

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA — FACULTAD DE FILOLOGIA

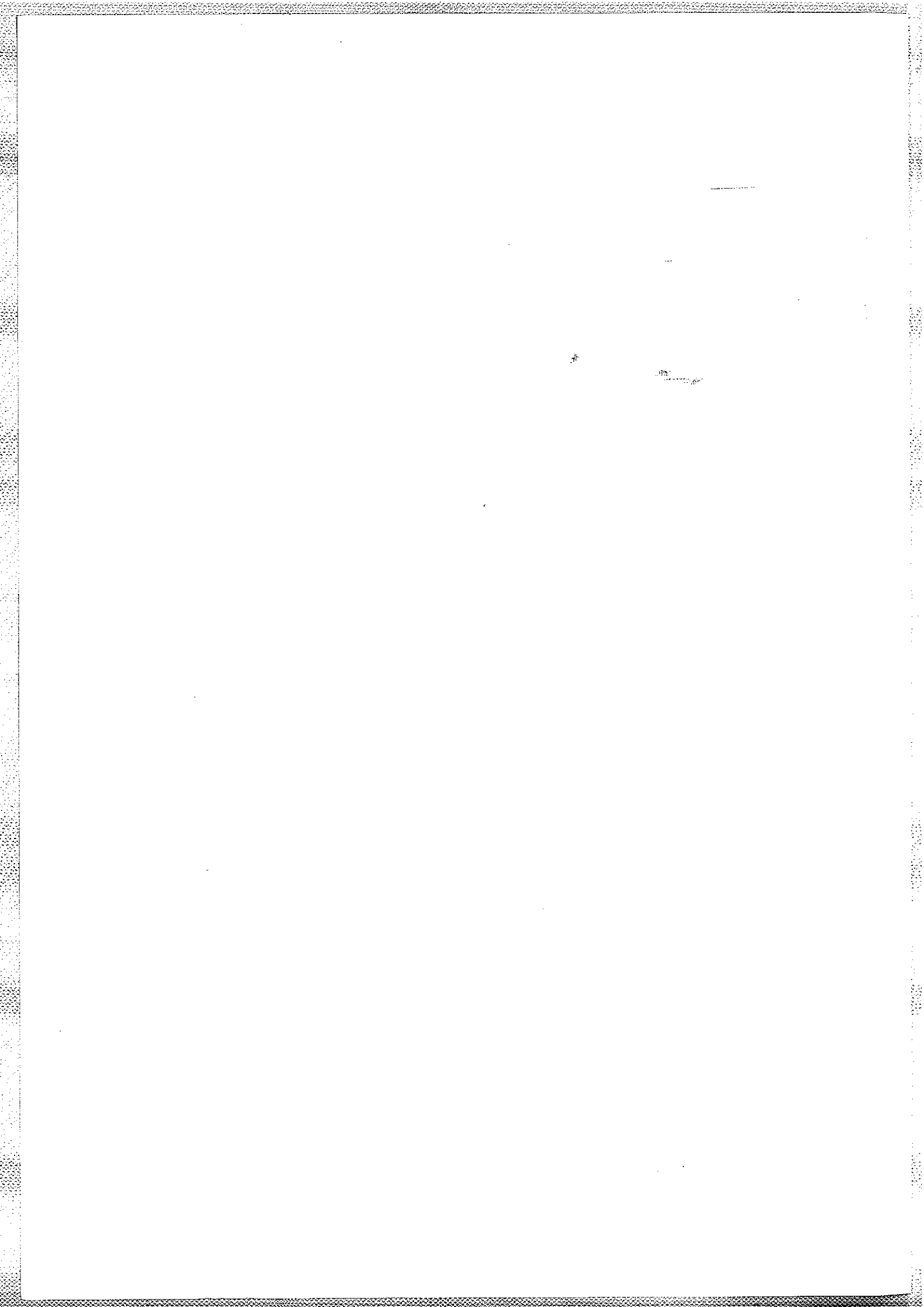
Departamento de Lengua y Literatura Inglesas y Literatura
Norteamericana



*La tradición cervantina
en la novela inglesa del siglo XVIII*

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA

1995



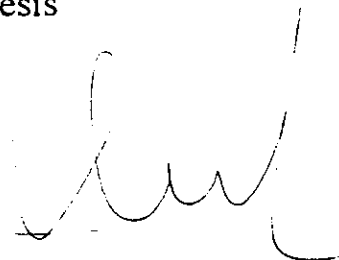
La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII

TESIS DOCTORAL
realizada por PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA
bajo la dirección de los Drs.
D. FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ DÍEZ
y D. RICARDO SENABRE SEMPERE
para la obtención del grado de Doctor en Filología

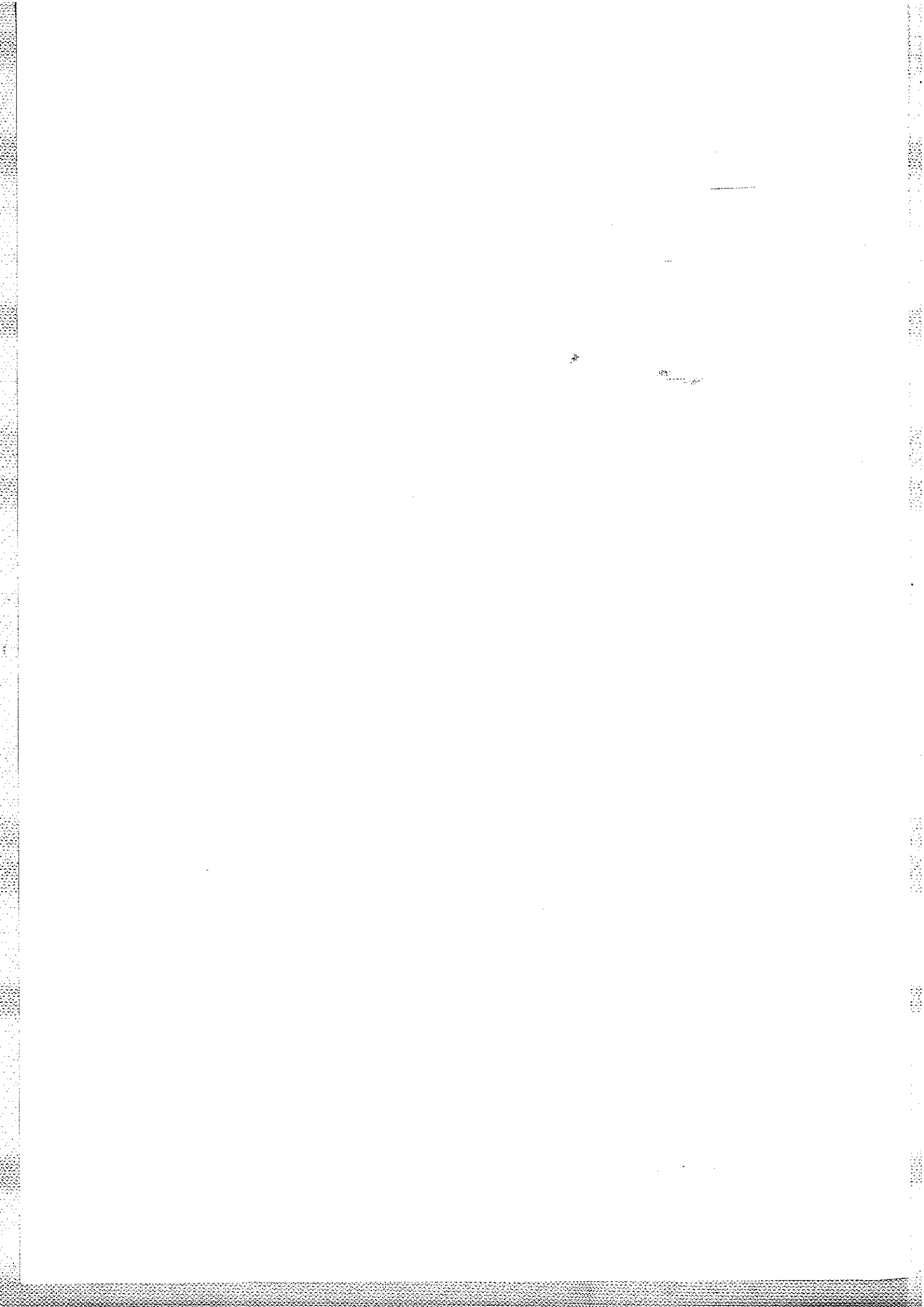
Vº Bº Los Directores de la Tesis



Fdo.: Francisco Javier Sánchez Díez

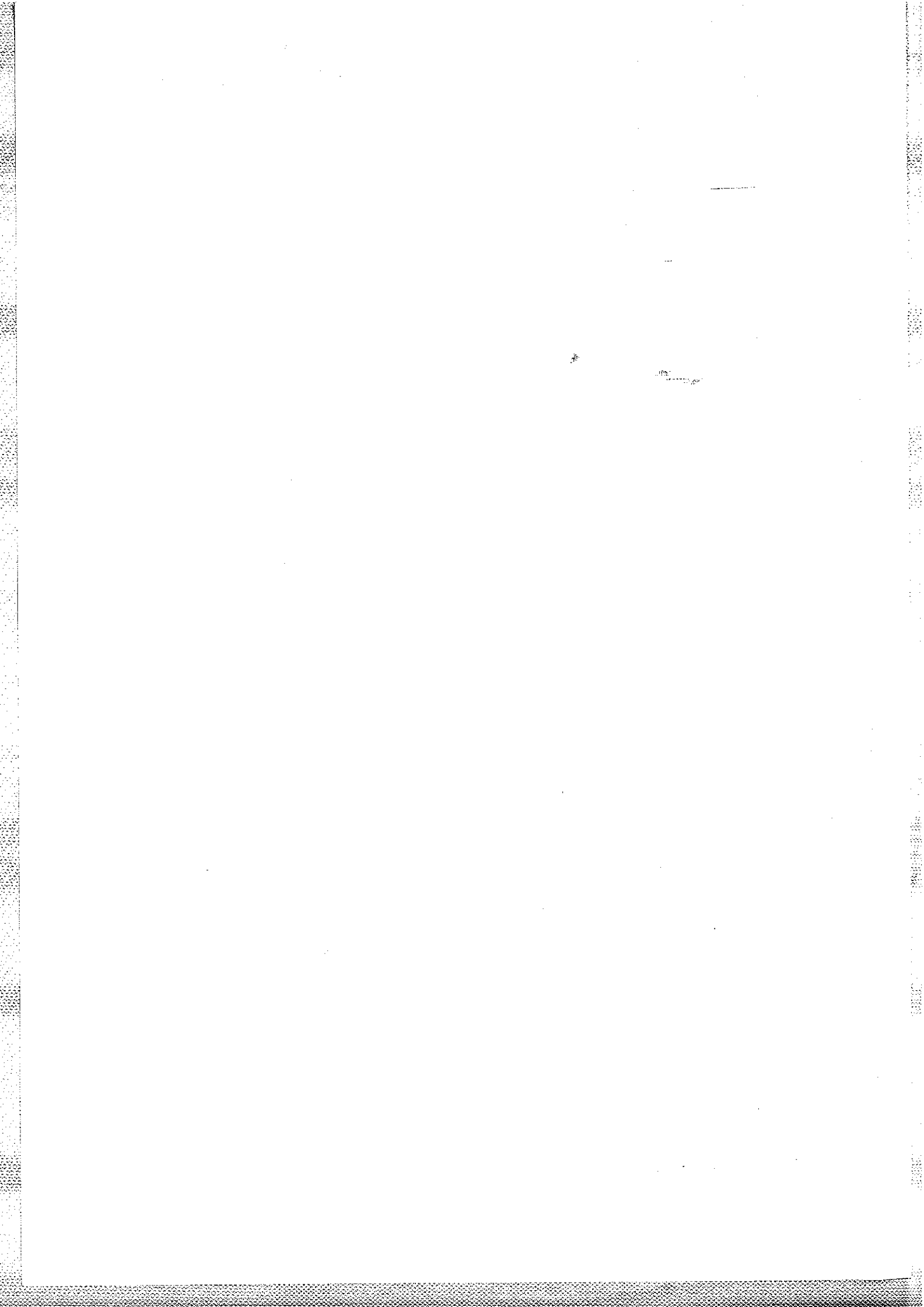


Fdo.: Ricardo Senabre Sempere



ESTA TESIS ESTÁ DEDICADA A LA MEMORIA DE MI PADRE,

que nunca entendió demasiado bien el propósito o interés de la misma, y al que, por desgracia, no tuve tiempo de decirle cuánta razón tenía. Pese a ello, estoy seguro de que se habría sentido orgulloso de estas quijoteskas páginas, como lo estuvo siempre de todo lo que hice.

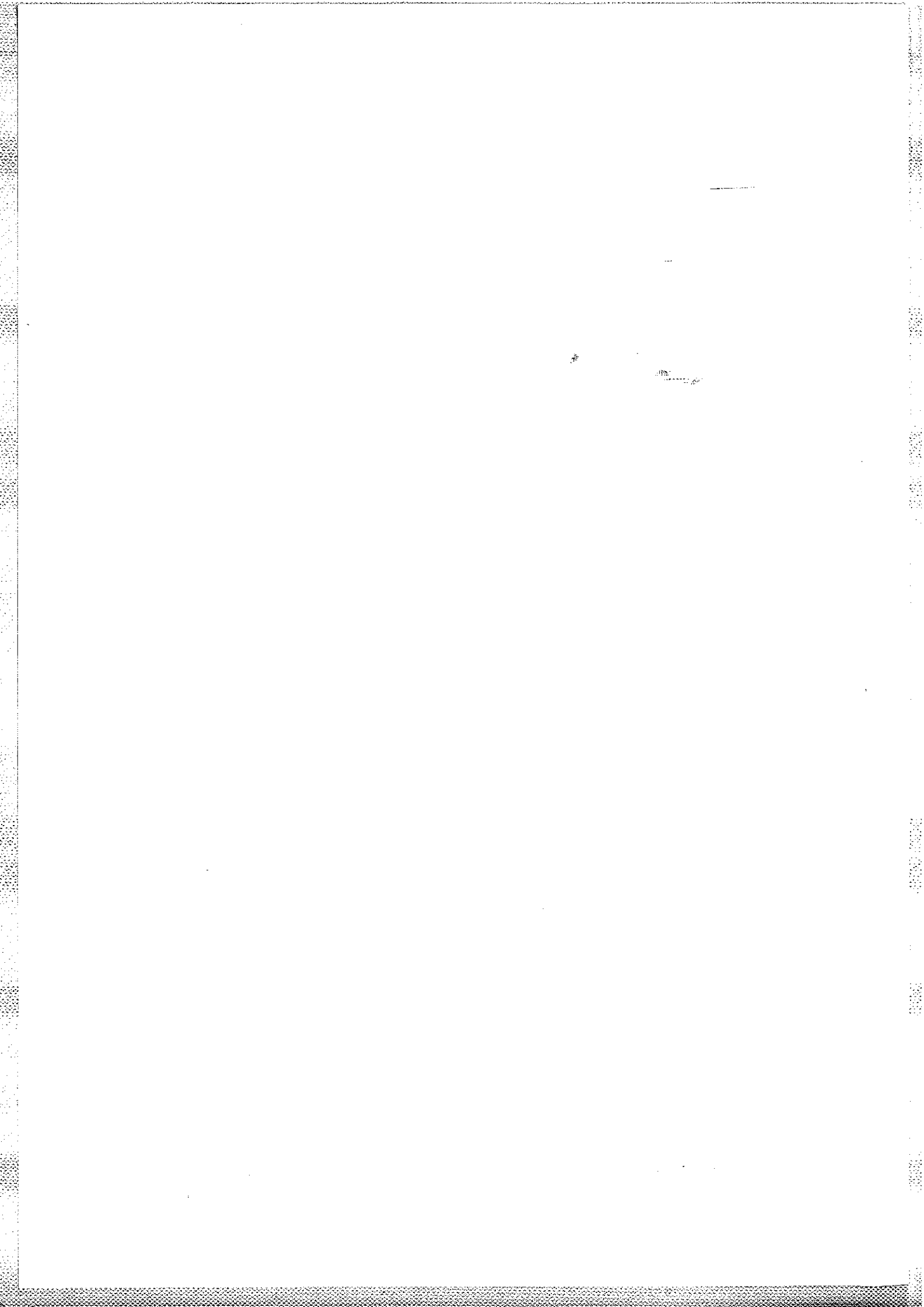


Índice

Introducción: El concepto de tradición cervanti	1
Primera Parte: La novela según el <i>Quijote</i>	9
I. NOVELA Y «ROMANCE»	20
1. EL PROBLEMA DEL «ROMANCE» EN LA LITERATURA ESPAÑOLA	20
2. EL PRINCIPIO DE VERTICALIDAD	46
El <i>romance</i> y la doble perspectiva vertical	46
Variedades de <i>romance</i>	55
I. <i>Amadís de Gaula</i> , de Garcí Rodríguez de Montalvo, 55.— II.	
<i>Las Etiópicas</i> o <i>Historia etiópica de Teágenes y Cariclea</i> , de	
Heliodoro, 93.— III. <i>La Diana</i> , de Jorge de Montemayor, 125.	
<i>Romance</i> y román: modo y género	148
3. LA TEORÍA DEL DESPLAZAMIENTO	158
La noción de <i>desplazamiento</i>	158
Del román a la novela	172
I. <i>Lancelot</i> o <i>Le chevalier à la charrette</i> , de Chrétien de Troyes,	
172.— II. <i>Tirante el Blanco</i> , de Joanot Martorell, 196.— III.	
<i>Don Quijote de la Mancha</i> , de Miguel de Cervantes, 248.	
La novela como román desplazado	319

4. EL PRINCIPIO DIALOGICO	326
La noción de <i>diálogo</i>	326
La novela como román dialogizado	343
II. NOVELA Y «REALISMO»	371
1. EL PROBLEMA DEL «REALISMO» EN LA LITERATURA	371
2. REALISMO DIALOGICO	393
3. REALISMO ANTI-LITERARIO	436
4. REALISMO AUTO-CONSCIENTE.....	489
 Segunda Parte: El <i>Quijote</i> y la novela inglesa del siglo XVIII.....	521
I. QUIJOTISMO Y CERVANTISMO	529
II. LOS LIMITES DE LA TRADICION CERVANTINA: «PAMELA».....	581
1. LA DIALOGIZACION DE LA REALIDAD: IDEALISMO, REALISMO, ESCEPTICISMO	584
La realidad según Pamela	584
Dialogización interna: la otra Pamela	598
Dialogización externa: los otros personajes.....	621
Dialogización extradiagética: Pamela como narradora	656
2. LA DIALOGIZACION DE LA LITERATURA: ROMAN, ANTI-ROMAN, NEO-ROMAN.....	666
III. HENRY FIELDING Y EL ROMAN COMICO	711
1. LA NOVELA QUIJOTESCA: «JOSEPH ANDREWS»	719
De la parodia a la sátira.....	725
Del anti-román al román cómico	769
2. «TOM JONES» Y EL ARTE CERVANTINO DEL CONTRASTE	785
El desplazamiento cómico del román	789
El mundo en parejas	846
Narración, historia, ficción.....	878

IV. LA REVOLUCION DE LA TRADICION CERVANTINA:	
«TRISTRAM SHANDY».....	899
1. LA DIALOGIZACION DE LA REALIDAD: LOS SHANDY.....	902
Locura quijotesca y <i>hobby-horse</i> shandiano.....	905
El mundo lleno de Quijotes.....	933
2. LA DIALOGIZACION DE LA LITERATURA: TRISTRAM	963
Del protagonista como narrador al narrador como protagonista.....	974
Del anti-román a la anti-novela.....	1004
De la novela auto-consciente a la novela auto-engendada.....	1029
Conclusión: La tradición cervantina y la novela.....	1045
Bibliografía.....	1055



Introducción

El concepto de tradición cervantina

Cuando este trabajo no era siquiera un proyecto, tan sólo una vaga idea en busca de financiación, esto es, de una beca de investigación, tuve una conversación con uno de sus potenciales directores que sirvió para concretar un poco más esa idea y perfilarla como proyecto verdadero. Yo explicaba mi idea con todo el entusiasmo y toda la vaguedad propias de ese estadio primerizo, embrionario, en que me encontraba, cuando mi interlocutor hizo una observación que me dejó perplejo y me hizo reflexionar sobre lo que quería hacer. Vino a decirme que aun siendo el mío un proyecto de literatura comparada, si lo que quería estudiar era la influencia de Cervantes en los novelistas ingleses del XVIII, el proyecto en última instancia sería de literatura inglesa, pues es en ésta donde se proyectarían sus hallazgos y novedades, donde la luz arrojada por el modelo cervantino iluminaría las obras de los seguidores de este modelo. Este sentido de dirección al que parecía abocada la literatura comparada me inquietó. No era esa la idea que flotaba en mi mente. Y no es esa la idea que finalmente se ha ido concretando a lo largo de estos años hasta tomar cuerpo en las páginas que siguen. Aquella conversación me ayudó a comprender que la línea tenía que ir tanto de Cervantes al XVIII como del XVIII a Cervantes. La iluminación tenía que ser mutua, proyectarse en ambas direcciones. Evidentemente las obras de los novelistas del XVIII serían analizadas a la luz del *Quijote*, y esa luz permitiría comprender y descubrir aspectos

obviados por la crítica, sólo rescatables a través de la comparación con Cervantes, pero la obra de Cervantes también podía estudiarse a la luz de las lecturas o interpretaciones que de ella habían hecho estos novelistas en sus obras, lecturas que podrían ayudarnos a comprender aspectos de la misma que sólo a través del estudio comparado podían salir a la luz. El meollo de esta comparación en las dos direcciones tenía que ser lo que me parecía, y me sigue pareciendo, más esencial: la modernidad de Cervantes y sus seguidores, la novedad de sus obras, es decir, su carácter novelístico.

Se trataba de estudiar, por tanto, la invención de la novela a través tanto de Cervantes como de los novelistas ingleses del XVIII. Estaba harto de oír que esta invención se producía con el *Quijote* pero sólo fructificaba en el siglo XVIII inglés, sin que esta afirmación fuera acompañada de una explicación convincente y rigurosa. Mi proyecto consistía, por una parte, en un estudio del desarrollo de la novela en Inglaterra a la luz del *Quijote*, y, por otra, de un estudio del alumbramiento de la novela en el *Quijote* a la luz de su utilización por los novelistas ingleses. De esta manera esa idea vaga que, como la cabalresca de don Quijote, se había ido gestando a través de una serie de lecturas, se había convertido en un proyecto sobre el que estaba dispuesto a cabalgar con una fe y un entusiasmo similares a los del hidalgo cabalgando sobre Rocinante, o, tal vez, en una comparación más exacta pero no menos quijotesca, similares a los de los Shandy cabalgando sobre sus *hobby-horses*. El proyecto, además, era en gran medida tan irrealizable y descabellado como el quijotesco, ya que en última instancia no era otra cosa que escribir ese libro, o al menos un capítulo del mismo, que reclamaba Ortega en sus *Meditaciones del "Quijote"*: «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 *Ilíada*»⁽¹⁾. El libro que pedía Ortega implicaba tanto un estudio de esa asimilación del *Quijote* por una larga serie de novelistas posteriores—una asimilación que

⁽¹⁾ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del "Quijote"* (Madrid: Alianza Editorial, 1987) 116. A fin de aliviar la molestia que puede suponer el interrumpir continuamente la lectura para acudir a las notas a pie de página, el sistema de notas que se utilizará en este trabajo constará de dos tipos de notas bien diferenciados. Un primer tipo en el que se utilizarán asteriscos seguidos por números entre paréntesis, lo que indicará automáticamente que se trata de una nota de tipo bibliográfico, es decir, en la que se ofrece la referencia completa de un libro o artículo que se cita por primera vez, o información bibliográfica adicional, o en la que se citan pasajes o se resumen los contenidos del libro citado, se analizan y evalúan los mismos, etc. El acudir o no a este tipo de notas queda a discreción del lector, y dependerá en gran medida de su carácter especialista o no. Junto a éstas, hay un segundo tipo de notas que van precedidas simplemente por números, en las que se elaboran, expanden, matizan, ejemplifican ideas o argumentos ofrecidos en el texto principal, y que tienen por tanto un mayor peso específico en el desarrollo y exposición de dichos argumentos.

evidentemente no sería tanto la imitación de aspectos puntuales como la incorporación de una esencia novelística formulada por primera vez en la obra de Cervantes—como una comprensión previa de lo que era esa esencia novelística del *Quijote* que otras novelas llevan dentro—una comprensión que a su vez sólo podría hacerse proyectando esas otras novelas sobre el *Quijote*. El libro de Ortega implicaba una teoría de la novela en *Don Quijote* iluminada por el desarrollo histórico posterior que de esa teoría hicieron autores posteriores. Implicaba un estudio de la tradición cervantina en la novela entendida no simplemente como influencia de Cervantes sino como un modo común de entender y hacer la novela, y por ello un estudio que fuera no sólo histórico sino también teórico. Tal es el estudio que he intentado ofrecer en este trabajo.

En él es esencial, por tanto, un concepto de tradición cervantina que implica, por una parte, no una imitación superficial y servil del modelo sino una asimilación profunda que lo desarrolla y enriquece, y por otra, afinidad y no simple influencia, es decir, una manera similar de concebir o ejecutar la novela que no nace necesariamente de la lectura de Cervantes. Por supuesto la asimilación puede surgir de la imitación, la afinidad de la influencia, pero no ha de ser así necesariamente. Un concepto similar de tradición cervantina está en la base del artículo de Harry Levin «The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists», en el que precisamente rastrea la huella de Cervantes en una larga serie de escritores situados más allá de la imitación cervantina explícita pero fundamentales en la evolución y desarrollo de la novela como género. En él Levin traza una distinción entre *imitación* y *emulación* similar a las distinciones que acabo de realizar: «His imitators, of course, are myriad; I shall glance at some of them in passing. But my focal interest will be his emulators—those who, not content with exploiting his discovery, pushed on to make advances of their own—and above all, with the imaginative process that he developed and that his peers continued and renewed»⁽²⁾. El concepto de emulación, similar al de asimilación, va asociado además a una concepción más profunda—referida a la novela como género—del legado cervantino, que Levin cifra en lo que él llama el *principio quijotesco* (la discrepancia entre la imaginación romántica y la realidad), y que este crítico diferencia de una imitación más literal: «What should concern us rather more centrally is not so much the direct line of Cervantes' impact as the basic process he discovered and its wider employment, which I shall venture to call the quixotic principle» (58). Pero, ya antes de

⁽²⁾HARRY LEVIN, «The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists», *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, ed. Morton W. Bloomfield (Cambridge: Harvard University Press, 1970) 47.

Levin, había Castro apuntado en esa dirección al comentar en un artículo sobre Cervantes y Pirandello: «No creo que de modo voluntario Pirandello haya imitado a Cervantes. Después de todo, ello es inesencial; luego que una forma de arte es lanzada genialmente por su inventor, el medio se impregna de su virtud, y donde menos se esperarí­a surge el reflejo eficaz del tema o del procedimiento»^{*(3)}. Y Stephen Gilman, siguiendo esta misma línea, había también apuntado una concepción similar a la de Levin del legado cervantino en un artículo sobre Cervantes y Mark Twain que comenzaba diciendo:

Como primero y definitivo ejemplo de novela moderna, es decir, de la novela misma como género, plenamente desarrollado, *Don Quijote* contiene todos los elementos esenciales constitutivos de la estructura novelística, las condiciones de la manera novelística de enfocar al hombre y al mundo. Se hace posible así arrojar luz sobre Cervantes, darse cuenta de las asombrosas innovaciones de su arte al considerar el *Quijote* en relación con las grandes novelas que le siguieron. Sterne, Fielding, Balzac, Stendhal, Flaubert, Tolstoi, Mann, y aun Heminway, no solamente son deudores de Cervantes, sino que además siguen un sendero de creación explorado primero por el español. No es tanto una cuestión de imitación, sin descartar ésta en absoluto, como de sacar partido del nuevo mundo artístico que él había descubierto.^{*(4)}

Las palabras de Gilman reflejan perfectamente el concepto de tradición cervantina que ha orientado este estudio. En éste, como en el artículo de Gilman, el *Quijote* es la novela prototípica, cuyas innovaciones sólo pueden ser comprendidas mirando hacia los que continúan ese «sendero de creación», un sendero que no se cifra tanto en una imitación como en una manera novelística de enfocar la realidad, es decir en una teoría de la novela, o, si se prefiere, en una forma de hacer novela. Gilman vuelve a insistir en ello cuando habla de unas «...maneras genéricas de hacer arte; es decir, nuevas visiones de la vida expresadas en una nueva manera de creación literaria» (208), que son las que para él determinan las afinidades—descritas como «...más un parecido genérico que una imitación» (212)—entre Twain y Cervantes: «...mi deseo es investigar el denominador común de la esencia novelística que parece hacer tan inevitable la comparación entre Twain y Cervantes» (208-9). Gilman sugiere incluso que esta afinidad crece independientemente y no por influencia alguna—«no por imitación, sino por creación» (212)—en el escritor americano, de hecho a pesar de él, pues parece que nunca sintió demasiada admiración por Cervantes o al menos nunca lo citó como modelo en sus notas ni dio muestras a lo largo de sus escritos de demasiado interés por

^{*(3)} AMERICO CASTRO, «Cervantes y Pirandello», *Hacia Cervantes* (Madrid: Taurus, 1967) 479-80.

^{*(4)} STEPHEN GILMAN, «Cervantes en la obra de Mark Twain», *Miguel de Cervantes Saavedra: Homenaje de "Insula" en el Cuarto Centenario de su Nacimiento* (Madrid: Ediciones Insula, 1947) 207.

Cervantes, con la excepción de un pequeño pasaje en que Tom Sawyer evoca el libro de Cervantes. Para Gilman, «la mención de *Don Quijote* [en este pasaje] es el descubrimiento de una afinidad, no la confesión tardía de un discípulo» (214). En la misma línea de este artículo escribirá Gilman su libro *The Novel According to Cervantes*, en cuya introducción se explicita la conexión entre el libro que reclamaba Ortega y la tradición cervantina entendida como asimilación—o emulación, utilizando el término de Harry Levin—de una forma de hacer novela, y no como simple imitación:

To propose, as I have done, that the novel began in the course of composing Part I of the *Quijote* is essentially to propose that within the ocean of prose fiction there is a Cervantine Gulf Stream traceable but no rigorously surveyable that includes the very best of the good reading. This would be the content of the book that Ortega demanded and that I have not provided, except from time to time in lists of novels that in one way or another resemble the *Quijote* generically. I hardly need to say that it is not a question of "influence"—not even in the case of *Joseph Andrews*, "written in imitation of the manner of Cervantes." Rather, the novelists of later centuries who can be perceived as belonging to the Cervantine tradition rediscover, reinvent, and give birth anew to creatures who experience their residence on earth in a way comparable to Don Quijote and Sancho.*⁽⁵⁾

La tradición cervantina a la que se refiere Gilman es la misma que figura en el título de este estudio, un estudio que no excluye la influencia y la imitación, pero que va más allá de ellas para describir una forma de representar o recrear la realidad en la literatura. Denominamos cervantina esta manera por aparecer por vez primera, o al menos de manera clara y contundente, con Cervantes, pero de hecho sólo puede ser comprendida en toda su extensión a través de la relación de Cervantes con una larga serie de novelistas posteriores que comparten esa forma de narrar en mayor o menos medida. De esos novelistas estudiaremos aquí sólo unos pocos que coinciden en el siglo XVIII inglés—Richardson, Fielding, y Sterne—y en los que, por cierto, la asimilación suele ir precedida de la imitación, la afinidad suele ser resultado de la influencia. Pero no siempre es así. El caso de Richardson resultará ilustrativo en este sentido, pues se trata de un autor en principio muy alejado de Cervantes, nunca asociado con él, que nunca declaró haber sido influido por él y ni siquiera haberlo leído, del que no hay testimonios de que lo hiciera, y que de hecho es considerado por muchos críticos el auténtico descubridor, junto con Defoe, de la novela. (En realidad lo más que puede decirse, teniendo en cuenta la existencia de la picaresca y Cervantes un siglo y medio antes, es que fue el iniciador de una tradición novelística diferente a la cervantina.) Al incluir su *Pamela* en nuestro estudio de la tradición cervantina no estaré postulando que

*⁽⁵⁾STEPHEN GILMAN, *The Novel According to Cervantes* (Berkeley: University of California Press, 1989) xvi.

Richardson leyó a Cervantes (tal vez lo hizo) y fue influenciado por éste, rescatando para ello algún oscuro legajo descubierto en su biblioteca personal; estaré simplemente afirmando que su arte novelístico posee significativas afinidades con el cervantino, y que éstas son lo suficientemente significativas como para que leer a Richardson desde Cervantes pueda iluminar importantes aspectos de ese arte, aspectos en general descuidados y sólo descubiertos gracias a la comparación con el *Quijote*. A su vez, la peculiar emulación richardsoniana del *Quijote* descubrirá potencialidades de la obra de Cervantes que de otra manera pasarían desapercibidas, y ante todo serán una confirmación de la impresionante inclusividad y universalidad del arte cervantino, de esa capacidad de incluir en sí las innumerables variantes novelísticas que irán surgiendo con el desarrollo de la novela. Pero esta emulación por supuesto planteará también un problema de límites, de hasta qué punto puede considerarse cervantino un autor considerablemente distante y alejado de Cervantes, de dónde trazar la línea entre lo cervantino y lo no cervantino, de cuánta afinidad hace falta para incluir a un autor en esta tradición; un problema que no intentaremos resolver porque su solución última está a la postre en la mente del lector, que leerá nuestro análisis y decidirá si es o no convincente, si demuestra una afinidad lo suficientemente importante como para ser considerada como tal. En cualquier caso, tanto el análisis de la *Pamela* de Richardson, como el de las novelas de autores indudablemente influenciados por Cervantes pero consideradas menos cervantinas—el *Tom Jones* de Fielding—o cuyo cervantismo no se ha explorado con la profundidad necesaria—*Tristram Shandy*, de Sterne—ayudará a conformar una cierta idea de tradición cervantina. Esta idea implica una concepción más profunda de lo cervantino, no limitada a la mera transmisión o transposición de personajes o episodios, sino como el «sendero de creación» novelística del que hablaba Gilman, o mejor, como un río que nace de Cervantes pero que se va enriqueciendo y va creciendo continuamente con diferentes afluentes, algunos tan importantes como el propio río. Algunos de estos afluentes van a parar a este río de la tradición cervantina con un sentido de su afinidad, con voluntad de destino; otros llegan a él de manera no premeditada, sin saber que estaba ahí, por un camino personal y propio, como una necesidad impuesta por las circunstancias orográficas que hacen de esa cuenca del río cervantino la única por la que ese afluente particular puede incorporar su caudal al de la novela para discurrir con ella por la llanura de la ficción.

Evidentemente, como el caso de Richardson deja claro, un estudio de la tradición cervantina así considerada ha de ser un estudio no historicista, aunque sí histórico, y además teórico y crítico. Para estudiar la tradición cervantina se hace necesaria una

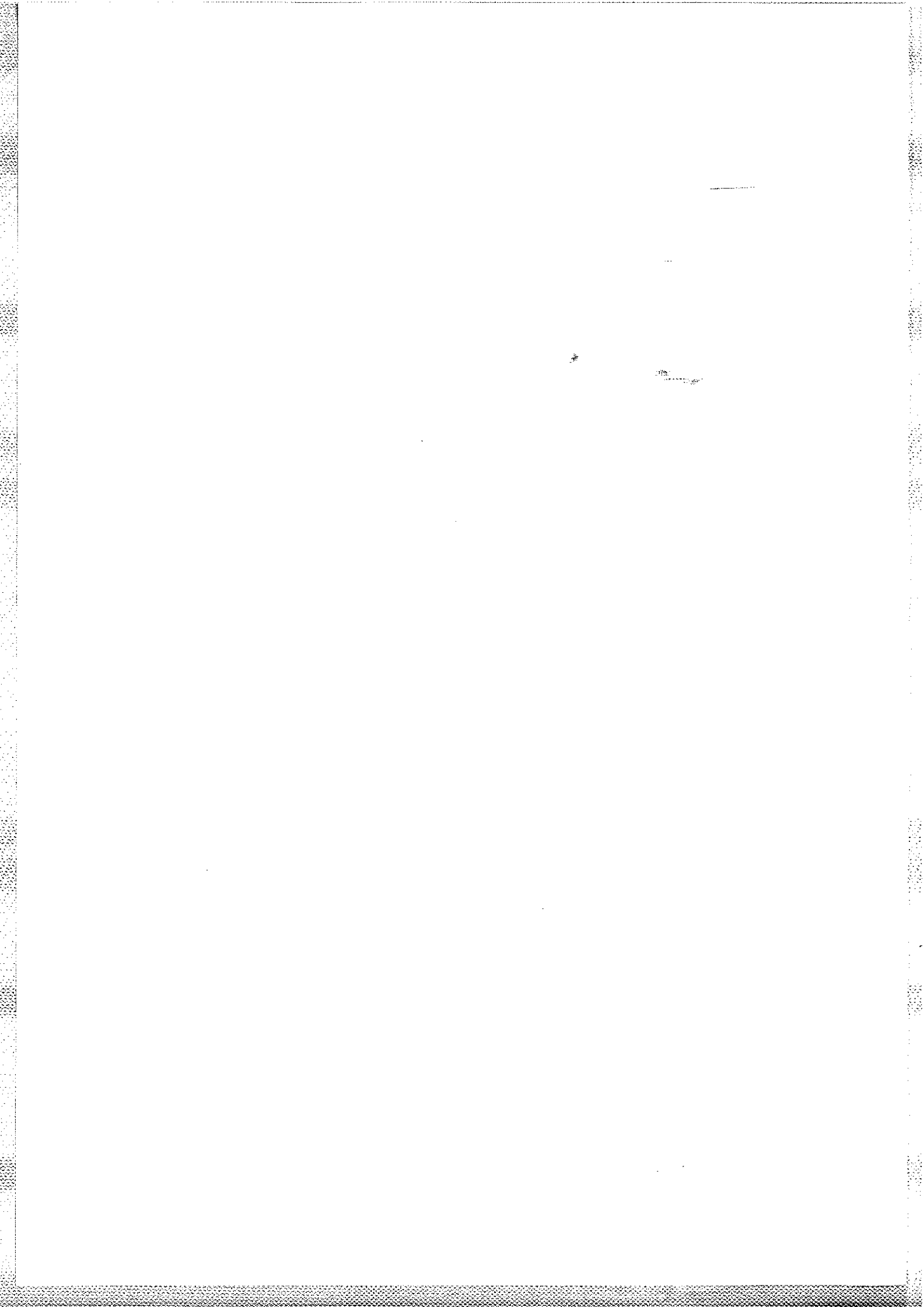
síntesis de las tres disciplinas: teoría, historia y crítica literarias. Necesitaremos en primer término definir la novela cervantina con todo el rigor que la teoría de la novela pueda aportar, pero contrastando esa definición con el corpus de obras que incluimos en ella, en este caso el *Quijote* y las novelas del XVIII, y modificándola cuando así parezca aconsejable de acuerdo con las obras mismas. Llegaremos así a esa definición en un movimiento continuo de mutua corrección e iluminación entre teoría y crítica literarias, entre la teoría de la novela y la praxis de las novelas, entre el examen teórico de las obras y el análisis crítico de las teorías. Nuestra definición no será historicista, puesto que prescindirá de la visión del autor de su novela o el género dentro del cual escribe para centrarse en la concepción que se deduce de las obras, implícita en ellas más allá de la intención explícita de su autor. Para deducir esa concepción tendremos en cuenta tanto el *Quijote* como a los autores del XVIII en tanto que lectores del *Quijote* que hacen explícita y desarrollan a través de sus obras la concepción de la novela implícita en el *Quijote*, o al menos su visión de dicha concepción. Prescindiremos por tanto del contexto histórico para dar prioridad a la intertextualidad, o, si se prefiere, el intertexto será el auténtico contexto, y no menos histórico, pues en ese intertexto incluiremos no sólo obras posteriores a Cervantes en las que sus hallazgos se perfilan, consolidan y desarrollan, sino obras de ficción previas a través de las cuales puede apreciarse las innovaciones y los rasgos distintivos del *Quijote* y la tradición cervantina. Llegaremos por tanto a nuestra definición de la novela en la tradición cervantina no sólo con rigor teórico y crítico, sino también con rigor histórico, partiendo de las formas de ficción anteriores a ella y estudiando su evolución y desarrollo en el siglo XVIII. Así, tomando como centro de nuestro estudio a Cervantes y mirando hacia atrás y hacia adelante, hacia lo que viene antes y hacia lo que viene después, esta intertextualidad se hará plenamente histórica y se convertirá en un estudio de los antecedentes, surgimiento y desarrollo de una forma de narrar, de una forma artística.

Esta historia de las formas artísticas es, desde mi punto de vista, la auténtica historia de la literatura, frente las variantes de la misma que en realidad son historia *a través de* o *en* la literatura (recuperación del contexto histórico que se trasluce en las obras literarias para reconstruir el entramado ideológico, social, cultural de un cierto período histórico, historia de las mentalidades), bien literatura *a través de* o *en* la historia (recuperación del contexto histórico en que el autor produce y los lectores leen las obras literaria para descubrir su significado en aquel momento, historia de la recepción). Ninguna de ellas nos da la historia de cómo las diferentes formas literarias surgen, se desarrollan, se transforman o se extinguen, pues se encuentran enormemente limitadas por el contexto

histórico particular y por la particular intención de los autores, que impiden seguir estas formas allí donde no hay testimonio histórico ni conciencia de su presencia o hacer afirmaciones que contradigan a las del autor o lector del momento. Por ello nuestro concepto de tradición cervantina y el estudio que haremos de la misma trasciende las barreras del historicismo estricto. En ella, como ya hemos dicho, la teoría, la crítica y la historia literarias se dan la mano. Del estudio de esta tradición resulta una definición teórica de la novela, un análisis de las diferentes novelas que ilustran esta definición, y un estudio del nacimiento y desarrollo de esa tradición. Es decir, todo lo que se requiere para escribir ese libro imposible que reclamaba Ortega en el que se explicara cómo toda novela lleva dentro de sí el *Quijote*, aunque, eso sí, con las enormes limitaciones que resultan del carácter quijotesco—en cuanto que inadecuado y deficiente para una empresa que le supera por todas partes—de su autor. En este sentido puedo hacer más las palabras de uno de los traductores del *Quijote* en el siglo XVIII inglés, Motteux, quien en el prefacio a su traducción escribía:

*Among all the Quixotes of the Age,
I must not forget myself in regard to this present undertaking.*

Primera Parte
La novela según el *Quijote*



Primera Parte

La novela según el *Quijote*

La opinión corriente de que todo, o por lo menos casi todo, ha sido ya dicho acerca de Cervantes, causa cierta inhibición en quien se dispone a aumentar con un número la copiosa bibliografía cervantina.

Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (7).

Vamos, primero, a pensar un poco sobre lo que parece más externo del *Quijote*. Se dice de él que es una novela; se añade, acaso con razón, que es la primera novela en el orden del tiempo y del valor. No pocas de las satisfacciones que halla en su lectura el lector contemporáneo proceden de lo que hay en el *Quijote* común con un género de obras literarias, predilecto de nuestro tiempo. Al resbalar la mirada por las viejas páginas, encuentra un tono de modernidad que aproxima certeramente el libro venerable a nuestros corazones: lo sentimos tan cerca, por lo menos, de nuestra más profunda sensibilidad, como puedan estarlo Balzac, Dickens, Flaubert, Dostoievsky, labradores de la novela contemporánea.

Pero ¿qué es una novela?

Acaso anda fuera de moda disertar sobre la esencia de los géneros literarios. Tiénese el asunto por retórico. Hay quien niega la existencia de géneros literarios.

No obstante, nosotros, fugitivos de las modas y resueltos a vivir entre gentes apresuradas con una calma faraónica, vamos a preguntarnos: ¿qué es una novela?

José Ortega y Gasset, *Meditaciones del "Quijote"* (77).

Cuando en el primer cuarto del siglo XX, en 1925 y 1914 respectivamente, veían la luz las palabras de Castro y Ortega, y echaba con ellos a andar la crítica cervantina moderna, éstos estaban lejos de imaginar que las mismas seguirían teniendo vigencia a finales de siglo. Que así fuera con las de Castro era fácil de prever, ya que, si

abundante era entonces la bibliografía cervantina, mucho más lo es ahora tras el aluvión de libros y artículos que sobre Cervantes han llovido desde entonces no sólo desde el ámbito hispanoamericano, sino también desde Inglaterra, Francia, Italia, Estados Unidos y otros lugares, lo cual hace del sentimiento que expresaba Castro una especie de penitencia de todo aquel que se dispone a estudiar a Cervantes. Lo interesante, sin embargo, es que Castro dejaba constancia de esa impresión generalizada de que ya nada quedaba por decir y de la inhibición subsiguiente, para acto seguido demostrar lo erróneo de esa impresión. Castro escribía esas palabras al principio de su monumental estudio sobre el entramado ideológico subyacente en las obras de Cervantes, que hasta entonces había pasado desapercibido y que destruía el mito de Cervantes como ingenio lego. Castro además sentaba las bases de un estudio más serio y riguroso de la obra cervantina—«Sus obras han sido más saboreadas que meditadas; el trabajo de la sensibilidad ha sido tal vez mayor que el de la serena reflexión» (19), decía Castro— que ha fructificado en numerosos y reflexivos estudios sobre la obra cervantina aparecidos desde entonces. La situación, en este sentido, ha cambiado, pero, curiosamente, esta abundancia de reflexiones y análisis no se ha visto acompañada, desde mi punto de vista, de trabajos de síntesis en los que, aprovechando los logros de ese esfuerzo analítico e hiper-especializado, se den nuevas visiones amplias y globales de la obra cervantina, visiones generales que integren los hallazgos particulares. Esta laguna es resultado, entre otras cosas, precisamente de esa abundancia que hace la bibliografía cervantina inconmensurable y convierte cualquier intento de abordar la obra de Cervantes desde una perspectiva totalizadora en quijotesco. Setenta años de bibliografía cervantina han agravado la inhibición ya diagnosticada por Castro. Pero han transformado también el mal diagnosticado por Castro, pues ya no consiste en pensar que todo está dicho. De hecho en el clima actual de la investigación literaria ocurre más bien lo contrario, tendemos a pensar que, no importa lo trillado del campo de investigación que ofrecen las obras de Cervantes, siempre habrá algo que decir, eso sí, no importa lo irrelevante que ello pueda ser para nuestro mejor entendimiento o conocimiento de Cervantes. El mal, hoy en día, no consiste en pensar que todo ha sido ya dicho, sino que todo lo importante o auténticamente relevante ha sido ya dicho, es esa sensación de estar condenados a escribir sólo para hiper-especialistas. Y contra él parece haber pocos estudiosos dispuestos a luchar, como hizo Castro en su día, a

demostrar que ello no es así, entre otras cosas porque el entramado laboral que rodea a la investigación literaria exige frutos rápidos y en continuo flujo ¹.

Todo ello ha conducido a la paradójica situación de que, pese a lo copioso de la bibliografía cervantina, la cuestión primordial, o al menos una de las cuestiones primordiales, siga inabordada. Y esta es precisamente la cuestión de la novela a la que se refería Ortega hace ya ochenta años en la otra cita que encabezaba estas páginas. Ochenta años después de que Ortega formulara su pregunta—«¿qué es una novela?»—al principio de su meditación primera sobre el *Quijote* (subtitulada muy significativamente «Breve tratado de la novela»), ésta sigue sin responder. El propio Ortega, pese a ese subtítulo, ofrecía una serie de intuiciones y reflexiones brillantes e interesantes, pero que estaban lejos de formar un tratado o una descripción exhaustiva del género. Desde entonces, la pregunta ha seguido flotando en el limbo del cervantismo, resonando como un eco sordo en clases y congresos cada vez que repetimos que Cervantes inventa la novela moderna, que es el primer novelista, o que el *Quijote* es la primera novela. «Pero ¿qué es una novela?». Si alguien se molestara en hacer la pregunta maldita en cualquiera de estos foros obtendría tantas respuestas diferentes como interlocutores, y entre ellas las suficientes vaguedades como para quitarle las ganas de volver a preguntar. Así es como la pregunta ha llegado a ese limbo que no es otra cosa sino un pacto de silencio sólo roto esporádicamente por algunas afirmaciones e ideas brillantes esparcidas por libros y artículos aquí y allá, pero nunca por estudios que expliquen de forma sistemática y exhaustiva el carácter novelístico del *Quijote*. Hacer un mero inventario de las mismas sería de por sí interesante y útil para empezar a encauzar este auténtico *problema de la novela* en Cervantes, una cuestión—a diferencia de otras muchas sobre las que corren ríos de tinta hoy en día—realmente problemática y nada trivial. Intentar además coordinarlas o ensamblarlas, crear una síntesis a partir de ellas, sería todavía mejor. Si a ello sumáramos una cierta labor de investigación en torno al problema, apoyada en un entramado teórico riguroso, que aportara un nuevo enfoque o perspectiva desde el que abordarlo, mejor que mejor. Y

¹ El mal no es exclusivo de la crítica cervantina, sino que empieza a convertirse en la maldición de los estudios literarios en general, la maldición que podríamos denominar de la trivialidad, que además lleva aparejada otra maldición, la de la problematización. Esta otra vía de escape para ese aparente agotamiento de los diferentes filones o vetas de estudios literarios, que ofrece una alternativa a la de estudiar lo trivial, es el de problematizar el cuasi-agotado objeto de estudio desde determinadas perspectivas o presupuestos teóricos, ideológicos, políticos, asumidos naturalmente de forma apriorística más que como una demanda del objeto mismo, para llevar así a cabo una serie de lecturas supuestamente revolucionarias e innovadoras, más inspiradas y determinadas por su antagonismo frente a lecturas críticas previas que por las obras mismas, y que descubren que lo blanco era en realidad negro, que lo simple era complejo.

esto es nada más, y nada menos, lo que he intentado hacer en esta primera parte, con más temeridad que valor y más inconsciencia que sabiduría, pero convencido de que la única vía de solución del mismo pasa necesariamente por al menos intentarlo, no importa lo vano o frustrado del intento. Hay que quebrar al menos el pacto de silencio para recordar que el problema está ahí, llamándonos a gritos desde cada estudio que utiliza la palabra *novela* para referirse al *Quijote*.

Hasta la fecha sólo ha habido dos intentos serios en forma de libro por romper este pacto, y de muy distinta índole, que servirán para precisar nuestro propósito desmarcándonos de ellos. Son los libros de E. C. Riley *Cervantes's Theory of the Novel*, más recientemente, el ya citado de Stephen Gilman *The Novel According to Cervantes*. El primero es un libro magnífico, un hito del cervantismo moderno, pero de engañoso título, o al menos engañoso para los que andan tras la pista de la pregunta de Ortega. En su libro Riley ofrece una teoría de la ficción o de la prosa narrativa más que de la novela en el sentido moderno del término, como Riley aclara perfectamente desde el principio: «Los intentos de definir la "novela" en términos que no sean muy amplios siempre me han parecido vanos. En el mejor de los casos, suelen referirse a la novela moderna. En este libro entenderé por novela toda ficción narrativa escrita en prosa»^{*(6)}. Riley se interesa por reconstruir la idea que de la ficción narrativa y por tanto de su propia labor como escritor nos dejó Cervantes en diferentes comentarios críticos y teóricos a lo largo de sus escritos: «He tratado de clarificar sus opiniones, que no siempre son muy claras, y presentarlas en su contexto crítico, contrastándolas con las de escritores contemporáneos y anteriores» (10). Como estas palabras sugieren, tal reconstrucción se realiza en el contexto de las ideas que sobre la ficción circulaban en el momento, de las que Cervantes se hace eco y que utiliza continuamente: «Pero estos comentarios suponen una teoría y su ordenación no se ha hecho ni de acuerdo con las modernas teorías de la novela—lo que podría resultar engañoso—ni según opiniones particulares mías, sino en completo acuerdo con los escritos críticos españoles e italianos del siglo XVI y comienzos del XVII» (12). El libro de Riley es por tanto un estudio sobre la concepción de la prosa narrativa de Cervantes, aunque muchas veces arroja valiosísima luz sobre el problema de la novela, pero no es un estudio de la novela cervantina. Su perspectiva no es la del lector moderno que ha llegado a identificar la obra de Cervantes con el moderno género de la novela, un lector que hace una distinción entre la ficción narrativa anterior a Cervantes y la de éste y sus seguidores, a

^{*(6)} E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1966) 10.

la que naturalmente son ajenos los lectores del momento y el propio Cervantes, que son los que orientan el estudio de Riley. Evidentemente, para llegar a esa identificación este lector moderno no puede estar atento a los explícitos comentarios metaliterarios del autor por boca de sus personajes sino a su práctica literaria, que, como sucede siempre en el caso de autores geniales, y como el propio Riley reconoce, supera al propio autor: «...es privilegio de libros como el *Quijote* que contengan mucho más de lo que el autor haya querido poner en ellos» (71). Riley reconoce tácitamente que lo que nos dice la obra es más importante y decisivo que lo que nos diga el autor por boca de sus personajes sobre la prosa narrativa. Y la obra en su totalidad tiene mucho más que decir sobre la novela como género nuevo y diferente que sobre la prosa narrativa tal como ésta se veía en el XVI.

La teoría de la época no basta para explicar las novedades o la invención del *Quijote*, como ha indicado acertadamente Américo Castro:

Pudo así Cervantes inventar una forma de "novela *personalizante*" no basada en ninguna previa idea de novela. Carece de sentido hablar o escribir sobre Cervantes y la teoría de la novela, por lo mismo que sería impropio subordinar la teoría de la relatividad de Einstein a una teoría de lo relativo. Muchos de los *elementos* manejados por Cervantes tienen antecedentes, no cabe duda. Pero lo específicamente "novelístico" en el *Quijote* surgió con el *Quijote*.*(7)

Y estas limitaciones de la teoría de la ficción contemporánea para dar cuenta del *Quijote* como novela son también comentadas por Gilman en el otro estudio sobre la novela en Cervantes al que nos hemos referido (128), de ahí que éste opte por seguir la línea de la novela y la perspectiva del lector moderno, planteándose en la introducción de su libro claramente como objetivo la respuesta a la pregunta de Ortega con la que iniciábamos esta discusión: «Like those who cultivate other academic fields, most of us spend far too much time writing for each other. It may as a result be worthwhile for someone among us to make an effort to communicate to those outsiders who might be interested in what we profess (the verb also means "pretend") to know: just how the *Quixote* became "the exemplary novel of all time."» (xiv-xv). Sin embargo, para dar respuesta a esta pregunta, y aun habiendo salido del estrecho campo de la teoría de la ficción del XVI en el que se mueve Riley, Gilman sigue limitado por la concepción y la visión del autor de su obra y por el contexto histórico:

And equally unfortunately ... what I have to say is far too limited in scope to have satisfied Ortega. Nevertheless, to begin at the beginning, to attempt to explain how Cervantes (as unaware of his destination as Columbus) perceived his own narrative innovations and to

*(7) AMERICO CASTRO, «Cómo veo ahora el *Quijote*», Introducción a la edición de *Don Quijote* (Madrid: Magisterio Español, 1971) 19.

elucidate what can be known about the literary and historical motives of those innovations is at least to clear the ground. (xiv)

La contradicción implícita que late en el hecho de pretender explicar el carácter novelístico del *Quijote* ciñéndose a un autor que no podía ser consciente de todo el alcance de su obra para la configuración de un nuevo género (como reconoce el propio Gilman) ni de lo que otros harían con su trabajo y descubrirían en él, es evidente. Esta contradicción que late en el empeño de Gilman queda aún más clara en estas palabras:

The proposition that the invention of the *Quijote* brought with it the invention of the novel (insofar as Cervantes anticipated a crucial variety of future consciousness) is at once tempting an patently anachronistic ... Posterity might be said to have invented itself ... in reading the *Quixote*; or, conversely, and more sensibly, the *Quixote* itself might be said to have invented the novel in the readings of Fielding, Sterne, Stendhal, Flaubert, Dickens, Clemens, Gogol, Dostoevsky, Melville, and even Scott and Balzac. We must, therefore, return to the past and to the systematic prevalence of rhetoric in the century during which Cervantes lived most of his life in order to comprehend his self-assertion as an inventor. (76-77)

La actitud de Gilman no puede ser más ambigua: por una parte atribuye la invención de la novela a Cervantes y los escritores de la tradición cervantina (y en su estudio Gilman hará continuas referencias a novelistas posteriores para demostrar cómo coinciden con Cervantes en su forma de hacer novela); pero, por otra, condena tal atribución como anacrónica. Es como si Gilman tuviera una especie de conflicto interior entre la concepción moderna—y por tanto anacrónica—de la novela que exige el tema que se dispone a tratar y su sólida formación historicista, como si tuviera que esgrimir su voluntad historicista para contrapesar su evidente atracción hacia una no confesada—y para él posiblemente vergonzante—visión anacrónica de la novela cervantina. Si, tal como dice Gilman, la lectura de Cervantes de los autores que cita es la base del nuevo género, si existe una afinidad entre lo que ellos hacen y lo que hizo Cervantes, ¿no es eso inventar la novela? La afinidad es lo suficientemente grande, los hallazgos están lo suficientemente consolidados ya en el *Quijote*, como demostraremos, para considerarla una novela plena. Gilman parece reconocerlo así cuando realiza afirmaciones como que Cervantes inventa un método narrativo «destined to be recognized as the father (or mother) of the novel», o que Cervantes «could not know that his falsely modest “dry legend” was the world's first novel», afirmaciones éstas que chocan frontalmente con su insistencia en volver a Cervantes para ver su invención tal como él o sus lectores pudieron verla, así como con otras explícitas declaraciones de su credo historicista (14, 71). Este credo, a la postre, orienta su estudio hacia otros caminos que los anunciados en su introducción y deja la pregunta de Ortega de qué es una novela sin una respuesta

convinciente y rigurosa, aunque, eso sí, ofrece muy interesantes ideas aquí y allá. Gilman no se encierra en la teoría literaria de la época, como hace Riley, sino que acude al análisis del *Quijote* como novela, como invención narrativa que anuncia un nuevo género que otros desarrollarán, y en ese sentido está mucho más cerca de nuestro propósito; pero, temeroso del anatema historicista de anacronismo, del que nos ocuparemos a su debido tiempo, retrocede al contexto histórico y al autor. Pese a sus numerosas referencias a escritores posteriores, no mira el *Quijote* desde la atalaya de la novela, desde la distancia crítica que da el camino andado.

Y la definición de la novela cervantina, desde mi punto de vista, requiere esa distancia. Por eso en las páginas que siguen intentaré definir, en primer término, la novela, es decir, el género que el lector del siglo XX ha llegado a identificar como tal, a través de uno de sus más ilustres ejemplos, el *Quijote*. Ofreceremos una teoría de la novela en Cervantes desde la perspectiva del lector moderno, y no una teoría de la ficción, de la prosa narrativa en general, desde la perspectiva del lector y los teóricos contemporáneos, como hacía Riley. Mi posición en este sentido se encuentra más cercana a Gilman, que utiliza *novela* en el título de su estudio en el sentido moderno del término, y no en el amplio o general de Riley; y que presta menos atención a la teoría de la novela que puede deducirse de los explícitos comentarios teóricos de Cervantes por boca de sus personajes que a la que se deriva de su práctica novelística en el *Quijote*. Por eso he preferido, siguiendo a Gilman, hablar en el título de esta primera parte de *la novela según* y no de *teoría de la novela de*. Pero, a diferencia del libro de Gilman, en el que el análisis de esta práctica cervantina de la novela está limitado por la búsqueda de la intención consciente de autor, de la visión de éste de su propia obra, y del significado de su invención en el contexto literario contemporáneo, prescindiré de dicha contextualización por considerarla insuficiente para una definición de la novela. Para llegar a dicha definición no es tan importante lo que Cervantes fue consciente de poner en el *Quijote* como lo que efectivamente puso, consciente o inconscientemente. Por eso nuestro título reza *según el "Quijote"* y no *según Cervantes*.

La definición de la novela cervantina como género o forma de narrar trasciende su contexto histórico y las ideas teóricas sobre la ficción de Cervantes porque el *Quijote*, como las grandes obras, trasciende ambos, está llena de posibilidades, de novelísticas posibilidades, que serán descubiertas por lectores y autores posteriores. «Don Quijote es hoy más grande», escribe Salvador de Madariaga en su *Guía del lector del "Quijote"*, «que cuando, armado de punta en blanco, salió de la imaginación de Cervantes, más rico de toda la experiencia de riqueza y aventuras que ha adquirido en trescientos años

de correrías por los campos ilimitados del espíritu humano»^{*(8)}. Y añade Madariaga: «Los autores de más poder creador que crítico—y Cervantes, como casi todos los españoles, es del número—no ven casi nunca lo que hacen con la profundidad y riqueza vital que su obra en realidad posee» (26). Renunciar a esa grandeza y riqueza del *Quijote* para ceñirnos a la teoría y la intención artística conscientes de Cervantes es absurdo, y máxime cuando seguimos leyendo el *Quijote* por las primeras y no por las segundas. Pero es todavía más absurdo si se quiere estudiar la tradición cervantina en la novela, que es ni más ni menos que el cauce por el que esa riqueza y potencial inagotables van discurriendo, ensanchándose, creciendo, a través de la práctica novelística de muchos autores posteriores. A ese potencial de la obra más allá de su autor se ha referido también Erich Auerbach en su monumental *Mímesis*:

Aunque tal vez no sea del todo exacto decir “lo logrado por Cervantes”. Tal vez nos ajustaríamos más a la verdad diciendo: lo que salió de sus manos. Varios siglos, y sobre todo desde el romanticismo, llevan las gentes atribuyéndole a Cervantes, leyendo en él, entre líneas, mucho que el autor del *Quijote* ni siquiera sospechaba al escribir su obra ... Un libro como el *Quijote* está llamado, por fuerza, a desembarazarse de las intenciones de su creador, para vivir una vida propia; presenta una nueva faz a cada época que se complace en él.^{*(9)}

Es por este desfase entre el autor y su obra característico de todas las grandes obras por lo que vamos a hablar de la novela según el *Quijote* y no según Cervantes, y mucho menos de la teoría de la novela en Cervantes. Es la novela según su práctica novelística en el *Quijote*, y no según sus intenciones conscientes o sus ideas teóricas sobre la misma, lo que nos interesa. Y esta práctica novelística es interpretada, tal como anunciábamos en la introducción, desde la lectura y asimilación que de la misma hacen los novelistas del XVIII, pues es en esa lectura y asimilación creativas donde el género alumbrado en el *Quijote* acaba de conformarse y establecerse como tal.

Pero nuestra elección de *la novela según el “Quijote”* aún tiene otro sentido, tal vez más obvio, pero no menos importante. Vamos a intentar definir la novela según la práctica novelística en el *Quijote* (y tras ella la de todos estos novelistas) porque ésta—*según...*—es la única manera posible de definir la novela, que es por definición un género indefinido e indefinible, como ha indicado acertadamente Marthe Robert^{*(10)}. Es

^{*(8)} SALVADOR DE MADARIAGA, *Guía del lector del “Quijote”* (Madrid: Espasa-Calpe, 1976 [1926]) 22.

^{*(9)} ERICH AUERBACH, *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* (México: Fondo de Cultura Económica, 1950) 333.

^{*(10)} MARTHE ROBERT escribe en *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*: «De este modo, a diferencia del género tradicional, cuya regularidad es tal que no sólo queda sujeto a prescripciones y proscipciones, sino que en ellas consiste, la novela no tiene reglas ni freno; está abierta a todas las posibilidades y, en cierto modo, es indefinida por todos lados ... Pero, en teoría, esas posibilidades casi

imposible dar una definición de la novela que valga para todas las novelas, y esta imposibilidad es tal vez el único elemento indiscutible y universal del género, que se caracteriza precisamente por un rechazo de todo canon literario o sistematización, de cualquier intento de constreñir su libertad a través de reglas, como ha explicado Walter Reed en *An Exemplary History of the Novel**⁽¹¹⁾. Por eso la definición de la novela variará según el corpus de obras escogido para realizarla, ya que, como dice Robert, «...hay que resignarse a no conocerla más que a través de sus manifestaciones empíricas, algo así como por su pasos contados, renunciando a cualquier pretensión teórica, puesto que no se puede generalizar» (23). Lo que sigue no es por ello una definición de la novela, sino de la novela según el *Quijote*, y, por extensión, según una tradición de la novela, la cervantina. Eso sí, según la tradición novelística que es, desde mi punto de vista, la más decisiva en la conformación del género y la más universal. Desde esta tradición intentaré responder a la pregunta de Ortega. Como él, «fugitivos de las modas y resueltos a vivir entre gentes apresuradas con una calma faraónica [premisas éstas que, todo sea dicho de paso, casan mal con el esfuerzo de una tesis doctoral], vamos a preguntarnos: ¿QUÉ ES UNA NOVELA?».

ilimitadas implican una falta de definición en la que inmediatamente aparece un inconveniente grave. Pues si la novela es indefinida y, hasta cierto punto, indefinible, ¿constituye un género que, como tal, pueda ser discernido? ¿No será necesario más bien contentarse con entenderla en sus obras aisladas, a través de las afirmaciones parciales y los análisis puramente descriptivos que suscitan en cada momento?» (17). La respuesta implícita de Robert a esta pregunta es afirmativa, no existe un principio general que pueda dar cuenta al mismo tiempo de las innumerables particularidades de cada obra, de la libertad del género, idea que ilustra con una cita de Maupassant muy significativa: «El crítico que, después de *Manon Lescaut*, *Don Quijote*, *Las amistades peligrosas*, *Werther*, *Las afinidades electivas*, *Clarissa*, *Emile*, *Candide*, *Cinq-Mars*, *René*, *Los tres mosqueteros*, *Mauprat*, *Le père Goriot*, *La cousine Bette*, *Colomba*, *El rojo y el negro*, *Mademoiselle de Maupin*, *Nôtre Dame de Paris*, *Salambô*, *Madame Bovary*, *Adolphe*, *Monsieur de Camors*, *L'Assommoir*, *Sapho*, etc., se atreva todavía a escribir que "esto es una novela y aquello no lo es", me parece que está dotado de una perspicacia muy semejante a la incompetencia ... Si el *Quijote* es una novela, ¿lo es también *El rojo y el negro*? Si *Monte-Cristo* es una novela, ¿lo es *L'Assommoir*? ¿Se puede establecer una comparación entre *Las afinidades electivas*, ...*Los tres mosqueteros*, ...*Madame Bovary*, ...*Monsieur de Camors*, ...y *Germinal*...? ¿Cuál de estas obras es una novela? ¿Cuáles son esas famosas reglas? ¿De dónde proceden? ¿Quién las estableció? ¿En virtud de qué principio, de qué autoridad y de qué argumentos?» (18). Tras lo que concluye Robert: «En rigor, el crítico debería reconocer que está obligado a suspender el juicio en la medida en que no encontró las reglas en virtud de las cuales un relato escrito no tiene derecho al nombre de novela, en la medida en que ignora aquello que, para todos los casos pasados, presentes y futuros, legitima o proscribiera el empleo mismo de la palabra» (18).

*⁽¹¹⁾ WALTER L. REED, *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque* (Chicago: University of Chicago Press, 1981).

I

NOVELA Y «ROMANCE»

1. EL PROBLEMA DEL «ROMANCE» EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

No puede decirse que la suerte del *romance* como género o modalidad narrativa diferente de la novela haya sido particularmente benigna en los estudios de literatura española. De hecho la conciencia de la existencia de dicho género apenas si puede detectarse en ellos, tal y como puso de manifiesto en 1975 Alan Deyermond en el significativo título de un artículo que se ocupaba del tema—«The Lost Genre of Medieval Spanish Literature». Deyermond llamaba la atención en su artículo sobre la necesidad de utilizar, si no la palabra, sí al menos el concepto de un género con unas características propias como instrumento metodológico para el estudio de la literatura medieval española, al tiempo que explicaba el descuido en el estudio de un considerable número de obras del Medioevo español pertenecientes a este género como resultado de esta laguna terminológica y conceptual. Esta doble vertiente teórica y práctica se dejaba sentir a lo largo del artículo pionero de Deyermond, que intentaba divulgar entre el hispanismo peninsular el concepto de *romance* no sólo definiéndolo sino también fijando y clasificando el corpus español medieval del mismo. Deyermond definía el género por: (1) su argumento y temas—«a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world journeys, or any combination of

these»^{*(12)}; (2) el tratamiento de los mismos—la frecuente presencia de una lección o significado moral así como de comentarios sobre el significado de los acontecimientos y minuciosas descripciones; y (3) su distancia de, así como su relación con, la realidad—determinada por el empleo de lo maravilloso y por la ubicación de la acción en un mundo remoto geográfica, espacial, y socialmente, de lo que resulta que «The romance creates its own world, which is not that of our direct everyday experience; it may be applied symbolically, but not directly, to ordinary life. It does, however, deal with real emotions, reaching (often by the use of archetypal patterns and motifs) very deep levels of emotional experience» (233-34). Deyermond dejaba también constancia de la audiencia a la que el *romance* medieval iba dirigido (más culta que la de la épica), así como de sus variaciones en estructura (lineal, episódica, entrelazada) y medio de presentación (verso o prosa). En virtud de esta definición quedaba conformado un género que, aunque de larga tradición en las literaturas francesa e inglesa, había sido inexplicablemente olvidado en la española, y que permitía apreciar las relaciones existentes entre sus exponentes hispánicos (*El libro de Alexandre*, *El libro de Apolonio*, *El libro del cavallero Zifar*, *la Cárcel de Amor*, *el Amadís*, entre otros ejemplos menos conocidos). Deyermond, además, argumentaba la necesidad de subsanar este olvido mostrando los inconvenientes derivados del mismo, ofrecía una amplia bibliografía en su mayor parte ignorada por la crítica hispánica—lo que, a la postre, se revelaba tal vez como el argumento definitivo para subsanar el olvido—y discutía las razones que habían podido ocasionar tal olvido crítico.

La razón principal era, y es, por supuesto, la *lingüística*: la ausencia del término *romance* o de cualquier otro término propio para el género del vocabulario español medieval tanto como del moderno, así como la evidente dificultad de adoptarlo o traducirlo al castellano del inglés, dado que esta misma palabra tiene un significado muy diferente y muy asentado en nuestra lengua (composición poética tradicional del romancero). Deyermond reconocía lo insalvable de este obstáculo lingüístico, y proponía para mitigarlo, aunque sin mucho convencimiento, utilizar *libro de aventuras*, argumentando con razón que con o sin la distinción terminológica la distinción genérica entre novela y *romance* debía tenerse en cuenta y utilizarse^{*(13)}. Pero si la solución al

^{*(12)} ALAN D. DEYERMOND, «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review* 43 (1975) 233.

^{*(13)} «The linguistic difficulty is serious, but it need not have been insurmountable: French, after all, lacks a specific term for romance, yet French scholars have been able to recognize and study the genre; they seem in practice to treat *roman* "medieval romance" and *roman* "modern novel" almost as homographs» (244-45).

problema lingüístico era y es compleja, aún lo es más la superación de los obstáculos *psicológicos*—que yo llamaría más bien *nacionalistas o culturales*—que aducía Deyermond. Con este apelativo se refería a la tradición española de estudio de nuestra literatura como manifestación de permanentes características nacionales (cifradas habitualmente en el realismo y lo popular), con el consiguiente descuido de todo lo que no encaja en las mismas (y el *romance*, por propia definición, como hemos visto, desde luego no lo hace). Desde mi punto de vista, sin embargo, el problema no radica tanto en estas circunstancias como en una tradición filológica que ha optado por otras agrupaciones genéricas basadas en criterios diferentes y autóctonos (juglaría y clerecía, novela sentimental, libro de caballerías, etc.), y que es reacia a admitir una categoría que siente como extranjera, importada, ajena a la literatura española medieval y a nuestra tradición literaria y cultural, en definitiva. Y en esto último no le falta razón, pues es bien cierto que el empleo o la ignorancia del *romance* como categoría genérica separa claramente a los hispanistas formados en la Península de los que se han formado fuera de ella, una situación que Deyermond dictaminaba de la siguiente manera:

... English-speaking Hispanists ... are for two reasons more likely to recognize the existence and importance of the romances: they possess a word for the genre and they come into more frequent contact with colleagues whose speciality is Middle English Literature and who are therefore accustomed to discussions of romance. There is thus some tradition of romance-study among Hispanists in Britain and in the United States, even though it has had to compete with a much stronger tradition of Hispanic studies in general which finds no place for consideration of the romances as a genre. (248)

Por desgracia, no estoy muy seguro de que, después de casi veinte años desde que Deyermond escribió su artículo, la situación haya cambiado demasiado, pese al creciente número e influencia de los hispanistas británicos y americanos, lo que implica no sólo que el flujo de ideas que nos llega de allende los mares es más abundante y más influyente, sino también que es imprescindible al menos leer en inglés para poder investigar en cualquier área del hispanismo, lo que debería haber allanado tanto los obstáculos lingüísticos como los culturales. La línea divisoria que separa a los hispanistas de *fuera* de los de *dentro*, en ésta como en muchas otras cuestiones, sigue trazada, aunque tal vez con menor nitidez. Los obstáculos lingüísticos y culturales—reforzados por una proverbial impermeabilidad hacia lo que se hace fuera de nuestras fronteras—se han mostrado demasiado poderosos y aún tienen, por desgracia, cierta vigencia.

Tan decisivo como éstos, sin embargo, es otro obstáculo que Deyermond no incluyó en su inventario, pero que pudo sentir en propia carne, pues Ian Michael se

ocupó de recordarle su existencia en una conferencia ofrecida en la Universidad de Manchester y posteriormente impresa: el obstáculo *historicista**⁽¹⁴⁾. Tras recordar la ausencia de conciencia teórica y genérica que caracteriza a la Edad Media y constatar la heterogeneidad terminológica existente tanto en los textos medievales como en la literatura crítica sobre los mismos (que se ha servido de categorías que se superponen unas con otras tales como épica, mester de clerecía, o *romance*), Michael advierte que «it is wrong to impose modern generic divisions on medieval literature» (504), y concluye lo siguiente sobre algunas obras que Deyermond consideraba *romances*:

Generally speaking, we may conclude that all the thirteenth-century Spanish narrative poets thought they were composing histories in verse ["estorias"] and, with the two exceptional comments in the *Libro de Alexandre I* have already mentioned, believed them (or gave the reader or listener the impression that they believed them) to be true and not fictitious accounts ... It is obviously misleading, then, to break down these learned narrative stories into non-medieval genres such as learned epics, romances and the like. (515)*⁽¹⁵⁾

Michael extiende su conclusión al *Cavallero Zifar*, pero inconscientemente cae en flagrante delito de contradicción al hacerlo en estos términos: «When we come to the early fourteenth century, and the first Spanish *prose romance* ², *El libro del cavallero Zifar*, nothing has really changed. This, too, is presented as a history of personages who really existed and events that are supposed to have occurred» (515). Michael está utilizando una denominación—*romance*, y también habla de *sentimental romance* para referirse a la *novela sentimental* (523), o de *Greek romance* para la *novela bizantina* (514)—que él mismo rechaza por razones históricas (por ser un término anacrónico, desconocido a los lectores y autores del momento), pero que está demasiado acostumbrado a utilizar en inglés como para prescindir de ella. Podría pensarse que ello está justificado porque está escribiendo en inglés, y en esta dirección apunta el mismo Michael al confesar la utilidad de la distinción *novell/romance* y al constatar las dificultades de aplicarla a otras lenguas por las razones lingüísticas y culturales a las que hemos hecho referencia más arriba*⁽¹⁶⁾.

*⁽¹⁴⁾ IAN MICHAEL, «Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification», *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 68 (1986): 498-527.

*⁽¹⁵⁾ Michael adopta la misma actitud respecto a la *Celestina* y la discusión de si es teatro o novela: «In the case of *Celestina*, it would be much wiser to accept the terminology adopted by the author and regard the work as a type of comedy meant to be read aloud among small groups or read by individual purchasers of the printed editions» (521).

² Cualquier subrayado en los fragmentos citados, a menos que se indique lo contrario, es mío.

*⁽¹⁶⁾ «... a distinction [novel/romance] that Spanish, in common with French, Italian and German, has up until now apparently never attempted to make. There has been a valiant attempt by Professor Alan Deyermond to bring into Hispanic literary criticism the ostensibly useful distinction between "romance" and "novel" made by a number of eighteenth-century English writers such as Clara

Pero su objeción al término, como hemos visto, va más allá de estas dificultades, y es de una índole claramente historicista, como subrayan las siguientes palabras: «We must try to curb our anachronistic humane tendencies and beware of misreading texts by misjudging the signals that genre provides» (523). Siendo así, escribir en inglés, ya que lo hace de un género o un corpus de obras español, no lo pone a salvo de su propia crítica. Aunque Michael utiliza *romance* porque un lector—especializado, por supuesto—inglés identificaría el tipo de narraciones a las que se refiere como *romances*, y no *novels*, esto sigue siendo anti-histórico—además de anti-cultural—porque ello implica, según sus propios argumentos, aplicar criterios de identificación genérica anacrónicos—además de extranjeros—a la literatura española medieval. Ello es así por dos razones. Primero, y obviamente, porque según sus criterios historicistas, en España en esa época no hay conciencia del *romance* como género, por lo tanto Michael está fomentando esa identificación entre la obra medieval española y el género del lector actual inglés que conoce de la existencia de los *romances* ingleses, contra la que nos está avisando en su artículo. (Por supuesto por este camino se llega al absurdo de que, si se quiere ser exacto, habría que mantener la denominación española incluso si se escribe en inglés, pero es que la posición historicista, si es coherente consigo misma, conduce al absurdo, ya que hace imposible comparar, trans-culturizar, o, simplemente, traducir.) En segundo lugar, y esto tal vez es lo más decisivo, porque esa idea del género *romance* del lector inglés es también en gran medida anacrónica, a al menos hay muchas posibilidades de que así sea, ya que una cosa es lo que se entiende por *romance* en la Edad Media y otra muy distinta lo que se entiende hoy en día.

Ello es el resultado de la evolución que el contenido del término ha experimentado en inglés. *Romance* en la Edad Media inglesa significa lo mismo que en castellano y las otras lenguas romances, pues es un préstamo del francés, como explica Edith Kern:

As a literary term it is of French origin and goes back to the beginnings of French literature, although it established itself in England mainly during the sixteenth and seventeenth centuries... *roman* had been used at first to designate all that was spoken in the *lingua latinae filiae*, that is, in any of the languages which developed from Latin and which we come to designate as Romance languages ... But in addition to distinguishing the local vulgar speech

from the official Latin, it also came to designate ... that particular genre of literature which its people favoured and cultivated.*⁽¹⁷⁾

En francés *roman* se especializó y pasó de designar el medio lingüístico a designar la literatura escrita en el mismo y posteriormente un tipo especial de esa literatura, las narraciones cortesas y aristocráticas de caballerías, aunque, como avisa un estudioso del *romance* medieval inglés, W. R. J. Barron, «...even in France, where it was first applied to the emergent romance genre, the term long continued to be widely and loosely used»⁽¹⁸⁾. Así pues, durante la Edad Media, tanto en Francia como en Inglaterra, la palabra tiene un sentido amplio y variado, aunque, como explica Kern, no queda fijada en inglés en esta época, sino en los siglos XVI y XVII, de nuevo siguiendo modelos franceses, tanto teóricos (Huet y su *De l'Origine des Romans*, 1671, con su concepción del *romance* como épica en prosa basada en Heliodoro y Tasso), como prácticos (las innumerables traducciones e imitaciones de los *romances* franceses de d'Urfé, La Calprenède, y de Scudéry). Pero es en el siglo XVIII cuando, después de muchas vacilaciones y variaciones de uso, el significado de *romance* queda fijado tal y como ha llegado a nuestros días, por oposición a *novel*, gracias fundamentalmente a Clara Reeve y su obra *The Progress of Romance* (1785), en la que se establece la siguiente distinción entre ambos géneros o modos narrativos:

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it was written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it is to represent every scene in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion ... that all is real...⁽¹⁹⁾

Reeve..., but these distinctions seem doomed to failure by the improbability of encountering a suitable word in Spanish for "romance".... It is probable that worse difficulties would be encountered in finding neologisms in French, Italian and German to divide up the terms *roman*, *romanzo* and *Roman*. But the problem goes much deeper than the terminology: the critics in those countries have long had a much wider concept of the main European fiction category, subdividing it by adjectival means: thus *le roman courtois*, *il romanzo neorealista*, *la novela sentimental*, *Bildungsroman*, etc.» (509).

*⁽¹⁷⁾ EDITH KERN, «The Romance of Novel/Novella», *The Disciplines of Criticism*, ed. Peter Demetz (New Haven and London: Yale University Press, 1968) 512.

*⁽¹⁸⁾ W. R. J. BARRON, *English Medieval Romance* (London, Longman, 1987) 1. Barron añade que es inútil estudiar el género del *romance* medieval basándose sólo en las obras que se denominan a sí mismas así, ya que la progresiva evolución del mismo desde medio lingüístico a texto literario a forma literaria concreta ha creado un corpus de obras demasiado heterogéneas y dispares para ser reunidas en un género común. Es decir, a la hora de estudiar los textos y sus características genéricas, y ante la falta de rigor terminológico que resulta de la progresiva especialización y del consiguiente uso heterogéneo de *romance*, hay que aplicar criterios de identificación genérica más modernos, aunque anacrónicos.

*⁽¹⁹⁾ GEORGE L. BARNETT, ed., *Eighteenth-Century British Novelists on the Novel* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1968) 135. La distinción fue ya apuntada casi un siglo antes por William

Por supuesto sólo con el establecimiento de la novela como género en Inglaterra en el siglo XVIII podía fijarse esta distinción y especializarse el sentido de *romance*, aunque no deja de ser interesante notar que los términos de tal distinción, como siempre, surgen de la reflexión crítica de Reeve, no de la práctica literaria que crea el nuevo género *novel*, y en la que este término, como veremos, designa todavía una forma de *romance*. Ni Defoe ni Richardson se refieren a sus obras como *novels*, antes al contrario intentan diferenciarlas tanto de éstas como de los *romances*³; Fielding llama a las mismas *comic romances* o (*private*) *history*, Sterne a las suyas *history* o *biography*; y Walpole, en el prefacio a su *romance* gótico *The Castle of Otranto* (1765), denomina a las recientes narraciones sobre «common life» *modern romances* por oposición a los *old romances*⁴. (Ni que decir tiene que, según los criterios de Michael, habría que seguir llamando *romances*, *histories*, *biographies*, etc., y no *novels*, a las obras de estos autores.) La oscilación y confusión terminológica entre *novel* y *romance* es una constante del siglo XVIII pero, pese a ello, es en el siglo XVIII cuando queda delineada, tanto en la teoría como en la práctica, una idea de *romance* que incluye diferentes modalidades o subgéneros previos y que lo diferencia claramente de las recientes *novels*, y no sólo de éstas sino también de sus predecesoras, ya que la distinción a veces se proyecta hacia el pasado y se aplica a narraciones anteriores previamente denominadas *romances* que ahora se empiezan a considerar *novels*. Reeve, por ejemplo, se sorprende de que se consideren *romances* las obras de Marivaux y

Congreve en el prefacio de su obra de ficción *Incognita: or Love and Duty Reconciled. A Novel* (1692), aunque la *novel* a la que se refiere Congreve, como veremos en la segunda parte de este estudio, es en el fondo una modalidad corta de *romance*, denominada así al adaptar el término italiano *novella*, que Congreve diferencia del *romance* heroico francés.

³ Daniel Defoe escribe en su prefacio a *Moll Flanders* (1722): «The world is so taken up of late with *novels* and *romances* that it will be hard for a *private history* to be taken for genuine ... The author here is supposed to be writing her own *history*...» (Barnett 30). Richardson escribe en una de sus cartas lo siguiente sobre *Pamela* (1740): «...the story, if written in an easy and natural manner, suitably to the simplicity of it, might possibly introduce a *new species of writing*, that might possibly turn young people into a course of reading different from the pomp and parade of *romance-writing*, and dismissing the improbable and the marvellous, with which *novels* generally abound, might tend to promote the cause of religion and virtue. I therefore gave way to enlargement: and so Pamela became as you see her» (Barnett 72).

⁴ Walpole escribe de su propia obra: «It was an attempt to blend the two kinds of romance: the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability; in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting, but the great resources of fancy have been dammed up by a strict adherence to common life» (Barnett 113). Clara Reeve, en el prefacio de la segunda edición de su *romance* gótico *The Old English Baron* (1778) insistirá en esta idea de Walpole, aunque utilizando ya una terminología adecuada y rigurosa, «ancient Romance» y «modern Novel» (Barnett 135).

Crébillon, y Moore, en su *View of the Commencement and Progress of Romance* (1791), encuentra los antecedentes del *modern romance* o *novel* en Boccaccio, Chaucer y Cervantes, al que considera el modelo de Lesage, Marivaux, Rousseau, Richardson, Fielding y Smollett^{*(20)}.

La distinción dieciochesca entre *novel* y *romance* establecida por Reeve es la que, con algunas variantes, sigue en la mente del crítico o el lector de lengua inglesa actual cuando utiliza la palabra *romance*, como el mismo Ian Michael pone de manifiesto al referirse en su artículo a esta distinción (509) y ejemplificarla con las palabras de Reeve citadas más arriba. Cuando un crítico inglés o americano habla de *romance* medieval no tiene en mente la idea del género que se desprende de los textos de la época, una idea que de por sí es difícil de extraer a causa de la gran variedad de textos que se llaman a sí mismos *romances*, como recordaba Barron, sino una conformada más tarde, y posiblemente más restrictiva, aunque siempre cabe la posibilidad de argüir que sí se utiliza *romance* en sentido histórico, ya que al menos la denominación no es anacrónica y aparece en los textos. Pero si el crítico habla, como es el caso de Michael, de *Spanish sentimental romance* o *Greek romance* ya no existe ni siquiera esa posibilidad y no quedan dudas del anacronismo, pues con esta denominación se está identificando un corpus que no se denominaba a sí mismo así, con la idea que de este género tienen los que emplean esa denominación, y esta idea no es la medieval, difícilmente extrapolable a la narrativa bizantina o incluso a la sentimental, sino la que han heredado de Reeve y el siglo XVIII; contraponen esta idea de *romance* a novela, y en virtud de la misma la ficción medieval inglesa, la sentimental española, y la griega, se diferencian claramente de la de Cervantes, Richardson o Fielding. Cuando Michael habla de *Spanish sentimental romances* o *Greek romances* está poniendo de manifiesto las similitudes de estos géneros no con el *romance* medieval inglés, sino con el *romance* en general, con el denominador común a todos ellos que es la idea de *romance* formada en el siglo XVIII. La adscripción de estas modalidades española y griega al *romance* es en último término una declaración sobre su naturaleza y características más allá de las declaraciones que encontramos en los textos sobre sí mismos, lo cual nos parece razonable y deseable— y al mismo Michael no le debe parecer mal, puesto que lo usa en un artículo que se ocupa precisamente de cómo denominar o identificar géneros. Pero,

^{*(20)} Para seguir las vicisitudes del término *romance* frente a *novel* en el siglo XVIII tal y como se refleja en los prefacios y escritos de diferentes autores y críticos del momento es muy útil el libro de IOAN WILLIAMS, ed., *Novel and Romance 1700-1800: A Documentary Record* (London: Routledge & Kegan Paul, 1970).

según sus propios criterios, él mismo está incurriendo en el delito que censura, está siendo veladamente anacrónico, pues está escondiendo una idea anacrónica bajo un término que no lo es. Es una forma más sutil, menos obvia, de anacronismo: no consiste en utilizar una denominación que no existía, sino en utilizarla con un sentido diferente, más moderno. Pero deja claro que ni siquiera en inglés el uso de *romance* está libre de sospecha, de la sospecha de anacronismo. Si además este uso proviene de supuestas posiciones historicistas, entonces ni siquiera el historicismo está libre de la sospecha de anacronismo, y, aún peor, de ser una postura formal que se limita a mantener términos históricos pero proyecta sobre los mismos ideas que no lo son.

La objeción formulada por Michael, pese a la contradicción interna que socava la formulación, es la objeción tal vez más importante y profunda para la incorporación del *romance* a nuestro vocabulario crítico y a nuestro acervo conceptual, ya que muestra cómo el problema del *romance* en la literatura española no es meramente una cuestión lingüística o nacionalista, como pensaba Deyermond, sino la punta del iceberg de un viejo debate, de una disputa entre dos formas de concebir los estudios literarios: la de los que creen que éstos deben orientarse a la recuperación del significado que el autor tenía en mente al escribir, y de lo que podía significar para un lector de la época, frente a la de los que piensan que deben iluminar los múltiples significados de la obra, independientemente de que el autor los pusiera allí conscientemente o no, y de que pudieran o no ser identificados como tales por un lector de la época. Trasladada al terreno de los géneros literarios, esta controversia se produce entre el género tal y como lo perciben el autor y sus lectores contemporáneos, o tal como lo perciben lectores y críticos posteriores (una percepción ésta naturalmente influida por obras posteriores, o por obras contemporáneas pero desconocidas del autor, que van perfilando una idea del género diferente a la que el autor pudo prever). Esta es la controversia subyacente en los artículos de Deyermond y Michael. Sin embargo, la posición rigurosamente historicista, que tan importante e iluminadora es en otros terrenos, es insostenible en este terreno genérico, como el mismo Michael involuntariamente demuestra. El uso que este crítico hace de *romance* es inconsistente con su propia posición, casi podemos decir que la *deconstruye*. La contradicción entre lo que hace y lo que dice delata lo difícil de desterrar una determinada terminología cuando nos es útil y describe con precisión un grupo más o menos homogéneo de obras, independientemente de que sea utilizada o por los autores. Delata la necesidad de una terminología que trascienda un marco temporal limitado, ya que si tuviéramos que respetar el sistema terminológico de cada época sería muy difícil estudiar el nacimiento y desarrollo de las formas literarias,

sus relaciones, e incluso poner en contacto unos estudios con otros. La necesidad de una terminología no historicista, sino universal, como instrumento metodológico para el estudio de la literatura y para la historia literaria es incuestionable, y está de hecho tan arraigada en la tarea crítica que cuando se quiere cuestionar se incurre en inconscientes contradicciones.

Es por esto y por la imposibilidad que esto crea de ser rigurosamente historicista por lo que no todos los que lo son en sentido general han trasladado su credo crítico a este terreno genérico-terminológico, o en otras palabras, frente al historicismo rigurosísimo existe un historicismo más equilibrado dispuesto a dejar de lado la lacra del anacronismo terminológico para buscar el término que explique o describa mejor un determinado tipo de obras, una búsqueda orientada no por el criterio de validez histórica, sino metodológica. Un buen ejemplo de ello son las diferentes variantes propuestas para denominar precisamente al género que más obviamente encaja en la denominación *romance* y la definición de Deyermond, y el que más nos interesa aquí por su relación con Cervantes, los llamados *libros de caballerías*.

Martín de Riquer intentó acotar terminológicamente el complejo campo de la literatura de caballerías estableciendo una clara distinción entre *historia* y *ficción* sobre caballeros, y, dentro de la ficción, entre *libro* de caballerías y *novela* de caballerías^{*(21)}, aunque reconociendo que tal distinción no existía en la época ni terminológicamente ni, para muchos lectores del momento, siquiera conceptualmente, pues la ficción se confundía con la historia:

...los libros de caballerías son narraciones que tienen como protagonista al caballero andante y cuya acción o trama es, esencialmente, una sucesión de hazañas, pero que son "ficciones". Esto último parece esencial: si los elementos no son ficticios (o sea, si el protagonista ha existido y las hazañas se han realizado), la narración ya no es un libro de caballerías, sino un libro de historia y merecería el grave nombre de "crónica". Ahora bien, como es sabido, el castellano no ha dispuesto hasta tiempos muy recientes del término "novela" para calificar con él la narración ficticia larga, ya que no se pudo adoptar un término gemelo al de *roman* francés o *romanzo* italiano porque la voz "romance" designaba algo muy distinto ... el escritor castellano de la Edad Media y de los siglos XVI y XVII (etapa que ahora nos interesa) no disponía de tales opciones y se vio precisado a utilizar abusivamente las denominaciones de "historia" y de "crónica" al frente de libros ... fingidos y disparatados ... Ello contribuyó, sin duda, a acrecentar la confusión entre el relato de cosas fingidas y el relato de cosas reales... (274-75)

^{*(21)} MARTÍN DE RIQUER, «Cervantes y la caballerescas», *Suma Cervantina*, eds. Juan Bautista Avallé-Arce y E. C. Riley (Londres: Tamesis, 1973), 273-92. La distinción aparece también, más desarrollada y junto con un estudio más pormenorizado de la *novela caballeresca* a través de *Tirant lo Blanch*, en la introducción de Riquer a su edición de la traducción castellana de esta obra (Madrid: Espasa-Calpe, 1974).

Riquer pone el dedo en la llaga al indicar el origen del problema terminológico que estamos discutiendo: la imposibilidad de usar *roman*, como en las demás lenguas (incluido el inglés), por las razones que expone, provoca la ausencia de distinción terminológica y fomenta la confusión. Las implicaciones de las afirmaciones de Riquer son claras: por una parte, esta situación terminológica no significa necesariamente que no se distinguiera entre ficción e historia, aunque ése fuera el caso de muchos lectores confundidos por la terminología (de hecho hay testimonios de escritores de la época que demuestran que algunos lectores sí discriminaban, y en el *Quijote* mismo tenemos un claro enfrentamiento entre unos y otros en las disputas entre el cura y el canónigo de Toledo, por una lado, y don Quijote y el ventero Juan Palomeque, por otro); por otra parte, aunque la confusión existiera en el momento, el crítico no debe mantenerla o perpetuarla por el mero hecho de que históricamente tuvo lugar, al contrario, debe continuar la cruzada cervantina contra ella por obvias razones científicas. Riquer, por tanto, hace las distinciones oportunas, y pone como ejemplos de biografías de caballeros reales obras como las francesas *Jean le Maingre* y *Jacques de Lalaing*, o las castellanas como el *Victorial*, la biografía de don Pero Niño, y el *Libro del Passo Honroso*, frente a las que sitúa la ficción de caballerías. Dentro de esta ficción Riquer separa las *novelas caballerescas*—como las catalanas *Curial y Güelfa* y *Tirant lo Blanch*, o las francesas *Jean de Saintré* y *Roman de Jean de París*, «en las que el protagonista es un ser imaginario y la trama es invención del autor, pero tanto la fisonomía de aquél como las características de ésta se amoldan, con verosimilitud, a los reales caballeros andantes del siglo XV y a las empresas que llevaban a término» (277)—de los *libros de caballerías*, de los que dice lo siguiente:

La denominación de libros de caballerías, por razones de metodología y porque la distinción se impone, hay que reservarla a las obras de imaginación situadas en una clara línea artística que podemos seguir desde las narraciones en verso de Chrétien y que encontró su más amplia y resonante expresión en el larguísimo *Lancelot* en prosa francesa, llamado "la Vulgata", y en el también extensísimo *Tristan en prose*. Esta línea ... se caracteriza esencialmente por la presencia de elementos maravillosos ... y por situar la acción en tierras exóticas o lejanas y en un remotísimo pasado. (278)

Riquer, por tanto, no duda en introducir un término anacrónico, *novela*, no incorporado al castellano hasta más tarde y con un sentido diferente, como veremos más abajo, por razones de claridad, ni en restringir el significado general de *libros de caballerías* a través de su relación con las parcelas colindantes de la biografía y la novela caballeresca, restricción naturalmente anacrónica. Las distinciones de Riquer, se compartan o no en sí mismas o en su elección de los términos, ponen de manifiesto la

complejidad y disparidad de la literatura caballeresca, la poca fiabilidad de la terminología del momento, y la necesidad del crítico que desee estudiar y dar cuenta de esta complejidad de discernir (aunque no lo hicieran los autores y lectores del momento), de separar más allá de criterios historicistas, «por razones de metodología y porque la distinción se impone». Son las palabras de un eminente historicista.

Por supuesto el procedimiento de Riquer habría merecido la condena del historicismo terminológico representado aquí por Michael, y siguiendo el espíritu de éste Fogelquist desanda el camino andado por Riquer y propone volver a *historia* para denominar a los libros de caballerías—Michael proponía *estoria* para los exponentes del género de caballerías del XIII y XIV, el *Apolonio*, el *Alexandre* y el *Zifar*—por las mismas razones de rigor historicista, aunque matizando la denominación con el adjetivo *fingida*, o sea dejando la puerta abierta a una distinción entre historia verdadera y fingida que el propio Montalvo realiza en el prólogo del *Amadís**⁽²²⁾. Sin embargo Fogelquist esgrime esta distinción de Montalvo, y la que realizaban muchos cronistas y moralistas que denunciaban la falsedad de las ficciones caballerescas, como prueba de que el lector de la época en general no distinguía. También aduce como prueba de esto la mezcla de historia y ficción que se producía en *crónicas* más o menos históricas como la *Primera Crónica General*, la *Gran Conquista de Ultramar*, o la *Crónica Sarracina*, de las que afirma: «Desde la perspectiva del léxico genérico castellano de la Edad Media, todas las obras antedichas son "historias" o "crónicas" como lo son también el *Amadís*, el *Cifar* y el *Tristán de Leónis*; pues en el Medioevo, la historia es una forma narrativa en que se relata tanto lo fingido como lo verdadero» (205). Sus argumentos son exactamente los contrarios de los de Riquer: puesto que no hay distinción entre historia y ficción hay que mantener la denominación de *historia*, que recupera la percepción medieval de un género común a las crónicas y las ficciones caballerescas, desechando *novela* en el sentido de narración larga en prosa porque es posterior y por tanto anacrónica*⁽²³⁾. Las palabras de Fogelquist no dejan lugar a dudas sobre su posición en el debate que estamos examinando: «Es indispensable reconocer, que en la narrativa

*⁽²²⁾ JAMES DONALD FOGELQUIST, *El "Amadís" y el género de la historia fingida* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982).

*⁽²³⁾ «Sin excepción las historias contemporáneas de la literatura española intentan solucionar el problema de definición genérica de los libros de caballerías insertándolo dentro del género de la novela bajo el nombre de "novelas de caballerías". Pero la aplicación del término "novela" al *Amadís*, al *Caballero Cifar* o al *Tirant lo Blanch* es sumamente problemática. Aunque sí resulta de valor al estudiar la relación entre tales obras y la narrativa posterior, impide y oscurece la investigación de sus antecedentes. Es esencial recordar, pues, que el vocablo "novela" no pertenece al léxico crítico-retórico de la Castilla de Rodríguez de Montalvo a fines del siglo XV, ni tampoco al de los siglos anteriores» (6).

peninsular de la Edad Media, a menudo es vaga o inexistente la separación entre lo ficticio y lo verdadero. Por eso, resultaría arbitraria la división de la mayoría de los historiadores de la literatura española entre la crónica y la “novela de la caballerías” (205). Frente a esto, la terminología de Montalvo implica igualmente una separación entre *historia fingida* (los libros de caballerías) e *historia verdadera* (las crónicas), pero más confusa por el uso de *historia* para ambas, y que de hecho confundió tanto a lectores como a imitadores (los seguidores de Montalvo presentarán sus libros como historia). De nuevo todo se reduce a una cuestión terminológica: usar los términos de Montalvo, que aunque confusos reflejan la mentalidad del momento, en lugar de los nuestros, que son más exactos pero anacrónicos. En otras palabras, perpetuar deliberadamente un sistema terminológico defectuoso y ambiguo (*historia* como forma narrativa que relata tanto lo ficticio como lo verdadero) por el valor histórico de esos defectos y de esta ambigüedad. Planteado en estos términos, rigor historicista se opone claramente a rigor crítico, y el debate consiguiente se plantea entre los que aspiran a mantener carencias terminológicas pasadas frente a los que quieren suplirlas.

Afortunadamente, como el caso de Riquer demuestra, no toda la crítica historicista lo es hasta el punto de querer mantener tales carencias. Así lo demuestra también más recientemente Juan Bautista Avalle-Arce, que al enfrentarse al problema terminológico que nos ocupa se pronuncia claramente por suplirlas*(24). De hecho, para hacerlo, vuelve a la *madre del cordero* y propone utilizar *roman*, o sea tomar prestada la palabra cuya carencia en gran medida fue el origen de todo el problema y provocó la confusión, como explicaba Riquer. El razonamiento de Avalle-Arce es muy iluminador en cuanto que muestra cómo el afán por encontrar una denominación que desvele y describa mejor el contenido del género prima sobre los escrúpulos historicistas que el propio Avalle-Arce ha manifestado en otras cuestiones. Avalle-Arce comenta que

...los términos *novela de caballerías*, de cuño moderno, y *libro de caballerías*, de cuño antiguo, resultan igualmente insatisfactorios. No revelan mucho de su contenido ... En los países donde nació y se acuñó el *roman* caballeresco, en Inglaterra y Francia, no hay problemas de nomenclatura. Los ingleses hablan de *romances of chivalry* y los franceses de *romans de chevalerie*... Pero nosotros no podemos adoptar el anglicismo *romance*, porque la voz *romance* ha designado desde muy temprano en nuestra lengua o bien el idioma románico, o bien una variedad poética épico-lírica. Por eso, y en su contexto ibérico, propongo designar como *roman* a ese género literario de ambiente caballeresco, en prosa o en verso, y que se desarrolla en la Península a partir del siglo XIII y que muere de hastío general en los albores de la Edad

*(24) JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, Introducción, *Amadís de Gaula*, Garci Rodríguez de Montalvo (Madrid: Espasa-Calpe, 1991) 9-119. Las ideas de esta de por sí extensa introducción pueden encontrarse más desarrolladas en su libro “*Amadís de Gaula*”: *El primitivo y el de Montalvo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990).

Moderna. Se trata de un reconocido galicismo que buena falta hace importar para rellenar una laguna terminológica de nuestra lengua. (15)

La actitud de Avalor-Arce es la opuesta a la de Fogelquist, pues no tiene empacho alguno en importar y adoptar una palabra de una lengua extranjera, por supuesto ausente en los textos y ajena a la mentalidad de la época, por mor del rigor crítico y a fin de rellenar lagunas terminológicas. Aunque Avalor-Arce prefiere *roman* a causa del problema lingüístico que suscita *romance*, no deja de ser significativo que reformule la distinción de Riquer entre novela y libro de caballerías en términos de la distinción de Clara Reve entre *novel* y *romance*, un tácito reconocimiento de la utilidad de ésta última incluso en el contexto hispánico: «Para nosotros debe quedar todo bien claro al entender "novela" (de caballerías) por *novel*, y "libro" (de caballerías) por *romance*» (16). Para Avalor-Arce, como para Riquer, el *roman* de caballerías incluye tanto *romances* como *novels*, tanto *libros* como *novelas*.

La postura de Avalor-Arce ante el problema del *romance* en la literatura española es, desde mi punto de vista, modélica, especialmente por tratarse, como en el caso de Riquer, de un historicista de reconocido prestigio, ya que deja claro que lo importante a la hora de elegir un término genérico es su precisión y su claridad, así como su capacidad de revelarnos los contenidos y valores específicos del corpus al que designa. Desde este punto de vista la postura de Fogelquist es defendible con un argumento que este autor esgrime sólo al final de su libro, pese a ser mucho más convincente y aceptable que el argumento historicista:

Creo que resultaría sumamente valioso incorporar la terminología genérica de Montalvo a nuestro léxico crítico, y abandonar la distinción que se emplea frecuentemente hoy entre novela y crónica. El amplio concepto genérico que expone Montalvo tiene la gran ventaja de destacar la relación de forma, estilo e ideología que existe en gran parte de la narrativa peninsular de los siglos XIII a XVI, entre el relato supuestamente verdadero y el de pura ficción. (207)

La proposición de usar *historia* por las conexiones—puestas de manifiesto por el excelente libro de Fogelquist—que los libros de caballerías tienen con los otros textos que se llamaban *historias*, parece algo más razonable y acertado que hacerlo por el mero hecho de que Montalvo utilizara este apelativo. *Historia*, en ese caso, identifica el género por sus relaciones con las crónicas, mientras que *roman* o *romance*, lo hace con la tradición narrativa cabaleresca que empieza en Chrétien y llega a España a través de las traducciones e imitaciones de los *romans* o *romances* franceses en prosa de la primera mitad del XIII, una de las cuales fue el *Amadís* primitivo que refundió Montalvo. Tanto Avalor-Arce, como otros críticos antes que él, especialmente Bohigas y

Place^{*(25)}, han explicado perfectamente estas conexiones, especialmente con el *Lancelot* en prosa y la línea geneológica de la que desciende el *Amadís*. La cuestión, entonces, es decidir qué conexiones nos parecen más determinantes e influyentes genéricamente, cuáles nos ayudan a explicar mejor el género, tanto su nacimiento y desarrollo como sus características, y en función de ello elijeremos el término más adecuado. Desde mi punto de vista, *romance* o *roman* realizan esta función mejor que *historia*, por razones que se harán evidentes a lo largo de este trabajo. Pero, en cualquier caso, lo que nos interesa por el momento es que estamos así en lo que creo que es el terreno propio de un debate terminológico, en el que la actitud fundamental es la búsqueda de las soluciones que iluminen mejor las obras, bien sean las que utilizaron los autores y lectores contemporáneos, bien nuevas categorías posteriores o extranjeras. En un debate así planteado es permisible y está justificado adoptar e incorporar términos, y en este debate intentaremos hacer una modesta contribución.

Tal vez el argumento definitivo en favor de esta incorporación de términos *anacrónicos* y de la imposibilidad de mantener una postura rigurosamente historicista es que tal incorporación se produce de hecho, tal vez inadvertidamente, en la práctica crítica habitual de todos los hispanistas. El ejemplo paradigmático es el caso de *novela*. Cuando utilizamos *novela* para referirnos al *Quijote* (¿y quién no lo ha hecho alguna vez?) estamos usando el término en un sentido bastante diferente del que tenía para Cervantes. Es un caso similar al de *romance* que veíamos en inglés de utilización de un término no anacrónico, que existe en un determinado momento histórico, en un sentido anacrónico, más moderno, y que es también extrapolable al uso de *novel* para referirse a las obras de Richardson, Fielding o Sterne. Cuando Cervantes dice que él es el primer autor que «ha novelado en lengua castellana» tiene en mente el relato corto italiano, la *novella* al modo de Boccaccio, y no lo que entendemos hoy por *novela* (*romanzo* en italiano). Las *novelas* de las que Cervantes está tan orgulloso y en las que cifra gran parte de su originalidad como autor son los relatos de las *Novelas Ejemplares*, y no el *Quijote*. Pese a ello, el uso de *novela* para referirse al *Quijote* no despierta las mismas objeciones que el de *romance* para la narrativa de caballerías medieval y del XVI, y de hecho es prácticamente admitido por todos, empezando desde el pionero de la crítica cervantina moderna de corte historicista, don Américo Castro (al que creo que no se

*⁽²⁵⁾ EDWIN B. PLACE, «Fictional Evolution: The Old French Romances and the Primitive *Amadís* Reworked by Montalvo», *PMLA* 21 (1956): 521-29; P. BOHIGAS BALAGUER, «Los libros de caballerías en el siglo XVI», *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. 2 (Barcelona: Vergara, 1968).

puede acusar de falta de rigor histórico), hasta hoy. De hecho el propio Michael en el artículo citado discute si el *Quijote* es o no una *novela*, en el sentido moderno del término, cuando, según sus propios criterios de identificación genérica, la cuestión está fuera de lugar por lo que acabo de exponer.

Si entramos en el juego que Michael, Fogelquist, y otros eminentes estudiosos proponen, habría que suprimir el término del lenguaje crítico hasta llegar al siglo XIX, aunque es difícil ver los beneficios de esta supresión y no ver los perjuicios. Nos quedaríamos así huérfanos de un término en el que el cervantismo ha ido recogiendo gran parte de las novedades del *Quijote* frente a la ficción idealista que le precede (incluyendo la del propio Cervantes), y sin el que hoy por hoy nos es casi imposible hablar del *Quijote*. La situación es incluso más grave en el caso de la propia ficción idealista, que se denomina habitualmente *novela* (sentimental, pastoril, bizantina, etc.) en cuanto narración larga en prosa, y se contrapone al *Quijote*, que es *novela moderna*. Al igual que ésta, aquéllas no son novelas en sentido histórico, pero es difícil prescindir del término. La posición historicista, si es coherente, conduce a una *reductio absurdum*, y acaba generando contradicciones internas (como ejemplifica Michael en su uso tanto de *romance* como de *novel*), ya que es muy difícil, si no imposible, de mantener con rigor. El diferente tratamiento del caso de *romance* y de *novela* en los estudios españoles de literatura española, por otra parte, me hace pensar que en el fondo el problema no es que no hubiera conciencia del género en la época (el obstáculo historicista), sino que no la hay tampoco en el lector y el crítico moderno (los obstáculos cultural y lingüístico), ya que tampoco la había de *novela* y sin embargo este término se usa. El obstáculo historicista resulta ser así una pantalla tras la que los otros obstáculos esconden su poca relevancia una vez que la necesidad del nuevo término se hace patente. Si los primeros se superan se acude a éste, y cuando éste es rebatido se acaba siempre volviendo a los primeros. Un círculo vicioso casi perfecto.

El caso de *novela* nos plantea interrogantes que van al meollo mismo del debate entre escuelas críticas al que nos hemos referido. ¿Debemos dejar de usar *novela* porque ni Cervantes ni sus lectores identificaran así el *Quijote*? ¿Debemos desterrar el apelativo *picaresca* para referirnos al *Lazarillo* porque evidentemente tanto su autor como sus primeros lectores carecían de conciencia de dicho género, que evidentemente sólo se desarrolla muchos años más tarde, a partir del *Guzmán*? El interrogante es más capcioso si esta discrepancia entre autor o lector pasado y crítico moderno se produce entre personajes casi contemporáneos. ¿Debemos fiarnos más de Fielding, que llama a sus obras *comic romances*, que de Reeve, de acuerdo con cuya definición serían

novels? Y es todavía más capcioso si la disyuntiva se plantea, no entre autor y crítico, como es el caso de Fielding y Reeve, sino entre dos autores contemporáneos entre sí. Tobias Smollett define la novela en la dedicatoria de su obra *Ferdinand Count Fathom* (1753) en términos que anuncian los de Reeve, «a large diffused picture, comprehending the characters of life...» (Barnett 65). ¿Con quién nos quedamos en este caso, con Fielding o con Smollett? Evidentemente, tanto en este último caso como en los demás, es el crítico que se enfrenta a estos problemas de identificación y descripción genérica el que ha de discernir basándose en las obras, sus características, sus relaciones, en similitudes y diferencias, para arrojar luz sobre las mismas, aunque esa luz sea nueva o *anacrónica*. Y ha de hacerlo tanto si tiene que anteponer su criterio de crítico posterior, el de un crítico contemporáneo, o el de un autor contemporáneo, al del autor que estudia. El rigor crítico debe primar sobre el rigor histórico. De este modo llegará a la conclusión de que Cervantes inaugura una nueva forma de narrar diferente de la que le precede (aunque ésta continúa después de Cervantes), de la que tanto Fielding como Smollett son herederos, y, dado el hecho de que esa forma es la que posteriormente ha llegado a identificarse como *novela*, no tendrá empacho alguno en utilizar este término, y, aún más, en buscar un término diferente para esa otra forma previa—*roman* o *romance*—de modo que puedan diferenciarse claramente.

A la hora de hacer historia de la literatura, o simplemente de estudiar críticamente las obras literarias, necesitamos términos con valor metodológico más que histórico. Por ello no podemos aceptar a los autores y lectores del momento como autoridades terminológicas. El criterio del autor no es de por sí, por el mero hecho de ser el autor (ni el del lector contemporáneo, por el mero hecho de ser contemporáneo), más fiable que el del crítico. Tampoco lo es menos. Es, simplemente, uno más, que hay que sopesar y calibrar antes de aceptar. De hecho, al menos en este terreno genérico, cuanto más alejado está el crítico del autor, más ventaja tiene sobre éste (aunque ello no implica que sepa siempre sacar partido de esa ventaja), pues sabe lo que viene detrás, y en muchas ocasiones conoce mejor incluso lo que viene delante. El crítico juega con ventaja porque tiene una perspectiva histórica y una amplitud en su campo de mira de la que carece el autor, lo que le permite elaborar descripciones más exactas de la evolución y desarrollo de formas y géneros literarios. Al autor le falta la perspectiva que nosotros, siglos más tarde, tenemos. Es imposible que exista una conciencia de la novela como modalidad narrativa hasta que los hallazgos de Cervantes se imiten y desarrollen, y lo mismo puede decirse del género picaresco y de otros géneros. Si renunciamos a esta perspectiva histórica amplia, a la capacidad crítica de generalizar y

relacionar, para quedarnos con el detalle particular histórico de cada momento, estaremos haciendo un ejercicio de miopía en el que los arboles no nos dejarán ver el bosque. Y no hay ninguna necesidad de ello, especialmente porque ambas actitudes, la descripción de los arboles y la descripción del bosque, pueden convivir y son compatibles. De hecho ambas son útiles y necesarias.

La necesidad de estudiar y dar nombre a las agrupaciones de obras que se van configurando en el devenir histórico no es incompatible con la de saber cómo se llamaban en su tiempo y por qué. La terminología podrá tener así un valor histórico o un valor metodológico dependiendo de cuáles son nuestros objetivos. Este es el principio que garantiza la posibilidad de un número variado de enfoques al hecho literario, y la posibilidad de conocerlo en sus diferentes perspectivas. Hay que desterrar el exclusivismo, el pensar que sólo nuestro enfoque es el correcto, o es el único válido, o es el más valioso. Así pues, el obstáculo más importante para la incorporación del concepto de *romance* a los estudios literarios hispánicos no es, en última instancia, el historicismo riguroso (y por su puesto no lo son los obstáculos lingüístico y nacionalista o cultural), sino el exclusivismo, aunque por desgracia ambos *ismos* suelen ir unidos. La crítica historicista tiende a ser exclusivista, casi me atrevería a decir soberbia. Todos sabemos lo que es esa mirada condescendiente sobre todos los que ignoran (en el sentido de *desconocer* o en el sentido de *prescindir de*, aunque para algunos de estos críticos lo segundo siempre implica lo primero) el contexto o el dato histórico particular en beneficio de generalizaciones que abarcan diferentes contextos históricos. Al menos yo lo sé por propia experiencia. Los gestos de desaprobación en un congreso al utilizar precisamente *romance*, y los consiguientes comentarios sobre mi perniciosa *transculturización*, avalada por mi condición de miembro de un departamento universitario de inglés, me permitieron comprobar que los prejuicios nacionalistas seguían siendo tan fuertes como cuando Deyermond escribió su artículo, pero también que el problema del *romance* iba más allá de éstos y era más complejo de lo que Deyermond había creído. Me permitió comprender, en definitiva, la necesidad de estas páginas preliminares, necesidad que hasta ese momento ni me había planteado.

En resumidas cuentas, si la incorporación de la categoría *romance* reporta algún beneficio al estudio de la ficción hispánica medieval y de los Siglos de Oro no se puede rechazar ni por motivos lingüísticos (por *intraducible*), nacionalistas o culturales (por *extranjera*, ajena a nuestra tradición cultural), ni historicistas (por *anacrónica*, ajena al contexto histórico de la obra). Los impedimentos lingüísticos son siempre salvables a través de una u otra solución (la más sencilla, mantener *romance* en cursivas para

diferenciarlo de los romances populares). Los nacionalistas o culturales obviamente se superan con la incorporación y asimilación de lo extranjero a la cultura propia, así como con el ejercicio de un comparatismo literario que nos ayuda a entender mejor lo *nuestro* a través de lo *otro*. En cuanto a los historicistas, hemos visto la imposibilidad de ser rigurosamente historicista en el campo terminológico y genérico, las incongruencias y contradicciones en que esta posición incurre, el callejón sin salida al que conduce; hemos apuntado que el hecho de que un término no existiera en determinado momento histórico no implica que no existiera el concepto, y, aún más, que el hecho de que no existiera el concepto no implica que no exista implícitamente en los propios textos, o que no deba existir para el crítico; y hemos insistido en la necesidad de una terminología universal para el estudio de la literatura, ya que, en última instancia, no es el criterio de autor y lector contemporáneo sino nuestro propio criterio el que debe guiarnos a la hora de establecer distinciones, analizar, sistematizar, a la hora de llevar a cabo lo que constituye la tarea del crítico, tarea que determina una visión de la obra literaria y especialmente de la sucesión de obras literarias muy diferente de la del autor.

Es obvio que, desde mi punto de vista, la incorporación de *romance* a nuestro vocabulario crítico es beneficiosa, por no decir necesaria. Deyermond, al mostrar los inconvenientes de no hacerlo así, dio argumentos para ello que nos parecen incontestables, y que superan el marco del *romance* medieval al que se refieren:

First of all, many romances which deserve the attention of the critic, and of readers in general, have been for all practical purposes overlooked ... Secondly, scholars have been handicapped by the widespread unawareness of a general tradition of medieval Spanish romance with which individual works could be compared. A further, and perhaps an even more serious handicap has been an inability to take account of the work done on analogous romances in other languages ... Thirdly, if romances are not recognized as such and are thought to belong to another genre, the critic will expect to find in them qualities which they never sought to possess. He will, for example, blame them for not having the qualities of the novel ... Fourthly, the general outline of literary history has been distorted. (246-47)

Sólo podemos añadir que, en el caso de Cervantes, los inconvenientes tercero y cuarto son especialmente evidentes, y la incorporación es casi imprescindible. El resto de este trabajo es mi mejor argumento en este sentido, aunque esto implica hacer depender la verdad de esta necesidad del acierto del mismo, y me temo que eso es poner esa verdad en un peligro que no necesita para ser demostrada. Ya que si hay un autor cuya obra exige discriminar entre tipos de ficción, entre *romance* y novela, y realizar generalizaciones sobre lo que hay antes y lo que hay después, ése es Cervantes, pues está situado precisamente a medio camino entre uno y otro, de hecho lleva a cabo la transición de uno a otro y se sirve tanto de uno como del otro en su obra narrativa.

Tales generalizaciones sobre tipos de ficción no sólo nos permiten un mejor entendimiento de Cervantes, sino también de la herencia que deja a sus seguidores, y de cómo éstos manejan el tipo de ficción que llamaremos *romance*, aunque en variantes genéricas diferentes, así como las innovaciones que agrupamos bajo el apelativo de *novela*, de forma similar a Cervantes. Es necesario, en suma, describir la ficción precedente para ver cómo Cervantes (y otros después que él) trabajan no solamente *frente* a ella, sino *sobre* ella.

Afortunadamente así lo han comprendido ilustres estudiosos de Cervantes, lo que me proporciona un argumento adicional con el que compensar las posibles deficiencias de las páginas que siguen, de mis argumentos. De hecho el principal valedor del término—por supuesto inglés—en el campo del cervantismo, el equivalente de Deyermond en la literatura medieval, es no sólo uno de los más eminentes cervantistas, sino también, paradójicamente, uno de los más eminentes exponentes del historicismo cervantino y por tanto más allá de toda sospecha: Edward Riley. Es significativo, en este sentido, que la incorporación del término por parte de Riley se produzca con posterioridad a su gran obra sobre la teoría de la novela en Cervantes, a la que ya hemos hecho referencia más arriba, como él mismo reconoce: «Debo hacer constar que no hice la distinción entre *romance* y novela en *La teoría de la novela en Cervantes*. Ahora la creo fundamental»^{*(26)}. Tras haber estudiado la posición de Cervantes en el debate teórico literario del Renacimiento en su *Teoría de la novela*, Riley comprende que Cervantes trasciende los límites de la poética de su tiempo, y que su originalidad se produce en el terreno de la práctica literaria más que en el del teorizar consciente, en el de la intuición creadora más que en el de la reflexión crítica, lo que legitima, a su vez, al crítico, para trascender los límites de la poética de la época:

La mayor originalidad de Cervantes como teórico está en desarrollar una teoría de la prosa narrativa que si bien estaba firmemente enraizada en la poética contemporánea, trascendía sus límites. Por medio del pensar consciente, la intuición y el ejemplo de *Don Quijote*, puso los cimientos de una teoría válida de la novela moderna. No hubiese podido hacer esto de no haber percibido una distinción entre dos clases de prosa narrativa que la crítica no empezó a reconocer debidamente hasta dos siglos más tarde. Una es más libremente imaginativa mientras que la otra está más estrechamente ligada a la probabilidad y la actualidad históricas. («Teoría literaria» 310)

^{*(26)} E.C. RILEY, «Teoría literaria», *Suma Cervantina*, eds. J. B. AVALLE-ARCE y E. C. RILEY (Londres: Tamesis, 1973) 311, nota 20.

Naturalmente Riley se está refiriendo al *romance* y la novela^{*(27)}. Riley está contestando a los posibles escrúpulos historicistas de los que ya nos hemos ocupado al afirmar que «la diferencia que hace la crítica moderna entre *romance* y novela fue sentida e intuita por Cervantes, por muy difícil que sea precisarla» («Teoría literaria» 320)^{*(28)}, y postula claramente la necesidad de tener presente esta distinción al estudiar a Cervantes: «Ayuda mucho a entender la teoría de Cervantes el recordar esta distinción que él buscó a tientas teóricamente y consiguió alcanzar maravillosamente con la creación de su gran novela» («Teoría literaria» 311). Y el consejo de Riley ciertamente

^{*(27)} En realidad Riley se refiere ya a esta distinción, aunque sin utilizar los términos novela y *romance*, y a su naturaleza intuitiva o artística más que teórica en Cervantes, en la conclusión de su *Teoría de la novela*, donde, tras afirmar que la contribución más original de Cervantes a la teoría de la novela no radica en sus manifestaciones teóricas, sino que tomó la forma de un resultado, el *Quijote*, declara que «en la ficción de Cervantes, la coexistencia de dos mundos claramente distintos refleja la potencial diversidad que existe entre los dos aspectos de la verosimilitud: lo ideal y lo posible... En uno de ellos, la vida está recortada, perfeccionada y, como si dijéramos, organizada de antemano de acuerdo con un modelo ideal; en el otro se representa la vida en el contexto de la más usual experiencia diaria. La diferencia entre ambos mundos es, sólo en parte, expresión de la doctrina tradicional de los estilos... Realmente la diferencia entre ambas corresponde a la diferencia entre el *Quijote* y el *Persiles*» (342-3). Y ya antes de Riley, Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del "Quijote"* había percibido claramente la diferencia al referirse al título de *novelas* que da Cervantes a los relatos de sus *Novelas ejemplares* para señalar cómo bajo este epígrafe se encuentran dos series bien diferentes de relatos, una de índole realista y verosímil — *El Rinconete* y el *Celoso extremeño* — y otra más irreal — *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* — que describe así: «...en la primera serie ... nos son referidos casos de amor y fortuna. Son hijos que, arrancados al árbol familiar, quedan sometidos a imprevistas andanzas; son mancebos que, arrebatados por un vendaval erótico, cruzan vertiginosamente el horizonte como astros errantes y encendidos; son damiselas transidas y andariegas, que dan hondos suspiros en los cuartos de las ventas y hablan en compás ciceroniano de su virginidad maltrecha. A lo mejor, en una de tales ventas vienen a anudarse tres o cuatro de estos hilos incandescentes tendidos por el azar y la pasión entre otras tantas parejas de corazones: con grande estupor del ambiente venteril sobrevienen entonces las más extraordinarias anagnórisis y coincidencias. Todo lo que en estas novelas se nos cuenta es inverosímil... El *Persiles*, que es como una larga novela ejemplar de este tipo, nos garantiza que Cervantes quiso la inverosimilitud como tal inverosimilitud. Y el hecho de que cerrara con este libro su ciclo de creación, nos invita a no simplificar demasiado las cosas» (80-81). Ortega concluye avisando de la confusión a que puede dar lugar llamar a este tipo de relatos novelas: «¿Creéis que debemos llamar «novela» al género literario que comprende esta primera serie cervantina? No hay inconveniente; pero haciendo constar que este género literario consiste en la narración de sucesos inverosímiles, inventados, irreales» (81).

^{*(28)} RILEY está de nuevo contestando estos mismos escrúpulos cuando afirma en un libro más reciente, su *Introducción al "Quijote"* (Barcelona: Crítica, 1990), en el que utiliza también la distinción novela/*romance*, que «La teoría literaria de la época se fijó tan poco en las obras de ficción en prosa que no nos sorprende el hecho de que en esa área de la literatura prevaleciera un sentido tan poco preparado para la distinción de géneros. Esto se apreciaba de inmediato en la vaga y confusa terminología que se aplicaba a la mayoría de las obras de ficción. No había entonces en castellano ningún término que definiera las extensas obras de ficción escritas en prosa» (21). Tras comentar la utilización con este sentido de *libro* o *historia* y la introducción de *novela* como relato breve, Riley considera esta introducción como un indicio del afán discriminador que se empieza a producir a principios del XVII. Riley concluye que Cervantes «no habría podido escribir nunca el *Quijote* si no hubiera conocido la diferencia entre lo que hoy llamamos "novela" y *romance*, aunque desconociera esta terminología moderna» (21).

no ha caído en saco roto. Desde la publicación de su artículo en la *Suma cervantina* han proliferado los libros y artículos sobre Cervantes que investigan la relación entre su obra y el *romance* o que utilizan éste como un instrumento fundamental en sus análisis de las obras cervantinas, aunque, por supuesto, éstos proceden casi siempre del ámbito del hispanismo británico o norteamericano^{*(29)}.

El propio Riley ha dedicado a esta tarea investigadora un artículo muy esclarecedor (me atrevería a decir que fundamental) en el que, tras postular de nuevo la necesidad de distinguir entre dos tipos de ficción—incluso aunque no se utilice la distinción terminológica *novela/romance*—para entender a Cervantes^{*(30)}, ofrece una breve pero completísima descripción del *romance* y estudia su funcionamiento en las obras de Cervantes, o, lo que es lo mismo, la posición de Cervantes respecto al mismo a lo largo de su obra. Su punto de partida no puede ser más sorprendente:

La sugerencia primordial que quiero hacer es considerar la prosa "romance" de Cervantes, no la "novelesca", como forma fundamental o central de sus escritos ... No hay duda de la enorme influencia que ejerció *Don Quijote* en el desarrollo de la novela moderna. No obstante, en lugar de considerar a Cervantes como "el primer novelista moderno" (honor indeterminable), que se rió de los "romances" caballerescos hasta su extinción ... sería más exacto verlo como un hombre que leyó, escribió y entendió el "romance" extremadamente bien y, sin rechazarlo o condenarlo, lo usó, jugó con él y, conscientemente, buscó el modo de extraer de esa fuente nuevas formas de ficción. Su primera y su última obras publicadas fueron "romances". Entre éstas publicó la mezcla de las *Novelas ejemplares* y las dos partes del *Quijote*, obra tan compleja que no puede ser pensada sólo como "anti-romance". El considerar el "romance" como algo fundamental o central en la ficción cervantina no es incompatible con la opinión de que su mayor originalidad—al menos en nuestra lectura actual de la historia literaria—se deba al desarrollo de formas ficticias lejanas al "romance" y prácticamente "novelescas". («Cervantes» 40)

La sugerencia de Riley es ciertamente innovadora: lo central en la obra de Cervantes es el *romance*, no la novela. Para llegar a esta conclusión, sin embargo, sobre todo

* Los hitos más significativos en este terreno, desde mi punto de vista, son los libros de EDWIN WILLIAMSON, *The Half-Way House of Fiction: "Don Quixote" and Arthurian Romance* (Oxford: Clarendon Press, 1984), y de EDUARDO URBINA, *Principios y fines del "Quijote"* (Potomac: Scripta Humanistica, 1990), en lo que se refiere al *Quijote*; el de RUTH S. EL SAFFAR, *Novel to Romance: A Study of Cervantes's "Novelas ejemplares"* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974), para las *Novelas ejemplares*; y el de ALBAN K. FORCIONE, *Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles y Sigismunda"* (Princeton: Princeton University Press, 1972), en el caso del *Persiles*.

*(30) «Lo importante es reconocer y anotar la diferencia. No es necesario contar con otra palabra, aunque obviamente es útil. Muchos dolores de cabeza ocasionados por los gustos inexplicables de Cervantes, y muchos comentarios desacertados, algunos de estudiosos eminentes, se hubieran evitado si sus "romances" hubieran sido reconocidos como tales, en lugar de ser tratados como novelas fracasadas» (E. C. RILEY, «Cervantes: Una cuestión de género», *El "Quijote"*, ed. GEORGE HALEY [Madrid: Taurus, 1980] 39). Un poco más abajo afirma Riley que, pese a las confusiones y dificultades de la distinción, «la palabra "romance" es tan clara y útil, como lo es la palabra "picaresca", y probablemente lo sea aún en mayor grado. En la actualidad puede ganarse más en el análisis crítico de Cervantes, adoptando esta idea, que ignorando su existencia» (40).

tratándose de un autor que parodió el género de caballerías pero que cultivó el pastoril y el bizantino o griego, está claro que se hace necesaria una definición de *romance* más amplia que la que ofrecía Deyermond (restringida especialmente al ámbito medieval), que incluya todas estas variantes, que es la que Riley ofrece a continuación y que otorga a su artículo un interés adicional. Para ello Riley ataca, en primer lugar, la visión teleológica de la historia de la narrativa, que considera la novela como culminación de un proceso evolutivo que llega a su perfección con ella, cuyo surgimiento marca el fin del *romance*. Riley, por el contrario, inspirándose en las ideas de Northrop Frye, habla de un movimiento pendular o cíclico, en virtud del cual se imponen sucesivamente uno y otro tipo de ficción, de modo que los excesos de uno son corregidos por el otro. En segundo lugar, y siguiendo de nuevo a Frye, Riley se refiere a la novela como mutación del *romance*, como resultado de un proceso de desplazamiento del mismo que estudiaremos con detalle más abajo. De esta forma la visión amplia del *romance* de Riley empieza a delinearse, y queda confirmada cuando leemos lo siguiente:

... [el *romance*] está profundamente arraigado en la psique humana. Su capacidad para la sobrevivencia, su habilidad proteiforme de adaptación y mezcla con otras formas, es sorprendente ... Desde la *Argonáutica* de Apolonio de Rodas (sin mencionar *La Odisea*) hasta las fantasías de la nueva caballerescas de Tolkien, *La guerra de las galaxias* y *Superman*, el "romance" ha sabido adaptarse con gran facilidad a poesía, drama, cine y "comics". («Cervantes» 41)

En consecuencia, Riley ofrece una lista de trece características que, como él mismo precisa, no sirven para distinguir entre *romances* caballerescos, sentimentales, cortesanos, históricos, pastoriles, griegos o heroicos, sino que son comunes en términos generales a todos ellos. Tales características pueden reagruparse en cinco puntos fundamentales: (1) historia de aventuras o de amor (normalmente ambas cosas), que suele comprender viajes, búsqueda o «trabajos», y no sometida a normas empíricas, ni en el tiempo, el espacio, o lo sobrenatural; (2) su acción narrativa está compuesta de una prolífica sucesión de sucesos, a veces historias entrelazadas, y está gobernada por peripecias y anagnórisis, que al lector moderno acostumbrado al realismo y a tramas basadas en la causalidad racional le parecen manipulaciones de accidentes y coincidencias (en los *romances* de hasta el siglo XVII esto no es resultado de la acción de un azar ciego, sino de la Providencia divina que preside los acontecimientos y da sentido a la existencia humana); (3) simplificación moral y psicológica: siempre triunfa la virtud, y los protagonistas son héroes y heroínas idealizados, en el sentido de que están dotados de cualidades materiales (belleza, juventud, rango, riquezas), y espirituales (virtud e inteligencia), ideales y absolutas, y

tienden a convertirse en tipos o arquetipos psicológicos, símbolos o alegorías; (4) el estilo verbal suele ser más elevado que el normal, y en él abundan los detalles descriptivos, sensuales y visualmente gráficos; (5) es escapista, se acerca al sueño de cumplimiento de deseos, lo que implica que es moldeado de acuerdo con la sensibilidad—los deseos—de la época y es por tanto un producto de la moda, lo que implica que individualmente queda pronto desfasado.

Esta descripción del *romance* le permite plantearse a Riley el estudio de su posición en la obra de Cervantes en los innovadores términos ya señalados más arriba, así como las relaciones entre los dos tipos de ficción, *romance* y novela, en dicha obra. Tales relaciones no están marcadas, según Riley, por una línea evolutiva de una a otra, bien del *romance* a la novela, como en la visión tradicional, bien de la novela al *romance*, como en la de Ruth El Saffar⁽³¹⁾, sino que hay que «...aceptar la coexistencia en la ficción en prosa de Cervantes de dos tipos diferentes de escritura, y la probabilidad de que el autor no evoluciona definitivamente hacia una forma determinada sino que hasta el final de sus días escribió alternativamente en una de las dos mencionadas, o en una combinación de ambas» («Cervantes» 38)⁽³²⁾. Para Riley está claro que las dos están continuamente presentes en las obras de Cervantes «ya sea separadas, yuxtapuestas o mezcladas en formas y medidas diferentes» («Cervantes» 38). A desentrañar estas relaciones dedica Riley la parte final de su artículo, en el que separa las obras de Cervantes en tres grupos según predomine el *romance* (la *Galatea*, el *Persiles* y cinco de las *Novelas ejemplares*), la novela (las dos partes del *Quijote* y otras cinco *Novelas ejemplares*), o presenten una mezcla de las dos (la *Gitanilla* y la *Ilustre Fregona*), aunque dejando claro que esto es una simplificación, ya que ambos tipos de ficción están siempre en interacción en las obras de Cervantes. Estas presentan siempre un

⁽³¹⁾ En la obra ya citada, *Novel to Romance: A Study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, y también en «The Truth of the Matter: The Place of Romance in the Works of Cervantes», *Romance: Generic Transformation from Chretien de Troyes to Cervantes*, ed. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee (Hanover and London: University Press of New England, 1985): 238-52.

⁽³²⁾ Edwin Williamson expresa una opinión similar en *The Half-Way House of Fiction*: «Cervantes's modes of writing were diverse and concurrent [especially from 1605 to 1616] ... There would seem then to be little point in attempting to establish a consistent, chronological order of development in Cervantes's works from the evidence of what he published during the period. Any such pattern would presuppose some ultimate preference for either "romance" or "realism", and the signs are that Cervantes felt able to move quite freely from one mode to the other. Just as he could contemplate finishing *La Galatea* after having parodied pastoral elsewhere in his writings, so too could he have been writing the *Persiles*—a Christian romance based on Tasso's aesthetic principles—at the same time that he was composing Part II of *Don Quixote* or some of his *Exemplary Novels*. Cervantes's parody of romance and, as I will argue presently, his conscious attempts to supersede its procedures, would not have precluded his having experimented at broadly the same time with Tasso's advanced ideas on the art of narrative» (79)

movimiento o desplazamiento hacia una clase de ficción en el contexto de la otra, por lo que Riley apunta los indicadores de tal movimiento y sus grados. Ni siquiera en el *Quijote* rechaza Cervantes del todo el *romance*, ya que algunos personajes como Marcela, Cardenio, Basilio, Ana Félix y otros, que aparecen en el mismo nivel que don Quijote y Sancho, en el nivel de la acción principal, pertenecen al ámbito del *romance* en diferentes grados. Riley deja claro que Cervantes no rompe nunca radicalmente con el *romance*, y esto puede entenderse gracias a esta noción amplia del mismo, no limitada a la ficción de caballerías. Por eso la distinción que venimos discutiendo es especialmente importante en Cervantes: incluso sus novelescas innovaciones mantienen una cierta relación con el *romance* y deben además definirse en relación con éste.

Esta visión amplia del *romance* es fundamental para comprender la dualidad que el término encierra, aunque ésta no es analizada por Riley, así como para apreciar en toda su extensión los beneficios de su incorporación en el estudio de la obra cervantina. En este sentido son decisivas las ideas de Northrop Frye sobre el *romance*, que serán también el punto de partida, aunque con ciertas modificaciones y correcciones, de la caracterización del *romance* y de su distinción frente al *realismo* que ofrecemos a continuación. De acuerdo con esta visión amplia y la dualidad latente en ella, sugeriremos una solución al problema lingüístico que refleja esta dualidad terminológicamente y que se encuentra a medio camino entre el *romance* de Deyermond-Riley y el *roman* de Avalle-Arce. Pero incluso si esta solución parece torpe o desacertada los argumentos no variarán sustancialmente, ya que lo importante no es la terminología, como afirman tanto Deyermond como Riley, sino los conceptos encerrados en ella, en este caso la distinción entre dos tipos de ficción, *romance* y *realismo*, y entre el *romance* como tipo general de ficción frente a los géneros particulares en los que éste se metamorfosea en diferentes épocas. Provistos de estos instrumentos, esperamos mostrar, frente a los prejuicios nacionalistas e historicistas, los beneficios de la distinción, cómo la modernidad de Cervantes y la novela sólo pueden entenderse en su relación con un tipo de ficción que supera un particular contexto histórico o nacional, el *romance*; y cómo haciendo esto podemos seguir el desarrollo de una tradición cervantina en la novela, pues ésta, entre otras cosas, implica, o se define por, la incorporación del *romance* y el uso del mismo en las nuevas formas novelescas. La distinción entre lo universal del *romance* y sus actualizaciones genéricas particulares, además, contribuirá también a mitigar el prejuicio historicista, al mostrar cómo los rasgos distintivos, históricos, de una época y sus formas literarias son armonizables con tendencias generales y universales innegables,

que se manifiestan de diferentes formas en diferentes épocas pero que son constantes en el ser humano y su representación de la realidad a través de la ficción. Lo que sigue es, como he dicho más arriba, un argumento más para la incorporación de *romance* y de la distinción *romance/novela*—o más exactamente *romance/realismo*—a nuestros estudios literarios, especialmente a los cervantinos.

2. EL PRINCIPIO DE VERTICALIDAD

EL «ROMANCE» Y LA DOBLE PERSPECTIVA VERTICAL

Cualquier intento de definir el *romance* como tipo específico de ficción ha de hacer necesariamente referencia a las ideas que sobre el mismo nos ha dejado Northrop Frye en *The Secular Scripture**⁽³³⁾. La gran contribución de Frye al estudio del *romance* en esta obra y en otras no es tanto la rigurosa descripción del mismo como la nueva percepción de éste como un modo de ficción que sobrepasa los límites históricos de los géneros narrativos tradicionalmente considerados como *romances*. Su concepción es incluso más amplia que la de Riley, pues para Frye *romance* no se opone tanto a *novela* como a *realismo*, y esta oposición en el fondo no es tal o al menos no se plantea en términos radicales y excluyentes, pues la otra gran contribución de Frye (de la que nos ocuparemos en el siguiente punto al hablar de la teoría del desplazamiento), es su comprensión de cómo las ficciones realistas no vuelven totalmente la espalda al *romance* sino que lo incluyen o incorporan como principio básico estructural. Gracias a estas dos decisivas percepciones puede constatare y estudiarse tanto la presencia del *romance* en una variedad de géneros y textos—y no sólo en prosa narrativa, también dramáticos o incluso poéticos—como la permanencia del *romance* en el otro gran modo de ficción que surge tras él y en gran parte de él, el *realismo*. Ambas constataciones, como veremos más adelante, son fundamentales para el estudio de la tradición cervantina en la novela inglesa. Para llegar a ellas hay que partir por tanto de la descripción del *romance* de Frye y de su interpretación de lo que es constitutivo y esencial en él.

Frye caracteriza el *romance* por su presentación de dos mundos contrapuestos y de raigambre mítica, uno idílico superior y otro demoníaco inferior, situados por encima y por debajo del mundo de la experiencia ordinaria, que configuran lo que él denomina *perspectiva vertical*. En el *romance*, «the action takes place on two levels of experience. This principle of action on two levels, neither of them corresponding very closely to the ordinary world of experience, is essential to romance, and shows us that romance presents a *vertical* perspective which realism, left to itself, would find it very difficult to

*⁽³³⁾ NORTHROP FRYE, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Cambridge: Harvard University Press, 1976).

achieve» [el subrayado es del autor] (*Secular* 49-50). Esta bipolaridad vertical del mundo presentado en el *romance* se expresa básicamente en la polarización moral que se observa en los personajes y que se basa en su pertenencia a uno u otro mundo, en la nítida separación entre buenos y malos, entre las criaturas del mundo superior positivo frente a las del mundo inferior negativo, respectivamente: «This vertical perspective partly accounts for the curious polarized characterization of romance, its tendency to split into heroes and villains» (*Secular* 50). La caracterización en los *romances*, como todo el universo ficticio que nos presentan, es esencialmente maniquea y, en este sentido, simplificadora:

Romance avoids the ambiguities of ordinary life, where everything is a mixture of good and bad, and where it is difficult to take sides or believe that people are consistent patterns of virtue or vice. The popularity of romance, it is obvious, has much to do with its simplifying of moral facts. It relieves us from the strain of trying to be fair-minded ... In the context of play ... this moral polarizing provides the same kind of emotional release that a war does, when we are encouraged to believe in our own virtue and the viciousness of the enemy. (*Secular* 50)

La perspectiva vertical no sólo se proyecta sobre la caracterización, sino que se hace sentir también en la acción narrativa, que, no importa cuál sea su contenido específico, está siempre basada en última instancia en una transición entre estos dos mundos contrapuestos: «...most romances exhibit a cyclical movement of descent into a night world and return to the idyllic world, or to some symbol of it like marriage...» (*Secular* 54). Este descenso suele implicar una transición física, un *viaje* o *búsqueda* (aunque no necesariamente, ya que puede tratarse de *trabajos* en un sentido más amplio), y en cualquier caso una alienación o extrañamiento (voluntario o impuesto) del héroe o heroína de su mundo, del mundo superior al que pertenecen, que da lugar a una serie de aventuras y pruebas, tras las que recuperan su estado original —a veces su identidad— y retornan a su mundo. La perspectiva vertical así pues determina tanto personajes como acción, que expresan igualmente esta polarización vertical del *romance* en dos mundos situados por encima o por debajo de lo ordinario, *extraordinarios*. Frye lo sintetiza así:

The characterization of romance is really a feature of its mental landscape. Its heroes and villains exist primarily to symbolize a contrast between two worlds, one above the level of ordinary experience, the other below it. There is, first, a world associated with happiness, security, and peace ... I shall call this world the idyllic world. The other is a world of exciting adventures, but adventures which involve separation, loneliness, humiliation, pain, and the threat of more pain. I shall call this world the demonic or night world. Because of the powerful polarizing tendency in romance, we are usually carried directly from one to the other. (*Secular* 53)

La asociación de esta perspectiva vertical con los deseos y fobias del lector es apuntada por Frye cuando, al hilo de estas palabras, afirma: «It looks, therefore, as though romance were simply replacing the world of ordinary experience by a dream world, in which narrative movement keeps rising into wish fulfillment or sinking into anxiety and nightmare» (*Secular* 53). Evidentemente en el mundo superior cobran forma los sueños y deseos de lector y autor, en el inferior sus pesadillas y miedos. En uno se proyecta de forma idealizada todo lo que se juzga positivo, valioso, deseable. En el otro todo lo negativo, indeseable, aborrecible. Las figuras de uno y otro, así como el movimiento entre uno y otro, responden evidentemente a esta ley del deseo, que no a las de la probabilidad. Por eso, como explica Frye, se asocia lo realista con la conciencia, con el mundo despierto, y el *romance* con el sueño o la ilusión, incluso con el inconsciente—la dicotomía está perfectamente ilustrada en *Don Quijote*. Pero estas asociaciones, como bien indica Frye, son las asociaciones del *realismo*: «The romancer, *qua* romancer, does not accept these categories of reality and illusion. Both his idyllic and his demonic worlds are a mixture of the two, and no commonsense assumptions that waking is real and dreaming is unreal will work for romance» (*Secular* 53). Conviene no perder nunca de vista esta nota de relativismo al enfrentarnos con las relaciones entre *romance* y realidad, y es muy necesaria al afrontar el problema del *realismo*. A nosotros nos permitirá de hecho cuestionar la capciosa identificación de realidad con *realismo*, y comprender que el *romance* no está necesariamente reñido con la realidad, sino que implica simplemente una concepción diferente de la misma.

A esta primera dualidad establecida por Frye como característica esencial del *romance* conviene añadir otra no mencionada por Frye explícitamente (aunque recogida implícitamente, como veremos más abajo). Dicha dualidad es la apuntada por Henry Knight Miller cuando explica que en el *romance* el universo se concibe como compuesto de dos niveles de realidad, uno inferior, el mundo sensible, material, fenomenológico, y otro superior, el inteligible, espiritual, trascendente, que para los autores de *romance* es donde radica la verdadera realidad. Esta concepción dual del mundo, como la anterior, se manifiesta en diferentes aspectos narrativos del *romance*, especialmente en la forma que toma la acción y el significado que emana de la misma:

Within this latter frame, the orbit of Fortune, particular literary conventions of myth and romance effectively mirror that world's apparent linear discontinuities and arbitrariness: "coincidences" in the action, "discoveries" and "turns" in the conclusion, "digressions" in the narration, and so on. But in the more artful specimens of romance, such useful narrative devices are never gratuitous but are intimately linked with the larger structural plan, as the lower world is vertically, hierarchically, linked with the larger paradigmatic realm of Providence. This is equally true in pagan and in Christian romance, although in the latter an even closer tie is

inherent in the theological argument that mere Fortune is simply an aspect of ultimate Providential order, that aspect which limited man is able to perceive in the world of raw experience and which he mistakenly perceives as pure contingency, unless (or until) his perception is cleansed ... The locus of fictive "reality" ... is not in the individual character or his idiosyncratic actions, but in his *relationship* to the truly real [el subrayado es del autor]. *(34)

Así pues el mundo superior determina y dirige el inferior, y no sólo en cuanto que todo lo que ocurre en él es resultado de un designio superior que ordena y dispone y al que son ajenos la voluntad de los personajes que pululan* en ese mundo inferior o las circunstancias físicas del mismo, por lo que la acción se presenta como una sucesión de acontecimientos imprevistos e inesperados, de aventuras que vienen como llovidas del cielo. Esta dependencia se produce también en cuanto que uno es la fuente del significado del otro, la suma de contingencias o casualidades del mundo físico inferior cobra significación precisamente en relación con el mundo superior, ya que ha sido ordenada siguiendo un plan escondido tras esa serie de peripecias extraordinarias:

The "plot" or narrative-pattern of romance is normally subordinate to but closely linked with an intellectually (or mythically) conceived larger structure, which mirrors certain *a priori* truths or assumptions about the cosmos. The most important of these assumptions, both for pagan and Christian romance, is that the structure of the full cosmos itself makes ultimate sense, even if the stage of the human world exhibits a dismaying (or amusing) pattern of misadventure and confusion bordering on chaos. ("*Tom Jones*" and Romance 22)

En consecuencia, de igual forma que la primera perspectiva vertical se expresa o manifiesta en la polarización de personajes en héroes y villanos y en la acción como descenso y sucesión de aventuras, la segunda determina la estructura o *forma* de esta acción como una cadena de coincidencias—y de ella se derivan «...such literary conventions as peripetia and anagnorisis in the action, the acceptance of "coincidence" as an arbitrary divine intervention in the "ordinary" course of affairs...»*(35)—así como el carácter simbólico o alegórico de la misma, que apunta a este nivel superior del que el inferior es un reflejo: «Since the "real" is conceived to lie in a dimension beyond the "actual"—the masquerade world of mere appearances—ultimate significance derives from the assessment of human action in a larger, more inclusive perspective than "actuality" affords. Hence "meaning" in the romance is often symbolic, typological, emblematic, even allegorical» ("*Tom Jones*" and Romance 73). Naturalmente esta perspectiva también influye en la *forma* que toman personajes, en cuanto que éstos son

*(34) HENRY KNIGHT MILLER, *Henry Fielding's "Tom Jones" and the Romance Tradition* (Victoria: University of Victoria, 1976) 22-23.

*(35) HENRY KNIGHT MILLER, «Augustan Prose Fiction and the Romance Tradition», *Papers Presented at the Third David Nichol Smith Memorial Seminar*, ed. R.F. Brissenden and J.C. Eade (Toronto: University of Toronto Press, 1976) 251.

concebidos en términos de lo esencial o permanente, que es lo que se considera *real*, y no de lo accidental y variable, externo o empírico, aunque puedan presentar ciertos detalles exteriores que median entre ese carácter esencial y los gustos de determinada audiencia^{*(36)}. Por eso los personajes son básicamente tipos, una expresión estilizada y simplificada del bien y el mal, el amor o el desamor, la civilización o la barbarie, o de cualquier otra cualidad que quiera expresarse. Representan o expresan una serie de esencias y dan forma así a un mundo de ideas puras y uniformes, del que se excluye la mezcla y lo heterogéneo, y por tanto altamente estilizado, que es el que el autor del *romance* quiere expresar porque en él radica la verdadera realidad^{*(37)}.

De esta segunda perspectiva vertical se desprende por tanto una realidad esencializada y simbólica, con claros ecos platónicos, a la que Edwin Williamson se ha referido al analizar los *romances* del creador del género de caballerías, Chrétien de Troyes, como un reflejo o resultado de la concepción medieval del mundo: «The fundamental premiss upon which medieval culture is based is that the universe has been created by a benevolent deity. From this follows the conviction that the universe must conform to a perfect design and an intelligible structure ... This idea divides the world into the visible and the invisible, the phenomenal surface and a subjacent order of

^{*(36)} «...the romance interest in Character was focused upon the essence that lay behind purely existential “accidentals” of individual nature, focused upon the qualities that had permanent significance and representative force and were therefore “real,” not those of the muddled local flux that constituted the “actual”» (Miller, *Tom Jones and Romance* 56). Una interesante consecuencia de esta caracterización esencial es indicada también por Miller: «But, given the premises of “essential” character, genuinely *significant* change (in the soul) could only be conceived of as a radical leap, a totally fresh definition of the “good,” and therefore a new definition of the character's essence. Although the general notion always existed that any change could proceed by gradual and minute stages, the more typical pattern of character-change in the romance is the “conversion-experience,” the fundamental reorientation of the soul» [el subrayado es del autor] (58).

^{*(37)} Las palabras de Miller son bastante elocuentes en cuanto a esta diferente concepción de la realidad o la verdad: «...the “real” [is] conceived as lying in a dimension beyond the merely “actual” world of appearances. The essential appeal ... is “centrifugal”, an appeal to the sense of being part of a larger structure: hence the generic, the universal, is held to be more important than the “particular”, and myth and legend may appear to contain more certain “truth” than specific or factual history (as Aristotle had suggested). Thus, too, the “literal” may be less persuasive than the metaphorical and allegorical. The romance vision does not, of course, deny that the “actual” world is full of mutability and fluctuation and chaotic particulars (indeed, these are usually the material of its foreground action), but it normally seeks to transcend this merely present and mutable physical scene, to find values in a “real” order that is unchanging and eternal: it seeks the “intelligible world” ... not simply the material world (the “actual”) available to sense experience ... The “truth” in romance may be called deductive and moral, presented in terms of norms, as opposed to the inductive and empirical “truth” which is emergent from significant particulars. The romance contemplates human action from a transcendental or metaphysical perspective, hence its world is not one of historic time and scientific fact» («Augustan Fiction and Romance» 254).

reality» (2)^{*(38)}. Para Williamson esta actitud platónica e idealista ante la realidad es la responsable de lo que él llama «The Platonist Element in Romance as a Genre», como reza el epígrafe de una de las secciones de su libro, bajo el cual escribe:

Romance is therefore expressed on two levels, representing everyday mutable experience on the one hand and the unchanging world of ideals on the other. It can acknowledge the contradictions and perplexities of temporal experience, but in contrast to the modern novel, these existential difficulties are perceived to be susceptible of solution when properly related to another, transcendent order of reality. Through the mediation of symbols and marvels, romance creates a mysterious traffic between the material world and the spiritual; its heroes operate on that elusive borderline between two worlds... (25)

Miller, por su parte, prefiere no hablar de platonismo, sino de algo más amplio y universal: «We need not call such a view "Platonic," for, with the exception of a few philosophies such as the Epicurean, it is the dominant view of all classical philosophy, as it would be the dominant perspective of Christian philosophy well into the eighteenth century, when the effect of competing emphases upon "Becoming" began seriously to be felt» (56). En cualquier caso nos encontramos ante una actitud ante la realidad de clara orientación vertical que imprime una forma característica al universo ficticio presentado por el *romance*.

Evidentemente ambas perspectivas no son incompatibles ni se excluyen, sino que una está de alguna manera incluida en la otra. La acción y los personajes encarnan o dan cuerpo a un mundo sensible bipolar, cargado de connotaciones positivas o negativas, y extraordinario, sin correspondencia con el mundo ordinario, por encima o debajo de éste. La totalidad de este mundo físico bipolar apunta a un mundo trascendente por encima de él que determina su forma, tanto en lo que se refiere al carácter esencial y estilizado de los personajes, que parecen remontar la realidad particular y heterogénea en la que están anclados como seres humanos para ofrecernos una fugaz visión de la otra realidad universal y pura, como en lo que respecta al carácter imprevisible y continuamente cambiante de la acción, regida por la Providencia, los dioses (o simplemente la fortuna o el azar), en los que esta acción encuentra tanto

^{*(38)} Williamson cita para aclarar esta idea un iluminador pasaje de la obra de M.-D Chenu, *Nature, Man and Society in the Twelfth Century*: «All things comprised an order ... the key to this order was at once the distinction and the intimate relationship between the intelligible and the sense-perceptible worlds into which the universe was divided. True reality belonged to the intelligible world, which alone was unchanging and which alone, therefore, was true ... God, author of this universe and this order, was the source of all reality and of all truth; as such he was transcendent, and it was his very transcendence which underlay this omnipresence. Man was composed of a body and a soul, and through these he entered into the two worlds ... Man's dualism had implications for the ways and means by which he knew; the soul had two faces, one turned towards the intelligible world, the other toward the sense-perceptible world» (4).

justificación como significación. En estos aspectos narrativos básicos del *romance*, por lo tanto, se produce una confluencia o superposición de ambas perspectivas. Los personajes ponen de manifiesto tanto la primera en su naturaleza polarizada y superlativa, demoníaca o idílica, como la segunda en la forma esencial y estilizada en que se presenta esta naturaleza. Lo mismo puede decirse de la acción: expresa tanto la primera en su naturaleza aventurera y cíclica, de descenso y ascenso entre lo demoníaco y lo idílico, como la segunda en la forma que esas aventuras van tomando como sucesión de peripecias y anagnórisis, coincidencias y casualidades. A esto podemos añadir además los diferentes escenarios en los que tiene lugar la acción, que reflejan también esta polaridad de mundos contrapuestos y extraordinarios, según estén cargados de las esencias positivas o negativas que les transmiten sus moradores, al tiempo que son presentados de forma muy tipificada y estilizada⁽³⁹⁾. Y lo mismo puede decirse del elemento maravilloso que aparece en muchos *romances*, que se configura como uno de los indicadores más evidentes tanto de que no estamos en el mundo de la experiencia ordinaria, sino en mundos antagónicos situados por encima o por debajo de ésta, como de que existe un mundo superior que influye y actúa sobre el inferior. Lo maravilloso puede ser, en primer lugar, un indicio más del carácter idílico o demoníaco del universo ficticio en que nos encontramos, o, en segundo lugar, la manifestación de una voluntad superior que interviene en los asuntos del mundo físico inferior. De hecho los diferentes tipos de lo maravilloso señalados por John Stevens como característicos del *romance* pueden ser asignados a una u otra perspectiva y tienen por tanto un papel diferente en función de ello⁵. Lo extraño, misterioso y mágico de Stevens expresan o resultan de la primera perspectiva. Lo milagroso de la segunda.

⁽³⁹⁾ «Or-setting may, in such manner, exhibit some link with the daimonic energies of good and evil that surround the human agent, and thus become charged with moral (or fully allegorical) significance ... Of those settings particularly invested with moral or symbolic overtones two are of special interest for our narrative—the *paradeisos* or “good” place, which the hero achieves after a high struggle or from which he initially strays or is banished..., and the polar opposite of this Eden, the infernal place, whose surrogates—Prison (the Dungeon of Dispair), the Forest of Error, the dismal Cave, or even a false Garden—may well mark a place of decision, perhaps the lowest point in the hero's fortunes...» (Miller, “*Tom Jones*” and *Romance* 42-43).

⁵ En el capítulo «The Marvellous in Romance» de la obra *Medieval Romance: Themes and Approaches* (London: Hutchinson, 1973), JOHN STEVENS elabora una interesante tipología de lo maravilloso en el *romance* medieval. En primer lugar distingue entre lo maravilloso y lo sobrenatural, en cuanto que el primero no implica siempre el segundo. Por eso su primera categoría de lo maravilloso es (a) lo extraño, exótico o remoto, que es lo más cercano a la experiencia ordinaria en cuanto que no es sobrenatural, sino simplemente alejado de nuestra experiencia, poco natural, sin que podamos pronunciarnos con seguridad sobre su carácter sobrehumano—por ejemplo ciertos exóticos y desconocidos animales, los ingenios mecánicos de lejanas tierras, en general las maravillas del lejano Oriente. Frente a ello está lo maravilloso propiamente dicho, lo sobrenatural. Si lo extraño fascina e

El propio Frye apunta la conexión entre ambas perspectivas cuando se refiere al descenso y el ascenso de los personajes del *romance* como una sucesión de episodios aparentemente inconexos: «The realist, with his sense of logical and horizontal continuity, leads us to the end of the story; the romancer, scrambling over a series of disconnected episodes, seems to be trying to get us to the top of it» (50). Podemos interpretar *top* tanto en el sentido del mundo idílico al que los héroes retornan al final, como en el de mundo superior por encima del físico al que ellos mismos y sus historias apuntan y cuya existencia revelan. Frye no tiene este segundo significado en mente, ya que no hace referencia a esta segunda perspectiva vertical o concepción dual del universo, pero sí recoge su expresión más obvia, el aspecto estructural de la sucesión de incidentes inesperados y casuales, y la asocia a la verticalidad de la primera perspectiva. Frye plantea dicha estructura episódica en similares términos de verticalidad frente a la horizontalidad del *realismo* cuando afirma:

In realism the attempt is normally to keep the action horizontal, using a technique of causality in which the characters are prior to the plot, in which the problem is normally: "given these characters, what will happen?" Romance is more usually "sensational," that is, it moves from one discontinuous episode to another, describing things that happen to characters, for the most part, externally. We may speak of these two types of narrative as the "hence" narrative and the "and then" narrative. Most realistic fiction, down to about the middle of the nineteenth century, achieved some compromise between the two, but after the rise of a more ironic type of naturalism the "hence" narrative gained greatly in prestige, much of which it still retains. (*Secular* 48)

La relación de esta distinción con lo que aquí hemos llamado segunda perspectiva vertical es evidente en el siguiente pasaje:

In displaced or realistic fiction the author tries to avoid coincidence. That is, he tries to conceal his design, pretending that things are happening out of inherent probability. The convention of avoiding coincidence is so strong that we often say such things as "if this happened in a book, nobody would believe it" ... In ordinary life a coincidence is a piece of design for which we can find no practical use. Hence, though coincidences certainly happen in ordinary life, they have no point except to suggest that life at times is capable of forming rudimentary literary designs, thereby seeming to be almost on the point of making sense. Those disposed

intriga por su extrañeza, lo sobrenatural desafía las leyes del mundo ordinario, de la naturaleza, y tiene tres subcategorías: (b) lo misterioso, inmotivado, inexplicado e inexplicable—criaturas maravillosas como gigantes y enanos, animales que hablan, fuentes que producen lluvia, lanzas que arden, etc.; (c) lo mágico, es decir, lo maravilloso controlado por el hombre—ungüentos que lo curan todos, anillos y espadas mágicos, etc.—que implica una categoría de seres humanos con poderes maravillosos, magos, encantadores, de los que dice Stevens que «they are the operators of magic, those whose skills enable them to manipulate the forces of nature in a marvellous manner. However, as Morgan's name shows, they merge into a class of "other-worldly" beings whose nature as well as whose powers are extraordinary» (101); finalmente, (d) lo milagroso, lo maravilloso controlado por Dios, los milagros que son la magia de Dios, sus intervenciones en el mundo natural creado por él. Stevens concluye: «These broad categories—the exotic, the mysterious, the magical, the miraculous—are all categories of the marvellous. That is to say, they describe and distinguish events out of the ordinary...» (102).

to believe in providence, that is, a power that shapes our rough-hewn ends into more symmetrical forms, generally comic ones, are often inspired by such a coincidence to express their belief. (*Secular* 47)

De esta manera, en su explicación de las diferencias entre *romance* y *realismo* Frye está recogiendo sin formularla explícitamente la segunda perspectiva vertical del *romance*.

Por tanto, frente al mundo unitario y horizontal del *realismo* tenemos el vertical del *romance*, doblemente vertical, como hemos visto. Todos los aspectos narrativos del *romance* en los que nos hemos detenido responden a, o son expresión de, esta doble concepción vertical del universo. Personajes, escenarios, acción, lo maravilloso, revelan tanto la polaridad idílico-demoníaco como la polaridad sensible-inteligible (o material-trascendente). Revelan una concepción dual del mundo físico al tiempo que un mundo trascendente por encima de este mundo físico y al que éste apunta, y esta concepción es la característica del mundo antiguo y medieval. Reducida a sus caracteres esenciales, los que permanecen incluso cuando esta concepción idealista de la realidad de la que surge ha desaparecido o ha sido arrinconada por la concepción empírica del mundo moderno, esta doble perspectiva vertical se expresa básicamente en dos aspectos narrativos. En primer lugar, en la nítida separación de los personajes entre héroes y villanos superlativos, sin correspondencia con seres humanos de perfiles menos extraordinarios y con luces y sombras que en el *romance* quedan claramente separadas; el mundo que traslucen los personajes del *romance* se caracteriza por su carácter maniqueo—todo es en blanco y negro, el gris no existe—y superlativo—todo es en términos absolutos, de una perfección absoluta, para bien o para mal, lo ordinario queda excluido. El mundo del *romance* responde así a las leyes del deseo—el mundo tal como querríamos que fuera o como debería ser, y lo contrario, como temeríamos que fuera o no debería ser, como sueño y como pesadilla—y no a las de la probabilidad que dominan en el *realismo*—el mundo como suele o parece ser de ordinario. En segundo lugar, la doble perspectiva vertical se expresa en el ordenamiento de la acción como una serie cíclica de aventuras, de casualidades y coincidencias, que apuntan a una Providencia divina o al menos a un principio invisible superior que genera este ordenamiento, que determina los acontecimientos del mundo material inferior y dirige la existencia de sus habitantes, y que confiere un significado último a dicho mundo, por muy inexplicable y arbitrario que éste en un principio pueda parecer. En el *realismo* los incidentes son ordenados por leyes de causa y efecto, por la causalidad, en el *romance* por la casualidad; en uno la motivación de la acción humana se sitúa en el mundo

material, en las decisiones y personalidades de los personajes, mientras que en el otro ésta es traspasada a un plano trascendente, un principio rector por encima de ellos que dirige la acción *Dios sabe* con qué propósitos. Por eso los *romances*, como dice Frye, son ficciones *and then*, a los personajes les ocurren cosas, los personajes son funciones de la acción, están subordinados a ella, mientras que las ficciones *realistas* son *hence*, los personajes hacen que ocurran cosas, generan la acción y son antepuestos a la misma. Riley, con el acierto que le caracteriza, sintetiza esta visión de los dos aspectos centrales del *romance* en unas palabras que deja caer como al azar en un artículo no dedicado específicamente al tema:

El *romance* subordina el carácter a la acción. Sus protagonistas son heroicos o excepcionales más que seres humanos de término medio. La acción está sujeta a accidentes fortuitos y a una justicia poética que representan en último término los designios de la Providencia, más que a una causalidad que tiene sus orígenes en el carácter humano en relación con la sociedad. Representan así un mundo idealizado más que el mundo de la actualidad histórica. Como tal, refleja la imagen del mundo antiguo-medieval, no la visión moderna del mundo, que tiene una orientación empírica. («Teoría literaria» 310-11)

Dicho esto, el siguiente paso es evidentemente ejemplificar esta descripción, ilustrarla en las obras literarias. Un breve repaso por las formas más importantes y populares de *romance* del siglo XVI español, precisamente las que se encuentra Cervantes al iniciar su tarea de escritor y las que él mismo utilizará y cultivará en su obra narrativa, nos servirá para ilustrar la doble perspectiva vertical al tiempo que nos proporcionará un excelente punto de partida para estudiar las innovaciones y la invención novelística de Cervantes en el *Quijote*.

VARIEDADES DE «ROMANCE»:

EL «AMADIS», «LA DIANA» Y LA «HISTORIA ETIOPICA»

I

El exponente hispánico del *romance* más influyente, si no en la literatura española del siglo XVI, sí al menos en la concepción y ejecución del *Quijote*, es sin duda el *Amadís de Gaula*, escrito por Garci Rodríguez de Montalvo y publicado en Zaragoza en 1508. El *Amadís* es el padre de una numerosa progenie, los libros de caballerías hispánicos del siglo XVI, al tiempo que el epígono, junto con todos sus seguidores, de la larga tradición caballeresca que empieza en el siglo XII en Francia con Chrétien de

Troyes y se extiende por toda Europa durante la Edad Media⁽⁴⁰⁾. Su modelo directo, como han afirmado la mayoría de los especialistas, es el *Lancelot* en prosa, aunque entre éste y la obra de Montalvo hay un eslabón intermedio desgraciadamente perdido, el *Amadís* primitivo, del que sólo tenemos unos fragmentos aislados encontrados por Rodríguez Moñino en fechas no muy lejanas. La obra de Montalvo, como él mismo declara en el prólogo, es una refundición de aquél⁽⁴¹⁾.

Este carácter de refundición del *Amadís* es significativo porque relega automáticamente a Montalvo al papel de editor y le permite llevar a cabo en el prólogo una exposición de sus procedimientos editoriales no desprovista de cierta trascendencia para la configuración del género hispánico de caballerías y su posterior influencia en el *Quijote* de Cervantes. En dicho prólogo el autor nos proporciona el plan general de su refundición en los siguientes términos:

... corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en un hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro [sic] mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían; en los cuales cinco libros como quiera que hasta aquí más por patrañas que por crónicas eran tenidos, son con las tales enmiendas acompañados de tales exemplos, y doctrinas, que con justa causa se podrán comparar a los livianos y febeles saleros de corcho, que con tiras de oro y plata son encarcelados y guarnescidos...⁽⁴²⁾

⁽⁴⁰⁾ Para un estudio del género hispánico de caballerías pueden consultarse los estudios clásicos de HENRY THOMAS, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1920), WILLIAM J. ENTWISTLE, *The Arthurian Legend in the Literature of the Spanish Peninsula* (London: Dent, 1925), y MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, «Arthurian Literature in Spain and Portugal», en ROGER SHERMAN LOOMIS, ed., *Arthurian Literature in the Middle Ages* (Oxford: Clarendon Press, 1959): 406-418. La monografía más reciente sobre el tema es la de DANIEL EISENBERG, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982), de la que es especialmente útil el capítulo V, «A Typical Romance of Chivalry», en la que el autor ofrece una enumeración de los elementos y características que se repiten en los diferentes libros de caballerías del XVI, y que por tanto integran el repertorio genérico de los mismos, lo que permite hacerse una idea bastante clara del género en su totalidad así como de su dependencia del *Amadís*.

⁽⁴¹⁾ ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, «El primer manuscrito del *Amadís de Gaula*», *Boletín de la Real Academia Española* 36 (1956): 199-216. La más reciente y completa aportación al tema de la relación entre el *Amadís* primitivo y la refundición de Montalvo es el libro de Avalor-Arce citado más arriba, «*Amadís de Gaula*: El primitivo y el de Montalvo». Antes se ocuparon del tema, entre otros, GRACE WILLIAMS, «The *Amadís* Question», *Revue Hispanique* 21 (1909): 1-167, MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, «El desenlace del *Amadís* Primitivo», *Romance Philology* 6 (1953): 283-89, y EDWIN B. PLACE, «¿Montalvo autor o refundidor del *Amadís* IV y V?», *Homenaje a Rodríguez Moñino II* (Madrid: Castalia, 1966): 77-80.

⁽⁴²⁾ GARCÍ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca (Madrid: Cátedra, 1987) 224-25.

Según el propio Montalvo su labor en los tres primeros libros se ha limitado a retocar la lengua, el estilo, y a añadir los consejos y reflexiones de índole moral a modo de glosa de la acción narrativa. El libro IV, sin embargo, lo anuncia Montalvo como nuevo, por lo que, bajo el recurso del manuscrito encontrado, se puede conjeturar, si no la originalidad de la totalidad del libro—pues éste narra el desenlace de acontecimientos y conflictos planteados en los libros previos y que debían de formar parte de la versión primitiva de la historia—sí una mayor intervención y transformación de los materiales originales, que serían prácticamente irreconocibles ya, y de ahí los comentarios de Montalvo sobre su novedad. Este proceso de creciente intervención culmina con las *Sergas de Esplandián*, que es ya una adición o continuación atribuible sólo a Montalvo, y que culmina un proceso de progresiva cristianización de la historia, de supeditación de la caballería terrestre a la celeste, de los valores cortesés a los cristianos, que comienza claramente en el libro IV. El prólogo de dicho libro anuncia claramente este proceso y muestra la conciencia de Montalvo de la diferencia entre los tres primeros libros y el cuarto que ya se apuntaba en el primer prólogo:

Pues luego no ternemos por extraño haver parecido en cabo de tantos años este libro que oculto y encerrado se halló en aquella muy antigua sepultura que en el prólogo primero de los tres libros de Amadís se recuenta; en el cual se haze mención de aquel cathólico [sic] y virtuoso príncipe Esplandián, su hijo, en quien estos dos nombres muy bien empleados fueron ... y por tales quiso ser dellos intitulado, desechando todos los otros que, ahunque más altos parecan, son más a lo temporal que a lo divinal conformes, pues que, la vida falleciendo, ellos en uno con ella falleçen...

Como estas palabras dejan entrever, la figura de Esplandián, que empieza a cobrar relevancia en el libro IV, se convertirá en el aglutinante de la nueva caballería cristiana militante^{*(43)}. Montalvo llama a Esplandián en este prólogo al libro IV *lugarteniente y visorey* de Dios, lo propone como emblema de las virtudes cristianas, y anuncia su cruzada contra el Islam en las fronteras del Imperio de Constantinopla así como su coronación como emperador del mismo, hechos que tendrán lugar en las *Sergas*.

Lo más interesante, sin embargo, de esta discusión de la intervención editorial de Montalvo sobre el *Amadís* primitivo en los prólogos no es tanto que nos presenten el contenido o la sustancia de la misma, como la existencia misma de dicha intervención, es decir, el hecho mismo de que Montalvo se presente como editor de unos materiales escritos por un autor indeterminado—o, en lo que respecta a las *Sergas*, por un sabio

^{*(43)} Sobre la crítica al vacío de la caballería por vanagloria personal implícita en las *Sergas* véase el artículo de SAMUEL GILI GAYA, «Las sergas de Esplandián como crítica de la caballería bretona», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 23 (1947): 103-11; y el de JOSÉ AMEZCUA, «La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 21 (1968): 320-37.

que fue testigo de los acontecimientos narrados, el maestro Elisabad—y delimite claramente su intervención respecto a esos materiales. A esta separación de la responsabilidad autorial en dos figuras habrá que añadir todavía otra figura intermedia entre ambas, ya que el libro IV y las *Sergas*, como indica Montalvo, aparecen en un manuscrito escrito en lengua extranjera, presumiblemente en griego, lo que hace necesaria la intervención de un traductor. De esta manera Montalvo está introduciendo un subterfugio narrativo que se convertirá en una de las características recurrentes del género de caballerías que luego parodiará y utilizará Cervantes, y que es significativo por dos razones. En primer lugar, por implicar un esfuerzo por garantizar la validez histórica de lo narrado, por crear la impresión de verdad histórica, a través de los diferentes mecanismos de validación implícitos en la pose editorial de Montalvo. El recurso al manuscrito encontrado ofrece la autoridad que se concede en la época a la palabra escrita, a las fuentes escritas que son por sí mismas una garantía de autenticidad. No contento con esto, Montalvo echa mano de otro recurso de similar efecto, el del historiador-testigo, y hace autor de las *Sergas* a un cronista que fue testigo de los acontecimientos, lo que les da un sello de mayor autenticidad aún. Para ello naturalmente es necesario que este historiador sea fidedigno, por lo que Montalvo hace que el historiador sea uno de los personajes del *Amadís*, el maestro Elisabad, cuyo carácter de hombre religioso y sabio médico, demostrado en sus aventuras con Amadís en el libro III, lo pone más allá de toda sospecha y lo hace una garantía de autenticidad. Por si ello fuera poco, el mismo editor muestra una pulcritud histórica a tono con estos recursos, ya que, siguiendo la pauta de la historiografía medieval, ofrece diferentes versiones de un mismo acontecimiento (el episodio de Briolanja), y aún más, de forma paralela a como hace a Elisabad un personaje de la ficción al que ésta legitima como historiador fidedigno, se introduce a sí mismo en la propia ficción para legitimarse como editor y mostrar que también él es de fiar⁶. No deja de ser paradójico el hecho de que, pese al intento del prólogo de discriminar entre ficción e historia, Montalvo envuelva su auto-confesada ficción en ropajes históricos, así como el hecho de que

⁶ En el capítulo 98 de las *Sergas* Montalvo nos ofrece un nuevo plano de ficción en su obra al presentarse a sí mismo cansado de su tarea de editor, momento en el que es llevado por medios mágicos a presencia de Urganda, que le reconviene por sus pobres facultades y le ordena dejar su labor de corrección hasta nueva orden. En el capítulo 99 Montalvo aparece de nuevo, esta vez cazando (una escena en la que aparecen algunos detalles personales de su vida), y cayendo en una cueva donde se le aparece de nuevo Urganda, que lo lleva por pasajes subterráneos hasta una cámara en la que se encuentran encantados los personajes principales del *Amadís*. Urganda hace preguntas a Montalvo para probar su inteligencia, de las que éste sale airoso, y la maga lo declara fidedigno, garantizando así su labor de narrador o editor.

autor-historiador y narrador-editor, que legitiman con su autoridad la autenticidad de la historia, a su vez sean legitimados y autorizados por la propia historia, un curioso procedimiento circular por el que la veracidad de la ficción es corroborada por sus autores y la de éstos por la propia ficción. Estas actitudes contradictorias y paradójicas prefiguran en cierta medida a Cervantes y su juego con Cide Hamete y el editor, así como con las categorías de historia y ficción, aunque éste las empleará con otros propósitos y descubrirá otras posibilidades. Pero los subterfugios narrativos de los que venimos ocupándonos son también significativos, en segundo lugar, por implicar una separación de voces—narrador-editor, traductor y autor-historiador—que también prefigura la que llevará a efecto a Cervantes, aunque, de nuevo, Cervantes descubrirá nuevas posibilidades ignoradas por Montalvo, para quién esta separación de voces no implica la de funciones y no conduce a un diálogo entre ellas*(44).

1. La historia que narra el *Amadís de Gaula* es tal vez una de las más representativas, universales y recurrentes del *romance*, y la veremos de hecho aparecer de nuevo, al menos de forma parcial, en obras posteriores muy alejadas tanto en el tiempo como en la forma de los libros de caballerías. La obra narra la biografía del héroe Amadís empezando no sólo por su nacimiento sino por su mismísima concepción. Amadís es engendrado por Perión, rey de Gaula, y Elisena, hija de Garínter, rey de la Pequeña Bretaña, en el curso de una breve estancia de aquél en la corte de este último, tras un rápido enamoramiento al que sigue el matrimonio secreto de la pareja, unas breves relaciones sexuales, y el embarazo. El carácter privado de este matrimonio y su falta de legitimación social hacen que el niño al nacer sea expuesto, abandonado a las aguas en un arca, con la espada y el anillo que Perión dejó a Elisena como prendas de su amor, y con una carta encerrada en un sello de cera colgado al cuello del niño en la que se declara su nombre: «Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey». El niño es recogido en el mar por Gandales, caballero escocés que lo educa primero en su casa con su hijo, Gandalín, que será luego el escudero de Amadís, y luego en la corte del rey Languines de Escocia, donde le conocerán como «el Doncel del Mar», y donde da ya tempranas muestras de su naturaleza heroica y extraordinaria. Allí se encuentra y enamora de Oriana, la hija del rey Lisuarte de Gran Bretaña, aunque no

*(44) JUAN MANUEL CACHO BLECUA ha comentado acertadamente este hecho en la extensa introducción a su edición del *Amadís de Gaula* (Madrid: Cátedra, 1987): «Montalvo proyecta su relato distinguiendo diferentes procesos y personas en su transmisión, sin que sepa dar a cada una de ellas su función y su lengua diferenciada. Pero tampoco le pidamos la utilización de unas técnicas que sólo llegan a madurar en la literatura española con el *Quijote*» (94-95)

se atreve a comunicar su amor por la diferencia en rango y se limita a servirla. Tras ser hecho caballero y a través de una serie de casualidades Amadís acude a Gaula junto con Agrajes, hijo de Languines, a ayudar a Perión—que se ha casado entretanto con Elisena y ha tenido dos hijos más, Galaor y Melicia—en la guerra con el rey Abiés de Irlanda, al que Amadís derrotará. Durante su estancia en Gaula el héroe descubrirá accidentalmente su verdadera identidad, sus orígenes, convirtiéndose así en «Amadís de Gaula». También accidentalmente encontrará a su hermano Galaor, que había sido raptado cuando era un niño por un gigante, completando así el proceso de recuperación de su identidad y linaje, no sin antes haberse enfrentado por primera vez al que será su enemigo constante durante el resto de la historia, Arcaláus el Ecantador, que apresa a Amadís y lleva a la corte falsas noticias de su muerte. Será precisamente Arcaláus quien, una vez que Galaor y Amadís han regresado a Londres, donde Lisuarte celebra cortes con todos sus caballeros, urde un engaño mediante el que rapta a Lisuarte y Oriana para hacer rey de Gran Bretaña a Barsinán de Sansueña, aunque Galaor y Amadís frustrarán sus planes, el primero rescatando al rey, el segundo a Oriana, tras lo que ésta se entrega al héroe en matrimonio secreto.

Tras una serie de aventuras en el reino de Sobradisa, defendiendo a Briolanja de unos usurpadores, y en el curso de las cuales Amadís y Galaor conocerán a su hermanastro Florestán, el libro II comienza con la llegada de todos éstos y Agrajes a la Insola Firme, en la que la superación una serie de pruebas que dan fe de su lealtad amorosa y de su valor hacen a Amadís señor de la Insola. Justo en ese momento llega la carta de Oriana recriminándole una infidelidad con Briolanja que nunca existió y que es fruto de un malentendido causado por el enano Ardián, servidor de Amadís. Amadís, desesperado, abandona su vida de caballero y se retira a hacer penitencia en la Peña Pobre, adoptando el nombre de «Beltenebros». Aclarado el malentendido, y tras una serie de aventuras, Amadís se reencuentra con su señora Oriana en Miraflores, donde engendran un hijo, Esplandián, y ambos, de incógnito en la corte de Lisuarte, superan las pruebas mágicas de Macandón para los amantes leales. Amadís, todavía de incógnito, como «Beltenebros», había derrotado de camino a Miraflores a don Cuadragante y al gigante Famongadán, luego, de vuelta al gigante Lindaraque, y finalmente, ya en la corte y de nuevo como Amadís, al gigante Ardán Canileo el Dudado; Galaor, por su parte, se enfrenta a Cildadán en la batalla aplazada que éste tiene con Lisuarte. De esta forma los dos hermanos liberan a Lisuarte y el reino de una serie de amenazas encadenadas, pero es precisamente entonces cuando surge la discordia entre Amadís y Lisuarte al atender éste a malos consejeros celosos de la gloria

e influencia de Amadís. Lisuarte se niega a conceder a don Galvanes sin tierra, tío de Agrajes, la Insola de Mongaça, y Amadís y sus amigos se van a la Insola Firme.

El libro III empieza describiendo la lucha entre los partidarios de Lisuarte y los de Amadís por la Insola de Mongaça (de la que Amadís queda al margen), el nacimiento de Esplandián, el hijo de Amadís y Oriana, y la guerra entre Lisuarte y la liga de los siete reyes encabezada por el rey Arábigo y promovida por Arcaláus, en la que Amadís interviene en favor de Lisuarte. Tras esto y una nueva prisión en el castillo de Arcaláus, Amadís parte en busca de aventuras a países lejanos, en las que pasará cinco años y se dará a conocer con un nuevo nombre, «el Caballero de la Verde Espada» o «del Enano». Amadís va primero a Alemania, luego a Bohemia a ayudar al rey Trafinor en su lucha contra el Patín, el emperador de Roma, luego a la islas de Rumanía, después a la Insola del Diablo, donde mata un horrible monstruo, el Endriago, y finalmente a Constantinopla. Entretanto el Patín pide y obtiene la mano de Oriana a través de su primo Salustanquidio, enviado a la corte de Lisuarte. Amadís vuelve a Gran Bretaña bajo el nombre de «el Caballero Griego» y, cuando Oriana embarca con Salustanquidio para dirigirse hacia Roma, Amadís se enfrenta con los romanos en una batalla naval, libera a Oriana y juntos parten a la Insola Firme. Tras esta acción la guerra entre Lisuarte y Amadís parece inevitable.

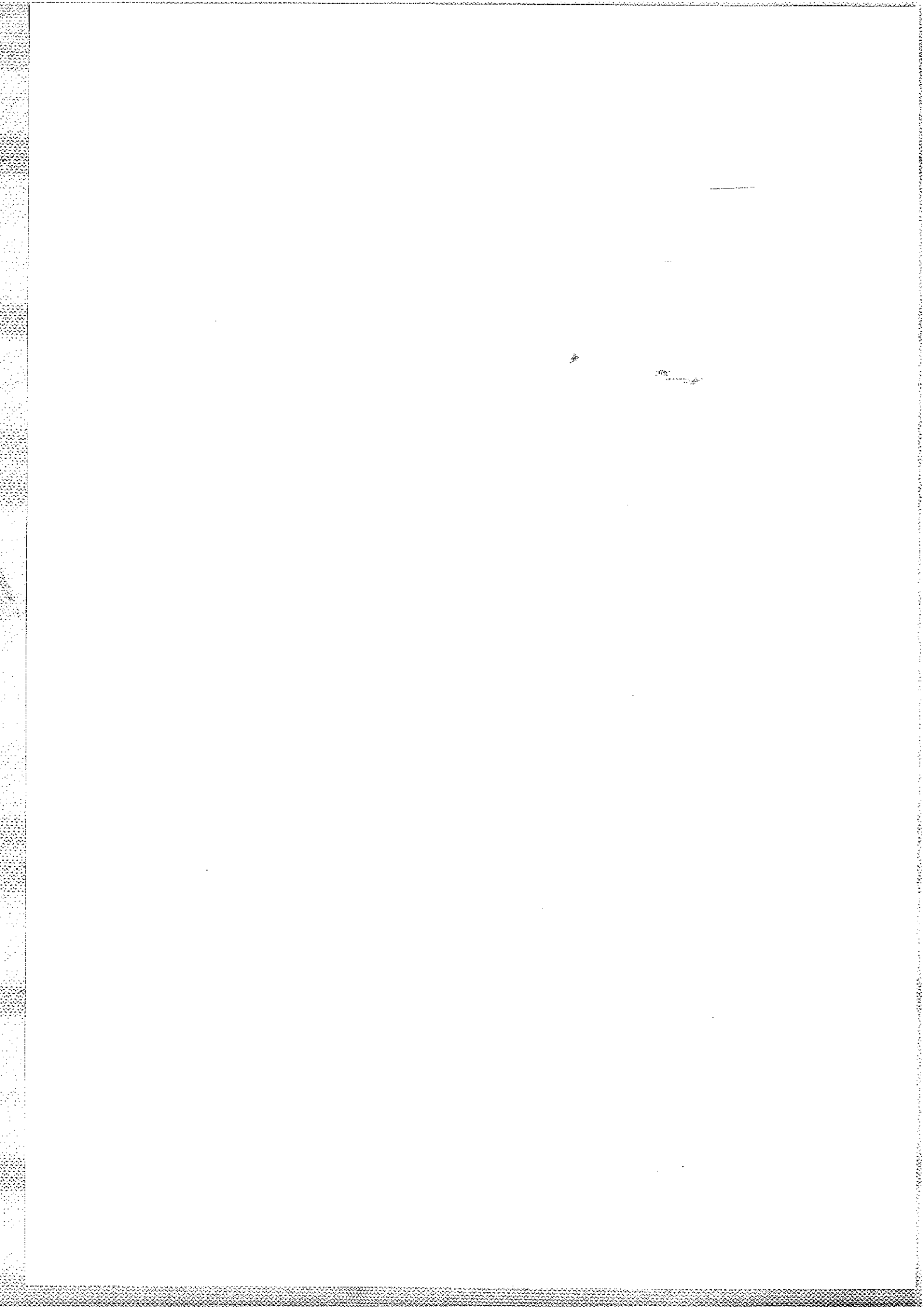
En el libro IV se narra cómo los contendientes reúnen sus tropas y aliados (y lo mismo hacen Arcaláus y el rey Arábigo, que han decidido aprovecharse de la situación para vengarse de su derrota anterior) y luchan durante dos días. Cuando la batalla se inclina del lado de Amadís, que ha matado al Patín, aquél pide una tregua a ruegos de Oriana. Gracias a los oficios de ésta y el ermitaño Nasciano se produce por fin la reconciliación. Pero entonces Arcaláus y Arábigo atacan y sitian a Lisuarte, aunque Amadís llega justo a tiempo para salvar al rey y su ejército y derrotar a Arcaláus. Tras esto, Lisuarte reconoce el matrimonio secreto de Oriana y Amadís y hace a éste heredero al trono. Se reúnen todos en la Insola Firme, donde se celebran grandes festividades y bodas generales (Amadís y Oriana, Galaor y Briolanja, Agrajes y Olinda, Bruneo y Melicia), y Urganda profetiza el futuro de Esplandián, tanto en el terreno amoroso como en el guerrero. Tras este climax se produce otra anti-climática serie de aventuras—la más significativa tal vez la de la Peña de la Doncella Encantadora, que Amadís no completa por estar reservada para su hijo Esplandián—y una nueva crisis: Lisuarte es raptado por encantamiento, y de nuevo se dispone una gran búsqueda para rescatarlo que congrega a Amadís y otros caballeros en la Insola Firme. Pero Urganda interviene entonces para advertirles de que ninguno de ellos tendrá éxito en la demanda,

que es hora ya de que dejen sus empresas caballerecas a nuevos y jóvenes caballeros, sobre todo a Esplandián, cuya fama anuncia que eclipsará la de su padre. Esplandián es hecho caballero con otros donceles y todos parten con Urganda a la aventura.

Este es en línea muy generales el densísimo argumento del *Amadís de Gaula*. Pese a las innumerables aventuras que se suceden a lo largo de sus más de mil quinientas páginas la crítica ha reconocido un principio estructural que ordena la larga y aparentemente arbitraria serie, y que Edwin Williamson ha formulado de la siguiente manera:

The *Amadís*, I will argue, observes a coherent structural principle which is eventually overwhelmed by the sheer scale of the action. The narrative is initially organized as a series of cyclical crises where the rotation of each cycle encompasses a successively wider field ... The characteristic movement of a cycle is initiated by a crisis which disrupts the life of the hero or the kingdom. This is usually followed by a prophecy about the significance of the crisis and a heavily-veiled foretelling of its resolution. After various adventures, the crisis is settled through the efforts of the hero. Finally, another prophecy confirms the earlier one and looks ahead to the next crisis. (40)

Efectivamente la sucesión de aventuras puede reducirse a una sucesión de crisis resueltas a través de las proezas del héroe, y de alguna manera pre-ordenadas y fijadas de antemano. (1) La primera de estas crisis es la de la identidad del héroe, y adopta la forma tradicional y recurrente en el *romance* de diferentes épocas. Un héroe es abandonado junto con una seña o marcas de indentidad y es educado como huérfano fuera de la casa paterna, donde da muestras tempranas de su excepcionalidad heroica, que se confirma más tarde en una serie de aventuras o pruebas iniciáticas que preceden a la recuperación de su identidad. La integración del héroe, con su recién ganada identidad, en la corte de Lisuarte, que celebra cortes generales en Londres, y por tanto su integración en un ámbito social, precede inmediatamente a (2) la segunda crisis, que trasciende el ámbito básicamente individual del héroe y su identidad de la primera crisis para ofrecernos una dimensión social, pues arranca de la amenaza que representan una serie de villanos, principalmente Arcaláus el Encantador, tanto para el orden político que sustenta el héroe como para su relación amorosa, y que toma forma en el rapto de las dos figuras que representan estos ámbitos político y amoroso de la vida del héroe, Lisuarte y Oriana. La crisis se resuelve gracias a la acción de Amadís y se llega de nuevo a un estado de armonía representado por su triunfo en la Insola Firme, que lo confirma como héroe superlativo en ambos ámbitos, amoroso y político/guerrero. (3) La tercera crisis es exclusivamente amorosa y su origen no está en un villano, sino en un error de Oriana—inducido por el error de Ardián, que malinterpreta la relación entre



autor-historiador y narrador-editor, que legitiman con su autoridad la autenticidad de la historia, a su vez sean legitimados y autorizados por la propia historia, un curioso procedimiento circular por el que la veracidad de la ficción es corroborada por sus autores y la de éstos por la propia ficción. Estas actitudes contradictorias y paradójicas prefiguran en cierta medida a Cervantes y su juego con Cide Hamete y el editor, así como con las categorías de historia y ficción, aunque éste las empleará con otros propósitos y descubrirá otras posibilidades. Pero los subterfugios narrativos de los que venimos ocupándonos son también significativos, en segundo lugar, por implicar una separación de voces—narrador-editor, traductor y autor-historiador—que también prefigura la que llevará a efecto a Cervantes, aunque, de nuevo, Cervantes descubrirá nuevas posibilidades ignoradas por Montalvo, para quién esta separación de voces no implica la de funciones y no conduce a un diálogo entre ellas*(44).

1. La historia que narra el *Amadís de Gaula* es tal vez una de las más representativas, universales y recurrentes del *romance*, y la veremos de hecho aparecer de nuevo, al menos de forma parcial, en obras posteriores muy alejadas tanto en el tiempo como en la forma de los libros de caballerías. La obra narra la biografía del héroe Amadís empezando no sólo por su nacimiento sino por su mismísima concepción. Amadís es engendrado por Perión, rey de Gaula, y Elisena, hija de Garínter, rey de la Pequeña Bretaña, en el curso de una breve estancia de aquél en la corte de este último, tras un rápido enamoramiento al que sigue el matrimonio secreto de la pareja, unas breves relaciones sexuales, y el embarazo. El carácter privado de este matrimonio y su falta de legitimación social hacen que el niño al nacer sea expuesto, abandonado a las aguas en un arca, con la espada y el anillo que Perión dejó a Elisena como prendas de su amor, y con una carta encerrada en un sello de cera colgado al cuello del niño en la que se declara su nombre: «Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey». El niño es recogido en el mar por Gandales, caballero escocés que lo educa primero en su casa con su hijo, Gandalín, que será luego el escudero de Amadís, y luego en la corte del rey Languines de Escocia, donde le conocerán como «el Doncel del Mar», y donde da ya tempranas muestras de su naturaleza heroica y extraordinaria. Allí se encuentra y enamora de Oriana, la hija del rey Lisuarte de Gran Bretaña, aunque no

*(44) JUAN MANUEL CACHO BLECUA ha comentado acertadamente este hecho en la extensa introducción a su edición del *Amadís de Gaula* (Madrid: Cátedra, 1987): «Montalvo proyecta su relato distinguiendo diferentes procesos y personas en su transmisión, sin que sepa dar a cada una de ellas su función y su lengua diferenciada. Pero tampoco le pidamos la utilización de unas técnicas que sólo llegan a madurar en la literatura española con el *Quijote*» (94-95)

Amadís y Briolanja—que da lugar a la desesperación y penitencia de Amadís. El regreso y la reunión de los amantes se ve acompañado por la actuación del héroe solventando una serie de amenazas al orden social que representa. (4) Reinstaurada la armonía surge la crisis final y también la más grave y peligrosa, que es similar a la tercera en cuanto que no surge de la acción de un villano sino del error de una de las partes, en este caso de Lisuarte—inducido asimismo por un error ajeno, el de sus malos consejeros—que provoca la división interna (frente a los ataques hasta ahora externos) del orden social, del monarca con su mejor caballero. La crisis se extenderá de nuevo al aspecto amoroso al obtener el emperador de Roma la mano de Oriana, y en este sentido la crisis es doble, política y amorosa, como la segunda. Al igual que ésta, además, también se extenderá para incluir una amenaza externa en el orden político, al intentar Arcaláus y sus aliados sacar partido de la crisis interna, y en el amoroso, la petición del Patín de la mano de Oriana. De esta manera el enfrentamiento intestino deriva en la interferencia de las pretensiones del Emperador de Roma sobre Oriana y las de Arcaláus y el rey Árabe sobre Lisuarte, o sea la misma dinámica que en la segunda crisis. La resolución de nuevo implica la acción del héroe derrotando a los villanos para salvar a Oriana y a Lisuarte (como en la segunda crisis) así como la salida del error de Lisuarte (como ocurría con Oriana en la tercera). La crisis final, por tanto, es en gran medida una repetición y síntesis de todo lo anterior, y su resolución marca el auténtico clímax de la obra. Sin embargo, como hemos visto al resumir el argumento, dicho clímax viene seguido de un anti-clímax, una nueva crisis, que mantiene la estructura abierta y prepara el camino para Esplandián y sus *Sergas*.

Esta sucesión de crisis del *Amadís* es una evidente multiplicación del movimiento cíclico entre la armonía y el desorden, la felicidad y la infelicidad, lo idílico y lo demoníaco, característico del *romance*, y que Frye describe como el movimiento cíclico de descenso a mundo inferior y el consiguiente ascenso. En el *Amadís*, en lugar de un solo ciclo tenemos varios, que culminan en la sustitución de Lisuarte por Amadís como aglutinante y mantenedor de caballería (subrayada por la desaparición por encantamiento de Lisuarte, un obvio sustituto de su muerte), y en la de Amadís por Esplandián como héroe activo de caballerías—un relevo generacional doble, en definitiva, como bien ha apreciado Fogelquist^{*(45)}, y como indica claramente la carta

^{*(45)} Fogelquist apunta cómo el ascenso de Amadís en el eje vertical de la sociedad, de caballero andante a la cumbre del poder, se corresponde con el descenso de Lisuarte, que está en la cumbre de su poder cuando Amadís se inicia en la caballería y experimenta un progresivo declive paralelo al ascenso de Amadís. Éste, a su vez, repite la trayectoria de la juventud de Lisuarte y su ascenso al trono gracias a sus proezas, aunque superándolo en la magnitud de las proezas y el poder que le acarrearán. El mismo

que Urganda deja a Amadís al final de la obra (IV.133: 1762-63). Cada uno de estos ciclos es un descenso que implica una pérdida de identidad en cuanto que proceso de alienación del héroe de su mundo, de su linaje y orígenes, de su rey, o de su amada, que toma cuerpo en una serie de aventuras y pruebas, de viajes, búsquedas o trabajos, y que viene subrayado por el cambio de nombre: El Doncel del Mar en el primer ciclo, Amadís de Gaula en el segundo, Beltenebros en el tercero, el Caballero del Enano, de la Verde Espada, o Griego, en el último. De hecho Harry Sieber se ha referido a este movimiento cíclico que estructura la acción como «...a constant and repetitious process of separation, confrontation, recognition, and reconciliation»^{*(46)}, palabras que recuerdan a las de Frye al describir el *romance*. Dicho movimiento se caracteriza por

proceso se repetirá con el ascenso de Esplandián en las *Sergas* anunciado al final del *Amadís*, que también superará a su padre en proezas y poder adquirido. Fogelquist concluye: «Así, al examinar la sucesión de generaciones en el *Amadís* podemos notar el ritmo ascendente y descendente de este proceso de sucesión. Tanto el ascenso como el descenso es una repetición de lo que aconteció con lo anterior, y constituye una revolución de un ciclo histórico completo. El ciclo es de esta manera la unidad más elemental del ritmo de la historia, tal como se representa en el *Amadís* de Rodríguez de Montalvo» (138). Es evidente que Fogelquist utiliza ascenso, descenso y ciclo en un sentido bien diferente del nuestro. Sus ciclos son históricos, los nuestro son ciclos de *romance*, pero, tal como acabamos de apuntar, la sucesión de éstos culmina en la de aquéllos.

^{*(46)} HARRY SIEBER, «The Romance of Chivalry in Spain: From Rodríguez de Montalvo to Cervantes», *Romance: Generic Transformation from Chretien de Troyes to Cervantes*, ed. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee (Hanover and London: University Press of New England, 1985) 209. Sieber ofrece una estructuración de la obra en segmentos que difiere en ciertos aspectos de la de Williamson, pero que es similar en lo esencial, en su concepción estructural cíclica. Sieber parte de lo que considera, siguiendo a Fogelquist, los doce acontecimientos principales del *Amadís*, que son subrayados como tales por profecías y sueños proféticos, y que son los siguientes: (1) el nacimiento de Amadís y la separación de su madre; (2) su reconocimiento por parte de sus padres; (3) su primer encuentro con Galaor, en el que lo arma caballero sin reconocerlo; (4) el segundo encuentro entre éstos, en el que luchan sin reconocerse; (5) la penitencia en la Peña Pobre a causa de los celos de Oriana; (6) la reunión y reconciliación de los amantes en Miraflores; (7) la batalla entre los caballeros de Cildadán y los de Lisuarte, en la que vence éste gracias a Amadís; (8) la ruptura entre Amadís y Lisuarte; (9) el rescate de Oriana de manos de los romanos por parte de Amadís; (10) la batalla entre los ejércitos de Lisuarte y Amadís; (11) el intento del rey Árábigo de hacerse con Gran Bretaña aprovechando esta guerra; (12) la reconciliación entre Amadís y Lisuarte. Sieber interpreta esta lista en los términos de separación, confrontación, reconocimiento y reconciliación, que hemos citado, y lo explica así: «Taken in sequence ... these narrative segments fall into three equal parts: 1-4, 5-8, and 9-12, with some overlapping between the first and second parts concerning the love relationship between Amadís and Oriana. Amadís's separation from his mother and his identity as the Doncel del Mar in the first event are repeated—with a significant difference—in event five, with his separation from Oriana and his identity as Beltenebros on the Peña Pobre. Event two—Amadís's reunion with his parents—is echoed in event six with his reunion with Oriana in Miraflores. At this point the pattern undergoes a slight reversal: Amadís is separated from Oriana; his friendship with her father takes a turn for the worse; and their secret marriage is threatened when her father plans to marry her in a public ceremony to the emperor of Rome. This plot reversal ... is ultimately turned around and leads again to the established pattern: confrontation, recognition, and reconciliation—Amadís and Lisuarte engage in a major battle, Amadís wins, and Lisuarte recognizes his daughter's marriage to Amadís and the consequent legitimacy of his grandson, Esplandian. A new alliance is formed through the reconciliation of son and father-in-law; the resulting dynasty augurs an optimistic future» (208-9).

reiniciarse precisamente cuando el héroe está en la cima del éxito. Cuando, tras una serie de proezas que confirman su carácter superlativo y su identidad como Amadís de Gaula, hijo de rey (lo que le permite aspirar más firmemente al amor de Oriana), Amadís acaba de integrarse en la corte de Lisuarte en todo el esplendor de las cortes de Londres, a las que acuden todos los caballeros del reino y en la que se exaltan y reafirman los valores caballerescos, Oriana y Lisuarte son raptados. Cuando Amadís se proclama el mejor caballero y el más fiel amante en las pruebas de la Insola Firme recibe la carta en la que ésta lo rechaza precisamente por su infidelidad. Y cuando acaba de librar a Lisuarte de una serie de amenazas que hacían peligrar su reino, probando así su fidelidad al rey, éste le recompensa con sus celos y su mezquindad. El principio narrativo que rige la sucesión cíclica de estas crisis no es, por tanto, el de probabilidad o causa-efecto (los efectos de hecho están en conflicto con las causas), sino el del deseo, en virtud del cual a una situación de plenitud le sucede otra de carencia que permitirá ansiar y apreciar la plenitud cuando se recupere, y en virtud del cual las ilusiones del lector son frustradas continuamente para así darles cumplimiento posterior, en un movimiento continuo de satisfacción y frustración de deseos que es la estrategia narrativa que caracteriza al *romance*. La sucesión de ascensos y descensos es, como decía Frye, un viaje por las regiones del deseo y de la pesadilla, culminando siempre en un final feliz, con el héroe «en la cumbre de toda buena fortuna», como le ocurre a Amadís. Sin embargo este movimiento cíclico, en el relato de Montalvo, responde a algo más que a una mera estrategia narrativa del autor y se convierte en una estrategia del universo mismo y, por tanto, de su Autor—es decir, de Dios.

Si este aspecto cíclico de la estructura del *Amadís* es una evidente manifestación de la primera perspectiva vertical, no es menos significativo que tales crisis vengan puntuadas, como indicaba Williamson, por profecías que marcan el principio y el final de los sucesivos ciclos^{*(47)}, y en este sentido la estructura cíclica refleja también la segunda perspectiva vertical en cuanto que revela un ordenamiento del acaecer decidido de antemano y que por tanto viene de arriba. Perión tiene un sueño que le anuncia de forma críptica el nacimiento y abandono de Amadís justo antes de yacer con la reina

^{*(47)} La función estructurante de las profecías fue apuntada por Fogelquist, que indicó también que éstas tienen habitualmente una estructura tripartita (presentación de la profecía o sueño profético, cumplimiento en la acción posterior, y explicación final de su significado destacando cómo se ha realizado lo presagiado), así como el hecho de que «Esta división en tres partes siempre destaca claramente el comienzo, medio y fin de distintos segmentos del hilo narrativo principal, y hace resaltar los sucesos claves en la vida del protagonista» (125). Estos sucesos claves son los que toma luego Sieber en el artículo citado y por tanto los que aparecen en la nota previa.

Elisena (I.1), y posteriormente una doncella le anuncia que su reencuentro con su hijo, cuya existencia Perión desconoce, coincidirá con la muerte de su enemigo el rey Abiés de Irlanda (I.2). Tras el cumplimiento de estos hechos una doncella enviada por Urganda recordará a los personajes (y al lector) cómo las profecías han resultado ciertas (I.10). Las hazañas de Amadís durante la segunda crisis son profetizadas de modo general por Urganda a su padre adoptivo, Gandales, cuando Amadís es todavía un niño (I.2), al declararle que será la flor de los caballeros y el más leal amador, y de hecho al final de dicha crisis Amadís es proclamado por las pruebas de la Insola Firme el mejor caballero y el más leal amador. Justo después de esto tiene Amadís un sueño que le anuncia la tercera crisis, los celos de Oriana y su estancia en la Peña Pobre, aunque él no lo entiende (II.45), y otro sueño le anuncia el final de su penitencia (II.48). Cuando lo anunciado se ha cumplido es precisamente el ermitaño de la Peña Pobre el que le desentrañará el significado del sueño (II.51), lo que viene a ser una constatación de su cumplimiento. Finalmente, Urganda profetiza la discordia entre Lisuarte y Amadís, la muerte del emperador de Roma, la paz gracias a la intervención de Nasciano, la batalla de Lisuarte con el rey Arábigo, la intervención salvadora de Amadís en la misma, y el matrimonio público de éste y Oriana, todo ello en forma muy críptica mediante una oscura simbología animal (II.60). Urganda recordará sus profecías y explicará el significado de su simbología para demostrar así cómo se cumplieron letra por letra al final, cuando, tras todos estos acontecimientos narrados en los libros III y IV, los personajes principales se encuentran todos reunidos en Insola Firme (IV.126).

La existencia de este sistema de presentación profética de la acción asociado con los diferentes ciclos estructurales confiere a la misma un carácter pre-establecido y la hace así dependiente de una voluntad superior que establece o rige la acción, a la que sólo ciertos personajes tienen acceso, y que se revela bien en profecías o bien en sueños. En virtud de este sistema la estructura cíclica adquiere un carácter trascendente, ya que, como hemos visto, ésta pasa de ser un mero artificio literario diseñado por el autor para dar un cierto orden a su acción, a responder o reflejar un ordenamiento del mundo diseñado en última instancia por Dios y que apunta por tanto a la segunda perspectiva vertical del *romance*. Esto queda claro en las reflexiones morales que siempre puntúan y preceden a los diferentes ciclos o crisis del *Amadís*, y que son un índice del fin de un ciclo y el comienzo de otro aún más regular que las profecías—que aparecen en otros lugares de la obra y no sólo como índices de las transiciones entre ciclos. En estas reflexiones el autor anticipa la acción, el nuevo descenso, y revela la mano de Dios en dicha acción. Cuando Lisuarte convoca sus cortes en Londres Montalvo esboza la

historia del rey y dibuja su grandeza como monarca cortés, naturalmente obtenida por la gracia de Dios, y advierte el próximo cambio de fortuna, la segunda crisis, que se interpreta como una prueba impuesta por Dios a Lisuarte:

Como a este rey Lisuarte, Dios por su merced de infante deseredado por fallescimiento de su hermano el rey Falangris, a él rey de la Gran Bretaña hizo, assí puso en la voluntad—como por Él sean permitidas y guiadas todas las cosas—a tantos cavalleros, tantas infantas hijas de reyes y otros muchos de estrañas tierras, de gran guisa y alto linaje, que con gran afición a le servir viniessen ...; y porque las semejantes cosas según nuestra flaqueza grandes sobervias atraen, y con ellas muy mayor el desagradescimiento y desconoscimiento de aquel Señor que las da, por Él fue otorgado a la fortuna que, poniéndole algunos duros entrevalos que escuresciessen esta gloria tan clara en que estava, el su coraçon amollentado y en toda blandura puesto fuesse, porque siguiendo más el sevicio del Dador de las mercedes que el apetito dañado que ellas acarrear, en aquel grande estado y mucho mayor fuesse sostenido, y haziéndolo al contrario, con más alta y más peligrosa caída le atormentasse. (I.31: 529-30)

Los vaivenes de la fortuna que toman cuerpo en los ciclos del *romance* son por tanto en última instancia pruebas que el Señor impone al hombre para atemperar su soberbia, recordatorios de la dependencia última de este mundo inferior sensible del superior inteligible. Nuestras débiles y humanas fuerzas no son nunca suficientes ni bastantes sin la ayuda de Dios, como muestra la falta de juicio de Lisuarte al conceder un *don contraignant* que pone en peligro el reino, y su contraste con la grandeza y poder que manifiestan las cortes generales: «mas allí donde él pensava que todo el mundo se le avía de humillar, allí le sobrevinieron las primeras asechanças de la fortuna...» (530).

Exactamente el mismo aviso se repite antes de la cuarta crisis, cuando el autor presenta de nuevo a Lisuarte en la cumbre de su poder tras la derrota de Cildadán y Ardán Canileo, y se cuenta de nuevo la historia del ascenso al trono de Lisuarte. Aunque la grandeza del rey se considera algo mermada por su anterior fallo, éste se justifica sin embargo por su demasiada audacia y valor, pero esta justificación ya no vale para el fallo que se anuncia ahora y que causará la cuarta crisis, «por donde se deve creer que cuando alguno de muchas buenas venturas es abastado y su juizio y discreción para las conservar no basta, que a él no se deven atribuir, mas aquel muy alto y poderoso Señor que a quien le plaze las da con tal secreto, que a nosotros sería gran locura procurar de lo saber» (II.62: 882). De nuevo se repite la idea de la voluntad de Dios dirigiendo el mundo, cuyo acaecer no se rige por las fuerzas o virtudes de los hombres, sino por las que Dios otorga a éstos, y en el que la gracia divina determina los ascensos y descensos de los hombres, sin que podamos jamás penetrar el secreto de los mismos (con la excepción naturalmente de algunos privilegiados como Urganda). De manera similar se anuncia la caída de Amadís en la tercera crisis cuando éste se encuentra en la cumbre de su carrera, como un recordatorio de la necesidad del hombre

de estar preparado tanto para las fortunas como para adversidades: «Aquel juicio razonable dado del Señor verdadero a los hombres sobre todas las cosas bivas, que conoce lo próspero y adverso no ser durable, dotrinando y esforçando el coraçon a que lo uno y otro sojuzque, éste podría alcançar el medio bienaventurado» (II.44: 675). El ordenamiento cíclico del *romance* refleja así el ordenamiento cíclico del mundo, y la desesperación de Amadís y su penitencia serán una prueba de la debilidad humana y su dependencia de Dios, ya que Amadís no alcanzará ese «medio bienaventurado» ante la desgracia que se avecina, ni su valor ni su naturaleza excepcional le serán suficientes, «...mas la gran piedad de aquel Señor que por reparo de los pecadores, de los atribulados en este mundo vino» (675) le salvará de su incontrolada desesperación. Al final de la obra, el agente profético, y por tanto de expresión de la voluntad divina por excelencia, Urganda, explicita este ordenamiento cíclico y providencial del mundo, justificándolo con un argumento muy interesante por lo revelador de la mentalidad y la concepción de la realidad medievales que se ocultan tras él. Urganda consuela a Oriana por el rapto de su padre (la última crisis, sólo apuntada, no resuelta, del *Amadís*) en los siguientes términos:

Amada señora fija, no os congoxéis ni aflijáis tanto, pues que los imperios y grandes estados de que vos tan ornada y abastada sóis traen siempre consigo las semejantes tribulaciones, y sin esta condición ninguno poseerlos puede; que con mucha razón nos podríamos quejar los que poco tenemos de aquel poderoso Señor si de otra guisa passasse, pues que seyendo todos de una massa, de una naturaleza ... nos hizo tan diversos en los bienes deste mundo, a los unos señores, a los otros vasallos, con tanta sojeción y humildad, que con razón o sin ella nos convenga sufrir prisiones, muertes, destierros ..., así como la voluntad y querer de los mayores lo mandan. Y si algún consuelo estos así sojuzgados y apremiados al su desconuelo sienten, no es ál salvo ver estos juegos de la fortuna que traen estas caídas peligrosas; y como esto sea ordenado y permitido de la su Real Majestad, así son todas las otras cosas que por el mundo se rodean, sin ser a ninguno poder dado por discreción ni sabiduría que en sí aya de solo un punto remover dello. (IV.133: 1754)

La doble perspectiva vertical se hace evidente por tanto desde la misma estructura externa del *Amadís*. El movimiento cíclico entre dos mundos característico de la acción del *romance* y la dependencia de esta acción de un mundo superior se multiplica e intensifica de tal manera que se convierten en principio estructural. Ni que decir tiene que esta doble perspectiva vertical se manifiesta en los demás aspectos narrativos a los que nos hemos referido más arriba (personajes, escenarios, acción, lo maravilloso), y con una intensidad similar, intensidad que marca en gran medida las diferencias del género hispánico respecto a sus fuentes artúricas. Este proceso de intensificación cuantitativa y cualitativa es particularmente apreciable en lo que a personajes y acción se refiere.

2. En lo que a los PERSONAJES se refiere, la separación maniquea entre héroes y villanos típica del *romance*—polarización—y la representación de cualidades esenciales eliminando lo accidental, particular o idiosincrásico así como lo cambiante o dinámico a la que se someten ambos grupos de personajes—esencialización—es evidente a lo largo de toda la obra. La confluencia de estas dos características que expresan perfectamente la doble perspectiva de la que venimos hablando, tiene como resultado el proceso de idealización que define la *caracterización del romance*. Tal idealización implica además una superlativización positiva o negativa, el hecho de que los personajes no sólo son buenos y malos sino mejores y peores que el hombre ordinario, superiores o inferiores a él, o, mejor dicho, superiores unos en cualidades positivas y otros en cualidades negativas. Además este carácter superlativo positivo o negativo se manifiesta en la apariencia misma del personaje y en su entorno, o, en otras palabras, lo interior se refleja en lo exterior, tanto en su aspecto físico como en su espacio natural y propio. La idealización, por otro lado, implica también estilización, pues los personajes no sólo comparten un número limitado y constante de cualidades esenciales, sino que éstas aparecen en estado puro, sin mezclarse con otras cualidades o aspectos que puedan socavarlas o atenuarlas, y además se ejercen en un número muy limitado y constante de actividades humanas o aspectos de la existencia, concretamente el amor y combate, y de modo uniforme y homogéneo. Este modo puede resumirse en el concepto de *cortesía*, una estricta codificación del comportamiento humano y la existencia con arreglo a una serie de pautas o leyes. El *Amadís*, por tanto, refleja la típica dinámica entre héroes y villanos que representan los valores esenciales cortesanos o la negación de los mismos en un grado superlativo y de forma estilizada, aunque, según la obra avanza, tales valores son progresivamente sustituidos por los cristianos^{*(48)}.

^{*(48)} Juan Manuel Cacho Bleca, en su introducción a la obra, ha explicado las características esenciales de la caracterización del *Amadís* en términos similares a los utilizados aquí: «Hombres y mujeres se proyectan desde un trasfondo pleno de valor y hermosura, en el que la belleza se relaciona con la bondad, con sus correspondientes antítesis. Sin embargo, apenas conocemos sus cualidades físicas concretas distintivas, por lo que se tiende a una excesiva idealización» (134). A esto añade más tarde: «Además, al describirse los mismos hitos biográficos se presentan como arquetipos poco diferenciados, a lo que hay que añadir unas similares virtudes proyectadas sobre unos mismos contornos cortesanos. Esta uniformidad quedará matizada por algún rasgo distintivo» (135). Sobre los que él denomina antagonistas, los que encarnan el mal que surge de una conducta inadecuada, comenta Cacho Bleca: «En la mayoría de las ocasiones, este comportamiento indeseable es el punto de partida de la actividad caballeresca. El caballero mediante las diferentes aventuras prueba eficazmente la necesidad de su función ... Nos encontramos ante una dialéctica entre virtud/vicio, orden/desorden que nos remiten a las fuerzas contrarias a los sistemas que rigen ese mundo. Los factores fundamentales del desorden corresponderán, por tanto, a un comportamiento antiestamental, desde una perspectiva sociológica, que en la mayoría de las ocasiones se puede restringir a lo anticaballeresco, anticortés, desde una perspectiva cultural, y anticristiano, desde el punto de vista religioso» (149-50).

(1) Evidentemente el representante por excelencia del mundo superior de los héroes es Amadís. Amadís muestra su condición heroica y excepcional desde la más temprana edad en las circunstancias excepcionales que rodean su nacimiento y su infancia, en la que su carácter de héroe excepcional es ya pregonado por su hermosura (la Reina vio «...al Donzel del Mar entre ellos tan apuesto y tan fermoso, que mucho fue de lo ver maravillada; y violo mejor vestido que todos, assí que parecía el señor», [I.2: 259]); por su comportamiento generoso y valiente en defensa de los débiles (su pelea con un doncel mayor en defensa de Gandalín [259]); y por su temprano enamoramiento y lealtad hacia Oriana. Su carácter superlativo en las cualidades esenciales del héroe, bondad de armas y lealtad amorosa, es subrayado además por una profecía:

Dígote que aquél que hallaste en la mar será *la flor de los cavalleros de su tiempo*; éste fará estremecer los fuertes; éste començará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallestieron; éste fará tales cosas que ninguno cuidaríá que pudiessen ser començadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los sobervios ser de buen talante; éste avrá crueza de coraçon contra aquéllos que se lo merecieren, y ahún más te digo, que éste será *el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amará en tal lugar cual conviene a su alta proeza...* (255-56)

Como anuncian estas palabras, el héroe será básicamente el mejor en las dos actividades básicas de este tipo de *romance*, amor y caballerías, en su lealtad amorosa y en sus proezas guerreras, nada menos, y también nada más. El mismo proceso de superlativización y estilización es observable en Galaor, que es presentado siguiendo unos hitos biográficos similares. Galaor manifiesta un carácter igualmente excepcional en las circunstancias de su nacimiento o infancia (su rapto por el gigante, al que el niño sonrío en lugar de atemorizarse) y en su aspecto físico, carácter que es igualmente anunciado por una profecía (I.3), y que se mostrará tanto en el terreno amoroso como en el guerrero. Ambos son igualmente superiores a los demás personajes en su belleza, y físicamente los dos hermanos se diferencian poco:

...la Reina llamó a Amadís y hízolo sentar cabe don Galaor; y las dueñas y donzellas los miravan diziendo que assaz obrara Dios en ambos que los hiziera más hermosos que otros cavalleros y mejores en otras bondades; y semejábanse tanto que a duro se podían conocer, sino que don Galaor era algo más blanco, y Amadís havia los cavellos crespos y ruvios, y el rostro algo más encendido, y era más membrudo algún tanto. (II.30: 527-28)

Pero esta superioridad frente a los otros caballeros «en otras bondades» está sin embargo matizada en lo que a las diferencias entre uno y otro se refiere, aunque los únicos matices diferenciales posibles entre los héroes son de calidad o de grado en las cualidades que comparten en estos dos terrenos amoroso y guerrero. En el terreno

amoroso existen divergencias de calidad, pues si Amadís basa su excepcionalidad en este terreno en la calidad de su amor, en su lealtad extraordinaria a una dama, Galaor lo hace en la cantidad, en el gran número de sus aventuras amorosas. En el terreno de las proezas se producen divergencias de grado, pues en él Amadís es superior a Galaor, como el propio Galaor reconoce: «Mi señora—dixo don Galaor—, tanto ay de igualança y ardimento mío al de Amadís, como de la tierra al cielo; y muy gran locura sería de ninguno pensar de ser su igual, por que Dios lo estremó sobre todos cuantos en el mundo son, assí en fortaleza como en todas las otras buenas maneras que cavallero deve tener» (III.66: 1001). El establecimiento de grados entre los héroes es en el fondo una forma de intensificar el carácter superlativo del héroe protagonista por comparación con los otros, al presentarlo como el mejor de los mejores, y es muy característica del *Amadís*. De hecho el mismo esquema de caracterización superlativa y estilizada se repetirá en Esplandián, que también dará muestras de su carácter excepcional desde su nacimiento e infancia: las letras rojas y blancas a ambos lados del pecho, unas su nombre en latín y asociadas a una futura aventura guardada sólo para él (excepcionalidad guerrera), las otras el nombre de su futura y altísima amada (excepcionalidad amorosa); el rapto por la leona que le amamanta; su educación con el ermitaño Nasciano, su hermosura, etc. Y este carácter será confirmado por las profecías de Urganda en cuanto a su futura vida tanto guerrera como amorosa, en la que superará a su padre tanto en el grado de sus proezas como en su calidad (pues las suyas se realizarán al servicio de Dios). Esplandián será aún mejor caballero que el mejor de los mejores, con lo que quedará configurada una línea jerárquica con diferentes grados de superlativización heroica tanto guerrera como amorosa: Galaor—Amadís—Esplandián. Esta línea se continúa por su parte inferior con una variedad de caballeros que van configurando el linaje y el clan de Amadís, empezando por don Florestán, Agrajes, su tío don Galvanes Sin Tierra, Angriote de Estravaus, don Cuadragante, don Bruneo de Bonamar, etc... Se produce así no sólo una multiplicación de figuras heroicas, sino también una intensificación de su aspecto superlativo a través del establecimiento de una jerarquía entre ellas.

Las pruebas de la Insola Firme son un magnífico epítome de este aspecto superlativo y estilizado de la caracterización del *romance*. Por una parte, dichas pruebas fueron diseñadas por Apolidón para que «...en los venideros tiempos aquel lugar señoreado no fuese sino por persona que, assí en fortaleza de armas como en lealtad de amores y de sobrada hermosura, a ellos entrambos [Apolidón y su amada Grimanesa] pareciesse» (II.43: 660), o sea para probar las cualidades esenciales—lealtad en el

amor y fortaleza en las armas—por las que se calibra a los hombres, así como las de las mujeres—hermosura. Por otra parte, la diversificación y jerarquización de estas pruebas resultan en una gradación de los muchos caballeros que las acometen y que han dejado sus escudos como testimonio de su intento, y explicitan e intensifican así tanto la estilización, la depuración y uniformización de los personajes que pueblan el mundo caballeresco, cuya vida gira exclusivamente en torno a la demostración de esas cualidades esenciales, sin que ningún otro aspecto de su personalidad interese; como el proceso de superlativización del héroe al exaltarlo por encima de otros héroes que pasan algunas pruebas pero no todas, caracterizándolo así como el mejor de los mejores. Tras el Arco de los Leales Amadores, bajo el que sólo pasan los que han mantenido lealtad amorosa (sólo Amadís y Agrajes, Florestán y Galaor ni lo intentan), está la Cámara Defendida, en la que sólo pueden entrar los que superen a Apolidón en bondad de armas y a Grimanesa en belleza. A cinco pasos de su puerta hay un padrón de cobre: «D'aquí passarán los cavalleros en que gran bondad de armas oviere; cada uno según su valor assí passará adelante» (662); y a otros cinco uno de mármol: «De aquí no passará sino el cavallero que de bondad de armas a Apolidón passare» (662). Los padrones son claramente un artificio para crear una gradación entre los héroes que intentan entrar en la Cámara. Agrajes pasa del padrón de cobre pero no llega al de mármol. Florestán llega al de mármol y cae. Galaor llega al de mármol y se detiene, da un paso adelante y entonces cae. Sólo Amadís alcanza la Cámara, probando así no sólo que es el mejor de sus contemporáneos, sino de los caballeros del pasado representados por Apolidón. Lo mismo hará Oriana, que probará su lealtad y una belleza superior a la de Grimanesa.

Los encantamientos de la Insola Firme creados por Apolidón, como afirma Frank Pierce, «...operate amid most pleasant, indeed luxurious surroundings, and are clearly meant to symbolize the virtues of chivalry and the purity of true love. These enchantments act to set apart the special natures and exceptional dedication of our hero and heroine»^{*(49)}. Lo maravilloso mágico funciona así como un índice de la pureza y excepcionalidad de los héroes y por tanto del mundo superior al que estos pertenecen. Además contribuye a configurar este mundo como un espacio aparte, separado por su carácter maravilloso, y esta delimitación se ve subrayada por la configuración espacial del escenario, una ínsola, un lugar separado del resto del mundo por el mar. De esta forma ese mundo superior del *romance* queda simbolizado y acotado en un espacio

^{*(49)} FRANK W. PIERCE, "Amadís de Gaula" (Boston: Twayne, 1976) 127.

aislado que es además lugar de maravillas reservado a los héroes⁷. De hecho, y de forma paralela al relevo generacional del que hemos hablado, la Insola Firme sustituirá a la corte de Lisuarte como centro caballeresco y espacio emblemático del mundo superior, como el lugar donde se mantienen y exaltan las virtudes caballerescas (el equivalente a la corte artúrica). Es un espacio que podríamos denominar por tanto esencial en cuanto que es el lugar natural y propio de esas esencias caballerescas depuradas por los códigos cortesés, a las que apuntan tanto los héroes que gobernaron y gobernarán la Insola como las maravillosas pruebas que tienen lugar en ella. La Insola Firme es el epítome del mundo superior del *romance* en los diferentes aspectos narrativos que apuntan o delatan esta superioridad: personajes, espacio, maravillas. La Insola Firme es el espacio maravilloso de los héroes.

(2) Pero tal vez más interesante que este mundo superior y maravilloso de los héroes es el de los villanos del *Amadís*, algunos de ellos maravillosos en sí mismos, en los que se aprecia una mayor variedad, aun tratándose siempre de inversiones del ideal estamental o caballeresco (bien en su aspecto cortés, bien en el religioso), de representantes de valores antitéticos (la cobardía, la deslealtad, la ambición, la soberbia, etc.). Un cierto tipo de villanos son los que de alguna manera se encuentran o se han encontrado alguna vez dentro del sistema, VILLANOS INTERIORES que representan una perversión o degeneración del mismo. Un buen y temprano ejemplo de éstos es la mujer alevosa que abandona a su marido por su amante y cuando aquél mata a éste en combate y, herido de gravedad, le ofrece el perdón, mete las manos en sus heridas para causarle la muerte; al estorbar Amadís esta villanía, la mujer lanza a sus hermanos contra el héroe diciéndoles que Amadís es el que ha matado a su amante y herido a su marido (I.4). La mujer alevosa es un claro exponente de comportamiento desleal y mentiroso frente a la lealtad y la honestidad que debe regir las relaciones amorosas y caballerescas. El villano Galpano, por su parte, ejemplifica el uso de la fuerza y la violencia en estas relaciones que deben ser presididas por la cortesía y la libertad, ya que a «las dueñas y donzellas que por allí passavan fazíalas subir la castillo, y haziendo dellas su voluntad por fuerça, havíanle de jurar que en tanto que él biviessse no

⁷ Nuevas maravillas inventadas por Apolidón como espectáculo y entretenimiento aparecen en II.63. El espectáculo incluye ante todo animales maravillosos, leones que salen de una cueva, combaten y son retirados a la cueva por una enorme serpiente, un ciervo blanco y negro con velas en la cornamenta perseguido por perros y por un cuerno que flota en el aire y suena como si fuera sostenido por una mano invisible, un palacio maravilloso protegido por efigies de gigantes de cobre que matan a los intrusos a no ser que se amen como Apolidón y Grimanesa, un toro que sale de una cueva y es domado por un mono, etc.

tomassen otro amigo» (I.5: 292); y lo mismo hacen también otros *caballeros violadores* que aparecen en la obra (I.13). También los hay ladrones, como el que roba a Galaor su caballo y armas (I.21), una clara inversión de la generosidad o *largesse* caballeresca, y, sobre todo, los hay soberbios, una clara corrupción de la templanza y la humildad con la que el caballero debe hacer uso de su valentía y fortaleza. El prototipo de éstos últimos es naturalmente Dardán el Soberbio, que desafía a Amadís y, tras ser derrotado por éste y matar a su desleal dama, que lo ha abandonado por su derrota, se suicida. Dardán y su dama son una inversión clara de la pareja ideal tal y como la representarán Amadís y Oriana, por ejemplo.

La soberbia, unida a la ambición, es también la falta de una serie de personajes que son *antagonistas* más que villanos, es decir, que no son particularmente *perversos* en cuanto que no son utilizados para representar la *perversión* o degeneración del ideal cortés, pero que adolecen de este defecto que les lleva a ser arrogantes y atrevidos en demasía. Tal es el caso del rey Abiés de Irlanda, que mueve una guerra injusta contra Perión para apropiarse de su reino (I.8-9), o de su hermano Cuadragante, que desafía a Amadís y a todos los caballeros de la corte de Lisuarte (II.55). De estos personajes se alaba su linaje y cualidades, pero se critica la soberbia, y al final delatan su nobleza arrepintiéndose y reconociendo su falta tras ser derrotados por Amadís. Tras arrepentirse, Abiés devuelve lo tomado a Perión y pide confesión antes de morir (I.9: 321), y Cuadragante se hace amigo y aliado de Amadís (II.59: 847). Estamos ante una variante de villano interior—en este caso mejor antagonista—diferente, el enemigo noble que acaba haciéndose amigo y rectifica su falta, y que funciona como una anomalía—más que como perversión—del sistema que es subsanada por la acción del héroe, que lo reintegra en el mismo (se produce por tanto recuperación y no exterminación, como en el caso de los otros villanos).

Finalmente, existe una tercera variante de villano interior más directamente relacionada con el rey y los valores que éste encarna como mantenedor de caballería a través de su generosidad y su respeto a la tradición y las leyes corteses, y como factor de cohesión social y política. El Duque de Bristoya, irritado por el comportamiento de ciertos caballeros y, como sabremos luego, también por los celos, no respeta la palabra dada a Agrajes y Galvanes en el combate por la doncella presa (I.16), jura «...que no faré a cavallero andante sino todo escarnio» (405), y desafía a todos los caballeros (406-7), lo que califican de locura diferentes personajes (405), entre ellos, y muy significativamente, Lisuarte (I.39: 597), que representa la actitud opuesta. Lisuarte exalta y honra a los caballeros y es precisamente gracias a ellos como supera la traición

de Barsinán urdida por Arcaláus, traición que comienza precisamente por respetar el rey la palabra indebidamente dada a una dama, un *don contraignant*. Para subrayar el paralelismo antitético entre ambos y la locura anti-cortés del duque de Bristoya, la derrota y muerte de éste en su pleito con los caballeros se produce justo después del triunfo de Lisuarte sobre Barsinán gracias a sus caballeros (I.39). Este Barsinán, a su vez, es precisamente el villano más representativo en esta variante, el traidor que se introduce en la corte de Lisuarte para usurpar su trono y que interviene en las cortes de Londres como portavoz de valores anti-cortesés: frente a las afirmaciones de un noble de que el rey debe distribuir sus riquezas entre caballeros pues en el servicio de éstos radica su poder (la idea que vertebra todo el universo literario caballeresco), Barsinán fomenta la envidia y la codicia al oponerse diciendo que esa actitud dará lugar a la llegada de muchos caballeros nuevos que desplazarán a los viejos en el favor real (I.32: 540-45). El rey naturalmente se inclina por la primera tesis, y asegura que nunca olvidará por los nuevos a los antiguos. Tal vez por eso dará luego oídos a las calumnias de los consejeros Brocadán y Gandandel (II.64), dos nuevos ejemplos de este tipo de villano, que movidos por la codicia y la envidia de Amadís y sus amigos inducen a Lisuarte a comportarse mezquina e injustamente con ellos, de manera contraria a como corresponde al rey, fructificando así la semilla plantada por Barsinán y sus tesis anti-cortesés.

Frente a estos villanos que representan una amenaza interior, que viene de dentro, de una perversión del orden cortés, existe otro tipo de villanos, los VILLANOS EXTERIORES, situados en los confines del mundo caballeresco, en un mundo que se opone radicalmente al cortés y lo amenaza desde fuera, y que son por tanto una representación mucho más explícita de la típica polarización del *romance* del mundo demoníaco frente al idílico. Estos son los gigantes, criaturas malvadas por naturaleza, cuya vida transcurre al margen de la civilización cortés y se rige por normas y pautas de comportamiento opuestas, como muestran las palabras de Lisuarte al dudar si respetarán la vida de su mensajero: «Yo no sé—dixo el Rey—, según la condición de los gigantes, si mi cavaleiro podrá ir y venir seguro» (II.54: 765). Existen, pese a ello, gigantes buenos (el que rapta a Galaor, Gandalas, por ejemplo), aunque por lo general un gigante bueno es algo anómalo que se explica como tal, como ocurre con Balán ⁸.

⁸ Dice Urganda a Balán: «Amigo Balán, así como la natura te quiso estremar de todos aquellos que de tu linaje fueron en te hazer tan diverso de sus costumbres, allegándote a conozer razón y virtud, la cual hasta agora en ninguno de tus antecessores fallarse pudo, en que se puede dezir que este don o gracia de la divinal essencia te vino...» (I.133: 1758).

La aparición de los gigantes en la obra—con la excepción de Gandaldas—es tardía (final del libro II), y va unida al comienzo del proceso de cristianización de la misma. De hecho la condición demoníaca de los gigantes se expresa tanto en sus malvados actos como en su naturaleza pagana, como muestra claramente la aparición de Famongadán, el gigante de la Insola de Mongaça:

Pues estando hablando como oís, no tardó mucho que vieron venir, por el mismo camino que Beltenebros viniera, una carreta que doze palafrenes tiravan, y dos enanos encima della que la guiavan, en la cual vieron muchos cavalleros armados en cadenas metidos, y sus escudos en las varas colgados, y entre ellos donzellas y niñas fermosas que muy grandes gritos davan; y delante de la carreta venía un gigante tan grande, que muy espantable cosa era ver encima de un cavallo negro, y armado de unas fojas muy fuertes y un yelmo que mucho reluzía; y traía en su mano un venablo que en el hierro avía una gran braçada, y en pos de la carreta venía otro gigante que muy más espantable y más grande que el primero parecía ... y el gigante que delante venía bolvióse a los enanos y díxoles:

– Yo vos faré mill pieças, si no guardáis que esas niñas no derramen su sangre, porque con ella tengo yo de fazer sacrificio al mi dios en que adoro.

Cuando esto oyó Beltenebros conoció ser aquél Famongomadán, que tal costumbre era la suya que della jamás partirse quería, de degollar muchas donzellas delante de un ídolo que en el Lago Herviente tenía, por consejo y habla del cual se guiava en todas sus cosas, y con aquel sacrificio le tenía contento, como aquel que seyendo el enemigo malo, con tan gran maldad avía de ser satisfecho... (II.55: 785-86)

La asociación del gigante con un sustrato de paganismo primitivo y salvaje, así como la existencia real de ídolos o dioses que orientan su comportamiento, explicita claramente la polaridad entre un mundo superior y otro inferior, uno, el cortés, que es regido por una divinidad celestial, que se proyecta hacia arriba, hacia Dios, el otro, el de los gigantes, que se proyecta hacia abajo, regido por divinidades paganas infernales. La lucha entre el caballero y el gigante es la lucha entre ambos mundos por la supremacía de uno sobre el otro, de la luz o de las tinieblas, de la civilización cortés o de la barbarie pagana, y es en gran medida una lucha religiosa y no sólo estamental, como pone de manifiesto la muerte de Famongomadán blasfemando (790).

El gigante, además de este sustrato pagano, se presenta como un monstruo que representa un sustrato infrahumano animal, que refleja en su aspecto exterior monstruoso su monstruosa interioridad. Ardán Canileo el Dudado, por ejemplo, es descrito en los siguientes términos:

Avía sus miembros gruesos, y las espaldas anchas y el pescueço grueso, y los pechos gruesos y cuadrados, y las manos y piernas a razón de lo otro. El rostro avía grande y romo de la fechura de can, y por esta semejança le llamavan Canileo. Las narizes avía romas y anchas, y todo era brasado, y cubierto de pintas negras y retomados, de las cuales era sembrado el rostro y las manos y pescueço. Los beços avía gruesos y retomados, y los cabellos crispos que apenas los podía peinar, y las barvas otrosí. (II.61: 866-67)

Naturalmente esta monstruosidad exterior se ve acompañada por una naturaleza soberbia y jactanciosa (870). Junto con Ardán aparece su sobrina la gigante Mataleza, la *dessemejada doncella*, que es su equivalente femenino, y que muestra claramente la distancia que separa su mundo del caballeresco en la extrañeza que le produce el comportamiento cortés de Amadís hacia ella: «¿Y por qué me combidáis?—dijo ella—. No fazéis cordura, que todo vuestro afán será perdido, que os desamo de muerte» (862). Mataleza, de hecho, aprovechará la cortesía de Amadís para traicionarle y robarle la espada, y terminará suicidándose tras la derrota de su tío (884). Pero la gigante como inversión del ideal cortés femenino, como antítesis de la hermosura y refinamiento de la heroína cortés, se observa con total claridad en la hermana del gigante Madarque, la gigante Andandona:

Esta nació quinze años ante que Madarque, y ella le ayudó a criar. Tenía todos los cabellos blancos y tan crespos, que los no podía peinar; era muy fea de rostro, que no semejava sino diablo. Su grandeza era demasiada, y su ligereza. No avía cavallo, por bravo que fuese, ni otra bestia cualquiera en que no cavalgasse, y las amansava. Tirava con arco y con dardos tan rezo y cierto, que matava muchos ossos y leones y puercos, y de las pieles dellos andava vestida. Todo lo más del tiempo alvergava en aquellas montañas por caçar las bestias fieras. Era muy enemiga de los christianos y hazíales mucho mal, y mucho más lo fue allí adelante, y lo fizo ser a su hermano Madarque... (III.65: 980)

El rencor hacia los cristianos de Andandona viene motivado por el hecho de que a su hermano el gigante Madarque, tras ser derrotado por Amadís, le hacen prometer que se convertirá al cristianismo y edificará monasterios e iglesias en su señorío, la Insola Triste. El deslizamiento de la obra hacia valores religiosos se hace así de nuevo perceptible (como lo es también en el hecho de que, en sus últimos intentos de derrotar a Lisuarte en los libros III y IV, Arcaláus busque apoyo en un rey pagano, el rey Arábigo), y culmina en la figura que mejor representa este mundo demoníaco inferior, el Endriago.

El Endriago se presenta como una criatura del linaje de los gigantes, en la que el carácter maravilloso y perverso innato en éstos, así como su carácter anticristiano y demoníaco, aparece llevado al extremo, intensificado al límite. Es hijo del gigante Bandaguido y de su propia hija Bandaguida, con la que casa tras asesinar a su madre por consejo de sus ídolos paganos, y «en la cual aquella malaventurada noche fue engendrado una animalía por ordenança de los diablos, en quien ella y su padre y marido creían» (III.73: 1132). Nace por tanto de dos de los pecados más horribles y abominables para el Cristianismo, el parricidio y el incesto, así como de la voluntad de unos dioses diabólicos, y es una clara encarnación tanto de los primeros como de los

segundos. Esta monstruosidad religiosa y moral naturalmente se refleja en su monstruosidad animal externa, y su descripción lo asemeja a un dragón: tiene el cuerpo cubierto de escamas, alas de un cuero negro por encima de los hombros que le llegan a los pies, brazos de león, manos de águila, dientes afilados que le sobresalen por la boca, ojos rojos, echa humo por las narices, tiene la voz ronca y un olor nauseabundo y ponzoñoso (1133). La historia del Endriago, curiosamente, sigue el patrón de la descripción de la genealogía del héroe al subrayar lo excepcional de su nacimiento e infancia, aunque por supuesto invirtiendo esta excepcionalidad, haciéndola negativa. Este carácter extraordinario, como en el caso de Amadís, es anunciado ya antes de nacer por los vaticinios de los dioses a su padre y además por ciertos signos: «Pues creciendo aquella mala criatura en el vientre de la madre, como era fechora y obra del diablo, hazíala adolecer muchas veces, y la color del rostro y de los ojos eran jaldados, de color de ponzoña; mas todo lo tenía ella por bien, creyendo que, según los dioses lo havían dicho, que sería aquel su hijo el más fuerte y más bravo que nunca se viera...» (1134). Los signos excepcionales continúan luego durante la infancia. Los tres dioses—que tienen forma de hombre, león y grifo—que han propiciado su alumbramiento explican a Bandaguido su aspecto exterior como resultado del hecho de que cada uno le ha dado alguno de sus atributos ya que «tal convenía que fuesse, porque assí como sus cosas serán estrañas y maravillosas, assí conviene que lo sea él, specialmente en destruir los christianos que a nosotros procuran de destruir...» (1135). La criatura además mata a sus amas de cría a causa de la ponzoña que les deja dentro al mamar, y luego asesinará a sus padres. Todo ello deja claro el carácter diabólico, casi en sentido literal, del Endriago, que, de hecho, tiene al mismo diablo dentro. Cuando Amadís le da muerte, «...antes qu'el alma le saiesse, salió por su boca el diablo, y fue por el aire con muy gran tronido» (1144), nos cuenta Montalvo.

El Endriago, con su linaje y sus dioses, es posiblemente la representación más intensa y explícita del mundo demoníaco del *romance* en la obra de Montalvo. Representa el punto culminante en la gradación que la multiplicación de villanos y sus diferentes tipos va estableciendo implícitamente (desde el villano interior no perverso, pasando por el que lo es, al exterior y finalmente al Endriago, que es el peor de los peores), y que conforma una línea jerárquica con diferentes grados de superlativización demoníaca semejante a la de los héroes. El Endriago confirma la existencia de un mundo inferior infernal, opuesto al idílico superior, un mundo autónomo, con sus propias divinidades, con su particular *providencia*, en los confines del mundo caballeresco. Ello se ve subrayado por su localización espacial, pues el Endriago, como

tantos gigantes, habita y señorea una ínsola, para más señas la Insola del Diablo, naturalmente. De nuevo el espacio es el correlato perfecto de la naturaleza de sus habitantes, su manifestación externa, no porque el espacio sea en sí mismo idílico o demoníaco, sino porque en él proyectan los personajes sus esencias positivas o negativas, es un espejo de su interior, y adquiere así por tanto un carácter esencial. (De hecho la ínsola del gigante puede ser ganada para el mundo superior mediante la acción caballeresca, y así ocurre diferentes ocasiones.) La Insola del Diablo es el epítome de mundo inferior demoníaco como la Insola Firme lo era del mundo idílico superior, aunque no es su única manifestación *insular*. También está la Insola de Mongaça con su Lago Ferviente, del gigante Famongomadán, y la Insola Triste del gigante Madarque, por ejemplo. Y en el polo opuesto también encontramos la Insola No Fallada de Urganda la Desconocida como espacio maravilloso superior. Pero la polaridad entre la Insola Firme y la del Diablo es la más representativa y clara, y lo es por el marcado carácter maravilloso de ambos territorios—en un caso mágico, los encantamientos de Apolidón, en otro misterioso, el Endriago, o tal vez milagroso, pues la criatura misteriosa es fruto de la acción divina, aunque de divinidades inferiores; y por el carácter superlativo, positivo o negativo, de sus dueños, cuya excepcionalidad subrayan lo maravilloso y lo espacial. La doble perspectiva vertical que caracteriza al *romance* se observa de forma sintética en ambas, pues tanto el espacio, como lo maravilloso y los personajes apuntan a mundos por encima y por debajo del ordinario, idílico y demoníaco, y además a un mundo trascendente y esencial. En el *romance* artúrico tradicional la dicotomía idílico-demoníaco es básicamente una cuestión de castillos y reinos; en Montalvo, además, es también una cuestión de ínsolas. Esta manifestación insular de la polaridad idílico-demoníaco del *romance* conlleva en cierta medida una intensificación de la misma, en cuanto que la ínsola es un espacio aislado o separado del resto del mundo por estar rodeado de agua, desconocido o exótico por el difícil acceso, y maravilloso por las capacidades mágicas (Apolidón y Urganda) o la naturaleza misteriosa (gigantes, Endriago) de sus habitantes.

(3) Hemos dejado para el final al villano por excelencia y *por constancia* del *Amadís*, Arcaláus, habida cuenta de su posición ambigua entre el villano interior y el exterior, de su papel en la obra como elemento de cohesión entre todos los villanos en sus diferentes variantes, y de su posición en un nivel diferente y superior respecto a los otros villanos y también respecto a los héroes, respecto a los demás personajes en general. Arcaláus es, curiosamente, presentado como un extraordinario caballero, aunque naturalmente un caballero pervertido, al servicio del mal y no del ideal cortés.

Amadís no puede evitar mirarlo con admiración al encontrarse con él por primera vez, y justifica su mirada así: «Cátote — dixo él — porque según tu parecer podrías ser hombre muy señalado si tus malas obras no lo estorvassen y la deslealtad que has gana de mantener» (I.18: 435). Al principio de la obra se insiste en esta condición de caballero de Arcaláus, así como en su grado de excelencia como tal, y unos leñadores dicen refiriéndose a él que «el uno de los cinco era el mejor caballero que nunca vi» (I.35: 567), lo que es confirmado luego por un ermitaño, que lo describe como «...el mejor cavallero del mundo y más sin pavor» (569). (Luego no resultará ser tan sin pavor y por tres veces rehuirá el combate con Amadís y se comportará como un cobarde.) Pero además de este aspecto de villano interior, Arcaláus aparece en determinados momentos asociado o aliado con los villanos maravillosos misteriosos, los gigantes, y sobre todo, como el poseedor de poderes maravillosos mágicos negativos. Ello lo convierte en el representante máximo del mundo maravilloso demoníaco, una amenaza más de tipo externo, más explícitamente de un mundo ajeno inferior.

En realidad, Arcaláus como villano se encuentra en un nivel diferente a los demás, pues, pese a su carácter humano y caballeresco, que le lleva a enfrentarse personalmente con Amadís en algunas ocasiones, él es ante todo el mago o encantador situado en un plano superior al resto de los villanos y que busca otros agentes, sean éstos interiores o exteriores, que ejecuten la amenaza al mundo caballeresco que él planea y encarna permanentemente. De ahí su papel de nexo de unión de todos los villanos, utilizando como aglutinante la venganza, que es el valor que Arcaláus representa ante todo y que lo define como antagonista de Amadís. La venganza lleva a los parientes de los villanos derrotados por Amadís o los del propio Arcaláus a unirse a éste en ese odio mortal hacia el héroe, de modo que encontramos en el *Amadís* una serie de villanos unidos por relación de parentesco, que se van sucediendo unos a otros pero pertenecen todos a un mismo linaje o linajes^{*(50)}. Tomando como punto de partida los personajes más representativos de las tres variantes de villano interior, Dardán, Abiés y Barsinán, y a Famongomadán el gigante como representante del exterior, podemos observar que el resto de los antagonistas de Amadís y Lisuarte son parientes de alguno

^{*(50)} Cacho Bleuca ha explicado como en este aspecto el *Amadís* refleja la mentalidad medieval que tiende a vengar la muerte de un familiar o amigo como acto de respeto a su memoria, pues de lo contrario quedaría mancillada la estirpe, de lo que resulta el hecho de que «... es bastante habitual en el relato que unos familiares de un contrincante vencido y muerto intenten su venganza contra Amadís y los suyos, o se enemisten contra los de la corte de Lisuarte por haber acogido a tales caballeros. De este modo, un episodio puede no terminar con la muerte de quien había cometido una infracción, sino que se puede amplificar *ad infinitum*, dejando unas estructuras narrativas abiertas» (151).

de éstos o de Arcaláus en busca de venganza. Tras la victoria sobre Dardán, Amadís lucha y derrota a caballeros que quieren vengar su muerte en I.17 (419-20), y en la traición que urden juntos Arcaláus y Barsinán contra Lisuarte toma parte Madasima, que quiere también vengar a Dardán, y Grumen, primo de Dardán. Galaor también combate con parientes de Dardán (I.43). El apresamiento y muerte de Barsinán y de los hermanos de Arcaláus tras su traición pone de nuevo en marcha el mecanismo de nuevas venganzas. Don Guilán el Cuidador lucha con unos sobrinos de Arcaláus y con Gandalod, hijo de Barsinán, que será ajusticiado en la corte en el mismo sitio que su padre (II.50). Luego tendrá lugar la batalla aplazada de Lisuarte con rey Cildadán de Irlanda (que es el yerno del rey Abiés), y que coincide con el desafío de don Cuadragante (hermano de Abiés), Arcaláus y los gigantes Famongomadán y Cartadaque⁹. Tras superar esta amenaza Amadís será desafiado y matará a Lindoraque, sobrino de Arcaláus e hijo del gigante Cartadaque, y lo mismo hará con Ardán Canileo el Dudado, que le retará para vengar a Famongomadán en nombre de su mujer Gromadaça. Luego será la hija del gigante Ardán Calileo, Dinarda, quien traicionará a Amadís y sus compañeros cuando éstos vuelven a Gaula tras la batalla con los siete reyes y los pondrá en manos de Arcaláus (III.69). Finalmente, en el gran enfrentamiento final entre Lisuarte y Arcaláus, éste reunirá una gran alianza con todos los enemigos de Amadís y el rey (IV.108): los parientes de Dardán el Soberbio, el hijo de Barsinán, el rey Arábigo, que sustituye al linaje de Abiés (reconciliado con Lisuarte), y que ya tomó parte en la batalla anterior de los siete reyes contra Lisuarte, lo mismo que el rey de la Profunda Insola; a ellos se unen seis gigantes parientes de Brontaxar d'Anfania, que fue muerto por Amadís en dicha batalla, y el hijo del duque de Bristoya.

De esta forma la venganza crea una tupida red de linajes y villanos que materializan y dan cuerpo a ese mundo demoníaco y que intensifica la percepción del mismo por parte del lector. La presentación de dos bloques de personajes en un conflicto continuo que se extiende a través de diferentes figuras unidas por un mismo linaje, explicita el papel de dichas figuras como soportes o vehículos del enfrentamiento entre dos universos, como expresión humana de la primera perspectiva vertical del *romance*, que aparece así de nuevo intensificada. Arcaláus, como hemos dicho, representa el principio

⁹ «Rey—dijo el cavallero—, yo desafío a ti a todos tus vasallos y amigos de parte de Famongomadán, el jayán del Lago Ferviente, y de Cartadaque, el jayán de la Montaña Defendida, y de Mandanfábul, su cuñado, el jayán de la Torre Berneja, y de don Cuadragante, su hermano del rey Abiés de Irlanda, y por Arcaláus en Encantador;...y házente saber, que ellos con todos aquellos grandes amigos suyos, serán contra ti en ayuda del rey Cildadán en la batalla que con él aplazada tienes» (II.54: 764)

mágico que aglutina y preside ese bloque demoníaco, y tiene su par antitético no en Amadís, sino en Urganda la Desconocida, que realiza la misma función de catalizadora para el bloque que forman los héroes, para el mundo superior, y posee similares poderes mágicos, es una maga. Urganda comparte con Arcaláus la misma oscilación entre su carácter humano y cortés, en el que fracasa de manera similar a Arcaláus, y el carácter sobrehumano mágico, que es el que predomina a la postre. Así, si Arcaláus se presenta en un principio como valiente caballero, aunque finalmente cobarde y obligado a recurrir a sus poderes mágicos para reparar su caída humanidad, Urganda aparece como dama enamorada, aunque desdeñada por su amigo y recurriendo al encantamiento para hacerse con la voluntad de éste. Los dos representan ante todo la polaridad entre los mundos demoníaco e idílico del *romance* en este terreno maravilloso mágico, en un nivel distinto por tanto al de los demás personajes, por encima de ellos.

3. Por lo que a la ACCION se refiere, el *Amadís* ofrece las características esenciales del *romance* en este aspecto de forma tan explícita y rotunda como en los personajes. Si en el *romance* el descenso y el movimiento entre mundos toma básicamente la forma de una sucesión de aventuras, el *Amadís* se muestra tan prolífico en ellas como en los demás terrenos, de modo que cada uno de los diferentes ciclos a los que nos hemos referido más arriba está formado por una infinidad de aventuras que se suceden sin aparente relación, o al menos sin relación causal, fruto de la más pura casualidad. Pero en el *Amadís* las aventuras no sólo se suceden interminables, como *llovidas del cielo*, sino que a veces son fruto de tan increíbles coincidencias que sólo al cielo pueden atribuirse. Esto es fácilmente observable en cualquier de sus ciclos narrativos. En la serie de aventuras casuales que componen, por ejemplo, el primer ciclo narrativo, el de la identidad del héroe, podemos apreciar el mismo proceso de multiplicación e intensificación que hemos visto en la polarización y la superlativización típicas de los personajes del *romance*.

Tras ser recogido y criado por Gandales, Amadís se educa en la corte de Languines, donde, *casualmente*, recalará Perión para pedir ayuda en su guerra contra el rey Abiés y, a petición de Amadís, armará caballero a éste, una curiosa *coincidencia*, sobre todo teniendo en cuenta que ambos ignoran su mutuo parentesco. Tras la partida de Perión a Gaula, y, posteriormente, la de Amadís en busca de aventuras, éste volverá a encontrarse *por casualidad* con Perión. Amadís entra en un castillo donde le exigen que jure *precisamente* que ayudará al rey Abiés contra Perión. Tras rehusar y vencer a los que intentan obligarle a jurar, salva a un caballero rodeado de enemigos que al levantar

la visera de su yelmo resulta ser Perión, con el que se compromete a ir a Gaula y ayudarlo. Padre e hijo se vuelven a separar, pero Amadís cumple su promesa y acude a Gaula, donde solventa la guerra con un combate singular en el que derrota Abiés de Irlanda. Aún en Gaula, recibe una nota de Oriana en la que ésta le revela su verdadero nombre, Amadís, ya que, por una afortunada *coincidencia*, Oriana ha roto el sello de cera que contenía la nota con su nombre, *precisamente* al apretarlo contra su pecho en un ataque de dolor por la ausencia de Amadís. Así se prepara la escena de reconocimiento entre padre e hijo, la *anagnórisis*, que tendrá lugar de nuevo por una suma de *casualidades*. El rey Perión da a guardar a su hija Melicia mientras él duerme un anillo igual al que dio a Elisena tras su primer encuentro y que ésta dejó en el arca con el recién nacido Amadís. Melicia lo extravía y Amadís, para consolarla, le da el suyo, que naturalmente a Melicia le parece el mismo que ella ha perdido. Al devolverle este anillo al rey, éste descubre el que la niña ha perdido en el suelo, y al compararlos se da cuenta de que el de Melicia es el que él en su día dio a la reina. Cuando Melicia le explica lo ocurrido el rey sospecha una infidelidad de la reina con el joven héroe, y al pedir explicaciones, ésta le cuenta la historia del niño expuesto, que Perión desconocía, y todo se aclara. La espada de Amadís, que Perión también dejó a Elisena y ésta a su vez en el arca, confirma la identidad del hijo perdido, y el reconocimiento se produce.

Tras esta serie de acontecimientos Amadís se dirige a Gran Bretaña, y en el camino se encuentra *por casualidad* con una doncella que, de nuevo *casualmente* (aquí tenemos una doble coincidencia), venía a buscarlo a él de parte de Urganda. El relato entonces deja a Amadís para concentrarse en Galaor, su hermano raptado por el gigante Gandales, que junto con éste *también* se dirige a la corte de Lisuarte para ser armado caballero, cuando encuentra un caballero que combate con otros y al que el narrador, adoptando la perspectiva de Galaor, es decir, no revelando lo que sabe como narrador omnisciente, es decir como narrador no fiable o *infidente**⁽⁵¹⁾, identifica como el caballero «de las armas de los leones» o «el de los leones» (I.11). El combate, *casualmente*, tiene que ver con Urganda, pues el caballero de los leones está rescatando al amigo de ésta. Admirado por la bravura del caballero, Galaor le pide que le haga

*⁽⁵¹⁾ El término ha sido acuñado por JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE como traducción del término inglés *unreliable* en su artículo «Cervantes y el narrador infidente», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 7 (1987): 163-72, en el que se ocupa precisamente de la utilización por parte de Cervantes en el *Quijote* del narrador infidente en circunstancias calcadas a las del *Amadís*, concretamente en el primer encuentro entre don Quijote y el bachiller Sansón Carrasco disfrazado de caballero andante, apuntando así otro ejemplo de la huella del *Amadís* y su recreación paródica en el *Quijote*. A Valle-Arce vuelve a ocuparse de este narrador infidente en «Las voces del narrador», *Insula* 538 (Octubre 1991): 4-6.

caballero, a lo que aquél accede, tras lo cual vuelven a separarse. Pero la *casual* presencia de Urganda en este encuentro es decisiva, pues es ella la que revela al lector que el caballero de los leones es Amadís, y la que revela también a los dos hermanos sus identidades mutuas una vez que se han separado. Así es cómo *casualmente* se encuentran los dos hermanos y uno arma caballero al otro, aunque no se reconocen porque ignoran no sólo la identidad sino incluso la existencia del otro—se repite por tanto el mismo patrón que en el primer encuentro entre Perión y Amadís en la corte de Languines. Así es como Galaor, por pura *coincidencia*, no sólo encuentra a su hermano sino que recupera su identidad que hasta ese momento desconocía.

Tras ello Galaor derrota al gigante Aldabán y acomete una serie de aventuras, en la última de las cuales salva a una doncella que, en agradecimiento, lo conduce a un castillo y le procura el amor y el goce de su señora Aldeva, pero Galaor es descubierto y ha de huir precipitadamente en tanto que la doncella queda en prisión por haber introducido a Galaor en el castillo. Amadís, por su parte, lucha y derrota a Dardán el Soberbio, y Galaor, entretanto, vuelve a protagonizar una nueva aventura con recompensa amorosa incluida. El relato salta entonces a Agrajes quien, después de la guerra en Gaula, a la que fue con Amadís, decide ir a Noruega a ver a su señora Olinda. Pero entonces, *casualidad de casualidades*, ve cómo un temporal trae un barco a la costa, y del barco sale Olinda, que tras el reencuentro con Agrajes sigue su camino hacia la corte de Lisuarte. Agrajes decide irse también para allá y, de camino, *casualmente* encuentra una doncella que les cuenta *precisamente* la victoria de Galaor sobre el gigante y cómo una doncella queda presa por su causa y va a ser quemada dentro de diez días. Agrajes termina la aventura de Galaor y salva a la doncella. Entretanto Amadís está buscando a Galaor y ello le lleva a encontrarse con otra serie de aventuras, hasta que es hecho prisionero por Arcaláus, prisión de la que es liberado gracias a unas doncellas que envía Urganda. Amadís a su vez libera a otros presos de Arcaláus, entre los que se encuentra Grindalaya, la amada de Arbán de Norgales y, nueva *coincidencia*, la hermana de Aldeva, con la que Galaor tuvo una aventura amorosa. Amadís entonces se deja ir «...por el camino como la ventura lo guiaba» (I.19: 445), y esa *ventura*—que no es otra cosa que el principio de la casualidad que estamos analizando—le conduce *precisamente* hasta una de las doncellas que lo liberaron de Arcaláus, que resulta ser, nueva *coincidencia*, la misma con la que se había encontrado cuando Urganda envió a buscarlo a Gaula, a la que salva de unos villanos.

Galaor, mientras tanto, también anda «por un camino donde la ventura lo guiaba» (456), en este caso la mala ventura, pues le conduce a dar muerte a un caballero ladrón

cuya dama ha obtenido de Galaor un *don contraignant*. La dama decide ir con Galaor para pedirle el cumplimiento del don en alguna situación que implique muerte segura para Galaor y así vengar a su amigo. La aventura queda aquí interrumpida, en suspenso, para dar paso a Amadís y su aventura con Briolanja, que lo emplaza para volver dentro de un año a defenderla de los villanos que han usurpado su reino. Es entonces cuando Amadís encuentra *por casualidad* a un caballero que va con una doncella y que le ataca sin causa aparente. De nuevo el narrador se torna infidente y no nos dice quién es, se atiene a la perspectiva de Amadís. Descubrimos su identidad (naturalmente se trata de Galaor) gracias a la doncella que lo acompaña, quien—*primera coincidencia*—la ha sabido desde el primer momento en que se encontró con Galaor, y que a su vez se la revela a otro caballero que llega *por casualidad* mientras Galaor y Amadís combaten. También le revela al caballero que combaten por su causa, pues ella así se lo ha reclamado a Galaor, consciente de la calidad de ambos como caballeros y esperando que se maten mutuamente, no sólo para así vengar a su amigo con la muerte de Galaor, sino también porque—*nueva coincidencia*—es del linaje de Arcaláus, ha reconocido a Amadís y desea también su muerte. La resolución del conflicto se produce por una *tercera coincidencia*: el caballero resulta ser Baláis de Carsante, que fue liberado de la prisión de Arcaláus por Amadís, y que le corta la cabeza a la doncella, comunica a los combatientes sus identidades mutuas, y así se produce por fin el reconocimiento de los dos hermanos. El mismo esquema de combate con un caballero desconocido que resulta ser el propio hermano y narrado desde la perspectiva de uno de los héroes se volverá a repetir de nuevo en el combate y reconocimiento de don Florestán (que es hijo de Perión pero no de Elisena) y Galaor. Así se completa el ciclo de la recuperación del héroe de su identidad y de su linaje, aunque éste no culmina hasta que regresa con Galaor a la corte de Lisuarte con su nueva identidad y con el prestigio ganado en sus aventuras.

(1) Como puede observarse por esta sinopsis, en el *Amadís* se produce en este terreno de la aventura el mismo proceso de multiplicación que era observable en villanos y héroes. Tenemos una serie de héroes (en este caso Amadís, Galaor y Agrajes) protagonizando unas series paralelas o simultáneas de aventuras que ocasionalmente se entrecruzan para acto seguido separarse, dando así lugar a lo que se ha dado en llamar *entrelazamiento*, y que no es sino una amplificación o intensificación de la estructura episódica, de la sucesión de aventuras característica del *romance*. De hecho el entrelazamiento, como ha estudiado Eugène Vinaver, es una variante de la figura retórica de la *amplificatio*, una forma de expansión horizontal del material

narrativo, en este caso la aventura o búsqueda principal de cada ciclo, en la que nuevas aventuras se va interponiendo y añadiendo en un proceso potencialmente extensible hasta el infinito^{*(52)}. En cuanto que estrategia de amplificación el entrelazamiento es también una forma de *dilatatio* (Vinaver 85-86): cualquier aventura mayor o búsqueda se ramifica en una serie de aventuras menores, que en muchas ocasiones no tienen ninguna relación con la aventura principal, que la interrumpen y retardan su ejecución, pero que a la postre suelen tener algún tipo de funcionalidad. De hecho los diferentes ciclos narrativos se van configurando como un proceso de acreción de aventuras sobre la aventura o el tema principal del ciclo—en nuestra sinopsis del *Amadís* hemos prescindido de ellas, quedándonos con el hilo principal—que lo amplifican y que retrasan el desenlace del mismo (esto es especialmente observable en el último ciclo, que se extiende por los libros III y IV). En el ciclo que acabamos de ver en más detalle (aunque aún así hemos tenido que omitir aventuras menores) el tema o aventura central de la búsqueda, reencuentro y reconocimiento de Amadís y sus familiares, es expandido y diferido por la intercalación de otras aventuras que se le presentan al héroe y además de las aventuras de otros héroes (Agrajes y Galaor). El mismo proceso se produce una vez que Galaor y Amadís se han reencontrado y reconocido por fin, y, junto con Balais, deciden ir a la corte de Lisuarte. Los hilos de los tres héroes vuelven a separarse en una encrucijada, en la que se presentan sucesivas aventuras que los diferentes héroes van siguiendo sucesivamente, de modo que cada héroe va por un camino distinto. El relato a partir de este momento va saltando de uno a otro, primero a Galaor, luego a Amadís, luego a Balais, hasta que, finalmente, los tres vuelven a la misma encrucijada y prosiguen su camino. Es evidente cómo se ha producido de nuevo una *amplificación* de la materia al tiempo que una *dilatación* del tema principal a través

^{*(52)} EUGÈNE VINAVER, *The Rise of Romance* (Oxford: Clarendon Press, 1971) 74-75. Vinaver explica la concepción de la narrativa (del *romance*) que se esconde tras la técnica del entrelazamiento de la siguiente manera: «And because, as C.S. Lewis puts it, “the (improbable) adventure which we are following is liable at any moment to be interrupted by some quite different (improbable) adventures, there steals upon us unawares the conviction that adventures of this sort are going on all around us, that in this vast forest (we are nearly always in a forest) this is the sort of thing that goes on all the time, that it was going on before we arrived and will continue after we have left”. This is precisely what the authors of the Arthurian Prose Cycle strove to achieve: the feeling that there is no single beginning and no single end, that each initial adventure can be extended into the past and each final adventure into the future by a further lengthening of the narrative threads. Any theme can reappear after an interval so as to stretch the whole fabric further ... The next and possibly the decisive step towards a proper understanding of cyclic romance is the realization that since it is always possible, and often even necessary, for several themes to be pursued simultaneously, they have to alternate like threads in a woven fabric, one theme interrupting another and again another, and yet all remaining constantly present in the author's and the reader's mind» (76).

del entrelazamiento. Sin embargo, las tres series de aventuras no están completamente inconexas, no carecen por completo de relación, ya que de hecho cada aventura es una variación sobre un tema común, el amor. La acción no aparece motivada por los criterios de causalidad propios del *realismo*, pero eso no significa que carezca de significado o de funcionalidad^{*(53)}.

(2) Esta multiplicación de aventuras implica por supuesto una intensificación del principio que las rige, la casualidad (fácilmente observable con sólo un recuento de las palabras que hacen referencia a ésta y que hemos subrayado en la sinopsis), de manera similar a cómo la multiplicación de héroes y villanos implicaba una intensificación de su carácter superlativo positivo o negativo. Por un lado, la presencia de diferentes series o hilos de aventuras añade la posibilidad de que a las coincidencias habituales—Amadís, tras ser armado caballero por Perión, a la sazón en guerra con Abiés, se topa con caballeros que le reclaman precisamente que ayude a Abiés contra Perión, y ello justo antes de su inmediato y casual encuentro con el mismo Perión; Oriana rompe el sello de cera precisamente al pensar en Amadís, y ello justo antes del casual reconocimiento por su familia; por dos veces Amadís encuentra casualmente a la misma doncella de Urganda, que además le salva de su prisión; Galaor mata al amigo de una dama que conoce su identidad, la de su hermano, y que además es del linaje de Arcalús—se sumen las que se producen cuando se cruzan uno o varios hilos, bien porque se encuentran sus protagonistas (Galaor y Amadís), bien porque personajes de un hilo se ven afectados por los de otro (Galaor por Urganda), bien porque acaban aventuras iniciadas en otro (Agrajes la aventura de Galaor). Por otro lado, los acontecimientos casuales está diseñados de forma que encierran en sí una cadena de coincidencias y son por tanto aún más improbables e increíbles. En todos los reconocimientos y reencuentros, por ejemplo, que implican el cruce casual de dos personajes, interviene siempre además un tercer agente. El reconocimiento de Amadís por sus padres no se produce directamente, sino que ha de intervenir Mabilia y todos los factores de azar relacionados con su pérdida del anillo; el primer encuentro entre Amadís y Galaor no es un simple y casual cruce, sino que se produce a través de Urganda, que había llamado a

^{*(53)} Las palabras de EUGENE VINAVER en «Form and Meaning in Medieval Romance» (Oxford: Modern Humanities Research Association, 1966) son de nuevo iluminadoras a este respecto: «When modern critics speak of motivation they generally have in mind some psychological or logical frame of reference. A character, according to the modern critical convention, does certain things because of what he is; or, to be more precise, because what we know of the laws of human behaviour makes it necessary for him to act as he does. There is, however, another form of motivation—more closely related to the narrative medium and divorced from all logical or psychological reference: a form which depends for its effect upon a perceptible structural relationship between two or more incidents» (18).

Amadís en su ayuda posibilitando así el encuentro, y que hace posible que los dos hermanos sepan de la existencia del otro gracias a la información que ella les procura; este conocimiento permite que cuando se reúnan de nuevo y combatan por culpa de la dama puedan dejar inmediatamente de combatir al reconocerse, reconocimiento éste que de nuevo tiene lugar a través de un tercero, Balais, que llega casualmente y actúa porque está en deuda con Amadís, y que obtiene la información de un cuarto agente, la dama, que a su vez encontró casualmente a Galaor y posee dicha información porque es enemiga de ambos.

El mismo casual cruce de diferentes hilos y la misma acumulación de coincidencias se produce en otros incidentes de la historia, por ejemplo en el reencuentro de Amadís y Oriana. Oriana envía a la doncella de Dinamarca en busca de Amadís con una carta en la que lo perdona y le dice que lo espera en Miraflores, pero la envía a Escocia pensando que Amadís puede encontrarse ahí, lo que es erróneo, y por tanto es difícil que la carta pueda llegar a su destinatario. Sin embargo el relato salta a otro hilo y cuenta cómo Corisanda, la amiga de Florestán, va en busca de éste (que se alejó de su lado a raíz del encuentro con Galaor y que a su vez está buscando a Amadís), y el azar la lleva a la Peña Pobre, donde encuentra a Amadís bajo el nombre de Beltenebros, al que oye cantar una canción que dice compuesta por Amadís. Corisanda llega a la corte de Lisuarte y allí cuenta la historia de este Beltenebros, lo que hace sospechar a Mabilia que Beltenebros no es otro sino Amadís, con lo que este afortunado cruce de tres hilos (Corisanda en su viaje, Beltenebros en la Peña Pobre, Oriana en la corte) parece preludiar el reencuentro a través del consabido tercer agente, en este caso Corisanda, que hemos visto anteriormente. Pero en este caso Montalvo da una vuelta más de tuerca, y, habiendo creado la necesaria cadena de coincidencias, las deja sin culminación para acumular aún otra más, aunque ésta en otro hilo, el de la doncella de Dinamarca en busca de Amadís, que ofrece dicha culminación de modo inesperado. El naufragio del barco de la Doncella la arroja a la Peña Pobre, donde encuentra a Beltenebros, aunque no lo reconoce como Amadís en primer término. Sólo a través de una herida en la pierna se produce finalmente la anagnórisis—un motivo también tradicional en el *romance*—y, tras ésta, Amadís parte para reencontrarse con Oriana.

(3) Naturalmente la asunción implícita en este encadenamiento casual de aventuras es que los personajes no pueden controlar sus destinos o el curso de los acontecimientos, que no dirigen la acción, sino que de alguna forma la acción los dirige a ellos, que se encuentran sometidos a un devenir que está más allá de su alcance. Esta asunción es explicitada en el *Amadís* por el elemento profético al que ya hemos hecho

alusión, por la aparición de una serie de profecías o sueños proféticos que anuncian lo por venir y que se cumplen indefectiblemente, confirmando así que, pues la acción puede ser anticipada, ésta está rígidamente ordenada y decidida de antemano, y nada de lo que hagan los personajes puede cambiarla. Se intensifica así la conciencia de una acción que no depende de los personajes sino que les viene dada, de la que son sujetos pacientes, pero no agentes; y queda clara la existencia de un principio de orden en la serie aparentemente arbitraria e inmotivada de aventuras, un principio de acción situado en un mundo superior, por encima del de los personajes y sus voluntades, al que sólo algunos privilegiados tienen acceso. La casualidad del *Amadís*, en este sentido, no es lo contrario de causalidad, no implica ausencia de causa, sino un tipo de causalidad diferente, en el que la causa o la motivación de la acción se sitúa en un nivel superior que no depende de los personajes.

La intensa y a veces asfixiante presencia de este componente profético es perfectamente observable en el ciclo de la identidad del héroe que hemos analizado, en el que las profecías se suceden una tras otra. Ya antes de la unión carnal entre Perión y Elisena de la que nacerá Amadís (de hecho unos momentos antes) Perión sueña que un hombre le mete la mano en los costados, le saca el corazón y lo echa a un río: «Y él [Perión] decía: ¿por qué fizistes tal crueza? No es nada esto, decía él, que allá vos queda otro corazón que vos yo tomaré, aunque no será por mi voluntad» (I.1: 238). El sueño naturalmente se refiere a la pérdida de sus dos hijos Amadís y Galaor (los dos corazones) al poco de nacer en las circunstancias que hemos visto. En el palacio de Perión, ya nacido y expuesto Amadís, aunque sin el conocimiento del rey, una doncella le anuncia: «Sábet Perión que cuando tu pérdida cobrares, perderá el señorío de Irlanda su flor» (I.2: 253). Efectivamente, Perión recupera a su hijo con ocasión de la guerra con Abiés y la muerte de éste a manos de Amadís. Poco después Perión encuentra a un ermitaño que le cuenta una profecía que oyó de una doncella—«Que de la Pequeña Bretaña saldrían dos dragones que ternían su señorío en Gaula, y sus corazones en la Gran Bretaña, y de allí saldrían a comer las bestias de otras tierras...» (I.3: 264)—y que naturalmente se refiere a Amadís y Galaor y su grandeza futura como caballeros. Al darle la lanza a Amadís Urganda le anuncia que con ella salvará a su padre de la muerte—«Señor, tomad esta lança, y dígoos que ante de tercero día haréis con ellas tales golpes, por que libraréis la casa onde primero salistes» (I.5: 282)—y así ocurre al encontrar Amadís a Perión al poco en un castillo rodeado de atacantes. Por otra parte, el gigante Gandalas rapta a Galaor porque ha oído la profecía de una doncella que le anuncia que sólo Galaor podrá vengarle: «Eso que tú quieres se ha de acabar

por el hijo del rey Perión de Gaula, que avrá mucha fuerça y ligereza más que tú» (I.3: 267). Al preguntarle el gigante si es esto verdad la doncella le contesta: «Esto verás tú ... en la sazón que los dos ramos de un árbol se juntarán, que agora son partidos» (267). Galaor en efecto matará a Albadán, el gigante que mató al padre de Gandalas y se apropió de la Peña de Galtares, justo después de encontrarse con Amadís (la otra rama del árbol), que le arma caballero. Tras este encuentro, Urganda le revela a Amadís que en realidad ha hecho caballero a su hermano, y lo hace porque «él [Galaor] es de tal coraçon y vos assí mesmo, que si vos topásedes no os conosçiendo, sería gran mala ventura» (340), y de hecho los dos hermanos se encuentran luego sin reconocerse y están a punto de matarse.

Como hemos dicho, estas profecías apuntan a la existencia de un principio que dirige y ordena desde arriba, y este principio, el origen y causa últimos de todo lo que sucede en el *Amadís*, es naturalmente Dios, y en este sentido la casualidad en realidad no es tal, sino Providencia. Es la voluntad divina la que está detrás del encadenamiento de coincidencias y de aventuras, y esta voluntad se revela en ocasiones a través de sueños y, sobre todo, a través de Urganda, su intérprete principal. Urganda tiene gracias a sus poderes especiales acceso al plan divino, al futuro, pero este conocimiento del futuro no sirve nunca para cambiarlo, pues, como dice Urgán el Picardo al principio de la obra, «las cosas ordenadas y permitidas de Dios no las puede ninguno estorvar ni saber en qué pararán, y por esto los hombres no se deben constringir» (I.2: 252). Urganda repite esta misma idea cuando Oriana le pide que le prediga su futuro: «Mi fija amada, ¿vos cuidáis que sabiendo lo que pedís, si de vuestro daño fuesse, que lo fuiríades? No lo creáis, que lo que es por aquel muy alto Señor permitido y ordenado, ninguno es poderoso de lo estorvar, assí del bien como del mal, si Él no lo remedia» (II.60: 855). Nuestra percepción del rígido ordenamiento supraindividual del acaecer queda así claramente formulada. Oriana parece rebelarse contra la resignación o la impotencia humana implícita en este ordenamiento cuando, al final de la obra, recrimina a Urganda el hecho de que, conociendo de antemano lo que iba a ocurrir, en este caso el rapto de Lisuarte, no hiciera nada para evitarlo. La respuesta de Urganda es de nuevo la misma: «...y como esto sea ordenado y permitido de la su Real Majestad, assí son todas las otras cosas que por el mundo se rodean, sin ser a ninguno poder dado ni discreción ni sabiduría que en sí aya de solo un punto remover dello» (IV.133: 1754).

Urganda, pese a sus poderes mágicos, no puede cambiar el curso de los acontecimientos dictado desde arriba. Oriana está en realidad confundiendo las dos perspectivas verticales del *romance*: piensa que las maravillosas capacidades de

Urganda, características del mundo superior-idílico del *romance*, pueden interferir o influir en el ordenamiento que viene del mundo superior-providencial, identifica el mundo superior de la primera perspectiva con el de la segunda, a Urganda con la Providencia. Urganda en su respuesta implícitamente separa las dos perspectivas. Todos saben, por un lado, que es una maga o encantadora, que tiene poderes mágicos, que controla lo maravilloso, y en numerosas ocasiones ayuda a los héroes con sus poderes: a Amadís lo libera a través de sus doncellas del encantamiento de Arcaláus, y posteriormente le entregará un anillo mágico para protegerlo a él y los suyos de Arcaláus; también cura las heridas mortales de Galaor a través de un ungüento mágico. Por otro lado, actúa como sibila o pitonisa, es una intermediaria entre la voluntad divina y el hombre, ofrece acceso al mundo superior providencial. Pero, como deja entrever en su respuesta, ambas actividades están claramente separadas, no puede utilizar sus poderes mágicos para alterar los acontecimientos que profetiza, sólo contribuir a su más rápido o efectivo cumplimiento (de ahí su carácter benéfico). En resumen, su magia no puede cambiar la historia, éste es un papel reservado a Dios, la magia está subordinada a la Providencia. La primera perspectiva no puede influir sobre la segunda, sino al contrario, se halla subordinada a ella, que la incluye, como hemos afirmado más arriba. En Urganda, sin embargo, con sus capacidades mágicas—expresión del carácter idílico y extraordinario del mundo del *romance*—y su habilidad para pronosticar el futuro ordenado—expresión del ordenamiento supraindividual de ese mundo—confluyen ambas perspectivas, aunque permanecen claramente separadas. No ocurrirá lo mismo con una figura similar y de similares capacidades, la maga Felicia de *La Diana*, en la que ambas perspectivas se confunden y la historia queda supeditada a la magia.

Pero la influencia de la segunda perspectiva vertical en la acción se manifiesta no sólo en su ordenamiento profético, del que Urganda es el principal portavoz, sino en otros aspectos. Son especialmente significativos a este respecto dos motivos que se repiten en el *romance* de caballerías y que por supuesto aparecen en el *Amadís*. Uno es el de la *aventura guardada*, la aventura que está reservada a un caballero y que ningún otro puede concluir. En el *Amadís* aparece claramente en la aventura de Amadís en la Peña de la Doncella Encantadora. Tras ascender a la cima de la peña y llegar a la entrada de la cámara encantada en la que se encuentra un tesoro, Amadís ve una espada metida entre las dos puertas. Una inscripción le informa que sólo el que lleve las letras rojas en el pecho podrá sacar la espada, lo que se refiere evidentemente a Esplandián. Amadís se va sin siquiera intentar sacar la espada, pues comprende que la aventura está guardada para su hijo. El tema de la aventura guardada aparece así unido al más amplio

del héroe predestinado, cuyas acciones y proezas están ya decididas de antemano, desde su nacimiento, como revelan no sólo ciertas profecías, sino signos tales como las letras blancas y rojas a ambos lados del pecho de Esplandián. Las letras rojas son su nombre en latín y coinciden con las de la inscripción de la puerta en la Peña de la Doncella Encantadora; las letras blancas son el nombre de su futura amada, Leonorina, en griego, y revelan tanto sus amores como su futura intervención como salvador del Imperio Griego.

El otro motivo que nos interesa como expresión del ordenamiento supraindividual del acaecer es el del *combate como prueba de verdad*. Los pleitos se dirimen en el *Amadís* a través de combates singulares, pues los personajes creen que la victoria se inclinará del que esté en posesión de la verdad y tenga por tanto a Dios de su parte. En el pleito de Agrajes y Galvanes con el duque de Bristoya por la dama condenada a la hoguera, uno de los que combaten en nombre del Duque y su enano interpreta la igualdad en el combate como signo de que ambos tienen razón: «Assaz nos combatimos, y paréçeme que no es culpado el cavallero por quien vos combatís ni mi tío el enano, que de otra guisa la batalla no durara tanto, y si quisiéredes, pártase dando leal al cavallero y al enano» (I.16: 405)—aunque esta afirmación será desmentida por la victoria posterior de Agrajes. El pleito queda en suspenso por la negativa del Duque a entregar a la doncella y por su desafío general a los caballeros andantes, y se resolverá—naturalmente por las armas—mucho más tarde, ante Lisuarte, con la derrota y muerte del Duque (I.39: 597-603). De la misma forma se resuelve el pleito con los traidores Brocadán y Gandandel, con un combate entre sus hijos y Angriote y Sarquiles, que termina con la derrota de aquéllos. El rey, irritado por ello, quiere que desafíen a los caballeros victoriosos de nuevo, pero Arbán le avisa:

Señor, mucho devéis mirar esto que dezís antes que se faga, así por el gran valor de aquellos cavalleros que tanto pueden como por aver mostrado Dios tan claramente ser la justicia de su parte; que si así no fuera, ahunque Angriote es buen cavallero, no se partiera de los dos fijos de Gandandel, que por tan valientes y esforçados eran tenidos, de tal forma, ni Sarquiles de Adameas como se partió; por donde parece que la gran razón que mantenían les dio y otorgó aquella victoria. (III.64: 947)

Evidentemente el combate como prueba de verdad está unido al tema más amplio de los personajes como instrumentos a través de los que se lleva a cabo la voluntad divina, como peones movidos por Dios para imponer la verdad sobre la mentira, el bien sobre el mal, la justicia sobre la injusticia. El villano Galpano ha irritado a Dios con su comportamiento malvado, de modo que Amadís aparece para castigarlo y restablecer el orden, y la misma justicia divina está detrás de otros incidentes como la liberación de

Galaor de prisioneros o la derrota del Engriago ¹⁰. Y los personajes no sólo sirven a Dios mediante su acción guerrera. La llegada de la Doncella de Dinamarca a la Peña Pobre se atribuye a la acción de Dios para liberar a Amadís de su penitencia, lo mismo que la acción pacificadora de Nasciano en la guerra final.

En el *Amadís*, por tanto, tenemos un ejemplo perfecto y completo del *romance*, en el que aparecen todas las características a las que nos hemos referido, en el que la doble perspectiva vertical se proyecta en los diferentes aspectos reseñados: personajes, escenarios, acción, lo maravilloso. El *Amadís* es un ejemplo, además, extremo, pues la doble perspectiva vertical aparece notablemente amplificadas e intensificadas. La primera perspectiva es especialmente explícita en el terreno de los personajes, pues la polarización maniquea se multiplica en una densa red de héroes y villanos, en un enfrentamiento de clanes o linajes, y la superlativización se intensifica mediante el establecimiento de gradaciones en los héroes o de tipos sucesivos de villanos que tocan fondo con el Endriago. La segunda perspectiva es especialmente intensificada en la acción: multiplicación de la sucesión casual de aventuras por la adición de aventuras secundarias y de diferentes hilos narrativos (entrelazamiento), intensificación del propio principio de casualidad que rige esta sucesión por la introducción de cadenas de coincidencias, y explicitación de la dependencia de dicho principio de un principio supraindividual, la Providencia divina, por la introducción del componente profético. Estamos ante las dos características esenciales del *romance* en los personajes y la acción a las que se refería Riley, tal y como se presentan en todas las épocas, pero estiradas al máximo, llevadas hasta sus últimas consecuencias, casi hasta el absurdo, hasta un extremo difícil ya de sobrepasar.

II

El *Amadís* y la tradición caballeresca de la que desciende y que culmina en gran medida no es, sin embargo, la primera manifestación del *romance*. El *romance* ofrece exponentes, si no más extremos, al menos sí más antiguos, mucho más antiguos de

¹⁰ Sobre Galpán dice el narrador: «Mas ya Dios enojado que tan gran crueza tanto tiempo passasse, otorgó a la fortuna que ... en pequeño espacio de tiempo tornado fuesse al contrario, pagando aquellos malos su maldad, y a los otros como ellos dando temeroso exemplo, con que se enmendasen...» (I.5: 292-93). De la acción de Galaor dice un ermitaño: «Fijo bienaventurado, mucho devéis amar a Dios, que El vos ama, pues quiso que por vos fuesse fecha tan hermosa vengança» (348). De Amadís como instrumento de la justicia divina en el episodio del Endriago huelgan comentarios. Dios incluso dirige la lanza de Amadís a través de las narices al monstruo y así matarlo (III.73: 1144).

hecho. Los lectores y autores del XVI lo iban a descubrir con la publicación en 1554 en Amberes de la traducción anónima de las *Etiópicas* (también llamada en castellano *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*), obra del escritor griego Heliodoro, fechada de manera imprecisa entre los siglos III y IV d.C. Dicha traducción se reimprimirá en Salamanca en 1581 y en Alcalá de Henares en 1585, hasta ser eclipsada por la nueva y superior traducción que de la obra ofrecerá Juan de Mena en 1587 (publicada también en Alcalá de Henares). La *Historia etiópica* se convertirá en el estandarte de los críticos que, con la *Poética* de Aristóteles en la mano, arremeterán contra los libros de caballerías y propondrán la obra griega como nuevo modelo para la prosa narrativa, para la *épica en prosa* en la que se funden las novedades del *romance* de tipo caballeresco con los preceptos aristotélicos de la *épica*, en la que se reconcilia lo maravilloso con lo verosímil, la variedad con la unidad— un ideal narrativo del que dan testimonio las palabras del canónigo de Toledo en el *Quijote*, así como la obra de Cervantes *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que desciende por línea directa de la de Heliodoro. Sin embargo, pese a esta concepción del momento de los géneros de caballerías y griego como especies narrativas radicalmente diferentes, y pese a la considerable distancia que media entre los dos, esta nueva variante de *romance*— nueva para el lector español del XVI, por supuesto— y los libros de caballerías comparten las características que hemos agrupado en torno a la doble perspectiva vertical*⁽⁵⁴⁾.

1. Al igual que el *Amadís*, la *Historia etiópica* describe el consabido movimiento vertical de descenso en forma de aventuras que implican pruebas, sufrimiento, trabajos, tras las que se produce el ascenso final, la recuperación de la felicidad y la armonía perdidas. Este es el movimiento de la acción característico de la primera perspectiva vertical del *romance*. De hecho la acción es muy similar a la del primer ciclo narrativo del *Amadís*, en cuanto que es una historia de exilio y retorno, de pérdida y recuperación de identidad, que narra como una heroína (no un héroe en este caso, un cambio significativo, como veremos más abajo), Cariclea, hija de rey, es expuesta y, tras una serie de peripecias en las que prueba su valía y su carácter

* (54) Para un estudio global del género griego de *romance* pueden consultarse los libros de ELIZABETH H. HAIGHT, *Essays on the Greek Romances* (New York: Longmans, 1943) y *More Essays on the Greek Romances* (New York: Longmans, 1945); BEN EDWIN PERRY, *The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of their Origins* (Berkeley: University of California Press, 1967); ARTHUR HEISERMAN, *The Novel Before the Novel* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1977); y TOMAS HAGG, *The Novel in Antiquity* (Berkeley: University of California Press, 1992).

excepcional, vuelve a su patria de origen, Etiopía, y es reconocida por su familia. La historia de cómo la joven fue expuesta se cuenta así en el libro:

A esta muchacha que estás viendo, buen amigo, su madre, por una razón que enseguida vas a conocer, la expuso cuando todavía estaba entre pañales, confiando su suerte a los avatares del destino. Yo la encontré y la recogí, porque habría sido una impiedad abandonar a un alma humana en el peligro ... Pero la causa principal de no abandonarla fue que la criatura despedía una luz grande y divina de sus ojos: tan viva y atractiva me parecía su mirada, mientras estaba observándola. Junto a ella habían abandonado el collar de piedras preciosas que acabo de mostrarte y una banda de tejido de seda bordada con caracteres gráficos locales, en la que se narraba la historia de la muchacha. La madre creo que era quien se había ocupado de dejar estas marcas que permitirían reconocer a la niña ... fui a una finca que tengo en el campo, muy alejada de la ciudad, y se la entregué a unos pastores míos para que la criaran, advirtiéndoles que tuvieran buen cuidado de decírselo a alguien ... Al principio fue viviendo así, sin que nadie reparara en ella, pero cuando con el transcurso del tiempo fue creciendo y se observó que la belleza de la joven era algo desacomunado, y que su hermosura, aunque se la enterrara bajo tierra no podría quedar oculta, sino que incluso desde allí relumbraría, me entró miedo por si se descubría la verdad, porque ella moriría...*(55)

La condición excepcional de la niña se manifiesta en su extraordinaria hermosura y la luz divina que desprende, y es confirmada por la banda, que narra su excepcional concepción: es la hija de Hidaspes, el rey de los etíopes, y de la reina Persina, y fue engendrada por orden de dioses. Hidaspes se une a Persina durante la siesta porque así se lo ordena una visión que tiene durante el sueño, lo que es ya una temprana muestra de cómo los dioses dirigen desde su mundo superior el destino de los hombres, así como de la naturaleza excepcional de Cariclea, que nacerá de esa unión que los dioses ordenan. La niña, sin embargo, nace blanca, una anomalía—al tiempo que otro indicio de su naturaleza excepcional—difícilmente explicable teniendo en cuenta el color negro de la piel de los etíopes, y que recibe una explicación maravillosa por parte de Persina: «Yo me figuraba que la causa había sido que durante la unión con mi marido había dirigido la mirada hacia un cuadro que representaba a Andrómeda totalmente desnuda ... y que el germen había cobrado una forma desgraciadamente semejante a la de aquella» (210). Es precisamente esta naturaleza maravillosa y poco creíble de la explicación lo que lleva a Persina a abandonar a la niña ante el temor de ser acusada de adulterio, dejando una serie de signos que permitirán reconocerla: la banda que cuenta esta historia, un collar, y un anillo de compromiso que le regaló Hidaspes grabado con la divisa real y con una piedra sagrada, la pantarba. Las similitudes con el nacimiento, exposición e infancia de Amadís son tan evidentes que no necesitan aclaración.

*(55) HELIODORO, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, ed. y trad. Emilio Crespo Güemes (Madrid: Gredos, 1979) II: 158.

El etíope que es el primer depositario de la niña a su vez la entregará al griego Caricles, sacerdote de Apolo en Delfos, que la lleva a esta ciudad y la educa con él en el templo. Su excepcionalidad se manifiesta allí también desde bien temprano en su belleza extraordinaria así como en su celo por la castidad:

Enseguida aprendió la lengua griega y fue creciendo hasta desarrollarse plenamente como retoño bien florido. Su juvenil belleza sobrepasa a la de las demás, hasta el punto de atraer hacia sí todas las miradas, tanto de griegos como de extranjeros; cuando aparece en los templos, avenidas o plazas, nadie puede reprimir la intención de volvér hacia ella la cabeza y el pensamiento, como si fuera una estatua, modelo de belleza. Pero, a pesar de todas esas cualidades, me tiene profundamente apesadumbrado y triste, porque no quiere ni oír hablar de matrimonio: se empeña en ser toda la vida virgen; se ha consagrado al servicio del templo de Artemis ... reverencia la virginidad y la ensalza... (II: 160-61).

Tenemos de nuevo así a la heroína como portadora de cualidades esenciales, belleza y castidad, en grado superlativo y de manera pura y exclusiva. En Delfos conoce a Teágenes, que naturalmente detenta las mismas cualidades, por lo que el enamoramiento de ambos se presenta como una lógica consecuencia del carácter afín y superlativo de ambos. Dicho enamoramiento naturalmente se produce a primera vista, en el curso de un esplendorosa ceremonia religiosa en el templo de Apolo—el ritual religioso en la obra es el equivalente del cortesano en los relatos de caballerías, y revela el mismo gusto por lo suntuoso y por los detalles característico del *romance*. Esta ceremonia, en primer lugar, marcará a través de una profecía que tiene lugar en el curso de la misma el inicio de las aventuras de ambos, de los viajes y trabajos característicos del ciclo del *romance*—y por tanto permite observar la confluencia de la doble perspectiva vertical en la acción—que culminan en el retorno cíclico a Etiopía, anunciado también proféticamente, y en una ceremonia religiosa similar y paralela a ésta de Delfos que tiene lugar en Méroe. En segundo lugar, la ceremonia revela una estrategia de caracterización esencializadora y superlativizadora típica del *romance*—y revela por tanto la confluencia de la doble perspectiva vertical también en los personajes—que se verifica a través de tales aventuras y que también culmina en el retorno a Etiopía y la ceremonia religiosa en Méroe. Esta doble función de las dos ceremonias religiosas que inician y cierran las aventuras y trabajos de los amantes, y su consiguiente interés como manifestación de las características esenciales del *romance* en lo que se refiere tanto a la acción como a los personajes, hace conveniente que nos detengamos brevemente en ellas.

(1) La estrategia de caracterización a la que nos referimos se observa perfectamente en la ceremonia religiosa de Delfos y la utilización que se hace de la

audiencia para subrayar el carácter superlativo y esencial de los héroes. La excepcional belleza de Teágenes, por ejemplo, es descrita en gran medida en función de los efectos que produce en los asistentes a la ceremonia, que funcionan así como una dramatización del lector, una representación del lector implícito del *romance* y las reacciones que de él se esperan o que se pretende despertar: «Tal fue el deslumbramiento que nos produjo el verle, que se podría haber pensado que era la luz de un rayo lo que había oscurecido todo lo que antes era visible» (III: 171). Los efectos que produce la belleza de los héroes en el público/lector se hacen aún más explícitos tras la minuciosa descripción de Teágenes a caballo, que concluye de la siguiente manera:

Contribuía a añadir más encanto la suave brisa de un viento que le acariciaba levemente con su dulce soplo los cabellos, peinándolos hacia atrás, y levantaba los bucles de su frente ... Se hubiera ducho que incluso el propio caballo era consciente de la joven belleza de su amo y comprendía que era para sí mismo un gran honor llevar al jinete más apuesto ... Todos estaban atónitos ante lo que veían y todos acordaban para el joven el primer premio de fortaleza y galanura. Todas las mujeres del pueblo, que son justamente las más incapaces de disimular y dominar los sentimientos de su alma, le iban tirando manzanas y flores, para ver si se atraían sus favores. Unánime era el veredicto que reinaba en todos: nunca aparecería entre los hombres nada que aventajase la belleza de Teágenes (II: 172).

Se produce así una superlativización máxima a través de las reacciones tanto del caballo como de la audiencia, además de una explicitación de los deseos que el *romance* busca estimular y satisfacer, al menos de forma vicaria, en el lector, como muestran las palabras del narrador tras presentar a Cariclea junto a Caricles: «...tan notables, tan dignos de bendiciones, objeto que colmaría todos los deseos, una de los hombres, el otro de las mujeres. Consideraban la unión de ambos como cosa igual a la inmortalidad» (174).

La presentación de Cariclea en la ceremonia, sin embargo, muestra cómo esta superlativización máxima de Teágenes está en último término al servicio de la de la heroína, pues, contradiciendo su afirmación sobre la imposibilidad de que nadie pudiera aventajar en belleza a Teágenes, el narrador presenta a Cariclea como aún más hermosa, estableciendo así una gradación dentro de lo excepcional cuyo funcionamiento como estrategia de superlativización ya observamos en el *Amadís*: «Cuando ... salió del templo de Ártemis la bella y sagaz Cariclea, sólo entonces nos dimos cuenta de que no era invencible Teágenes, sino que podía ser derrotado: aunque, eso sí, únicamente por el hecho de que una belleza femenina en toda su pureza es más seductora que la del que se juzgue primero entre los hombres» (II: 173). Así Cariclea queda situada por encima de lo que ya es absoluto y perfecto, y además se nos revela ya tempranamente algo que será una característica de toda la obra y que es fácil de prever teniendo en cuenta que es

Cariclea la hija de rey abandonada y por tanto la auténtica protagonista: la primacía de la heroína sobre el héroe, de lo femenino sobre lo masculino. En cualquier caso, ambos son presentados como representantes o portadores de esencias similares en grado superlativo, y esta similitud crea una inmediata atracción entre ambos, que se explica como un reconocimiento de su mutua afinidad en ese terreno esencial, en ese nivel o mundo superior característico del *romance* al que apunta el inferior. La formulación es inequívocamente platónica: en un momento de la ceremonia en que Cariclea pasa a Teágenes una tea encendida, «...nos dimos cuenta de que el alma es algo divino y ha recibido de lo alto afinidades innatas. En efecto, en cuanto se vieron los jóvenes, se enamoraron mutuamente, como si el alma, ya desde el primer encuentro, reconociera lo que se le asemejaba y se lanzara presurosa hacia aquello que le era familiar y sólo a ella merecía pertenecer» (III: 176).

Justo antes de este enamoramiento, en el curso de la misma ceremonia, se produce un hecho tan decisivo como éste, e íntimamente unido a él, pues es el desencadenante fundamental de la acción subsiguiente, el oráculo de la Pitia:

*A la que Gracia es primero y Gloria al final tiene
Celebrad, oh delfios, y al que de la Diosa es Hijo.
Ellos, cuando mi templo abandonen y las olas surquen,
Llegarán del sol a la tierra oscurecida,
Donde por su excelente vida gran galardón obtendrán:
Alba corona sobre sus sienas negras.* (II: 165)

El oráculo es críptico y oscuro, y de hecho nadie es capaz de dar una interpretación definitiva del mismo, «cada uno extraía un sentido diferente de la revelación divina, y todos sugerían cosas distintas según sus deseos. Pero, aun así, nadie alcanzó a percibir lo que querían expresar realmente, pues sólo se suele acertar en la interpretación de los oráculos y los sueños cuando éstos llegan a su cumplimiento» (II: 165). Esta interpretación *a posteriori* de la oscura profecía (un motivo recurrente en el *Amadís*) se verá aquí desdicha por la intervención del anciano Calasiris, un sacerdote egipcio que se encuentra por casualidad en el templo de Delfos. Calasiris da con la interpretación correcta, aunque por supuesto gracias a los dioses, a Apolo y Ártemis, que se le aparecen en sueños, el primero trayendo de la mano a Teágenes, la segunda a Cariclea, y le dicen que vuelva a Egipto llevando con él a los enamorados, y que los conduzca luego fuera de Egipto donde los dioses dispongan. Gracias a esta visión y a la información de la banda sobre los orígenes de Cariclea, Calasiris comprende que el oráculo se refiere a los dos jóvenes—el nombre de Cariclea en griego está compuesto

de *gracia y gloria*; el de Teágenes de *hijo y diosa*—y al regreso de Cariclea a sus orígenes, a Etiopía, de modo que se dispone a cumplir la voluntad divina, para lo que utilizará todos los recursos de su astucia, que en su caso son muchos, y una buena dosis de engaños y mentiras. El oráculo y el sueño que deciden a Calasiris a huir con los amantes en busca de su destino es una clara manifestación de la acción dirigida característica del *romance*, que sitúa de nuevo, como ocurría en el *Amadís*, el ciclo narrativo de descenso aventurero y ascenso característico del mismo en un marco profético.

Es de reseñar, sin embargo, que la influencia de este marco profético en la acción es todavía mayor que en la obra de Montalvo, que la acción está aún más dirigida, pues oráculo y sueño no se limitan a revelar a los personajes lo que está ordenado, sino a ordenarlo directamente a los personajes, a provocarlo; desencadenan la acción sirviéndose de Calasiris como instrumento. Esta dependencia aún mayor del mundo físico inferior respecto al trascendente superior es el rasgo tal vez más relevante y característico de esta variante griega del *romance*, es la característica central y dominante del universo ficticio que presenta Heliodoro. Los dioses están detrás de todo lo que ocurre, no sólo porque saben lo que va a ocurrir y dejan que ocurra, sino porque hacen que ocurra, como queda claro en el inicio de la obra. Todo el resto de la misma, el ciclo de aventuras que narra y culmina con la vuelta a Etiopía y el reconocimiento, es fruto de la voluntad y la dirección divina. Y naturalmente todas las casualidades y coincidencias, las peripecias de las que está lleno este ciclo, hay que atribuir las a esta dirección divina, y son por tanto una expresión providencial. Así lo explicita el propio Calasiris y lo demuestra la forma en que él y los jóvenes parten hacia Egipto. Calasiris se dispone a implorar a Apolo para que le oriente con un oráculo sobre cómo debe emprender su viaje con los jóvenes, y dicha orientación se produce efectivamente, pero no en forma de oráculo, como Calasiris espera, sino de coincidencia: «Pero la divinidad, realmente más veloz que cualquier pensamiento, viene como aliada en las acciones que son conformes a su voluntad, y su benevolencia se anticipa a las súplicas ... Apolo se anticipó a responder a mis requerimientos, aun antes de haberlos formulado, y me señaló mediante el episodio que me sucedió en ese momento el camino por el que nos iba a guiar» (IV: 219). Calasiris se encuentra casualmente con unos mercaderes fenicios que van de camino a Cartago y van a zarpar al alba. La coincidencia es doble—y la mano de los dioses dirigiendo la acción es aún más evidente—debido a que los mercaderes han recalado en Delfos porque uno de ellos tuvo un sueño que le vaticinaba una victoria en los juegos píticos que tienen lugar allí, victoria que acaba de obtener.

Todo ha sido, por tanto, dispuesto por los dioses. El ordenamiento casual de la acción responde al ordenamiento divino del mundo inferior.

(2) De esta manera, y gracias a los buenos oficios de Calasiris, que se convierte en instrumento humano de la voluntad divina, los amantes parten hacia su destino. A partir de este momento comienzan los zarandeos de la fortuna, las reuniones y separaciones, los naufragios y raptos, la cautividad y las liberaciones, las aventuras, en suma, que conforman el descenso típico del *romance*, y que responden en última instancia a una puesta a prueba de los héroes y de las cualidades esenciales que representan, similar a la puesta a prueba del caballero en el *Amadís*: si en ésta es la bondad de armas y su lealtad amorosa lo que se pone a prueba, aquí será su castidad y su inteligencia. Tras estas pruebas, los protagonistas regresan por fin a Etiopía, aunque como prisioneros de guerra extranjeros elegidos como víctimas para el sacrificio sagrado en honor del Sol y la Luna que tendrá lugar en Méroe. En el curso de la esplendorosa ceremonia religiosa del sacrificio, en paralelismo perfecto con la ceremonia religiosa del sacrificio en Delfos en la que los amantes se conocen y su destino es revelado por el oráculo, se cumple este destino y se produce el reconocimiento de Cariclea por su familia, que la reintegra a sus orígenes y le devuelve su identidad, y que cierra el ciclo iniciado con su abandono. Tal reconocimiento aparece naturalmente encuadrado en el consabido marco profético, y viene precedido por los correspondientes sueños y visiones, cuyos sujetos son por supuesto los mismos que protagonizaron el episodio de la niña expuesta. El rey Hidaspes al ver a Cariclea recuerda que ha soñado que tenía una hija que era exactamente igual a Cariclea, aunque naturalmente ignora por completo el significado de su sueño y la escena que anuncia. Persina sueña que está encinta y da luz a una niña que al momento se convierte en una joven, aunque también permanece ignorante de su significado y lo interpreta erróneamente. Finalmente, el gimnosofista Sisimitres, el etíope que entregó la niña a Caricles en Egipto, afirma que la divinidad pronostica un cierto alboroto con final dichoso durante las ceremonias, que «...será algo, como si un miembro de vuestro cuerpo o una parte de vuestra realeza se hubiera perdido, y el destino hiciera aparecer en ese momento lo que estáis buscando» (X: 428).

Todo esto anuncia ya el próximo reconocimiento, pero éste, al contrario de lo que estos indicios providenciales y la presencia de todos los implicados hacen prever, es tortuoso y se dilatará en una serie de incidentes que retrasan el desenlace. Esa dilación, aparte de ser una evidente estrategia para aumentar la ansiedad del lector, responde a la innegable lógica del *romance* — y más concretamente a las estrategias de caracterización

que hemos visto en la escena en Delfos—que exige que la heroína refrende ante una audiencia las cualidades esenciales y superlativas de las que ya ha hecho gala ante el lector en sus aventuras previas; que someta las virtudes que ha demostrado poseer de modo superlativo en todas las pruebas anteriores a una nueva prueba ante el público de la ceremonia, de nuevo en un claro paralelismo con la escena de la ceremonia inicial. Si en la escena de Delfos es básicamente la belleza la cualidad que la audiencia ratifica, ahora a ésta se unen la castidad y la astucia. En esta escena final, por tanto, se produce no sólo el reconocimiento de la identidad de Cariclea por su familia y su pueblo que culmina el ciclo narrativo y es anunciado de nuevo por signos proféticos—la doble perspectiva vertical en la acción—sino también el reconocimiento por esta audiencia de las cualidades esenciales y superlativas de la heroína—doble perspectiva vertical en los personajes. Se llega así, tras el descenso marcado por viajes y trabajos, al clímax del movimiento ascendente tanto de la acción como del personaje, a la confluencia de la doble perspectiva vertical, y ello justifica plenamente la dilación.

La exaltación pública de la castidad de la heroína se produce a través de una prueba maravillosa, algo típico del *romance*. Las leyes etíopes establecen que los destinados al sacrificio deben ser puros, deben estar libres de contacto sexual, y para decidir sobre el particular se utiliza una parrilla ardiente sobre la que los candidatos deben caminar, y sobre la que no se quemarán si son puros. Cariclea se viste con sus vestiduras sagradas de sacerdotisa de Ártemis (las mismas que llevó en Delfos en la otra ceremonia) y salta a la parrilla. Naturalmente no sólo no se quema, sino que permanece en ella como en un estrado en el que el autor ofrece a sus lectores, claramente representados por el público de la ceremonia, el símbolo hecho carne de las esencias superlativas a las que apunta siempre el *romance*:

Su belleza, ahora más reluciente aún, era un fulminante rayo bien visible para todos sobre este estrado en el que se había subido, y el vestido la hacía más parecida a la estatua de una diosa que a una mujer mortal.

El estupor se adueñó de todos; un griterío ininteligible y confuso elevaba el eco, delatando el asombro general: todo les maravillaba, pero sobre todo el que hubiera mantenido intacta tan sobrehumana belleza y la lozanía de su juventud, y el que su virtud la adornara, inequívocamente, más todavía que su hermosura. (X: 435-36)

Lo maravilloso, una parrilla que quema a los incastos y preserva a los puros, revela y apunta a la existencia de un realidad trascendente y esencial por encima de lo sensible y material, unas esencias puras, en este caso la castidad, de las que Cariclea es portadora y que la mágica parrilla detecta—como las detectaban las maravillosas pruebas de la Insola Firme en el caso de Amadís. El contexto público de la prueba maravillosa—

similar también en esto a las pruebas de la Insola—marca la apoteosis tanto de la belleza como de la virtud esenciales, superlativas y puras de Cariclea.

Y si este inicio de la ceremonia revela esto, su desarrollo posterior hará lo mismo con la cualidad esencial que resta, su astucia e inteligencia. De hecho es Cariclea la que dirige el resto de la escena y la encamina a su desenlace ¹¹, y lo hace con una habilidad, sangre fría e inteligencia extraordinarias. Astutamente espera la presencia de Persina y Sisimitres para plantear ante ellos lo que ella denomina un pleito: no es justo ni posible que se la sacrifique. Luego, de forma muy progresiva, va desvelando las razones de esta afirmación: sólo los extranjeros pueden ser sacrificados, y ella es etíope, además de sangre real, hija del rey. El rey, indignado, subraya lo teatral de lo que él cree un recurso desesperado para salvar la vida, lo que constituye un comentario auto-consciente sobre la propia acción del *romance* y su carácter artificioso o literario: «No

¹¹ Es interesante reseñar que en cuanto que directora de escena Cariclea se equipara en cierta manera al propio autor de la obra. Cariclea toma la iniciativa y va progresivamente desvelando su identidad, creando primero las circunstancias más favorables y dejando la apoteosis para el definitivo sino el del propio autor que es el que diseña y dirige realmente la escena. Si la audiencia es una dramatización del lector dentro de la propia obra, aquí Cariclea lo es sin duda del autor, y su manipulación de la acción y de la audiencia es la del autor con su obra y su público. Pero la actuación de Cariclea además es también una imagen, un reflejo, de la manipulación de los seres humanos y su destinos por parte de los dioses. Así lo dejan entrever las palabras de la propia Cariclea al expresar la necesidad de no provocar el reconocimiento irreflexivo o abruptamente, como pretende Teágenes que haga:

—Mi dulce amado—respondió Cariclea—, los asuntos importantes requieren también importantes preparativos. Una intriga, cuyos hilos ha enredado desde el principio la divinidad, forzosamente sólo puede alcanzar su final después de larguísimas peripecias; además, lo que se ha ido complicando en el transcurso de tanto tiempo no conviene que se descubra totalmente de una vez, sobre todo si se tiene en cuenta la ausencia de la persona de quien dependen todos los hilos de nuestra trama, el punto capital de nuestra historia completa y mi propio reconocimiento, es decir, mi madre Persina... (X: 419).

Cariclea asume así el papel de divinidad con su propio destino o, en un plano diferente, de autor respecto a la acción que sigue. De esta forma lo que es en un plano extra-ficcional una estrategia literaria del autor—dilatarse el reconocimiento e introducir nuevas peripecias en él para producir suspense y nuevas emociones—se presenta en el plano de la ficción como expresión de la estrategia del universo—la acción dirigida y enredada por los dioses debe desenredarse con la misma sutileza que ellos usaron—al tiempo que como estrategia del personaje—que intenta desenredar esa acción de la forma más favorable y segura. O, dicho de otra manera, tanto las maniobras literarias del autor como las del personaje, que aquí se fusionan y superponen, reflejan y están en armonía con las de los dioses. Las maniobras del personaje en el plano de la ficción conllevan implícitamente un comentario sobre el mundo en que vive (las maniobras de los dioses) y sobre la obra de la que es personaje (las maniobras del autor), un comentario auto-consciente sobre las intenciones del autor, sobre su propia obra y la identidad que representa, sobre el *romance* en definitiva. El pasaje por tanto refleja magníficamente la identificación de autor y personaje. El comentario sobre el ordenamiento providencial del mismo, que intentan reproducir en su obra y su comportamiento respectivamente. Y refleja también la identificación de autor (representado aquí por Cariclea) y Dios, la correspondencia entre el orden providencial que rige el mundo y el artístico del autor que crea la obra, el hecho de que la acción intrincada y sometida a continuas peripecias diseñadas por el autor responde a una visión trascendente de la realidad.

hace más que tratar de apartar de sí la muerte con embustes desvergonzados y luego, en el momento crítico, como por un artilugio de teatro, sale a escena y se declara hija mía...» (X: 440). Cariclea entonces presenta sus pruebas, que divide en dos categorías, los escritos y los testigos. Presenta la banda con la que se le abandonó y que declara su origen pero, como ella previó, no es suficiente, pues la banda pudo habérsela quitado a la verdadera hija de Hidaspes. Es el momento de los testigos: Sisimitres cuenta cómo la entregó a un griego con otros objetos, que presenta Cariclea y Sisimitres identifica, pero Hidaspes repite la misma objeción, reforzada por el hecho de que Cariclea es blanca. Entonces, tal como pensó Cariclea, es decisivo el testimonio de Persina, que afirma que su hija era blanca. Se repite la explicación maravillosa del hecho que hemos visto («...durante su unión contigo, por mirar un cuadro de Andrómeda, quedó impregnada de sus rasgos, y la imaginación le hizo concebir una hija parecida», 444), que el cuadro en cuestión confirma por la semejanza absoluta entre Cariclea y Andrómeda. La prueba final es una marca en la piel de la muchacha, una mancha oscura sobre el codo que Sisimitres dice que tenía la niña y que Cariclea tiene (el reconocimiento por la marca en la piel, mancha o cicatriz, que ya vimos en el *Amadís*).

Así, gracias a la intervención de Sisimitres y Persina, y a la habilidad de Cariclea, se produce por fin el reconocimiento. Dicho reconocimiento se convierte en una apoteosis en la que participa la audiencia, que llora ante el espectáculo (y expresa así los sentimientos del lector), y que interviene activamente al salvar a Cariclea del sacrificio al que está destinada (materializando así y dando cumplimiento a los deseos del lector). La escena no concluye ahí, pues la astucia de Cariclea aún ha de salvar a Teágenes del sacrificio y superar el obstáculo de una boda no deseada con Meroebo, que solventa de nuevo de la misma forma tortuosa e intrincada que el problema de su identidad. La inesperada llegada de Caricles contribuye a la solución, y aporta el último nexo de unión que restaba por establecer tanto con la escena de Delfos como con el episodio de la exposición, el hilo que faltaba y que los dioses mueven para cerrar perfectamente el ciclo. Al final se produce el esperado final feliz, el matrimonio de Teágenes y Cariclea y su proclamación como sacerdotes del Sol y de la Luna (o, lo que es lo mismo, de Apolo y Ártemis, los dioses que ordenaron a Calasiris la huida de Delfos con los amantes), mientras la audiencia naturalmente aplaude. El libro concluye recordándonos cómo se ha cumplido el oráculo: *Llegarán del sol a la tierra oscurecida, Donde por su excelente vida gran galardón obtendrán: Alba corona sobre sus sienes negras*. Los dioses informaban así de su llegada a Etiopía y su coronación allí como sacerdotes tras azarosas aventuras en las que probarían su excelencia. De esta forma los dioses han

dirigido el ciclo narrativo del *romance* que se cumple en esta escena final. En este ciclo, además, y en su culminación final, Cariclea ha mostrado poseer las cualidades esenciales de la astucia y la castidad en grado superlativo, que son las que la hacen acreedora al triunfo final. En las dos escenas que definen el punto de partida y el de llegada de sus aventuras, las dos ceremonias religiosas en Delfos y Méroe, la doble perspectiva vertical es clara tanto en la acción como en los personajes.

2. Pese a lo significativo de estas dos escenas es evidente que representan sólo una pequeña parte del libro. Su mayor parte narra las aventuras que se suceden entre ambas, el descenso de los héroes. Naturalmente el contenido de este descenso varía de un tipo de *romance* a otro, puesto que varía la índole de las aventuras que lo configuran, pero responden siempre a dos constantes, los dos rasgos esenciales y más permanentes del *romance*: la sucesión casual de las mismas y el enfrentamiento con villanos. La *Historia etiópica* puede dividirse en dos partes diferenciadas por el predominio de lo primero o de lo segundo. En la primera parte predomina la acción, una sucesión de peripecias y vaivenes de la fortuna (por supuesto ordenadas por los dioses), y por tanto la segunda perspectiva vertical; en la segunda la acción se ralentiza y predominan los personajes, la confrontación héroe-villano, y por tanto la primera perspectiva vertical. De hecho los protagonistas luchan tanto con una tanto como la otra, con los dioses y la fortuna de la que son un juguete en la primera parte, como con los villanos de los que son un juguete en la segunda, o, lo que es lo mismo, con el mundo superior inteligible en la primera como con el inferior demoníaco en la segunda. De esta forma el principio o la causa inmediata de la acción, de las tribulaciones de los protagonistas, pasa de la primera a la segunda perspectiva vertical, de las que son víctimas sucesivamente. Este carácter pasivo de víctimas es también algo típico de este tipo de *romance*, y significativo en cuanto a sus diferencias frente al caballeresco. Los personajes son más juguetes de los dioses y de otros personajes que en la variante caballeresca, dan la sensación de tener su destino todavía menos en sus manos. La impresión de pasividad que esto crea se ve reforzada por la ausencia de la esfera guerrera, pues en lugar de con las armas los personajes luchan con su inteligencia y astucia, y no por ganar honra, sino por preservarla de los ataques de otros, es decir, no por ganar fama guerrera sino por preservar su castidad, no tanto por conseguir el amor de una dama como por quitarse de encima amantes indeseados y lujuriosos. Los protagonistas de la *Historia etiópica* no buscan aventuras como los caballeros para probar su bondad de armas y su lealtad amorosa, sino que las sufren ayudándose de su

su astucia y demostrando su castidad. Con estas cualidades se resisten a los villanos y al destino adverso, pero sin llevar la iniciativa en ningún momento. Si en el *Amadís* encontramos caballeros que aman lealmente, o al menos cortésmente, y guerrean, aquí tenemos civilizados griegos que aman castamente y piensan para salir de apuros; y ante todo personajes que sufren y padecen.

(1) Si un oráculo marca el inicio y el final del ciclo de *romance* de descenso y ascenso, de exilio y retorno, un sueño marca la primera parte del viaje y las aventuras comprendidos en este ciclo, de sus múltiples peripecias y cambios de fortuna. Tras partir de Delfos con los mercaderes fenicios, Calasiris, Teágenes y Cariclea recalcan en isla de Zacinto a pasar el invierno, donde se alojan con un pescador y su familia. Allí Ulises se aparece en sueños a Calasiris y le anuncia todas las desgracias que se le avecinan como castigo por haber pasado cerca de Cefalonia y no haber visitado su templo para rendirle culto: «En castigo de esto, sábetes que pronto sufrirás tu merecido: conocerás padecimientos parecidos a los míos y encontrarás enemigos en mar y tierra. A la muchacha que conduces, salúdala de parte de mi esposa; ella le desea felicidad, porque pone la castidad por encima de todo, y le trae la buena nueva de un final feliz» (V: 260). Las aventuras que están a punto de comenzar son así enviadas por una voluntad suprahumana, y la plasmación narrativa de esta voluntad divina son los dos mecanismos que rigen la acción, *peripetia* y *anagnorisis*, súbitos cambios de fortuna o giros inesperados en el curso de la acción, y reencuentros o reconocimientos, básicamente los mismos mecanismos narrativos a través de los que se presentaba la actuación de la Providencia en el *Amadís*.

La *primera peripecia* se produce cuando Tirreno, el anciano pescador con quien se alojan, avisa a Calasiris de que Traquino, el jefe de unos corsarios que merodean por la isla, se ha enamorado de Cariclea y planea raptarla. Pese a que huyen en secreto en el barco fenicio, Traquino los sigue y finalmente los apresa. Cuando Traquino le declara a Cariclea sus amorosas intenciones ella finge aceptarlas para ganar tiempo y no ser separada de Calasiris y Teágenes, de los que dice que son su hermano y su padre. Una tempestad les obliga a recalar en Egipto en la desembocadura del Nilo. Allí se prepara la boda, pero un ardid de Calasiris la frustrará. Calasiris finge aceptar de buen grado el matrimonio de Cariclea y Traquino, al tiempo que instiga el deseo del lugarteniente de éste por la muchacha diciéndole que ella está enamorada de él y que se suicidará antes de casarse con Traquino. Ello conduce al enfrentamiento entre los piratas a causa de la muchacha, y a la muerte de todos. Pero la recién ganada libertad dura bien poco, pues justo entonces se produce una *nueva peripecia*, la llegada de otra partida de bandidos

que inmediatamente los apresan; y aún *otra más* en forma de nueva partida de bandidos, los llamados *vaqueros* al mando de Tíamis (que resulta ser el hijo de Calasiris, al que su hermano le usurpó injustamente su dignidad sacerdotal y que se exilió con los vaqueros), que se apoderan de los jóvenes y los llevan a su guarida, la Vaquería. Aquí el hilo de las aventuras de los jóvenes se separa del de Calasiris, que por una afortunada casualidad se encontraba a cierta distancia cuando llegan los primeros bandidos y no ha sido apresado.

En la Vaquería se repite de nuevo el mismo esquema: Tíamis se enamora de Cariclea y quiere casarse con ella, y la joven de nuevo miente sobre su identidad y la de Teágenes y finge que acepta la boda para ganar tiempo y no empeorar la situación. Los acontecimientos prueban su acierto, pues una *nueva peripecia* viene a liberarlos: el ataque de los bandidos a los que Tíamis arrebató los prisioneros. Pero entonces se produce *otra peripecia* que provoca una nueva separación de los hilos de la historia, ahora de los de Teágenes y Cariclea: Mitranes, el capitán del ejército del sátrapa Oroóndates que gobierna Egipto en nombre del Emperador persa, apresa a los jóvenes, reservando a Cariclea para un rico comerciante, Nausicles, y a Teágenes para servir como camarero del Emperador en Babilonia. De esta forma Cariclea va con Nausicles a la casa de éste, donde, sin embargo, se produce una *nueva peripecia* que es además una *anagnórisis*, pues encuentra allí a Calasiris, que había sido acogido por Nausicles tras separarse de los jóvenes. Sólo resta encontrar a Teágenes, pero de nuevo una inesperada *peripecia* complica más las cosas, pues Teágenes vuelve a ser capturado por los vaqueros, ahora los de Besa, de nuevo liderados por Tíamis. Cariclea y Calasiris parten en su busca disfrazados como mendigos, pero al llegar a Besa se enfrentan con una *peripecia más*: los campos sembrados de cadáveres dan testimonio de la batalla que ha tenido lugar entre los de Besa y Mitranes a causa de Teágenes. En la batalla Mitranes ha sido derrotado, y los vaqueros han partido hacia Menfis para atacar a Oroóndates antes de que éste les ataque a ellos y les aniquile, y también para restablecer a Tíamis en su dignidad sacerdotal. En el desolado campo de batalla Calasiris y Cariclea son testigos de una escena de hechicería que les proporciona vaticinios sobre el futuro inmediato: una vieja despierta de la muerte a su hijo para preguntarle si su otro hijo sobrevivirá a la próxima batalla en Menfis. El cadáver pronostica que Calasiris, si se da prisa, podrá llegar a tiempo para evitar que Tíamis y su hermano se den muerte, y vaticina también el destino de Cariclea, «...una pobre mujercita arrastrada por los torbellinos del amor, que vaga por toda la tierra, por decirlo así, en busca de su amado,

con quien después de mil fatigas y mil peligros compartirá en los confines extremos de la tierra el relumbrante destino de una reina» (VI: 301).

Cariclea y Calasiris parten hacia Menfis, donde se produce la escena que marca el fin de la primera parte y que fue anunciada por la profecía del cadáver. Ársace, la mujer de Oróndates, decide en ausencia de éste y para evitar la batalla con los de Besa que Tíamis luche por la dignidad sacerdotal con su hermano el usurpador. El combate se produce ante la muralla, donde se encuentran muchos de los habitantes de Menfis: «...toda la ciudad en torno a la muralla, como en un teatro, seguía con sus miradas el espectáculo» (VII: 310). De nuevo estamos ante una escena ante audiencia, lo que nos sitúa de nuevo en un terreno apto para la reflexión auto-consciente sobre la propia obra o sobre el género. Ésta se produce inmediatamente, pues Heliodoro continúa:

...entonces, bien una divinidad, bien el azar que preside los destinos humanos añadió un insólito episodio a la tragedia que se estaba representando, como introduciendo el comienzo de un nuevo drama que dejara pequeño al anterior: he aquí que hizo aparecer a Calasiris, justo en el momento y el día apropiados, como traído con la ayuda de una máquina de las que se emplean en los escenarios, para que también él tomara parte y fuera espectador de la lucha mortal de sus dos hijos. (VII: 311)

El narrador, como ocurría en la ceremonia de Méroe, de nuevo subraya la teatralidad y artificiosidad de una escena culminante de su obra—reforzada, de nuevo, por el hecho de que se produce ante el público—y de la *anagnórisis* que se va a producir inmediatamente; nos llama la atención al ordenamiento del acaecer característico del *romance*, dejando abierta la interpretación del mismo como pura casualidad (Azar, Fortuna) o como voluntad de los dioses (Providencia), pero subrayando en cualquier caso el carácter marcadamente literario y ficticio del recurso, de la cadena de coincidencias que rige la acción del *romance*. La distinción entre azar y providencia, paradójicamente, tiene el efecto de mostrar lo irrelevante de la misma a efectos formales (sí tiene relevancia en un plano ideológico o en cuanto que implica una visión de mundo), pues poco importa que sea uno u otro el responsable del encuentro fortuito: ambos resultan en un similar ordenamiento supraindividual de la acción, situado fuera del alcance de los personajes y acusadamente artificioso, literario. En este caso es doblemente artificioso, ya que la *anagnórisis* es doble, la de Calasiris y sus hijos y la de Cariclea y Teágenes, en ambos casos dificultada por el disfraz de mendigos de los primeros. Esta doble reunión se convierte de nuevo en una apoteosis a causa de la audiencia que contempla la escena como en un teatro—como el narrador subraya en diferentes ocasiones—y que participa en la acción como su público, o como el lector. Por eso sus reacciones son una buena expresión de las reacciones que el autor y el

romance en general intentan conseguir de su audiencia, básicamente una participación emocional en la obra a través de la cual se cumplen vicariamente sus deseos, y los diferentes deseos de diferentes grupos de lectores establecidos en función del sexo o la edad, a todos los cuales el *romance* intenta dar cumplimiento a través de diferentes personajes:

Salieron todos sus habitantes en tropel por las puertas. La llanura situada ante los muros se fue llenando de gentes de toda edad: los jóvenes y los apenas llegados a la edad varonil corrían junto a Teágenes; a Tíamis se unían los adultos en el vigor de la vida, los que se hallaban en plena madurez y cuantos podían todavía recordar a Tíamis; las doncellas de la ciudad y las muchachas que ya soñaban con casarse se agrupaban en torno a Cariclea; y todos los ancianos y sacerdotes escoltaban a Calasiris. Así se formó de manera espontánea una especie de procesión sagrada. (VII: 314)

Como las otras dos escenas clave analizadas anteriormente (las ceremonias religiosas que marcan el movimiento de descenso inicial y el de ascenso final de los héroes), esta escena se produce también ante una audiencia, como en un escenario, lo que nos indica su importancia estructural en cuanto que marca el punto intermedio de dicho descenso, una separación climática entre sus dos partes. Hasta este momento de la acción los héroes se han enfrentado fundamentalmente con la caprichosa voluntad divina que les impone una serie de peripecias y accidentes. La subordinación total del mundo físico inferior y la acción que se desarrolla en él a este nivel superior es subrayada por los personajes en numerosas ocasiones en sus invocaciones a los dioses por los trabajos que les envían así como en su fe ciega en los oráculos, lo que da fe de la unidad fundamental entre la visión de mundo del autor y la de los personajes que caracteriza al *romance*¹². Sin embargo, cuando parece que por fin van a recibir un

¹² Cariclea se queja amargamente a Apolo, su dios tutelar, tras ser apresados por Tíamis: «¡Apolo, qué venganza tan terriblemente cruel te estás tomando de nuestras faltas! ¿No te basta para nuestro castigo las penalidades pasadas? ¡Privados de los familiares, capturados por los corsarios, expuestos a mil peligros en el mar, apresados una segunda vez por bandidos en tierra, y amenazas más crueles que las ya pasadas debemos aguardar en el futuro! ¿En qué punto vas a detener esto?» (I: 75). Teágenes se queja en términos similares dirigiéndose a las divinidades del castigo y la venganza: «¡Oh sufrimiento insoportable! ¡Oh calamidad enviada por los dioses! ¡Qué Erinis tan insaciable se ha entregado a esta orgía con nuestras desgracias? Nos ha impuesto el destierro de la patria, nos ha sometido a los peligros de los mares y de los piratas, nos ha entregado a bandidos, nos ha enajenado muchas veces nuestros bienes» (II: 117). Pero aunque los dioses envían dificultades y son increpados por ello, los personajes confían ciegos en sus designios y reconocen las limitaciones humanas frente a ese mundo superior que rige los destinos de los hombres. Así lo hace Cariclea, que finge aceptar la boda con Tíamis esperando que los dioses la ayuden: «Con esta previsión le concertado mi boda de palabra, encomendando el porvenir a los dioses y en particular al espíritu que ha recibido el encargo de tutelar nuestro amor: con frecuencia un único día, y dos más a menudo, dan medios para la salvación, y los avatares suelen procurar lo que los hombres son incapaces de descubrir con infinitas reflexiones» (I: 104). Los hechos dan la razón a la fe de Cariclea. Calasiris comparte esa misma fe, y así lo expresa cuando descubre el origen de Cariclea y con él el oculto sentido del oráculo en Delfos: «...reconocí y

respiro de los dioses con su llegada a Menfis y los felices reencuentros que la preceden, Teágenes y Cariclea volverán a enfrentarse allí con nuevas tribulaciones, aunque ahora no en forma de accidentes y peripecias, sino de temibles villanos en cuyas manos sus vidas y, especialmente, su castidad, mucho más importante que sus vidas para ellos, correrán serio peligro.

Por supuesto no es la primera vez que las manos de los dioses depositan a los héroes en las manos de villanos. Las diferentes peripecias han enfrentado ya a los personajes a ese mundo inferior demoníaco representado por los villanos, en este caso por piratas y bandidos, y en ello vemos una primera muestra de la polarización en los personajes característica del *romance* y la primera perspectiva vertical, aunque no sea la dominante en la primera parte del descenso. Esta polarización se articula naturalmente mediante el consabido enfrentamiento de cualidades esenciales, positivas frente a negativas, idílicas frente a demoníacas. Los bandidos representan ante todo la barbarie frente a la civilización encarnada por los héroes griegos. Sus argumentos son la fuerza y la violencia frente a la inteligencia y la astucia de los griegos, representan una humanidad salvaje y primitiva frente al refinamiento y la sensibilidad griegas. La astucia de la heroína, Cariclea, se presenta en gran medida como una cualidad griega—pues en gran medida parece aprenderla de Calasiris, y, en última instancia, incluso el torpe Teágenes parece aprender a utilizarla—y se contrapone a la simplicidad de unos temibles pero ingenuos piratas a los que manipulan y engañan constantemente. Calasiris, cuando todavía están en Delfos, recomienda a Cariclea fingir que accede al matrimonio con Alcámenes que le impone su padre Caricles (eso además de otras muchas artimañas y engaños que utiliza Calasiris para cumplir el oráculo), y desde ese momento la simulación y el fingimiento se convierten en las armas fundamentales de los protagonistas. Calasiris finge también acceder a las proposiciones del comerciante fenicio para poder huir en su barco de Zacinto ante la amenaza de Traquino (le dice que ha surgido un pretendiente en la isla que planea raptar a Cariclea). Cariclea aprende bien la lección del *matrimonio fingido*, y, como hemos visto, la utiliza hábilmente con Traquino y Tíamis. Tanto es así que Calasiris, el maestro, le dirá en cierto momento a Cariclea: «Me parece que eres muy hábil para inventar subterfugios y aplazamientos contra los que te acosan» (VI: 292). Teágenes dará muestras de la misma cualidad

admiré la sabiduría con que los dioses gobiernan y administran todo ... deploraba la condición humana, tan inestable e insegura, permanentemente cambiante, hecho del que la suerte de Cariclea ofrecía en particular un sobresaliente ejemplo» (211). Hay un total control de la acción por parte de los dioses, cuya voluntad se muestra en sueños y oráculos, y los protagonistas, pese a sus quejas, confían en ellos porque saben que tienen un diseño y propósito claro, no importa lo caótico que todo pueda parecer.

(aunque a instancias de Cariclea) en la segunda parte cuando es acosado por Ársace. Frente a esta capacidad de afrontar la situación más difícil sin dejarse llevar por la desesperación, manteniendo la cabeza fría y utilizando su inteligencia, los piratas se dejan continuamente arrastrar por sus pasiones, fundamentalmente por el amor y la codicia, manifestaciones ambas, en definitiva, del mismo deseo desmedido—bien de riquezas bien de Cariclea. Los héroes, por el contrario, demuestran una ilimitada capacidad de controlar este deseo, especialmente el sexual: mantienen su voto de castidad—los amantes prometen antes de partir de Delfos que no se unirán carnalmente hasta que Cariclea recupere su identidad y su familia—con una admirable, casi increíble, pulcritud, sobre todo teniendo en cuenta las numerosísimas ocasiones en que se encuentran a solas, en las que nunca pasan de los «castos besos»¹³.

Esta capacidad de controlar la pasión (desesperación, miedo, amor...) con la voluntad y la inteligencia frente a los villanos que no pueden hacerlo y que son controlados por las propias pasiones y por la astucia de los protagonistas, apunta evidentemente a la exaltación de valores típicamente griegos a través de esta visión polarizada de la civilización frente a la barbarie¹⁴. Esta visión polarizada del mundo, correspondiente a la primera perspectiva vertical del *romance*, al igual que ocurría con la visión trascendente del mismo correspondiente a la segunda, es compartida por los personajes y explicitada por sus palabras y acciones. Cariclea responde a los reproches de Teágenes por su matrimonio fingido con Tíamis diciéndole: «¿Cómo no va a ser entonces un absurdo que tú creas que prefiero a un bárbaro en lugar de a un griego, a un bandido antes que a mi amado?» (103). Pero es Cnemón, un personaje del que hablaremos más abajo, el que, desde la propia ficción expresa más claramente esta visión polarizada de la civilización frente a la barbarie en diferentes ocasiones. De los vaqueros afirma que, «por otra parte, la raza de los vaqueros es desleal, más aún ahora que se ven privados de su jefe, que es el que refrena su arrojo y procura moderarlos» (133). Y de este jefe, Tíamis, que ocupa en principio una posición ambigua, aunque

¹³ «Cayendo en un olvido total de todo, se mantuvieron muchísimo rato abrazados, como si no tuvieran más que un único cuerpo, se saciaron de un amor, aún puro y limpio, mezclaron mutuamente sus húmedas y tibias lágrimas y se intercambiaron tan sólo castos besos. Pues Cariclea, en cuanto notaba que Teágenes se desviaba del decoro debido en su varonil ardor, le rechazaba recordándole los juramentos; él se refrenaba sin pena y mantenía de buen grado y con facilidad el pudor, pues, aunque esclavo del amor, sabía ser dueño de sus apetitos» (V: 237-38).

¹⁴ De hecho la obra es en gran medida una celebración de Apolo, el dios griego de la razón y la inteligencia, que es el dios tutelar de los protagonistas, al que se venera en el templo de Delfos, del que Cariclea es sacerdotisa, y al que los protagonistas se consagran al final al ser proclamados sacerdotes del Sol y de la Luna. La obra dramatiza el triunfo de la luz sobre la oscuridad, de lo racional sobre lo irracional, de la civilización sobre la ignorancia y la barbarie.

circunstancial, entre el mundo idílico civilizado y el demoníaco bárbaro, dirá Cnemón que «...no era en absoluto un salvaje de costumbres bárbaras, sino incluso algo civilizado, porque pertenecía a una familia ilustre, pero las circunstancias le habían forzado a escoger su actual género de vida» (96). Tras ser liberado de los vaqueros, y antes de entrar en Quemis, Cnemón va a cortarse el pelo, que se dejó crecer durante su estancia entre los bandidos: «Los vaqueros, efectivamente, entre otras cosas que hacen para sembrar el miedo, se dejan crecer el pelo hasta las cejas y, por detrás, hasta ondear sobre los hombros, pues saben bien que la cabellera, que hace a los enamorados más encantadores, convierte a los bandoleros en seres más terribles» (II: 138).

(2) En la primera parte por tanto los héroes se enfrentan también con villanos que son la negación o inversión negativa de las esencias que aquéllos representan, especialmente de la inteligencia, la razón, la astucia. Pero no son antagonistas de auténtica talla, más bien son un obstáculo más, un elemento más del entramado de peripecias que tejen los dioses. Es en la segunda parte donde el papel del villano y su inversión o negación de las esencias positivas y superlativas de los héroes, ahora especialmente de la castidad, cobra auténtica relevancia, donde la polarización y la superlativización de la primera perspectiva vertical se observa más claramente. En Menfis, al principio del libro VII, aparece Ársace, la villana de la obra por excelencia. Lo es porque es una inversión perfecta de la heroína y de su cualidad más esencial y distintiva, la castidad, y además porque es una inversión extremadamente superlativa y por tanto extremadamente perversa, la más perversa y peligrosa, de esta cualidad. Se la presenta como «...una mujer alta y bella, de espíritu inteligente y emprendedor, y sumamente jactanciosa de su nobleza ... pero llevaba un género de vida censurable, entregada a placeres licenciosos y desenfrenados; entre otros hechos, había sido también la responsable del destierro de Menfis impuesto a Tíamis» (VII, 303). Su gusto por los placeres de la carne, su lujuria, se presenta desde el principio como la raíz de su nefasta influencia. La lujuria es el origen de los males que caen sobre sus víctimas, en este caso Teágenes y Cariclea, pues Ársace concibe una desmedida pasión por Teágenes, naturalmente de índole carnal y deshonesto, desde la primera vez que lo ve:

Al llegar al palacio real, se dirigió enseguida a sus aposentos, se dejó caer sobre el lecho, tal y como estaba vestida, y se quedó tendida sin pronunciar palabra. Su corazón de mujer, y de mujer además entregada a placeres deshonestos, se abrasaba con la irresistible contemplación de Teágenes, aún más que en ocasiones anteriores, y esta pasión le golpeaba con mayor violencia que todas las que había sentido antes. Pasó así acostada toda la noche, cambiando de postura y volviéndose a uno y otro lado continuamente, sin dejar de gemir con profundos suspiros ... En definitiva, el amor que había sobrevenido iba a convertirse en auténtica locura de un modo insensible, si no hubiera sido porque una vieja llamada Cíbele, una antigua doncella que

habitualmente era cómplice en las intrigas amorosas de Ársace, entró corriendo en la alcoba y vio absolutamente todo lo que allí dentro sucedía, gracias a la luz de un candil encendido, que unido al amoroso fuego de Ársace parecía iluminar la estancia entera (VII: 316).

La pasión de Ársace por Teágenes es evidentemente todo lo contrario del amor casto de Cariclea por él. Ársace ofrecerá su hospitalidad a los dos jóvenes tras la muerte de Calasiris y, una vez en su palacio, se convertirán en sus prisioneros y quedarán a su merced. Entonces comenzará el acoso amoroso a Teágenes y la puesta a prueba de su castidad por parte de la villana, que intentará conseguir su amor con toda clase de artimañas y forzar su voluntad por todos los medios. Para ello contará con la ayuda de su alcahueta, Cíbele, la otra villana. Si Ársace posee una belleza que se ha pervertido y sólo responde a estímulos carnales, Cíbele posee la otra cualidad de Cariclea, la astucia, pero de nuevo utilizada al servicio de la lujuria, del mal. A las dos villanas se suma la amenaza de un tercer villano, el hijo de Cíbele, Aquémenes, que se enamora de Cariclea e intenta a conseguirla a toda costa. Si la relación entre Ársace y Teágenes es una inversión negativa de las relaciones ideales entre amantes tal como las representan Teágenes y Cariclea, lo mismo ocurre con las que existen entre Cíbele y su hijo—desprovistas de amor y regidas por el propio interés—respecto a las relaciones paternofiliales tal y como las ejemplifican en su forma ideal Calasiris y los protagonistas.

De esta forma nos encontramos a los dos protagonistas cautivos de malvados villanos en un lujoso palacio en el que les acechan numerosos peligros y amenazas, fundamentalmente sexuales, aunque éstos no están desprovistos de riesgo para sus vidas. Estamos ante una situación que se convertirá en recurrente en formas posteriores de *romance*, especialmente en el siglo XVIII inglés, y tipificada como *virtue in distress*. Cíbele, a instancias de Ársace, pone cerco a la virtud de Teágenes, pero este cerco se da de bruces con la numantina resistencia de Teágenes y su escrupulosidad moral: en una ocasión en que se verá forzado a besar a Ársace se limita, como el narrador deja claro, a recibir el beso sin darlo ni devolverlo; en el curso de una entrevista con Ársace requiere la presencia de Cíbele para que sea testigo de que no pasan de las meras palabras porque, como explica el narrador, no basta con ser honesto, hay que parecerlo también. Ante esta resistencia de Teágenes, y enterándose Ársace gracias a Aquémenes (que ofrece esta información a cambio de que se le conceda a Cariclea en matrimonio) de que el héroe es en realidad prisionero de guerra y por tanto un esclavo, la situación se hace aún más precaria, pues Teágenes queda todavía más a merced de Ársace, y además la amenaza sexual se cierne ahora también sobre Cariclea en forma de un nuevo matrimonio indeseado con Aquémenes. Para evitar este matrimonio Teágenes finge

ceder a las proposiciones de Ársace, a cambio de que ésta se desdiga del juramento que hizo a Aquémenes de entregarle a Cariclea. Este será el hilo por el que se desenredará la madeja. Aquémenes, ultrajado, busca venganza y va a ver a Oroóndates a Tebas, al que cuenta todo lo ocurrido en Menfis, y éste ordena a su eunuco Bagoas que traiga a los amantes a su presencia. Sin embargo, antes de la liberadora llegada de Bagoas, los héroes tienen todavía que pasar las peores pruebas, pues ante el fracaso de todos sus esfuerzos, y como medida desesperada, Cíbele recurre a la tortura para rendir la castidad de Teágenes, aunque es inútil. Como último recurso, Cíbele, con el beneplácito de Ársace, intenta envenenar a Cariclea, pero la camarera equivoca las copas, y la que muere es Cíbele. En el colmo de maldad, Cíbele, mientras está agonizando, acusa a Cariclea del envenenamiento, lo que hace que Cariclea, pese a que la sirvienta que equivocó las copas revela la verdad, sea falsamente acusada por Ársace de asesinato y condenada a morir en la hoguera. Pero, milagrosamente, las llamas no tocan a Cariclea, lo que, siguiendo las leyes del *romance* y la segunda perspectiva vertical, se interpreta como una muestra de la pureza e inocencia de la muchacha y del favor divino, por lo que el pueblo pide su liberación. Pero en realidad es la primera perspectiva vertical la responsable de la salvación de Cariclea, pues es el anillo de pantarba que forma parte de los objetos con los que fue expuesta y que siempre lleva consigo lo que ha salvado a Cariclea, pues la piedra está grabada con ciertos signos sagrados que le dotan del poder mágico de repeler el fuego. De esta forma una cadena de coincidencias ha preservado a los héroes, que son finalmente liberados por Bagoas y parten con éste rumbo a Tebas. Ársace entonces es presa de calenturas y una fiebre «como enviada por los dioses» (VIII: 376), y finalmente se ahorca para evitar el castigo que le espera. El final de Ársace, junto con la muerte anterior de Cíbele, y la posterior de Aquémenes, muestra la acción de la justicia poética característica del *romance*, en este caso la justicia divina, en virtud de la cual los héroes son premiados y los villanos castigados. De hecho el premio de los héroes está ya muy cercano, pues de camino a Tebas son capturados por los etíopes y así llegan a Méroe y la escena final.

Por supuesto el enfrentamiento con el mundo demoníaco representado por las villanas Ársace y Cíbele es una prueba más enviada por los dioses, por lo que, pese al predominio de la primera perspectiva vertical, ésta en el fondo está subordinada a la segunda. En general, tal y como afirmamos más arriba, la primera perspectiva vertical del *romance* está siempre de alguna forma incluida en la segunda o supeditada a ella, y ello es así de forma especial en esta *Historia etiópica* y la variante griega de *romance* que representa, en la que la segunda perspectiva vertical lo domina todo. Ello se hace

evidente en las palabras de Cariclea tras su maravillosa salvación de las llamas, que recogen perfectamente esta subordinación del enfrentamiento con villanos y peligros, del descenso al mundo inferior, al plan divino impuesto desde arriba, y que resumen muy bien la mecánica que caracteriza la acción del *romance*:

– El prodigio de mi salvación—decía—parece desde luego deberse al favor sobrenatural y divino; pero todas estas imponentes pruebas que nos agobian sin darnos el más mínimo respiro, las injurias de todo tipo que padecemos y los sobresalientes tormentos sólo son propios de quienes sufren la cólera divina y son víctimas del odio de los poderosos. A menos que sea un milagro de una divinidad que se complace en arrojarnos a los peligros más extremos, para luego salvarnos cuando estamos totalmente desamparados. (VIII: 371)

Como confirmación de estas palabras de Cariclea un nuevo sueño profético marca el fin de esta segunda parte, con lo que queda incluida en el marco profético global de toda la acción y por tanto en el plan diseñado por los dioses que se revela a través de profecías y sueños. Cariclea, la noche anterior a su juicio y a la liberación a través de Bagoas, ve en sueños a Calasiris, que realiza el siguiente oráculo: «Si llevas una pantarba, no sientas espanto por la violencia del fuego; muy fácil es para las Parcas incluso lo más imprevisible» (VIII: 372). Teágenes, a su vez, también recibe un oráculo de Calasiris en sueños casi al mismo tiempo: «A la tierra de los etíopes llegarás en unión de la muchacha, de las cadenas de Ársace mañana tras escapar» (VIII: 372). Las dos profecías se cumplen: Cariclea es salvada del fuego y la misma noche son liberados de Ársace.

(3) De esta forma una serie de sueños o profecías encuadran la estructura bipartita del descenso de la que hemos venido hablando. Un sueño en la isla de Zacinto le anuncia a Calasiris las calamidades y peripecias enviadas por los dioses, concretamente por Ulises, con las que van a enfrentarse. El cadáver reanimado anuncia el reencuentro de Calasiris con sus hijos que marca el final de esta primera parte y el inicio de la segunda. Los sueños de Teágenes y Cariclea marcan el final de esta segunda parte. Este descenso está comprendido a su vez en un movimiento cíclico más amplio de descenso y ascenso que toma la habitual forma del viaje, y que también es marcado por los oráculos de los dioses que aparecen al principio y la final, en Delfos y Méroe, en los que se desvelan críticamente los orígenes de heroína y su vuelta triunfante a ellos tras el viaje y una serie de pruebas. Además, de igual forma que un sueño de Hidaspes marca la concepción de Cariclea y el inicio de la historia, sendos sueños de Hidaspes y Persina marcan el reencuentro y la anagnórisis, el final de la misma, y por tanto el ciclo de pérdida y recuperación de identidad, de exilio y retorno. De esta forma un cuidado marco profético encuadra la acción y la organiza en gran medida.

El sueño y la profecía tienen por tanto una función estructural similar a la que tenían en el *Amadís*, pues, por un lado, van puntuando el cumplimiento del ciclo de *romance*, y, por otro, van marcando el desarrollo de la historia y sus momentos clave. La serie cronológica de profecías y revelaciones estructuralmente significativas sería la siguiente: (1) sueño de Hidaspes, (2) oráculo en Delfos, (3) sueño de Calasiris en Zacinto, (4) revelaciones del cadáver, (5) sueños de Teágenes y Cariclea en Menfis, y (6) sueños de Hidaspes y Persina. En esta serie podemos reconocer el ordenamiento cíclico y la estructura simétrica de la acción: (1) y (6) marcan el principio y el final de la historia, delimitan el marco familiar, las etapas inicial y final etíopes, los extremos del ciclo de *romance* de separación/pérdida de identidad y reunión/recuperación de identidad, situándose (1) al principio del ciclo (concepción, nacimiento y abandono de la heroína), y (6) al final del mismo, justo antes de la escena final de reconocimiento; (2) y (5) marcan el principio y final del viaje físico gracias al cual se culmina el ciclo de exilio y retorno marcado por (1) y (6), anuncian el inicio y el final del viaje que les lleva de Delfos a Etiopía, y el descenso y ascenso así como la serie de aventuras y pruebas comprendidas en este movimiento cíclico; (3) y (4) definen un primer segmento de este viaje o descenso, caracterizado por una serie de accidentes y peripecias que los convierten en juguete de los dioses, y (4) y (5) un segundo segmento en el que serán juguete de crueles villanas. Además de esto, como hemos dicho, las profecías van marcando los acontecimientos más decisivos de la acción, las partes fundamentales en el desarrollo de la historia: entre (1) y (2) tiene lugar la prehistoria de heroína y su exilio; entre (2) y (5) el viaje físico que es un viaje de descenso aventurero y ascenso al tiempo que un viaje a los orígenes, un retorno, con algunos sueños que no hemos mencionado puntuando acontecimientos importantes del mismo (el sueño de Calasiris en Zacinto anuncia las dificultades con piratas, con Traquino y Tíamis; un crítico sueño anuncia a Tíamis la liberación de Cariclea [I, 95]; otro sueño anuncia la captura de los protagonistas por Mitranes y la separación de los amantes que se deriva de ella [II: 131]); entre (5) y (6) se produce la escena final de reconocimiento.

Sin embargo esta disposición estructural de la historia, tal y como ha sido aquí presentada, es engañosa, pues no se corresponde a la estructura externa del libro en su conjunto, sino que es una versión reconstruida de la historia. Refleja el ordenamiento cronológico de la historia, pero no el del relato, el orden de presentación de la misma al

lector*. En los cinco primeros libros de los diez de que consta la *Historia etiópica* (cuyos contenidos llegan casi hasta el final de la primera parte del descenso) los acontecimientos se presentan en un orden bien diferente del orden cronológico con el que los hemos presentado aquí. La estructura externa en realidad no está marcada por las profecías, sino por la interpolación y la narración de historias dentro de la historia principal, a través de las cuales ésta va siendo reconstruida por el lector. La estructura del relato resulta por tanto de las circunstancias que generan su narración por parte de una serie de personajes-narradores desde dentro del propio relato, circunstancias que, cómo no, son en gran medida fruto de la casualidad o, mejor dicho, de la Providencia divina. De esta forma los dioses son responsables en gran medida no sólo del devenir

*(56) Utilizo aquí, como haré en otras partes de este estudio, la distinción establecida por los formalistas rusos entre *fabula* y *sjuzet*, términos que pueden traducirse como *historia* y *relato* o como *historia* y *discurso* (*story* y *plot/discourse* en inglés, *histoire* y *récit/discours* en francés). BORIS TOMASHEVSKY, en una de las secciones de su *Teoría de la literatura* (1925), incluida bajo el epígrafe de «Thematics» en la antología de los formalistas rusos de LEE T. LEMON y MARION J. REIS, *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), definió la *historia* en los siguientes términos: «Let us take up the notion of the story, the aggregate of the work and despite their original order of introduction, in practice the story may be told in the actual chronological and causal order of events» (66-67). Del *relato* o *discurso* dice Tomashevsky: «Plot is distinct from story. Both include the same events, but in the plot the events are arranged and connected according to the orderly sequence in which they were presented in the work» (67). La historia es básicamente la acción, el relato cómo es aprehendida por el lector, cómo se le ofrece, y por eso implica un autor que la manipula—mediante el punto de vista, los saltos temporales, la voz narrativa, etc.—y dispone artísticamente: «...the aesthetic function of the plot is precisely this bringing of an arrangement of motifs to the attention of the reader. Real incidents, not fictionalized by an author, may make a story. A plot is wholly artistic creation» (68). La distinción será retomada y reelaborada por la crítica estructuralista, como afirma SEYMOUR CHATMAN en *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1978]), donde ofrece un análisis pormenorizado de los elementos o aspectos narrativos englobados tanto en uno como en otro término de la distinción: «Structuralist theory argues that each narrative has two parts: a story (*histoire*), the content or chain of events (actions, happenings), plus what may be called the existents (characters, items of setting); and a discourse (*discours*), that is the expression, the means by which the content is communicated. In simple terms, the story is the *what* in a narrative that is depicted, discourse the *how*» (19). Chatman añade más adelante: «Narrative discourse, the "how," in turn divides into two subcomponents, the narrative form itself—the structure of narrative transmission—and its manifestation—its appearance in a specific materializing medium, verbal, cinematic, balletic, musical, pantomimic, or whatever. Narrative transmission concerns the relation of time of story to time of the recounting of story, the source or authority of the story: narrative voice, "point of view," and the like» (22). Uno de los estructuralistas a los que se refiere Chatman, GÉRARD GENETTE, en su «Discours du récit» que ocupa la mayor parte de *Figures III* (París: Seuil, 1972), enriquece y completa esta distinción añadiendo un tercer término—*narración*—del que también haremos uso en este estudio, y con el que se refiere al acto mismo de narrar o contar, a la acción que produce el discurso (y que a veces, como en el caso de la *Historia Etiópica* y lecta o del *Quijote*, *Tom Jones* o *Tristram Shandy*, está incluida en el propio discurso de manera directa o en forma de referencias a ella o a personajes asociados con ella): «Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif..., *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou text narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place» (72).

de la historia, sino incluso de su narración, al menos en su primera parte. A partir del libro sexto, que narra la búsqueda de Teágenes por parte de Calasiris y Cariclea y su llegada a Menfis, el relato se convierte en lineal y sigue en general el orden cronológico de la historia. Hasta ese momento, sin embargo, nos encontramos con algo bien distinto.

3. La *Historia etiópica* es un romance que comienza *in medias res*—al igual que la *Odisea*, en la que posiblemente se inspiró Heliodoro a este respecto—por contraste con el tipo de romance *ab initio* representado por el *Amadís*. La obra comienza en mitad de la acción y desde ahí el relato discurre alternando un movimiento narrativo prospectivo, en virtud del cual la acción sigue su curso desde ese momento inicial, y un movimiento narrativo retrospectivo, en función del cual se va recuperando la acción previa al comienzo de la obra. El movimiento retrospectivo, además, toma la forma de narraciones interpoladas, en las cuales ciertos personajes relacionados con la historia se convierten en narradores que cuentan a otros personajes la historia previa de Teágenes y Cariclea, lo que les ha conducido al punto inicial del libro. Estas narraciones interpoladas no siempre tienen relación directa con la historia de los protagonistas, por lo que son a veces no sólo narraciones interpoladas sino historias interpoladas, aunque sus narradores influyen siempre en último término como personajes en el desarrollo y desenlace de la historia principal. De todo ello resulta una narración muy complicada, constituida por una serie de interpolaciones que van interrumpiendo el fluir natural de la historia para ofrecernos la pre-historia de los protagonistas que ha quedado fuera del libro, así como historias de otros personajes del libro que reproducen en gran medida aspectos de la historia principal y en las que, de forma similar a como ocurría en las dos partes del viaje de los héroes, predomina la primera o la segunda perspectiva vertical. La presencia de estas narraciones interpoladas permite dramatizar el acto de la narración de la historia así como el acto de su lectura o recepción *dentro* de la propia historia, a través de narradores y oyentes dramatizados, que funcionan como correlatos dentro del libro del autor y los lectores del mismo; de modo que sus procedimientos narrativos, así como sus reacciones y comentarios sobre lo que se está narrando, adquieren un carácter de reflexión auto-consciente sobre el romance, sus estrategias y sus efectos sobre el lector, que ya hemos visto en otras partes del libro—concretamente en las escenas que tienen lugar ante espectadores. Espectadores y oyentes son dos formas diferentes de público o audiencia, y por ello dos formas de representar al lector dentro de la obra.

La escena inicial del libro nos presenta a Teágenes herido en los brazos de Cariclea justo después del combate entre Traquino y su lugarteniente por Cariclea, que termina con la muerte de todos los piratas. De esta forma ya desde la primera escena se proyecta la curiosidad del lector hacia atrás, hacia lo que ha ocurrido antes, y no hacia adelante, ya que ante los restos del opulento banquete de boda aderezado con los cadáveres de los piratas el lector no puede por menos de preguntarse por las misteriosas causas de esa macabra escena. Inmediatamente, como hemos visto, Teágenes y Cariclea son hechos prisioneros y llevados a la Vaquería. Allí se encuentran con otro *cáutivo* griego, Cnemón, que les cuenta su historia, es decir, cómo ha llegado a su estado presente. La historia presenta interesantes paralelismos con lo que será la segunda parte de la historia de los protagonistas, pues los infortunios de Cnemón responden a la acción de una malvada villana, y su historia es en gran medida la del enfrentamiento entre el casto héroe y la lujuriosa villana, y por tanto refleja perfectamente la primera perspectiva vertical del *romance*. Cnemón cuenta cómo su anciano padre se enamora de la malvada y astuta Deméneta, quien, enamorada a su vez de Cnemón, y, naturalmente, cegada por la lujuria, intenta seducirle: «...ella se me presentó por la noche y trató de obtener un favor ilícito. Pero en vista de que me resistía con toda suerte de medios y rechazaba igualmente de plano halagos, promesas y amenazas, salió entre graves y profundos gemidos y se marchó. La malvada entonces, apenas transcurrida la noche, sin ninguna demora comenzó sus maquinaciones contra mí» (I: 79). Dichas maquinaciones consisten en una serie de calumnias contra Cnemón que culminan en una perversa intriga. Con la ayuda de su criada Tisbe, Deméneta le hace creer que tiene un amante, con el que se cita en el día y la hora que le indica Tisbe. Cuando Cnemón irrumpe armado en la habitación de Deméneta en el día y la hora indicados para castigar a la adúltera, al que encuentra no es al supuesto amante sino a su padre, quien piensa que su hijo quiere asesinarle. Cnemón es detenido por ello, juzgado, y finalmente condenado al destierro.

Al llegar a este punto Cnemón interrumpe la historia porque es hora de ir a dormir, pero Teágenes le obliga a seguir recurriendo a un argumento que muestra bien a las claras la naturaleza del *romance* y los sentimientos que provoca en el lector, y cómo éste se involucra y participa emocionalmente en una acción en la que proyecta sus temores y deseos: «Bien, pero sábetelo — dijo Teágenes — que nos vas a afligir aún más si dejas impune en tu narración a la pérfida Deméneta» (I: 86). Teágenes, que se identifica con Cnemón por motivos que luego serán obvios — un nuevo ejemplo de la comunidad de visión y de deseos que caracteriza al *romance* entre lector, autor y personaje, estos dos

últimos representados simultáneamente por Cnemón, que es narrador y protagonista— expresa así claramente la lógica y las leyes internas del *romance*, que hace necesaria la satisfacción de los deseos del lector mediante la acción de la justicia divina, al reclamar que la malvada sea castigada incluso antes de saber si tal castigo efectivamente tuvo lugar. Tuvo que ser así y se da por hecho porque, como narrador y oyentes saben, estamos en un mundo dirigido por los dioses, en el que los buenos son premiados y los malos castigados. Y Deméneta, como revela Cnemón al continuar su historia, será efectivamente castigada. Las noticias de éste castigo le llegan a Cnemón, que se encuentra en el exilio, a través de otro narrador, de Carias, cuya narración Cnemón inserta literalmente en la suya. Tras el destierro de Cnemón el amor de Deméneta por éste se convierte en enfermedad, lo que la hace volverse contra Tisbe. Esta entonces, tan malvada como su señora (tenemos así la pareja de villanas, ama y criada, que luego veremos en Menfis) maquina una intriga contra Deméneta similar a la urdida antes por Deméneta contra Cnemón (quien a hierro mata a hierro muere) con la ayuda de su amiga Arsínoe, que culmina con la detención de Deméneta por adulterio y con su suicidio. El padre de Cnemón intenta entonces conseguir un indulto para su hijo, un final feliz para la historia que sin embargo desdice el estado presente de Cnemón. En este punto la historia de Cnemón se interrumpe de nuevo y el narrador de la obra se detiene en las reacciones y sentimientos del propio Cnemón y los oyentes: «Lloraba Cnemón mientras tanto. Lloraban también los extranjeros, por las penas de Cnemón aparentemente, pero en realidad cada uno por el recuerdo de las propias» (I: 94). Esta identificación entre la audiencia y el narrador/personaje en torno a unas experiencias básicas o universales de infortunio o infelicidad es la que genera la comunidad de perspectiva y de deseos a la que aspira el *romance*, y en la que basa sus efectos sobre el lector—en este caso lacrimógenos.

En este momento Cnemón y los protagonistas se duermen y la historia principal sigue su curso. Tíamis decide casarse con Cariclea y se produce el ataque a la Vaquería, ante el cual Tíamis hace que Cnemón lleve a Cariclea a una cueva. Cuando la derrota está cercana, Tíamis va a la cueva y sacrifica a la joven, al menos a una joven a la que toma por Cariclea, y después es apresado por los enemigos. Cuando Cnemón y Teágenes van a la cueva en busca de Cariclea encuentran el cuerpo de una joven sin vida a la que toman, como Tíamis, por Cariclea. Pero—un nuevo ejemplo de las peripecias y anagnórisis de las que tanto gusta Heliodoro—en realidad no se trata de Cariclea, sino de Tisbe. De esta manera un personaje de la historia inconclusa de Cnemón se presenta repentinamente en la historia principal, lo que genera de nuevo una

inmediata curiosidad retrospectiva por saber cómo ha llegado hasta allí, o, en otras palabras, por conocer el resto de la historia de Cnemón, lo que va desde su último episodio narrado hasta este desenlace. La curiosidad del lector cobra de nuevo voz a través de sus representantes en la historia, Teágenes y Cariclea, los oyentes de la historia de Cnemón: «¿Pero, cómo es posible—exclamó Cariclea atónita—, Cnemón, que la que estaba en plena Grecia haya venido a parar a los confines de Egipto, como si la hubiera transportado una máquina escénica?» (II: 121). La audiencia llama así de nuevo la atención sobre lo artificioso y literario de las peripecias y coincidencias que caracterizan al *romance*, en este caso el encuentro de Cnemón y Tisbe en la Vaquería. Cnemón satisface esa curiosidad y prosigue su historia, relatando cómo Tisbe se convirtió en una cortesana y despertó los celos de su antes aliada Arsínoe, cuyas maquinaciones, junto con las de los familiares de Deméneta contra el padre de Cnemón, hacen que éste sea expulsado de la ciudad y que Tisbe huya con un comerciante, Nausicles, a Egipto. Cnemón va entonces a Egipto para encontrar a Tisbe como única forma de probar su inocencia y salvarse a sí mismo y a su padre, y en Egipto, como sabremos luego, es hecho prisionero por los bandidos. Cnemón, sin embargo, no sabe cómo llegó Tisbe a la Vaquería, aunque una tablilla encontrada en el cuerpo muerto de la joven y dirigida a él arroja alguna luz: en ella declara que lleva diez días cautiva de Termutis, el escudero de Tíamis (quien, como sabremos más tarde, la ha robado a Nausicles), cuenta cómo ha visto a Cnemón por casualidad, y le pide que la salve. Tisbe, así pues, ha pagado su villanía con la muerte, como antes Deméneta, al ser confundida por Tíamis con Cariclea. De esta forma la historia interpolada interrumpida varias veces—un resorte fundamental para excitar la curiosidad del lector y crear una especie de ansiedad por saber más de la historia—e inacabada—todavía en desarrollo—es finalmente completada (tanto en su narración como en su acción), y, lo que es más importante, su desenlace tiene lugar en el nivel de la historia principal, confundida con ella. La historia interpolada se funde así con la principal e influye de hecho decisivamente en ella, de igual forma que la principal influye en la interpolada. Si Tisbe no hubiera estado allí para ser confundida por Tíamis Cariclea habría muerto, Tisbe salva la vida a Cariclea. Cariclea, a su vez, es la causa de la muerte de Tisbe.

Tras su liberación de los vaqueros, los protagonistas y Cnemón deciden separarse y reunirse de nuevo en la aldea de Quemis. Cnemón es el primero que llega a sus inmediaciones y allí encuentra a un anciano. Curiosamente, lo primero que hacen es preguntarse por sus vidas, por sus historias mutuas, un síntoma inequívoco de este afán interpolador y de la necesidad del mismo para completar la historia a base de

narraciones retrospectivas. El anciano lo lleva a casa de un comerciante que le hospeda, y le cuenta cómo unos salteadores le han arrebatado a sus hijos, Teágenes y Cariclea. Cnemón se ha encontrado con Calasiris, y se produce así una primera y sorprendente coincidencia que en realidad en nada sorprende al lector de *romance*. Antes de empezar Calasiris su historia, sin embargo, los personajes se sientan a comer porque ésta es larga—una maniobra de dilación para aumentar la curiosidad del lector de las que tanto gusta Heliodoro. En el curso de la conversación se produce una segunda coincidencia, pues nos enteramos que el comerciante que hospeda a Calasiris es Nausicles, y que éste se encuentra en una expedición contra los vaqueros capitaneada por Mitranes para recuperar a Tisbe. Hemos saltado así de Calasiris a Teágenes y Cariclea y de éstos a Tisbe. Las coincidencias se agolpan, las historias de los diferentes personajes parecen confluír en este punto, se anudan en la casa de Nausicles, y hace falta poner orden, ir por partes, como indica el propio Cnemón: «¡Basta ya de vaqueros, de sátrapas y hasta de los mismos reyes!—le interrumpió Cnemón—. A punto has estado, casi sin darme yo cuenta, de pasearme de una historia a otra, hasta el fin de tu relato. Y este episodio, como se dice, no tiene nada que ver con Dionisio; de modo que reemprende tu narración, de acuerdo con tu promesa» (145). Calasiris comienza por fin la narración de su vida, que de nuevo es una historia interpolada, ajena a la principal, aunque en un cierto punto—los sucesos de Delfos—se funde con ella e influye en ella de forma decisiva, como lo hizo la de Cnemón y Tisbe en los incidentes de la Vaquería, y a partir de ahí discurren juntas. De hecho es Calasiris ahora quien cuenta toda la historia previa de Teágenes y Cariclea hasta la escena final del macabro banquete, como partícipe y testigo presencial de la misma. De este modo, una historia interpolada y, por tanto, en principio secundaria, contiene la principal, la de Teágenes y Cariclea, otro ejemplo de los tortuosos procedimientos narrativos de Heliodoro. A través de este rebuscado subterfugio, y de la más pura casualidad que provoca el encuentro entre el anciano y Cnemón, la curiosidad de éste sobre los protagonistas, que es la del lector, y que no ha podido ser satisfecha por ellos mismos a causa de los incidentes en la Vaquería, va a ser por fin satisfecha por un narrador que fue testigo y parte activa en la misma, Calasiris.

Calasiris es un sacerdote de Menfis al que los dioses anuncian una serie de desgracias, entre ellas que sus hijos lucharán entre ellos y se intentarán dar muerte. Cuando la primera de estas desgracias llega un poco más tarde en forma de una mujer, Rodopis, por la que Calasiris pierde su castidad sacerdotal (aunque sólo de pensamiento), Calasiris decide irse de Menfis, tanto para para huir de Rodopis como para no ser testigo de esta lucha fratricida anunciada. Su historia, por tanto, como la de

Teágenes y Cariclea, es desencadenada, generada, por una profecía, aparece desde el primer momento dirigida por el mundo superior de los dioses, y se caracterizará a partir de ese momento por las continuas peripecias que apuntan a esa dirección divina. Está así dominada por la segunda perspectiva vertical del *romance* y por la visión de mundo asociada a ella a la que Calasiris da voz en este pasaje (que recuerda a afirmaciones similares de Urganda):

Mi sabiduría lo había previsto, pero no me había dado escapatoria, porque, si bien es posible pronosticar los límites inmutables del destino, no está a nuestro alcance eludirlos. Conocerlos de antemano reporta un beneficio en tales situaciones, porque amortigua el primer hervor de la desgracia; una desgracia inesperada, hijo, es insoportable, pero cuando se la prevé es menos difícil de sobrellevar. En el primer caso, la inteligencia queda paralizada, presa de miedo; en el segundo, la reflexión cotidiana termina por acostumbrarnos a ella. (II: 146)

Aunque no puede cambiar su destino Calasiris intenta al menos no presenciarlo, y en este intento recalca en Grecia, en Delfos, donde de hecho se encontrará de bruces con él. Los dioses van a volver a marcar su destino a través de un oráculo que la Pitia pronuncia a su llegada al templo:

*Tú, que has levantado tu huella del Nilo de espigas fértiles
Y huyes de los decretos que hilan las Parcas potentes,
¡Aguenta! que a ti yo de Egipto el de oscuros surcos
Pronto daré una tierra. Ahora sé amigo mío.*

La favorable acogida de Apolo hace que Calasiris sea recibido como huésped del templo, y allí conoce a Caricles, sacerdote del templo de Apolo, y padre adoptivo de Cariclea, que le cuenta la historia anterior de ésta, que Calasiris interpola literalmente en la que él está contando a Cnemón. De esta forma de nuevo una historia interpolada, doblemente interpolada, puesto que aparece dentro de otra historia interpolada, y por tanto doblemente secundaria, conduce en última instancia a la principal y contiene parte de ella, concretamente el abandono de Cariclea en Etiopía y su llegada y estancia en Delfos. Caricles cuenta cómo tras la repentina y trágica muerte de su hija y de su mujer se exilia en Egipto, cómo allí encuentra a Cariclea, que un etíope le entrega en las circunstancias que ya hemos visto, y vuelve con ella a Delfos, donde la educa como a una hija. Tras la interpolación de la historia de Caricles, Calasiris sigue contando cómo Cariclea conoce a Teágenes en el curso de la ceremonia en el templo ¹⁵.

¹⁵ Calasiris describe esta escena minuciosamente, con todo tipo de detalles, a instancias de Cnemón, que, tanto aquí como en otras ocasiones, actúa de nuevo como una imagen del lector de *romance* y su avidez por los detalles descriptivos exteriores, por el ceremonial y el lujo que le permite disfrutar vicariamente de un mundo que no está a su alcance. A esta avidez por los detalles Cnemón une una ansiedad casi enfermiza por seguir oyendo (en nuestro caso leyendo), una absorción total en la

El relato de Calasiris se interrumpe tras narrar su huida de Delfos con los amantes a causa de la llegada señor de la casa, Nausicles, que ha capturado a Cariclea en su ataque a la Vaquería, y se produce así el reencuentro entre ésta y Calasiris. El narrador de la *Historia etiópica* vuelve entonces a los amantes y nos cuenta lo que les ocurrió tras separarse de Cnemón, cómo fueron capturados por Mitranes y separados de nuevo. En el banquete con el que se celebra el reencuentro de Calasiris con Cariclea, aquél prosigue su relato y cuenta todo lo que ocurrió entre la salida de Delfos y la captura de los amantes por Tíamis. El relato concluye con Calasiris y su audiencia llorando tanto por las desgracias pasadas como por la alegría presente, una nueva imagen de la comunión entre lectores, autor, y personajes, que persigue el *romance*. A partir de este momento—la mitad justa de la obra, el final del libro V—el relato progresa en forma lineal. Tan sólo al principio del libro VI Cnemón completa su historia contando cómo cuando iba a Egipto en busca de Tisbe fue apresado primero por corsarios, y, tras escapar de éstos y una vez en Egipto, por los vaqueros. Cnemón decide entonces volver a Grecia con Nausicles, que se dirige allí de negocios, y que le entrega a su hija Nausiclea en matrimonio. Así se produce el final de la historia de Cnemón de nuevo en el mismo nivel de la historia principal, fundida con ella. Lo mismo ocurrirá con la de Calasiris, que reencuentra a sus hijos combatiendo uno contra otro en Menfis, como estaba previsto por los dioses, al tiempo que Cariclea reencuentra a Teágenes.

De todo lo dicho queda claro cómo la narración de la primera parte de la *Historia Etiópica* se produce como una especie de juego de cajas chinas en el que aparecen una serie de historias metidas unas dentro de otras. El libro empieza narrando *in medias res* la historia de Teágenes y Cariclea, cuyo encuentro con Cnemón la interrumpe y da lugar

historia que se le presenta que le hace insensible al sueño, lo que hace exclamar a Calasiris: «¡No sólo eres insaciable y no te cansas de escuchar, sino que además, Cnemón, eres inabordable al sueño! A pesar de que ya ha pasado la mayor parte de la noche, te mantienes bien despierto y no te aburres con el relato, por muy largo que sea» (IV: 199). La respuesta de Cnemón no puede ser más reveladora, pues en ella el autor traza la imagen del lector ideal de su obra, y en general del *romance*, dentro de la propia obra:

También, padre, reprocho yo por mi parte a Homero el haber afirmado que incluso del amor puede haber hastío; a mi juicio, eso no sacía nunca, ni al que lo goza ni al que lo oye contar. Y si además se relatan los amores de Teágenes y Cariclea, ¿quién tendría el corazón tan de acero o de hierro, como para no oír con fascinación su historia, aunque dure todo un año? De modo que continúa. (IV: 199)

En las palabras de Cnemón se refleja claramente el gusto del lector de *romance* por el tema universal del mismo, el amor, su inmersión de carácter no intelectual sino afectiva («el corazón no de acero») en la acción del mismo, por identificación («fascinación») con los personajes y no a través de un distanciamiento crítico que revelaría las carencias y excesos de la historia, y su disfrute de una experiencia de modo vicario, a través de los personajes («no sacía nunca ... al que lo oye contar»), en virtud de la cual se diseña un mundo que no refleja la experiencia cotidiana sino que da cumplimiento a los sueños y deseos que ésta frustra.

a la interpolación de la historia de éste, que a su vez contiene interpolada la narración de Carias. La obra continúa con la historia presente de los tres personajes, el encuentro con Tisbe muerta en la cueva—un personaje de la historia de Cnemón que influye decisivamente en la de los amantes—y el encuentro de Cnemón con Calasiris, que da lugar a la interpolación de la historia de éste, que a su vez contiene interpolada la narración de Caricles de su propia historia, que a su vez incluye la historia de Cariclea. Esta historia interpolada de Calasiris incluye también la de Teágenes y Cariclea a partir de su encuentro en Delfos, de hecho la historia de Calasiris desde este punto discurre unida a la de los protagonistas, es la misma historia, y no sólo en lo que respecta al anciano, sino también en lo que se refiere a su hijo Tíamis, otro personaje de su historia personal que ha influido directamente en la historia principal. Este complejo entramado narrativo viene a reforzar la segunda perspectiva vertical que lo domina todo en la *Historia etiópica*, pues, en virtud del mismo, no sólo la historia es fruto de una serie de peripecias y anagnórisis, de casualidades y coincidencias dirigidas por los dioses; sino que la propia narración de la historia es fruto de esta coincidencia dirigida, es providencial, pues está basada en una serie de encuentros casuales a través de los cuales una serie de narradores van ofreciendo sus historias para que a través de ellas el lector pueda ir reconstruyendo la principal.

Tan interesante, sin embargo, como las implicaciones de esta sucesión de interpolaciones en lo que a la perspectiva del *romance* se refiere, es el hecho de que algunas de las características de este proceso interpolador volveremos a encontrarlas de nuevo en el *Quijote*. En primer lugar, se trata de un proceso interpolador que podríamos denominar centrípeto por oposición a uno centrífugo, pues todas las historias interpoladas en última instancia retornan o contribuyen de algún modo a la historia principal. Se da la paradoja además de que la historia principal contiene esas historias interpoladas de Cnemón y Calasiris ya que éstas desembocan en ella, pero las narraciones interpoladas contienen la narración de la principal, pues sólo a través de ellas recuperamos la historia principal. El proceso interpolador, en segundo lugar, no es estático, sino dinámico, pues, por un lado, las historias interpoladas son interrumpidas por la principal, no se narran de un tirón sino en diferentes partes, y, por otro, quedan sin terminar, están aún en desarrollo en el momento en que son contadas, y de hecho terminan en la historia principal, en su mismo nivel. Ello implica que sus narradores son por un lado personajes en sus historias, y además, junto con otros personajes de las mismas, son también personajes en la historia principal, influyen en su desarrollo de la misma forma que la principal influye en ellas, de modo que se convierten en historias

entrelazadas más que interpoladas. Finalmente, y en tercer lugar, el proceso interpolador es auto-consciente, pues ofrece la oportunidad de dramatizar dentro de la obra la relación entre el autor y el lector a través de narradores y oyentes, cuyos comentarios y reacciones ilustran la comunidad de visión de mundo y de deseos entre autor, personajes y lector que caracteriza al género, y constituyen interesantes reflexiones sobre el mismo. Los personajes, así pues, actúan no sólo como tales, sino también como narradores y como lectores. Es en este aspecto especialmente en el que la *Historia etiópica* hace gala de una modernidad que prefigura en gran medida la de Cervantes.

III

Si el *Amadís* representa la forma típicamente medieval de *romance*, o al menos es una extensión de la misma ya en el Renacimiento, y la *Historia etiópica* hace lo propio respecto a la Edad Antigua, es lógico pensar que el Renacimiento, que tan importantes cambios introduce en la cultura, la visión de mundo y las formas de vida, produzca también una forma de *romance* propia y característica. Teniendo en cuenta que una parte sustancial de dichos cambios viene dada por la recuperación de la cultura y los valores de la Antigüedad tras su olvido en la Edad Media, es lógico pensar que la variante renacentista del *romance*, aún dentro de su novedad, esté más cerca del género de *romance* griego que del caballeresco, y así es efectivamente. En 1504 se publicó *La Arcadia* (en 1502 había aparecido una versión incompleta y no autorizada), escrita por el italiano Sannazaro inspirándose precisamente en los poetas bucólicos griegos y latinos, y protagonizada por pastores y pastoras que cantan sus amores en medio de un paisaje natural idílico y sirven así de excusa para llevar a cabo una especie de recreación antológica en prosa de diferentes piezas de Teócrito, Virgilio, Ovidio, etc. La obra se tradujo al castellano en 1549, y unos años después aparecerá en castellano una obra en la línea iniciada por Sannazaro, que consolidará el género dándole una forma más claramente narrativa (aunque el componente lírico sigue muy presente), y cuya imitación se convertirá en motor de este nueva clase pastoril de *romance* (su papel es por tanto similar al del *Amadís* respecto al género de caballerías). *La Diana*, escrita por Jorge de Montemayor, se publica posiblemente en 1559 (aunque la primera edición que se conserva es de Zaragoza, de 1560), y tiene tanto éxito que crea en España—y en

Europa—la moda de la narrativa pastoril, que, en los círculos cultos y cortesanos sobre todo, sustituirá casi por completo a la de caballerías^{*(57)}.

1. La cercanía del género pastoril respecto al griego es especialmente evidente en la *Diana* en la trama interpoladora en la que está basado el relato, trama que presenta el mismo carácter centrípeto y dinámico que en la *Historia etiópica*. A ello hay que añadir, además, el carácter central, y no marginal, de esta trama. La *Diana* narra en sus compases iniciales la sucesiva aparición de una serie de personajes que cuentan sus historias personales de forma retrospectiva, historias que no están acabadas, sino en desarrollo, y de hecho este desarrollo y su desenlace es el que presenta el resto de la obra. Por eso las historias interpoladas no sólo son *centrípetas* en cuanto que acaban revirtiendo sobre la principal, discurriendo con ella e influyendo en ella, sino que de hecho desplazan a la que en principio se presenta como principal (en cuanto que es introducida por el narrador de la obra al principio de la misma), la historia de Diana y Sireno, se convierten todas ellas en una historia principal múltiple, y son por tanto *centrales*. La progresiva introducción de historias interpoladas narradas por sus protagonistas ante otros personajes de la obra no es un elemento más de la historia, sino que es la base de la misma. Naturalmente esta trama interpoladora se va configurando, como en la obra de Heliodoro, en función de la casualidad, a través de un proceso acumulativo en el que a un grupo inicial de personajes, o más bien a un personaje inicial, se van añadiendo en virtud de una serie de encuentros casuales más personajes que cuentan sus historias.

Así al principio de la obra aparece Sireno, que se encuentra a su vez con Sylvano, y a los que se presenta como enamorados de la pastora Diana, aunque con diferente fortuna. Ellos a su vez se encuentran con Selvagia, que les cuenta su desventurada historia; y los tres con unas ninfas, que cantan un fragmento de la historia de Sireno y Diana; y todo el grupo con Felismena, que les cuenta también su triste historia. Las ninfas les ofrecen remedio a sus males en el palacio de la sabia Felicia, donde ellas habitan, y todos juntos parten hacia allá. De camino encuentran a Belisa, que también les narra sus tristes amores y se une al grupo de agraviados por el amor en busca de

^{*(57)} Visiones generales de la ficción pastoril española pueden encontrarse en los estudios de JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española* (Madrid: Istmo, 1974 [1959]); JOSE SILES ARTES, *El arte de la novela pastoril* (Valencia: Albatros, 1972); y A. SOLÉ-LERIS, *The Spanish Pastoral Novel* (Boston, 1980); y, en un contexto más amplio, M. I. GERHARDT, *La pastorale. Essai d'analyse littéraire* (Arsen, 1950) y P. FERNÁNDEZ-CAÑADAS DE GREENWOOD, *Pastoral Poetics: The Uses of Conventions in Renaissance Pastoral Romances "Arcadia", "La Diana", "La Galatea", "L'Astrée"* (Madrid 1983).

remedio en el palacio de Felicia. La llegada y estancia en este palacio constituye el punto central y climático del libro (ocupa justamente el centro, el libro IV, de un total de siete), y desde allí los peregrinos inician sus viajes de retorno y el desenlace de sus historias. El palacio se constituye así en un nudo central en el que confluyen los protagonistas de diferentes historias interpoladas, diferentes hilos, y desde el que estas historias o hilos evolucionan hacia su desenlace. La *Diana* está formada por tanto por una serie de historias narradas retrospectivamente, que van desembocando en la que en principio aparece como principal, o, si se prefiere, la historia de un viaje, para desde ahí desarrollarse juntas y alcanzar su desenlace de forma conjunta o al menos relacionada. Curiosamente sólo la principal — la única que no aparece interpolada sino como la matriz en la que se van interpolando las otras y la que da título a la obra — queda inacabada y sin resolver, y además es la de menor contenido narrativo y mayor contenido lírico (tal vez sea ésta precisamente la circunstancia que revela las preferencias de Montemayor, lo que le hace darle prioridad y situarla como la principal). En cualquier caso, son las historias interpoladas las que dan a la obra su dinamismo narrativo, y, como es de esperar, todas ellas responden a la doble perspectiva vertical del *romance* de la que hemos venido hablando, aunque ésta aparece en diferente medida y de diferente forma en cada una de ellas.

(1) La obra comienza con el pastor Sireno quejándose amargamente del desamor de la pastora Diana. A través de detalles dispersos nos enteramos de que al volver de una larga ausencia Sireno ha encontrado a su amada Diana, que le prometió amor eterno, casada con un rico pastor de la región. Este es el mínimo narrativo que sirve para la evocación idealizada de su pastora y su felicidad pasada, y para el lamento por su deslealtad y el abandono presente, recreados poéticamente por Sireno en una serie de composiciones en verso. A esta recreación se unirá Sylvano, otro pastor enamorado de Diana, pero que siempre fue desdeñado, gracias al cual el monólogo narrativo y poético se convierte en diálogo. Pero lo más significativo de este triángulo de personajes que en principio aparecen como los protagonistas de la obra es la presentación idealizada que se hace de los mismos, utilizando las típicas estrategias de idealización del *romance* y su doble perspectiva vertical: perfección superlativa y estilización. Diana, por ejemplo, es presentada *in absentia* a través de Sireno, que recorre con la vista el lugar «...donde primero había visto la hermosura, gracia, honestidad de la pastora Diana, aquella en quien naturaleza sumó todas las perfecciones que por muchas partes había

repartido»^{*(58)}. Sireno, a su vez, aparece como el héroe que no deja de amar pese a haber sido abandonado, poseedor de una lealtad absoluta a prueba de todo desdén, y de una sensibilidad poética con la que recrear y superlativizar aún más esa perfección amorosa. Tal perfección amorosa está representada todavía de forma más extrema por Sylvano, que siempre fue desdeñado por Diana, pero que pese a ello fue siempre enamorado, y lo sigue siendo, con una lealtad absoluta, casi con enfermiza fijación:

Consideraba que sus servicios eran sin esperanza de galardón, cosa que a quien tuviera menos firmeza pudiera fácilmente atajar el camino de sus amores. Mas era tanta su constancia, que, puesto en medio de todas las causas que tenía de olvidar a quien no se acordaba dél, se salía tan a su salvo dellas, y tan sin perjuicio del amor que a su pastora tenía, que sin medio alguno cometía cualquiera imaginación que en daño de su fe le sobreviniese. (I: 119)

Este elemento de constancia en el amor es el elemento distintivo del modelo ideal amoroso que ofrece Montemayor y la ficción pastoril en general, la cualidad esencial de sus protagonistas; frente al desdén o el olvido se opone no tanto la lealtad (que presupone de alguna manera la existencia de un vínculo amoroso al que se es leal) como una constancia desdeñosa de la falta de correspondencia, que los héroes representan de modo superlativo. A ello se añade una sensibilidad exquisita no sólo hacia el propio amor, sino hacia el de los otros, que pone a los amantes por encima de toda mezquindad—casi de toda humanidad—que pudiera ser inducida por la pasión amorosa—especialmente por el despecho o los celos—hacia el amante desdeñoso o hacia otros competidores. Esta eliminación de cualquier aspecto negativo o bajo de los pastores y su pasión amorosa los estiliza y depura en grado extremo. Sylvano se compadece del olvido de la pastora Diana de Sireno, pese a que él era su competidor: afirma que nunca lo quiso mal porque él quiere ante todo la felicidad de Diana y no puede querer mal lo que ella quiere bien (I: 120). Sireno muestra una actitud similar hacia Sylvano al lamentarse por el desdén de Diana hacia éste último y desear que sus servicios hubieran sido mejor pagados (I: 123). Esta exquisita sensibilidad se manifiesta no sólo en la actitud hacia otros casos de amor sino también en la capacidad de convertir los propios casos en poéticos. De todo ello resulta el tipo del pastor enamorado perfecta y superlativamente, con perfecta y superlativa constancia y sensibilidad, de una perfecta y superlativa pastora, y que recrea la perfección de su amor y de su objeto amoroso de manera igualmente superlativa en sus poesías y, en cierta manera, en su vida, dedicada exclusivamente a esa recreación, y por tanto de una

^{*(58)} JORGE DE MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana*, ed. Asunción Rallo (Madrid: Cátedra, 1991) I:111.

estilización absoluta: nada que no sea ese amor perfecto y su exaltación poética, expresión superlativa y estilizada de las cualidades esenciales básicas de constancia y sensibilidad, tiene cabida en el libro. Se trata por tanto de un tipo tan superlativizado, esencializado y estilizado como el del caballero, aunque expresión de una nueva sensibilidad y de nuevos valores.

El proceso de recreación poética que llevan a cabo los pastores, además, añade intensidad al proceso de idealización propio del *romance*. La natural aptitud del vehículo poético para despojar la realidad de su aspecto mediocre y heterogéneo, para perfeccionarla y depurarla, queda patente en las poesías que aparecen en el libro, que no sólo superlativizan y estilizan aún más su objeto, la amada o la experiencia amorosa, sino que también superlativizan y estilizan más al sujeto, los pastores poetas, al revelarlos como poseedores de un amor infinito y exclusivo, de una sensibilidad poética inagotable y exclusiva, en suma, como amantes y poetas extraordinarios, personajes que sólo aman y cantan, y que sólo al amor cantan. Bastará como ejemplo de esta idealización poética añadida este poema en el que Sireno describe a su amada Diana:

*Sylvano mío, un' afición rarísima,
una beldad que ciega luego 'n viéndola,
un seso y discreción excelentísima,
Con una dulce habla, qu' en oyéndola,
las duras peñas muev' enterneciéndolas,
¿qué sentiría un amador perdiéndola?
Mis ovejuelas miro, y pienso 'n viéndolas,
cuántas veces la vi repastándolas
y con las suyas propias recogéndolas.
Y ¿cuántas veces la topé, llevándolas
al río por la siest' a do sentándose,
con gran cuidado 'stab' allí contándolas?
Después si 'staba sola, destocándose,
vieras el claro sol envidiosísimo
de sus cabellos, y ella 'llí peinándose. (I: 132)*

O este otro en el que Sylvano describe su pasión amorosa perfecta y exclusiva, su absorción total en la misma, su locura de amor:

*Amador soy, mas nunca fui amado,
quise bien y querré, no soy querido,
fatigas paso y nunca las he dado,
sospiros di, mas nunca fui oído,
quejarme quise, mas nunca fui escuchado,
huir quise d'Amor, que de corrido,
de sol' olvido no podré quejarme,
porqu' aun no s' acordaron dolvidarme.
Yo hago a cualquier mal sólo un semblante,*

*jamás estuve hoy trist', ayer contento,
no miro atrás, ni temo ir adelante:
un rostro hago al mal, o al bien que siento.
Tan fuera voy de mí como 'l danzante,
que hace a cualquier son un movimiento,
y así me gritan todos como a loco
pero según estoy aun esto's poco. (I: 117)*

Esta idealización poética de la experiencia—de por sí ya idealizada—narrada en la obra será una constante del universo ficticio pastoril, que aparece así doblemente idealizado, pues a la idealización del autor de este mundo pastoril se superpone la que llevan a cabo los propios personajes al recrear ese mundo en sus poesías, cuyo lenguaje y características naturalmente implican una superlativización y estilización aún mayor de esa experiencia. De esta forma la experiencia narrada es elaborada literariamente tanto por el narrador como por los personajes, y tanto la recreación de uno como las de otros son idealizadoras, no se establece una diferencia o contraste entre niveles o perspectivas dentro de la obra, uno menos idealizado y otro más idealizado. La experiencia que sirve de punto de partida para la recreación poética de los personajes se transforma continuamente en literatura dentro de la propia obra, es sometida a un proceso de idealización artística, pero no existen discrepancias significativas entre el producto de esa idealización y la experiencia en que se basa, no se crean niveles divergentes de vida frente a literatura, lo que revela que esa experiencia ha sido sometida previamente al mismo proceso de idealización por parte del autor. La experiencia presentada por el autor coincide con la visión poética idealizada que los personajes tienen de la misma, lo que apunta de nuevo a la fusión de perspectivas o comunidad de visión entre autor, personajes y lectores—pues los personajes son también oyentes/lectores solidarios de las poesías e historias de los otros—que caracteriza al *romance*. En cualquier caso nos encontramos ante una doble perspectiva idealizadora, la del autor-narrador y la de los personajes-poetas, y por tanto un doble filtro estilizador y superlativizador de la experiencia amorosa que incrementa el carácter idealista de este tipo de *romance* ¹⁶.

¹⁶ La mejor prueba de todo lo dicho a este respecto es que lo que es válido para las poesías de los personajes y la tradición bucólica a la que éstas pertenecen, es válido también para la obra en su conjunto. La definición del género poético de la égloga que realiza Fernando de Herrera en sus comentarios a Garcilaso de la Vega, en la que recoge perfectamente la estilización y superlativización que caracteriza al universo pastoril, es perfectamente aplicable a la *Diana* en su totalidad: «La materia desta poesia es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios: competencias de rivales, pero sin muerte i sangre ... las costumbres representan el siglo dorado; la dición es simple, elegante; los sentimientos

(2) Sireno y Sylvano son momentáneamente distraídos de sus cuitas amorosas al encontrarse con Selvagia, que les cuenta su también desventurada historia amorosa. En su historia, sin embargo, lo que prima no son los personajes y su idealización, sino la trama o acción a la que éstos se encuentran sometidos, tan imprevisible e inexplicable en sus vaivenes que, aun no basándose en la coincidencia ni en la providencia, responde perfectamente por sus repentinas peripecias y cambios a la acción dirigida típica del *romance* y su segunda perspectiva vertical. La historia comienza con el increíble engaño de Ysmenia, que enamora a Selvagia—en una interesante escena de amor homosexual (I: 141)—y le hace creer que es un hombre disfrazado de mujer y que se llama Alanio, como un primo de Ysmenia casi idéntico físicamente a ella del que la misma Ysmenia está enamorada. Ysmenia le cuenta su engaño a Alanio, que se aprovecha del mismo para cortejar a Selvagia, y lo que empieza como broma acaba con el enamoramiento verdadero de Alanio y Selvagia. Ysmenia entonces, arrepentida por las funestas consecuencias de su burla, y celosa del amor de Alanio por Selvagia, finge querer a Montano, que la había requerido antes de amores, y con el que Alanio tiene malas relaciones, para así despertar los celos de éste y recuperarlo. Pero de nuevo lo que comienza en burlas acaba en veras, y el sincero amor de Montano enamora a Ysmenia de verdad y le hace olvidar a Alanio. Pero para entonces ya Alanio se ha vuelto a enamorar de Ysmenia y deja a Selvagia. Para completar el enredo Montano, que, «...o por los sobrados favores que Ysmenia le hacía, que en algunos hombres de bajo espíritu causan fastidio, o porque también tenía celos de las diligencias de Alanio, andaba ya un poco frío en sus amores» (I: 149), se enamora de Selvagia. De esta forma se cierra un círculo de desamor artificioso e increíble, como subrayan las palabras de Selvagia:

Ved qué extraño embuste de amor, si por ventura Ysmenia iba al campo, Alanio tras ella. Si Montano iba al ganado, Ysmenia tras él. Si yo andaba en el monte con mis ovejas, Montano tras mí. Y si yo sabía que Alanio estaba en un bosque, donde solía repastar, allá me iba tras él. Era la cosa más nueva del mundo oír cómo decía Alanio suspirando “¡Ay Ysmenia!”, y cómo Ysmenia decía “¡Ay Montano!”, y cómo Montano decía “¡Ay Selvagia!”, y cómo la triste de Selvagia decía “¡Ay mi Alanio!”. (I: 149-50)

El desenlace es tan inexplicable y arbitrario como los inexplicables cambios de sentimientos de los personajes: Selvagia es llevada por su padre a casa de una tía en la

afectuosos y suaves; las palabras saben a campo y a la rusticidad de l'aldea; pero no sin gracia, ni con profunda inorancia y vegez; porque se tiembla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo...» (Citado por MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela II, Obras Completas de Menéndez Pelayo*, vol XIV [Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943] 216-17).

aldea de Sireno, Montano se casa con Ysmenia, y Alanio piensa casarse con otra prima hermana llamada Sylvia.

Enamorarse y desenamorarse aparece así como un proceso sometido a continuas peripecias, a un continuo cambio que no se explica por una motivación psicológica o interior, sino que parece resultado de un principio externo, ajeno a los personajes, que juega con ellos y se divierte creando este círculo del desamor, que aparecerá de nuevo más adelante. Los personajes se referirán a este principio como *Amor*, con mayúsculas, pues más que una pasión que nace de los corazones de los personajes se presenta como una fuerza ajena a ellos que rige sus destinos artificiosamente, que los atrapa en círculos sin salida, un dios que impone sus arbitrarios e inexplicables designios desde arriba. Estamos ante un tipo de acción diferente de los trabajos de los amantes de Heliodoro o las aventuras de los caballeros del *Amadís*, pero cuyo carácter artificioso, simétrico, increíble, revela que se halla igualmente ordenanda e impuesta a los personajes por un principio rector por encima de ellos al que se encuentran subordinados. Estamos ante el consabido sometimiento de los personajes a la acción, a una trama de continuas peripecias impuestas por un principio superior, en este caso Amor, y ésta es una constante del universo pastoril. Junto a Amor, Tiempo y Fortuna, que mueven y provocan cambios y vaivenes en el amor, aparecen como los principios rectores que deciden la suerte de los personajes y la acción narrativa. Cuando Sylvano le pregunta a Selvagia el remedio para los males de amor de ambos ella le responde «dejar de querer». «¿Y esto podrías tu acaballo contigo?» dijo Sylvano. «Como la fortuna, o el tiempo lo ordenase» respondió Selvagia» (II: 167). La respuesta de Selvagia, transfiriendo la responsabilidad de la acción, de su propia vida, desde sí misma a unos principios superiores que la gobiernan, es una clara expresión de la subordinación de los personajes a la acción y las fuerzas que la dirigen que característica del *romance*. Selvagia no se queja en sus lamentos poéticos de la inconstancia de Alanio, sino de la fortuna y el tiempo: «¿Quién nunca imaginó que fuera'l tiempo / verdugo tan cruel para mi alma; / o qué fortuna m'apartó d'un valle, / que toda cos' en él me daba gloria? ... ¡Oh fortun' enemiga de mi gloria, cómo me cans' est' enfadoso valle!» (II: 164). Este papel de Tiempo y Fortuna como factores determinantes de los sentimientos que Amor planta en los corazones de los hombres aparece por todas partes. Sireno se expresa en este sentido cuando dice: «Más nadie haga cuenta sin la fortuna, ni fundamento sin considerar las mudanzas de los tiempos» (V: 322). Pero es Dórica, una de las las ninfas, precisamente las únicas criaturas en el universo pastoril—junto a Felicia—que están libres de las asechanzas de Amor, Tiempo y Fortuna, que están por encima de

ellos, la que ofrece la síntesis tal vez más perfecta de esta idea: «¿Qué haremos, hermosa señora, a los golpes de la *fortuna*? ¿Qué casa fuerte habrá adonde la persona pueda estar segura de las mudanzas del *tiempo*? ¿Qué arnés hay tan fuerte, de tan fino acero que pueda a nadie defender de las fuerzas deste tirano, que tan injustamente llaman *Amor*?» (II: 220).

(3) El siguiente personaje-narrador con que se encuentra el grupo es Felismena, que no es una pastora genuina, sino *fingida*, una *cortesana* disfrazada de pastora a causa de sus males de amor, otra figura característica del género pastoril. La historia de Felismena es la de mayor contenido narrativo, y no sólo presenta una síntesis de la idealización de personajes que aparece en la primera historia y la acción dirigida de la segunda, sino que ofrece estas características del *romance* de forma más enfática y amplia que ninguna otra historia. El destino amoroso de Felismena aparece ya determinado desde su nacimiento. Su madre ve en sueños a Venus que, irritada con ella por pensar que Paris no debió haber dado la manzana a ella, sino a Palas, y que la destreza en las armas, el valor, y las cualidades asociadas a Palas, son más importantes que las que representa Venus, le anuncia: «Yo te hago saber que parirás un hijo y una hija, cuyo parto no te costará menos que la vida y a ellos costará el contentamiento lo que en mi daño has hablado, porque te certifico que serán los más desdichados en amores que hasta su tiempo se hayan visto» (II: 195). Palas, en compensación, le augura que sus hijos serán los más venturosos en las armas. La presencia del sueño profético apunta de nuevo al ordenamiento divino del acaecer, en este caso un tanto sorprendente porque hasta ahora los dioses han estado ausentes del libro y de hecho éste es el único ejemplo claro de su presencia y su actuación sobre los hombres—por supuesto es una divinidad de índole pagana, a tono con la presencia de ninfas y de otros elementos del mundo clásico.

Felismena y su hermano son criados en un convento, de donde son llevados a Portugal. Allí Felismena es cortejada por don Felis y se convierte en su enamorada, pero el padre de éste es contrario a estos amores y envía a su hijo a la corte para separar a los amantes. Ante el temor de que la olvide, Felismena se disfraza de hombre y se va a la corte, donde se producen una serie de coincidencias típicas del *romance*. Nada más llegar Felismena ve y oye desde su posada cómo Fabio, el paje de don Felis, y el mismo don Felis, dan una serenata a una dama, lo que confirma sus temores. Pero esto no la hace cejar en su constancia amorosa, la cualidad esencial de los enamorados protagonistas en el mundo pastoril. Bajo el nombre de Valerio, Felismena acude a la corte, donde naturalmente se encuentra enseguida con Fabio y traba conversación con

él, y éste la pone al corriente de los amores de don Felis con una dama llamada Celia; y, casualmente, en el curso de la conversación, le habla elogiosamente de Felismena y de la traición amorosa de su señor a causa del olvido. Una nueva casualidad hace que en ese momento don Felis esté necesitado de un paje, y toma a Valerio/Felismena a su servicio. La dinámica interna del *romance* y su gusto por la coincidencia y lo extraordinario hace que naturalmente Valerio se gane inmediatamente la confianza de don Felis y éste le cuente sus amores (en los que es desfavorecido), y que precisamente Valerio se convierta en confidente, correo e intermediario de esos amores. Y naturalmente, para enredar aún más las cosas, Celia se enamorará de Valerio. Así es como una cadena de coincidencias nos conducen de nuevo el círculo del desamor típico del género: Felismena ama a don Felis, don Felis a Celia, y Celia a Felismena disfrazada como Valerio. Ello da lugar a las mismas paradójicas situaciones que en el ejemplo que de este círculo veíamos en la historia de Selvagia. Celia tolera las cartas de don Felis y sus mensajes de amor porque los lleva Valerio/Felismena y está enamorada de él, pero éste no hace sino expresar y defender ante Celia el amor de don Felis por ella, un amor que de consumarse naturalmente perjudicaría el propio amor de Felismena por don Felis. Valerio/Felismena, además, no puede ni aceptar ni rechazar abiertamente el amor de Celia, porque, como explica la misma Felismena, «...tenía entendido que si no mostraba quererla como a mí, me ponía a riesgo de que Celia volviese a los amores de don Felis, y que volviendo a ellos, los míos no podrían haber buen fin; y si también fingía estar perdida por ella, sería causa que ella desfavoreciese al mi don Felis, de manera que a fuerza de desfavores, perdiese el contentamiento y tras él la vida» (II: 217-18). Los personajes están así atrapados en este círculo del desamor, especialmente Felismena, pues su doble identidad la sitúa en medio de su amor por don Felis, el de éste por Celia y el de Celia por ella, y hace del círculo un nudo en el que todas las relaciones pasan por Felismena disfrazada de Valerio.

La solución a esta compleja trama es tan inesperada e injustificada como los vaivenes del amor: la muerte de Celia a causa de su amor no correspondido. Don Felis entonces desaparece y Felismena parte a buscarle por el mundo, ahora en hábito de pastora, una decisión y un disfraz que cobra pleno sentido si entendemos que el mundo pastoril es el de las penas y mudanzas del amor, el de la reducción y depuración de la variedad y complejidad de la vida a este aspecto exclusivo, y que el hábito y la convención pastoril reflejan y exteriorizan un tipo de sensibilidad amorosa, unas determinadas cualidades esenciales—constancia y sensibilidad exacerbada—que se valoran por encima de todo. Felismena demuestra poseer esas cualidades y esa

sensibilidad en grado superlativo—ha revelado ya en su caso de amor desgraciado su constancia, su extraordinaria y altruista sensibilidad, que la hacen poner la felicidad del amado por encima de todo y estar dispuesta a sufrirlo todo por él—y eso la transforma en pastora. El hábito de pastora no es sino una exteriorización de sus cualidades o aptitudes para el amor. Por amor a don Felis Felismena se ha disfrazado de hombre y ha marchado tras él, se ha convertido en confidente de unos amores que son un recordatorio continuo del desamor y olvido de don Felis por ella, y cuya feliz realización, que ella ha trabajado para conseguir, implica automáticamente su infelicidad, como ella misma indica: «Y tomando la carta ... me fui a casa de la señora Celia, imaginando el estado triste a que mis amores me habían traído, pues yo misma me hacía la guerra, siéndome forzado ser intercesora de cosa tan contraria a mi contentamiento» (II: 213). Su espíritu abnegado, su constancia frente al desdén, su superioridad de espíritu, recuerdan a las de Sylvano y en general a las de los otros pastores enamorados de *La Diana*. Es lógico que, tras su infortunado caso de amor, se vista de pastora, pues pastora es ya antes de vestirse como tal.

(4) El último personaje con el que se encuentra el grupo ya en marcha hacia el palacio de Felicia es Belisa. Su historia es de nuevo la de un infortunio amoroso, en la que tal vez lo más interesante es la reacción de Belisa ante el mismo *exiliándose*. El origen del infortunio es de nuevo un artificioso, increíble, anómalo triángulo amoroso: un pastor viudo, Arsenio, pretende enamorar a Belisa a través de las facultades literarias y líricas de su hijo, Arsileo, estudiante en Salamanca, de lo que naturalmente resulta que Belisa se enamora de Arsileo, aunque no puede pese a ello dejar de querer al padre a través del hijo. Una carta escrita por Arsileo de parte de Arsenio obra el milagro de este amor tan curiosamente bien repartido:

Y porque el tiempo se llegaba en que el amor me había de tomar cuenta de la poca que hasta entonces de sus efectos había hecho, o porque en fin había de ser, yo me sentí un poco más blanda que de antes, y no tan poco que no diese lugar a que amor tomase posesión de mi libertad. Y fue la mayor novedad que jamás nadie vio en amores lo que este tirano hizo en mí, pues no solamente me hizo amar a Arsileo, mas aun a Arsenio, su padre. Verdad es que al padre amaba yo por pagarle en esto el amor que me tenía, y al hijo por entregalle mi libertad, como desde aquella hora se la entregué. (III: 240)

Tanto el súbito origen epistolar de esta pasión como su doble objeto son difícilmente explicables en términos psicológicos, y de hecho Belisa los atribuye en última instancia a la tiranía de Amor que la quiere castigar por su descuido anterior. Pues incluso cuando el amor entre Arsileo y Belisa se hace declarado y mutuo, y se expresa en numerosos poemas y sonatas, Belisa sigue queriendo a Arsenio: «Y era la más extraña

cosa que se vio jamás, pues así como se iba más acrecentando el amor con el hijo, así con el padre se iba más extendido el afición, aunque no era todo de un metal. Y esto no me daba lugar a desfavorecelle, ni a dejar de recibir sus recaudos» (III: 250). Estamos ante otro ejemplo de ese Amor como fuerza superior que juega con las voluntades de los hombres, que se divierte creando inverosímiles situaciones, en definitiva ante ese principio de motivación por encima de los personajes. La resolución del conflicto, naturalmente, ha de venir de este nivel superior, y será por tanto igual de inmotivada o fortuita, y en este sentido típica del *romance*, como subraya Belisa: «...la fortuna determinó de dar fin a mis amores con el más desdichado suceso que jamás en ellos se ha visto, y fue desta manera...» (250). Arsenio sorprende a Arsileo y Belisa en una cita nocturna y, sin reconocer a su hijo, lo mata. Cuando se da cuenta de lo que ha hecho se suicida. Belisa entonces, desesperada, se exilia en un islote en medio de un estanque, donde la encuentran las ninfas y los demás pastores, «...adonde ha seis meses que estoy sin haber visto ni hablado con persona alguna, ni procurado verla» (252).

La decisión de exiliarse en un lugar apartado sin contacto con otros seres humanos recuerda a la penitencia de Amadís en la Peña Pobre, que catalogamos también como descenso, como típica del movimiento cíclico del *romance*, de la primera perspectiva vertical. Estamos ante un tipo de descenso diferente, el de la locura de amor, que es un motivo recurrente en la ficción de caballerías, un descenso *interior* provocado por los males de amor que arranca ya de Chrétien de Troyes y el episodio de la locura de Ivain en el bosque por el desamor de su mujer. No se produce en forma de *viaje* en el curso del cual el héroe se enfrenta con una sucesión de villanos y aventuras que encarnan un mundo demoníaco inferior, sino en forma de *exilio* que implica alienación voluntaria del propio mundo aun permaneciendo dentro de sus límites. Por eso, aunque implique un cambio de escenario, ese cambio no implica cambio de mundo, es decir, el nuevo escenario no es un lugar demoníaco, cuya naturaleza esencial negativa refleja la naturaleza demoníaca de sus moradores, sino que refleja el estado anímico del sujeto que lo habita; es un correlato externo de ese aislamiento o enajenación interior, por lo que cobra pleno sentido el hecho de que, tanto en este caso como en el de la Peña Pobre, sea un islote. El islote en el que mora Belisa aparece en principio como una repetición más del escenario típico pastoril: el arroyo, la arboleda, el verde prado, y la isla en medio del estanque con la choza de pastores. Es Belisa la que le confiere otras connotaciones, la que proyecta su estado interior en el escenario y lo dota de una naturaleza esencial:

¡Ay, hermosas ninfas!, no quiera Dios que os haya traído a este lugar vuestra fortuna para lo que yo vine a él porque cierto parece, según lo que en él pasó, no habelle hecho naturaleza para otra cosa, sino para que en él pasen su triste vida los incurables de amor. Por eso si alguno de vosotros lo es, no pase más adelante, y si no lo es, váyase presto de aquí, que no sería mucho que la naturaleza del lugar le hiciese fuerza. (III: 230)

Los dos tipos de descenso, viaje aventurero y exilio interior, convivían en la ficción caballeresca, aunque el que predominaba era naturalmente el primero. En el universo pastoril sólo el segundo tiene cabida, de ahí el escaso contenido narrativo del género. El descenso es simplemente el paso del amor al desamor, y la reacción ante esta transición es fundamentalmente pasiva, un sufrimiento que purifica y perfecciona a los amantes en sus cualidades esenciales y del que se habla con otros; el descenso es el exilio interior y la recreación comunicativa y lírica del mismo. Estamos de nuevo ante héroes que fundamentalmente sufren, como en el género griego del *romance*, todavía de manera más clara por la ausencia de aventuras y la evidente índole lírica del género pastoril. Belisa representa la forma más evidente de este descenso o exilio interior generado por el desamor al exiliarse físicamente, al presentar un correlato exterior del mismo. Ello es así tal vez porque su caso de desamor es el más desesperado y definitivo, ya que no es el olvido o el abandono del amado lo que se interpone, sino su muerte, una situación irreversible e irresoluble, y se sitúa por tanto en el punto culminante de la gradación del infortunio amoroso que van construyendo las sucesivas historias y casos. Pero los otros pastores han sufrido también el mismo descenso interior, aunque no se exilien de forma tan clara. De hecho la ficción pastoril, como la decisión de Felismena de vestirse de pastora evidencia, es ni más ni menos que una representación convencional (a través del marco bucólico y el tipo del pastor) de esta experiencia amorosa interior que se repite una y otra vez.

(5) Naturalmente el ascenso con el que habitualmente se cierra el movimiento cíclico típico del *romance* es la recuperación del amor. El ascenso en *La Diana* tiene un correlato físico semejante al exilio de Belisa respecto a su descenso interior, y éste es el viaje al palacio de Felicia, como pone de manifiesto la semejanza entre *Felicia* y *felicidad*: el viaje a Felicia es una clara dramatización del ascenso hacia la felicidad, de la transición interior de la infelicidad a la felicidad. Podemos decir por ello que en *La Diana* el ciclo del *romance* se ha interiorizado, se ha convertido en una experiencia interior más que exterior, en un círculo de amor y desamor, aunque retiene cierto movimiento exterior en el exilio y el viaje hacia Felicia. Este viaje es así el tramo final ascendente de un ciclo hasta ahora descendente, en el que, a través de los sufrimientos y los trabajos causados por el amor a los protagonistas, éstos son puestos a prueba (la

prueba del héroe que marca también las variantes griega y caballeresca de *romance*), salen airosos de ella y su triunfo se ve recompensado por, y culmina en, la estancia en el palacio de Felicia. El acceso al palacio es el resultado de la depuración y perfeccionamiento total de las esencias que representan los personajes—castidad y constancia—a través de sus sufrimientos amorosos, pues dicho acceso está reservado sólo para los que han llegado a estas cualidades esenciales en estado puro y en grado absoluto. Así lo indican las dos estatuas de plata de dos ninfas de la entrada que portan el siguiente aviso—y que recuerdan las estatuas y avisos de la Insola Firme en cuanto que marcan la entrada a un territorio maravilloso que pone a prueba a las cualidades esenciales de los que entran:

*Quien entra, mire bien cómo ha vivido,
y el don de castidad, si l'ha guardado,
y la que quiere bien o l'ha querido
mire s'a causa d'otro s'ha mudado.
Y si la fe primera no ha perdido,
y aquel primero amor ha conservado,
entrar puede'n el templo de Diana,
cuya virtud y gracia es sobrehumana.*

De esta forma el sufrimiento amoroso, el descenso interior, se perfila como una experiencia purificadora y un camino de perfección que da acceso al templo como lugar de esa realidad esencial a la que el *romance* siempre apunta o aspira. Esta condición del palacio como lugar de una realidad trascendente, como templo de esencias, se ve confirmado por su carácter de templo de Diana y de templo de fama y de castidad, pues en él se exalta en unos relieves esculpidos en las paredes una serie de mujeres célebres por su castidad y constancia heroicas, y están enterradas muchas ninfas y damas que también conservaron su castidad ejemplarmente. Además, Felicia hace de su palacio una especie de Academia donde diserta sobre la naturaleza del amor o, más bien, sobre la Idea del amor. De esta forma, el palacio de Felicia/templo de Diana se convierte en morada de esencias puras y superlativas, de esa realidad trascendente estilizada y absoluta que los protagonistas han alcanzado tras un proceso de purificación y perfeccionamiento. El viaje de los protagonistas a este lugar se convierte así en una clara dramatización del impulso esencializador y trascendente, en este caso claramente platónico, que caracteriza al *romance* y su segunda perspectiva vertical.

Por todo ello es lógico que en el templo de Felicia los pastores encuentren el premio a su constancia y a su castidad, y sus deseos frustrados—junto con los del lector—se cumplan o se encaminen a su cumplimiento gracias a los poderes maravillosos de

Felicia; concretamente gracias a sus dones proféticos, que pronostican el próximo fin de los trabajos de Felismena y de Belicia, y gracias al agua mágica, que pone fin a los trabajos de Sireno, Sylvano y Selvagia. Estos últimos, tras beber la mágica pócima, caen amortecidos y, al despertar a requerimiento de Felicia, Sireno ha dejado de sentir su amor por Diana, y Silvano y Selvagia han mudado también sus anteriores afectos—una especie de peripecia, un cambio repentino en el curso de la acción—pero para amarse ahora entre ellos—una especie de anagnórisis, en cuanto que se reconocen o se descubren mutuamente como objeto amoroso. Felismena y Belisa no necesitan del agua porque, tal como les explica Felicia, «con esta medicina curara yo, hermosa Felismena, vuestro mal; y el vuestro, pastora Belisa, si la fortuna no os tuviera guardadas para muy mayor contentamiento de lo que fuera veros en vuestra libertad» (V: 309). Felicia pide a Belisa que se quede con ella y hace partir a Felismena, anunciándole también el próximo cumplimiento de sus deseos. El viaje subsiguiente de Felismena, ahora en solitario, va a desembocar en la solución no sólo de su caso amoroso, sino también del de Belisa, convirtiéndose así Felismena en el instrumento de la Fortuna o acaso de Felicia. Felismena aparece así—y ya antes al convertirla la maga en su invitada especial—como la elegida de Felicia, y también como la elegida del autor, que ya antes la presentó como el personaje más activo de todos, y ahora la convierte en protagonista en este tramo final. Su viaje y sus trabajos, además, serán el hilo conductor en que aparecen nuevos pastores e historias, es decir, jugará el papel de historia matriz desempeñado por la historia de Diana y Sireno en un principio.

Al poco de abandonar el palacio de Felicia Felismena encuentra casualmente a Arsileo, al que oye charlar con la pastora Amarflida en una choza precisamente sobre sus amores con Belisa, y oye narrar el desenlace real—que es de nuevo maravilloso, mágico—de la historia de estos amores, que, como su presencia testifica, no fue su muerte y tampoco la de su padre. Estas fueron una ilusión creada por el mago Alfeo, enamorado de Belisa y celoso de Arsileo, que hizo que dos espíritus tomaran la forma del amante y de su padre y representaran la escena de muerte de la que Belisa fue testigo y que la hicieron desesperarse y exiliarse. Felismena, al escuchar esto, entra en la choza y tras comer con ellos—una maniobra de dilación a la que ya estamos acostumbrados por el género griego—revela a Arsileo el paradero de Belisa, hacia el que aquél parte inmediatamente. A esta repentina peripecia, sin embargo, no sigue la anagnórisis de los amantes, pues antes el narrador salta a Sylvano, Selvagia y Sireno, que han vuelto a su lugar de origen; describe un casual encuentro de éstos con Diana, que hace así su tardía aparición en la obra; y abre con este motivo un interludio lírico que retarda el desenlace

de la historia de Belisa y Arsileo. Tras este interludio, de nuevo una evidente maniobra de dilación, Arsileo encuentra finalmente a Belisa en el palacio de Felicia, un encuentro que los amantes agradecen a Felicia, en la que ven la causa de su buena ventura (V: 337). La acción regresa entonces a Felismena, que se ha convertido en oyente y mediadora de los amores de Filemón y Amarílida, pasa después a Sireno y los otros, y vuelve de nuevo a Felismena para narrar su encuentro con los pastores portugueses Danteo y Duarda y el caso de amor que éstos le cuentan. Tras ello tiene lugar por fin el casual rencuentro de Felismena con don Felis, que se produce en un súbito salto genérico al ámbito caballeresco. Felismena encuentra tres caballeros combatiendo contra uno, al que salva matando con sus flechas a los otros, para descubrir tras hacerlo que se trata de don Felis, al que cuenta la historia de sus infortunios, que ya conocemos. El dolor que le producen sus heridas y esta historia hace que don Felis caiga como muerto, pero entonces aparece una de las ninfas enviada por Felicia con un vaso de oro y otro de plata. Al arrojarle a la cara el agua del vaso de plata don Felis despierta, y al beber del de oro es curado de sus dos heridas, las físicas del combate y la del amor por Celia (peripecia), con lo que don Felis vuelve de nuevo a enamorarse de Felismena (anagnórisis). De esta manera la intervención de Felicia vuelve a ofrecer una mágica solución al conflicto amoroso, a una situación irresoluble, en este caso mediante una síntesis de sus maravillosos poderes: no sólo gracias al agua mágica (con la que fueron solventados los casos de Sireno, Sylvano y Selvagia), sino también gracias a su capacidad de prever y conocer los designios de la Fortuna (como en el caso de Belisa), lo que le permite presentar su agua mágica en el momento justo. De esta forma la resolución del caso de Felismena representa una perfecta síntesis de la doble perspectiva vertical y los aspectos de la misma que dominan esta segunda parte de la obra: a lo maravilloso de la primera perspectiva—Felicia y su agua mágica—se une la casualidad de la segunda—la serie de coincidencias que dominan la acción. La maga Felicia y la Fortuna, íntimamente relacionadas, nos han recordado a través de su intervención en los diferentes casos de amor planteados, que estamos en el territorio del *romance*.

2. De esta forma nos encontramos en *La Diana* un modo de hilvanar historias a través de una historia matriz o primaria, que transcurre en presente y es contada por un narrador en tercera persona, en la que se van insertando historias narradas por diferentes personajes en primera persona y en pasado. La historia primaria no sólo proporciona el marco de las secundarias, sino que éstas desembocan en ella y sus personajes-narradores pasan a pertenecer a ella, y es en ella donde las secundarias,

encuentran su desenlace. Este modo de hilvanar historias es similar al que encontramos en la *Historia etiópica*, y, como en el caso de ésta, las diferentes historias son todas variaciones y exploraciones de las posibilidades narrativas de la doble perspectiva vertical del *romance*, en las que se hace énfasis en diferentes aspectos narrativos de la misma: la de Sireno y Diana en la idealización—esencialización, superlativización y estilización—de los personajes, la de Selvagia en la acción dirigida, la de Belisa en la acción como descenso, la de Felismena una síntesis e intensificación de todos los aspectos previos. El común denominador de todas es el principio de verticalidad, especialmente en su segunda perspectiva, por la similar estilización y esencialización del universo narrativo que presentan todas. Todas son casos de amor protagonizados por pastores o por personajes que actúan como tales, que comparten un similar modo de amar, igualmente estilizado, sin mancha ni mezcla con los aspectos violentos, mezquinos, impuros del amor, e igualmente esencial: se basa no sólo en la lealtad, sino en una constancia absoluta a prueba de desdenes, separaciones e incluso de la muerte, en una extrema castidad, y en una extraordinaria sensibilidad literaria que hace de este amor material poético o narrativo y a través de la cual puede ser comunicado o compartido con los otros personajes. La estilización, además, se refleja en el hecho de que las vidas de estos personajes giran exclusivamente en torno a este amor. Es un universo exclusivamente amoroso, en el que las únicas actividades que tienen cabida, más allá de las de amar casta y lealmente y cantar ese amor o el objeto amado, son las relacionadas con el ganado, y eso sólo esporádicamente y a riesgo de provocar las iras de algunos de estos fanáticos del amor: tal es el caso de Diana, que se irrita con Sylvano por no hablar con Sireno de su amor por Selvagia y hacerlo de ganados y pastos: «Buena cosa es, pastor, que estando delante la hermosa Selvagia trates de otra cosa sino de encarecer su hermosura y el gran amor que te tiene; deja el campo y los corderos, los malos o buenos sucesos del tiempo y fortuna, y goza, pastor, de la buena que has tenido en ser amado de tan hermosa pastora...» (VI: 351) ¹⁷.

¹⁷ Es por por lo que, al final de la obra, el caso de Sireno—que tras beber el agua de Felicia se convierte en pastor no enamorado, que ni es querido ni quiere, en completa libertad—es una anomalía narrativa, como ponen de manifiesto Sylvano («Porque me parece que estar un hombre sin querer ni ser querido es el más enfadoso estado que puede ser en la vida» [V: 321]) y Diana («Extraña libertad es la tuya» [VI: 353]). Sireno se convierte en una especie de anti-héroe pastoril, el pastor que no ama en un universo en el que todos aman (algo comparable a un caballero que no hace caballerías, y que tiene por tanto su correlato en el caballero *recreant*, que abandona las armas generalmente por el amor de una mujer), aunque ello no le impide realizar la otra actividad pastoril fundamental, la poética, y cantar los amores de Diana, junto con Sylvano, haciendo «cuenta que estamos los dos de la manera que esta pastora nos traía al tiempo que por este prado esparcíamos nuestras quejas» (VI: 353). La canción amorosa se convierte así en un artificio literario y no en la recreación de una experiencia, pero su

El mismo proceso de estilización y esencialización se observa también en los escenarios en los que aparecen los personajes *contando* y *cantando* su amor, pues están compuestos siempre por los mismos elementos que se repiten una y otra vez (fuentes, prados, arboledas, arroyos), lo que crea el efecto de estar continuamente en el mismo escenario, de no haber cambiado de lugar, aunque los personajes estén en movimiento. Es como si la obra transcurriera toda en un mismo escenario inmutable y uniforme (a excepción del tramo central en el templo de Felicia, y de las historias retrospectivas que tienen lugar en la aldea y la corte). La obsesiva repetición de los mismos elementos excluye la posibilidad tanto de una variedad de escenarios como de una composición heterogénea de los mismos, de que puedan incluir aspectos o elementos que rompan su uniformidad y pureza ideales. El escenario bucólico, el campo, se configura así como escenario ideal y permanente del amor, especialmente de su recreación y comunicación, y cobra así un carácter esencial en cuanto que correlato externo de la pasión amorosa que sienten y recrean sus habitantes, un espacio no sólo estilizado por su repetitiva e invariable composición sino esencializado como *paisaje de amor*. En realidad, y como resultado de esto, el único cambio posible en este escenario inmutable es el que pueden proyectar los personajes que moran en él, puesto que, como paisaje de amor, los escenarios reflejan los estados de ánimo del amante y de su experiencia amorosa, como muestra el caso de Belisa o el del mismo Sireno al recorrer al principio de la obra los lugares en que antes fue amado por Diana una vez que ésta lo ha olvidado. Las únicas connotaciones o esencias negativas con las que se revisten los escenarios son por tanto las del descenso interior, las del desamor, pero no las demoníacas de un mundo antagónico negativo, ya que ese mundo demoníaco, como se puede deducir de todo lo dicho hasta ahora, está ausente, al menos como espacio localizado de esencias negativas, como morada del mal en cualquiera de sus formas. Hay por tanto estilización y esencialización, pero no polarización, y esta ausencia del mundo demoníaco inferior separa *La Diana* de las variantes de *romance* vistas hasta ahora. Toda la acción tiene lugar en el mundo idílico superior, de ahí la presencia constante, estilizada y esencial, de este paisaje de amor.

Sin embargo, aunque falta el espacio demoníaco inferior, no faltan los seres demoníacos, aunque su intervención es tan secundaria y anecdótica que más que desmentir en el terreno de los personajes la ausencia de polarización observable en los

presencia denota la necesidad de aferrarse a la otra actividad que constituye su identidad como pastor literario, una vez perdida la más importante y fundamental.

escenarios, vienen a ratificarla. Los seres demoníacos a los que nos referimos son naturalmente los *salvajes*, que aparecen fugazmente en un episodio en el que atacan a las ninfas e intentan violarlas. El episodio es marginal y ajeno en gran medida al tono general de la obra, un añadido que parece transplantado de otro lugar, resultado acaso de la influencia de la ficción caballeresca—y desde luego más propio de ella y su actualización de la primera perspectiva vertical del *romance*—aunque también tiene precedentes en la ficción sentimental, concretamente en la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro. Los salvajes son descritos como,

...de extraña grandeza y fealdad; venían armados de corseletes, y celadas de cuero de tigre. Eran de tan fea catadura que ponían espanto los corseletes, traían por brazales unas bocas de serpientes, por donde sacaban los brazos, que gruesos y vellosos parecían; y las celadas venían a hacer encima de la frente unas espantables cabezas de leones; lo demás traían desnudo, cubierto despeso y largo vello, unos bastones herrados de muy agudas púas de acero; al cuello traían sus arcos y flechas; los escudos eran de unas conchas de pescado muy fuerte. (II: 185-86)

Los salvajes, en un mundo pastoril de contornos humanos relativamente creíbles, aparecen por tanto como criaturas maravillosas, que recuerdan a los sátiros del mundo clásico, y se caracterizan por su fealdad, su desnudez, su vellosidad, y por representar ese sustrato animal explicitado por su indumentaria y encarnado en la ficción caballeresca por otro género de criaturas maravillosas, los gigantes. Como en el caso de éstos, su aspecto exterior, habida cuenta de la correspondencia entre lo interno y lo externo que caracteriza al *romance*, anuncia su función de definir y representar un ideal negativo, un elemento incontrolado y amenazante al margen de los valores pastoriles predominantes, la negación de las cualidades esenciales representadas por los héroes. Los salvajes son enamorados, de hecho hablan y actúan en parte como pastores: suspiran y lloran por el amor no correspondido que sienten hacia las ninfas, hablan de sus «cativos corazones» (II: 186). Pero viven su amor y se comportan de manera radicalmente diferente a los héroes, pues ante el desdén de las ninfas optan por la violencia para dar cumplimiento a su deseo y atacan a las ninfas. De este modo, frente a la castidad que preside las relaciones amorosas entre los pastores, los salvajes representan la promiscuidad y la lujuria, y a la sensibilidad exquisita y altruista de aquéllos oponen la agresión sexual, el egoísmo, su incapacidad de sufrir casta, fiel, refinadamente. Son claramente una perversión del amor pastoril, lo anti-pastoril, un modo de amar antitético, como ponen de manifiesto las palabras de la ninfa Dórida:

Nunca yo pensé que el amor pudiera traer a tal extremo a un amante que viniese a las manos con la persona amada. Costumbre es de cobardes tomar armas contra las mujeres, y en un campo donde no hay quien por nosotras pueda responder, si no es nuestra razón. Mas de una cosa, ¡oh crueles!, podéis estar seguros, y es que vuestras amenazas no nos harán perder un

punto de lo que a nuestra honra debemos; y que más fácilmente os dejaremos la vida en las manos que la honra. (II: 187)

Como ocurre siempre en el *romance*, el destino que aguarda a los representantes de este ideal negativo es la muerte, en este caso a manos de Felismena, presentada en términos que hacen pensar inmediatamente en la diosa Diana, la diosa de la castidad (II: 188-89-90), quien mata a los salvajes con sus flechas y rescata a las ninfas y los otros pastores.

El episodio del ataque de los salvajes a las ninfas contrapone así dos géneros de criaturas maravillosas, uno representante de lo maravilloso inferior, los salvajes, y otro de lo superior, las ninfas. Pero, mientras las ninfas tienen un espacio superior propio en la obra, el templo de Felicia, hacia el que marchan con los pastores, y que aparece en un mismo plano con el mundo de los pastores aunque se trate de un espacio maravilloso—de hecho lo maravilloso contribuye siempre en el *romance* a establecer el carácter idílico y extraordinario del mundo superior (recordemos, por ejemplo la *Insola Firme* o la *Insola No Fallada* de Urganda)—los salvajes no tienen su espacio demoníaco correspondiente. Irrumpen repentinamente en el mundo idílico desde no se sabe dónde y desaparecen inmediatamente para no aparecer nunca más, quedando como testimonio de un modo antitético de amar y de un mundo inferior que adivinamos fuera, al acecho en alguna parte, pero sin un espacio propio en *La Diana*. Por eso la presencia de los salvajes y de este episodio es algo anómalo, extraño, ajeno, pues el mundo demoníaco es ajeno a la ficción pastoril, que se configura básicamente como un tipo de *romance idílico*. Por eso no puede haber descenso como transición física entre espacios que encarnan mundos contrapuestos, idílico y demoníaco, como serie de aventuras en un mundo inferior frente a una serie de villanos; y de ahí la interiorización de este descenso, convertido en parte de un ciclo de amor y desamor que transcurre en un mismo mundo, en un escenario tan estilizado y esencial que parece inalterable, y al que pertenecen todos los personajes con excepción de los salvajes. La acción no gira en torno al enfrentamiento activo de héroes con villanos, no es esa la prueba que define el ciclo de descenso y ascenso, sino que, más en la línea del griego (pero de modo más radical, pues los villanos siguen desempeñando un cierto papel en este último), ésta consiste en sufrir pasivamente los vaivenes de Amor y Fortuna, que son los motores de ese descenso que aquí (a diferencia del griego) es sólo interior y sólo tiene un tímido correlato exterior en el exilio de algunos personajes y el viaje al palacio de Felicia.

Sin embargo, Amor y Fortuna no pueden compararse a los dioses paganos que controlan la acción de la *Historia etiópica* o al Dios cristiano que hace lo propio en el

Amadís. De entrada no se presentan como divinidades que habitan en un mundo o realidad superior, sino más bien como fuerzas que controlan y rigen el universo pero que de alguna forma emanan de él mismo, son parte de él, y en este sentido son menos trascendentes y más humanas, más cercanas a nosotros. Si la existencia de Dios o una divinidad implica una visión religiosa del mundo, Amor y Fortuna representan simplemente las fuerzas superiores e incontrolables por nosotros que en ocasiones rigen nuestras vidas. Podemos decir que el mundo superior trascendente ha sido humanizado y secularizado. Pero además el papel que desempeñan estos poderes no es tan decisivo como en las variedades de *romance* que ya hemos analizado, su presencia no es tan intensa, de hecho se diluyen en muchos momentos; quedan en gran parte reducidos a un principio, casi podríamos decir que retórico, al que recurrir para explicar lo que es inexplicable—o simplemente no se quiere explicar—en términos de motivación humana o psicológica, y bajo el que se esconde—como siempre lo ha hecho, pero ahora de forma más clara—la voluntad del autor que diseña artificiosamente una acción a la que subordina sus personajes. Nos acercamos así a un tipo de román en el que ese diseño artificioso y casual de la acción ya no refleja una visión trascendente de la realidad, sino simplemente la voluntad del autor de utilizar las convenciones del *romance* sin sus implicaciones epistemológicas. Se presenta una acción dirigida, de la que los personajes son marionetas, pero no dirigida por Dios, simplemente por el autor, que ha usurpado su papel y se esconde tras las maniobras de la casualidad. De esta forma, si el mundo demoníaco se desdibuja en favor del idílico, lo mismo hace el trascendente, quedando el mundo idílico como protagonista absoluto y exclusivo. La mejor prueba de que esto es así es que este mundo idílico en cierta manera absorbe al trascendente, en cuanto que las funciones de ese mundo trascendente como rector de la realidad física son transferidas a un integrante de esa realidad, Felicia. Si el ciclo característico del *romance*, la acción como movimiento entre un mundo superior y otro inferior, era absorbida o incorporada en el mundo idílico, lo mismo ocurre con el ordenamiento supraindividual de la misma. Ello refuerza más todavía la percepción de *La Diana* como perteneciente a un particular tipo de *romance* que hemos llamado *idílico*.

La actuación de la maga Felicia y los increíbles y repentinos cambios operados por su agua mágica confieren a este personaje un papel fundamental en la obra de Montemayor. Su capacidad mágica no es en sí un elemento nuevo respecto a la de Urganda, por ejemplo, pero sí lo es el papel determinante que ésta cobra en la acción. Felicia la ordena y dirige incluso haciendo violencia a los personajes y al universo pastoril en general—Sireno y especialmente Sylvano traicionan su caracterización como

amantes constantes, lo que es un claro ejemplo de cómo en el *romance* los personajes están siempre subordinados a la acción, en este caso con la coartada de la magia. En Felicia, como en Urganda, converge la doble perspectiva vertical, pero en un sentido más profundo. No sólo es, por una lado, maga, por su capacidad de crear brebajes maravillosos que nos sitúan en un mundo por encima del nuestro (primera perspectiva vertical), y, por otro, pitonisa, por su capacidad de prever lo que está ordenado por principios rectores más allá de las voluntades y acciones de los hombres (segunda perspectiva vertical), sino que además es capaz de generar un ordenamiento propio. Su magia le permite no sólo prever el futuro sino también transformarlo, usurpando así las atribuciones de esos principios superiores (en este caso Amor y Fortuna) y situándose de hecho por encima de ellos, algo que la diferencia radicalmente de Urganda. Esto queda claro en la diferente actitud que adopta Felicia hacia los problemas de unos y otros personajes: en el caso de Sireno, Sylvano, y Selvagia, sabedora de que sus males no tienen remedio, les hace beber el agua mágica para cambiar su fortuna; en el caso de Belisa y Felismena, deja hacer a la Fortuna porque sabe lo que ésta les tiene reservado, sabe que solucionará por sí sola sus males. Felicia, además, deja claro que, si esto no fuera así, intervendría ella personalmente (como de hecho hará llevando el agua mágica al amortecido don Felis): «...si yo de otra suerte lo entendiera, bien podéis creer que no me faltarán otros remedios para haceros mudar el pensamiento como a algunas personas he hecho» (V: 306). Así pues, a diferencia de Urganda, que se sitúa por debajo de la Fortuna, en su caso de la Providencia que rige el universo del *Amadís*, y que puede conocer lo ordenado con antelación pero no cambiarlo, Felicia se sitúa por encima de ella y cambia lo ordenado cuando esto no resulta satisfactorio. Lo que Felicia hace mediante su magia, por tanto, es ni más ni menos que enmendar la plana a Fortuna y Amor, convirtiéndose así en el auténtico principio rector de la acción, y transformando lo maravilloso mágico en milagroso.

A esto, sin duda, es a lo que objetó Cervantes en la conocida crítica que realiza a *La Diana* por boca del cura durante el escrutinio de la librería de don Quijote, al afirmar aquél que, «y, pues comenzamos por *La Diana*, de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada...»¹⁸. El comentario del cura no es una crítica a lo maravilloso en sí, que es

¹⁸MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, 2 vols (Madrid: Alhambra, 1979) I.6: 119. El número romano en este caso se refiere no al libro o volumen, como hasta ahora, sino a la primera o la segunda parte. Los siguientes indican igualmente capítulo y página.

parte integral del *romance* y su doble perspectiva vertical, sino a la índole y naturaleza de esta acción maravillosa en *La Diana*, a la usurpación de la función de lo milagroso— la Providencia, o en este caso Fortuna y Amor— por parte de lo mágico, de Felicia, o, en otras palabras, una crítica al hecho de que la primera perspectiva tome el papel de la segunda. No es la resolución maravillosa, sino su carácter mágico y la violencia que realiza al mundo pastoril y sus principios rectores, a Amor especialmente, lo que resulta inaceptable para Cervantes. En la *Diana* el ordenamiento supraindividual del acaecer proviene en última instancia no tanto de fuerzas superiores, de un mundo trascendente, como de la magia de Felicia (que se sitúa por encima de esas fuerzas), del propio mundo idílico. La resolución definitiva es mágica y no providencial. El mundo idílico asume el papel del trascendente, tal y como se apuntaba ya en la caracterización del palacio de Felicia como templo de esencias.

Para concluir, podemos decir que lo que encontramos en *La Diana* es el universo del *romance* partido por la mitad. Su carácter bipolar se difumina tanto en lo que se refiere a la primera como a la segunda perspectiva vertical, al desdibujarse tanto el mundo demoníaco inferior como el trascendente superior para dejar como dueño absoluto de la obra al mundo idílico superior, y de ahí que me haya referido a la obra como *romance idílico*. Junto a esto, la característica quizás más significativa de la obra es el predominio de la segunda perspectiva vertical frente a la primera: estilización y esencialización frente a superlativización y polarización, en lo que se refiere a los personajes y el mundo que se nos presenta, y sometimiento de estos personajes a unos principios que dirigen sus vidas más que a una serie cíclica de aventuras, en lo que se refiere a la acción— aunque esa dirección no es ejercida ni por dioses ni de la manera abrumadora y asfixiante del *romance* griego, sino por fuerzas que, aunque superiores, aparecen más relacionadas con el mundo inferior, son de alguna forma una encarnación de fuerzas internas del mismo, Amor, Fortuna y Tiempo. La supresión del mundo demoníaco inferior, por lo que conlleva no sólo de eliminación de villanos superlativos sino también de interiorización del ciclo y del descenso del *romance*, y la sustitución de la Providencia divina por Amor, Fortuna y Tiempo, hace de *La Diana* un tipo de *romance* menos maravilloso, más humanizado y verosímil, y también menos religioso. (*La Diana* inicia un proceso que podríamos llamar de secularización del *romance*, en virtud del cual se eliminará en última instancia esa lectura del mundo terrenal en función de uno espiritual o divino, pero quedarán sus efectos, la casualidad y la subordinación de los personajes a la acción, que siguen caracterizando a formas modernas de *romance*.) Es esta preferencia por mostrar un universo estilizado y esencializado más

que polarizado y superlativizado, por el exilio interior más que por el descenso aventurero, por la Fortuna y el Amor más que por la Providencia, lo que hace parecer el idealismo de *La Diana* menos descabellado y extremo, más verosímil y aceptable, que el del *Amadís*, por ejemplo, y lo que, amén de su representación de una sensibilidad y preocupaciones propias del siglo XVI, sin duda hizo que la ficción pastoril pareciera a Cervantes una forma de *romance* más aceptable que la caballescá, como demuestran no sólo *La Galatea*, sino también el propio *Quijote* y su tratamiento de lo pastoril. De ahí su crítica al episodio de Felicia, que desdice en gran medida este carácter más humano y verosímil de la ficción pastoril. Pero la representación que del mundo, de la realidad, ofrece este tipo de ficción, es igualmente idealista, aparece mediatizada igualmente por la doble perspectiva vertical, en este caso especialmente por la segunda. Cervantes también fue consciente de ello, como demostró al marcar ciertas distancias respecto de este idealismo pastoril en el *Quijote*.

«ROMANCE» Y ROMAN: MODO Y GENERO

Con *La Diana* hemos completado un recorrido por los tres géneros narrativos del *romance* más importantes en tiempo de Cervantes, los más influyentes en su obra en general y en el *Quijote* en particular, y además, desde mi punto de vista, los tres tipos básicos o esenciales sobre los que se construyen, combinándolos o desarrollándolos de diferentes maneras, las demás variantes que encontramos en los siglos XVII y XVIII. (Los tres confluyen en cierta manera en el *romance* francés del siglo XVII, tan influyente y de moda en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII que su situación en esta época puede compararse con la del género de caballerías en la España del XVI.) Estos tres tipos conforman tres expresiones básicas de un mismo principio, el que hemos denominado principio de verticalidad, tres interpretaciones del mismo, tres formas genéricas de un mismo modo narrativo. Las tres obras, aunque en proporciones y medidas diferentes, representan un mismo tipo de ficción idealista y llevan a cabo un similar proceso de idealización de la realidad, entendiéndo por *idealización* la presentación de una realidad mediatizada por la doble perspectiva vertical, es decir, polarizada y esencializada, superlativizada y estilizada, cíclica y dirigida (los primeros términos de cada una de estas parejas representan la primera perspectiva vertical, los segundos la segunda). La realidad que ofrecen estas obras es *positiva o negativa* (polarización), de hecho más positiva o negativa, *mejor o peor*, que la experiencia

humana ordinaria (superlativización); es *permanente* y *genérica*, renuncia a lo accidental o cambiante y a lo particular o específico (esencialización), y *uniforme* y *pura*, renuncia a la variedad y la mezcla para reducir el amplio campo de la actividad humana a unas pocas parcelas muy concretas de las que sólo ofrece ciertos aspectos (estilización); y se nos presenta en un continuo movimiento *cíclico* de lo positivo a lo negativo, que además es *ordenado* por una realidad trascendente superior, que es la que el *romance* intenta revelar y transmitir al lector en última instancia.

Como consecuencia de esto, los PERSONAJES que pululan en estas ficciones son *tipos maniqueos puros y extraordinarios*, es decir, son siempre una reducción de la especificidad y variedad de los individuos a un número reducido de exponentes que prescinden de rasgos particulares o idiosincrásicos distintivos en beneficio de una serie de rasgos genéricos que los caracterizan y definen de modo permanente, sin dar lugar apenas a cambios, y que se repiten una y otra vez—la belleza, correlato externo de cualidades interiores que pueden ser la bondad de armas y la lealtad amorosa, la castidad y la astucia, o la castidad, la constancia y la sensibilidad, así como los rasgos opuestos o antitéticos (esencialización); una simplificación de su complejidad moral a dos posiciones irreconciliables y extremas, sin tonos intermedios—héroes frente a villanos, castas doncellas, caballeros, refinados pastores, frente a gigantes, piratas, lascivas mujeres o peludos salvajes (polarización); una depuración o uniformización de la heterogeneidad de la personalidad y la acción humana a una serie limitada y de rasgos y acciones—caballeros que combaten y aman, amantes que aman y piensan, pastores que aman y cantan, y siempre de forma exclusiva y pura, sin distracción y sin mácula, sin ninguna faceta contradictoria o que entre en conflicto con su personalidad y comportamiento básico (estilización); y una reducción de las posibilidades humanas a su grado más excepcional y absoluto—todo lo que son y lo que hacen es superlativo (superlativización). Los personajes del *romance* son básicamente un número limitado de tipos que encarnan *cualidades esenciales antitéticas en estado puro y en grado superlativo*. Los ESCENARIOS varían, pueden ir de la irrealidad del género caballeresco, situado en fabulosos reinos en un tiempo fabuloso, a la precisión geográfica (aunque no exenta de errores) del género griego, o la cercanía de los escenarios españoles y portugueses del pastoril, pero suelen ser siempre escenarios dotados de las mismas *esencias positivas o negativas* que sus moradores, y por tanto desprovistos de rasgos particulares o individualizadores, e igualmente *depurados y tipificados*, es decir compuestos de una serie limitada de elementos que se repiten una y otra vez. Lo MARAVILLOSO sirve para marcar lo polarizado y extraordinario del universo que nos

presenta el *romance*, como ocurre con los magos (Urganda, Arcaláus, la propia Felicia), con los anillos y demás objetos mágicos, o con las criaturas misteriosas (gigantes, bestias, ninfas, salvajes); o su dependencia de un mundo superior, como ponen de manifiesto las profecías, los milagros, las parrillas que no queman a los héroes puros, o el agua mágica de Felicia. La ACCIÓN, finalmente, es *cíclica*, se basa en la transición entre la alienación y la integración, la carencia y la plenitud, el sufrimiento y la felicidad, el amor y el desamor, y *dirigida*, aparece siempre regida por principios o fuerzas superiores. A todo esto nos referimos cuando hablamos de *romance* o de ficción idealista, y todo esto queda englobado en el doble principio de verticalidad que hemos venido explorando. El *Amadís* actualiza este principio en todas sus posibilidades, es una especie de diccionario enciclopédico del *romance*; en la *Historia etiópica* la segunda perspectiva vertical domina sobre la primera, especialmente en lo que respecta a la acción, en la que los personajes son juguetes de los dioses; y en la *Diana* se repite este predominio, pero especialmente en lo que concierne a los personajes, cuya estilización y esencialización es llevada al extremo, y con la salvedad de que el carácter doblemente bipolar del universo narrativo típico del *romance* se diluye bastante, lo que imprime a la obra un carácter marcadamente idílico.

En esta concepción amplia del *romance*, éste es en última instancia una forma de relación entre la literatura y la realidad, una forma de representar la realidad, y por tanto, y en contra de lo que muchos parecen pensar, no es lo contrario de realidad, sino de *realismo*; es simplemente un modo de representación de la realidad, de la experiencia, diferente del *realismo*. El *romance* no da la espalda a la realidad, simplemente la presenta o la introduce de forma diferente, mediatizada por la doble perspectiva vertical, o, lo que es lo mismo, por la ley del deseo. La forma que adoptan sueños y deseos, y lo mismo puede decirse de pesadillas y temores, responde siempre y refleja por ello la realidad de la que surgen, que los genera. Ortega y Gasset, hablando de las diferencias entre el *Quijote* y los libros de aventuras, entre *romance* y *realismo* en definitiva, explica bien esta verdad utilizando una afortunada metáfora: «En verano vuelca el sol torrentes de fuego sobre la Mancha, y a menudo la tierra ardiente produce el fenómeno del espejismo. El agua que vemos no es agua real, pero algo de real hay en ella: su fuente. Y esta fuente amarga, que mana el agua del espejismo, es la sequedad desesperada de la tierra» (100). El *romance*, como el agua del espejismo, mana de la realidad que es su fuente, y de igual forma que el agua nos habla de la sequedad de la tierra, el *romance* lo hace de las condiciones de la realidad. En el mundo superior idílico, especialmente en sus personajes, se proyecta lo que se desea, las

cualidades y los valores que el autor y el lector aprecian, una realidad positiva, y en el demoníaco inferior y los suyos lo que se teme o se aborrece, una realidad negativa. La mera existencia de estos mundos polares y superlativos, además, responde a un deseo de simplificación y perfeccionamiento de la complejidad y el carácter ordinario de la realidad. El ordenamiento supraindividual de la acción suele también dar cumplimiento a los sueños de autor y lector, muchas veces frustrados por la realidad (dime con qué sueñas y te diré de qué careces), y responde en sí mismo al deseo de que exista un nivel superior que ordene, dirija y dé sentido al mundo inferior (naturalmente según nuestros deseos). Los mundos idílico y demoníaco del *romance*, por tanto, no son ni más ni menos que lo deseable y lo indeseable, al igual que su dependencia de un mundo trascendente no es sino la garantía de que en último término nuestros sueños y deseos se verán satisfechos. Pero lo idílico y lo demoníaco, lo bueno y lo malo, lo deseable y lo indeseable, no son categoría fijas y objetivas, sino subjetivas y cambiantes, de modo que en el mundo idílico se proyecta lo propio, lo conocido, lo seguro, en el demoníaco lo ajeno o extraño, lo otro, la amenaza^{*(59)}; y en la Providencia o la Fortuna se materializa nuestro deseo de que lo primero se imponga sobre lo segundo. Por eso lo que se percibe como deseable o indeseable, como propio o extraño, obviamente varía según el contexto, la sociedad que produce y lee el *romance*, la realidad en definitiva; y por tanto nos proporcionan información sobre ese mundo circundante y sobre lo que se considera positivo o negativo en él, reconfortante o amenazante, propio o ajeno.

Por un lado, los deseos, miedos y sueños a que las diferentes variantes genéricas del *romance* dan cumplimiento, aunque compartiendo un sustrato común y universal—amor, éxito, felicidad—son bien diferentes, y nos informan de las diferentes sociedades y culturas que los generan. No es igual aspirar a ser un caballero para guerrear y combatir que un pastor para cantar y amar refinadamente; la lujuria y la barbarie que tanto miedo suscitan y tantos males causan en la *Historia etiópica* son sustituidos por la

^{*(59)} FREDERIC JAMESON, en «Magical Narratives: Romance as Genre», *New Literary History* 7 (1975): 135-63, ha explicado con acierto este carácter relativo y subjetivo del mal en el *romance* al identificar este mal con la idea de *otherness*: «... the concept of evil is at one with the category of Otherness itself: evil characterizes whatever is radically different from me, whatever by virtue of precisely that difference seems to constitute a very real and urgent threat to my existence. So from earliest times, the stranger from another tribe, the "barbarian" who speaks an incomprehensible language and follows "outlandish" customs, or, in our own day, the avenger of cumulated resentments from some oppressed class, or else that alien being—Jew or Communist—behind whose apparently human features an intelligence of a malignant and preternatural superiority is thought to lurk, these are some of the figures in which the fundamental identity of the representative of Evil and the Other are visible. The point, however, is not that in such figures the Other is feared because he is evil; rather, he is evil *because* he is the Other, alien, different, strange, unclean, and unfamiliar» (140).

venganza, la descortesía y el paganismo en el *Amadís*; el sueño al que el género de caballerías da cumplimiento es alcanzar honra y poder mediante los hechos de armas, el de los amantes griegos simplemente llegar vírgenes al matrimonio preservándose mediante su inteligencia. Pero además, por otro lado, jóvenes griegos, caballeros medievales y pastores renacentistas, son figuras cuyo comportamiento, cuyas formas de hablar, de vestir, de pensar, de actuar, de combatir, de cantar, y cuyas aventuras y logros, se basan en las circunstancias de la realidad circundante, de una experiencia que ha sido idealizada pero que está ahí informando y determinando los contenidos que ha tomado dicha idealización. El mundo oriental helenístico, el caballeresco medieval o el bucólico-cortesano renacentista son mundos bien diferentes, como son diferentes las costumbres y formas de vida (los ritos religiosos paganos de la Antigüedad frente al ceremonial y las costumbres cortesanas medievales), los valores (astucia frente a valor frente a sensibilidad poética), las actitudes ante el amor (el amor cortés caballeresco frente al neoplatonismo pastoril), o la casuística amorosa (aun compartiendo la castidad y la lealtad como elementos permanentes en las relaciones amorosas, las pruebas y situaciones planteadas para probar estas cualidades son muy diferentes).

En definitiva, los deseos, temores y sueños que determinan la doble perspectiva vertical son el filtro a través del que penetra la realidad específica de cada momento, y la forma concreta que adquieren depende de esa realidad. Es esa realidad la que da cuerpo o contenido a esa doble perspectiva, la que determina cómo se materializa en personajes, escenarios, acción, en resumidas cuentas, en un género específico. La realidad, por tanto, es en última instancia la que explica las transformaciones genéricas del modo *romance* a lo largo de la historia, la que media entre el modo universal y el género particular e histórico. El paso del modo al género implica la presencia de una realidad que se filtra través del principio de verticalidad y que determina la elección de un tipo determinado de héroe, de acción, de escenario. El modo es una forma de relación con la realidad, un tipo de experiencia, y como tal es una tendencia narrativa universal, pero esa realidad cambia, y con ella cambian las actualizaciones históricas del modo y surgen géneros de *romance* diferentes y propios de cada momento. Por eso en cada época el *romance* toma diferentes formas genéricas dependiendo de la sociedad que las produce, formas que reflejan la realidad de la que nacen. Por eso, como explica Gillian Beer, los diferentes géneros del *romance* se pasan de moda y son sustituidos por otros nuevos:

The novel is more preoccupied with representing and interpreting a known world, the romance with making apparent the hidden dreams of that world. Romance is always concerned with the

fulfilment of desires—and for that reason it takes many forms: the heroic, the pastoral, the exotic, the mysterious, the dream, childhood, and total passionate love. It is usually acutely fashionable, cast in the exact mould of an age's sensibility. Although it draws on basic human impulses it often registers with extraordinary refinement the peculiar forms and vacillations of a period. As a result it is frequently as ephemeral as fashion and, though completely beguiling to its own time, unreadable to later generations ... The romance gives repetitive form to the particular desires of a community, and especially to those desires which cannot find controlled expression within a society.*⁽⁶⁰⁾

Así pues, a partir de la visión modal del *romance* establecida por Frye, hemos llegado a una distinción entre el *romance* como modo, como tendencia narrativa universal, como un tipo de relación con—y no de exclusión de—la realidad caracterizada por la mediación de un principio de verticalidad, y el *romance* como género, como actualización histórica concreta del modo que resulta de la realidad específica que se filtra a través de esta perspectiva vertical*⁽⁶¹⁾. Esta actualización no

*⁽⁶⁰⁾ GILLIAN BEER, *The Romance* (London: Methuen, 1970) 12-13.

*⁽⁶¹⁾ Desde Frye otros muchos autores se han echo eco o han apuntado esta distinción. Este es el caso, por ejemplo, de John Stevens, quien en la introducción al libro citado más arriba, titulada muy significativamente «The Permanence of Romance», distingue entre el *romance* como género literario y como experiencia. El *romance* como género ofrece diferentes variantes en diferentes épocas, pero utiliza una serie de convenciones, motivos, arquetipos, que expresan ese tipo de experiencia especial común a las diferentes formas de *romance*, de la que dice Stevens: «... the essential romance experiences are idealistic» (28). Steven se refiere a este idealismo en el *romance* medieval en términos que nos recuerdan a la doble perspectiva vertical: «...first, because he traits the claim of the ideal—the ideal love, the ideal self, the ideal society—and, secondly, because he inhabits a world in which ideals, “universals”, are the ultimate, unquestioned, metaphysical realities» (26). Al primer tipo de idealismo lo llama Stevens «beautiful idealisms of moral excellence», al segundo «metaphysical» o «transcendental idealism». Frederic Jameson apunta también en esta dirección cuando, después de discutir la visión modal del *romance* de Frye, afirma: «For when we speak of a mode, what can we mean but that this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and a mode of expression accross a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility which can be revived and renewed?» (142). Más recientemente, W.R.J. Barron realiza implícitamente la distinción al definir el *romance* por una serie de «fundamentals», a saber, «the basic attitude to human experience as part fantasy, part reality, the superior powers credited to the protagonist, the balance of idealism and realism in the values celebrated» (xii), que constituyen «the perennial romance mode». Para Barron lo que caracteriza a la ficción romántica en diferentes épocas es el modo de presentar la experiencia humana, asociado con diferentes géneros pero no restringido a una sola forma, que se aplica a diferentes períodos y tipos de literatura, por ejemplo al *romance* medieval: «In so far as the medieval romances can be recognised as a group, it is by the particular aspects of the age and its aspirations which they seek to express rather than by any distinctive characteristics of form or literary means. The external characteristics which associate them as a genre are less significant than the fundamental attribute they share with the romances of other ages: that they represent life as it is and as it might be, as imperfect reality and imagined ideal in one» (6). Esta dinámica entre modo y género queda clara en las siguientes afirmaciones: «... the romance mode may also embody the specific idealism of a particular society or class and express itself in distinctive literary forms peculiar to the culture of an age. With the passage of time, as the pattern for the good life which such literature proposes is in part achieved in part outmoded by changing social circumstances, the revolutionary instinct underlying the romance mode, always eager for new worlds to conquer, offers an alternative model based on other ideals» (7).

tiene por qué desarrollar todas las posibilidades implícitas en la doble perspectiva vertical, como hacía, por ejemplo, el *Amadís*, no hemos de buscar en cada género del *romance* la totalidad de las características posibles, la potencialidad del modo. Hemos visto cómo *La Diana*, por ejemplo, suprime casi por completo todo lo referido al mundo demoníaco, y por tanto los villanos, y cómo reduce la acción narrativa a un mínimo. En las formas modernas de *romance*, al contrario de las renacentista, medieval y antigua, y posiblemente como resultado de transformaciones en la visión de mundo así como por influencia del nuevo modo emergente, el *realismo*, la segunda perspectiva vertical se diluye bastante, aunque la acción sigue predominando sobre los personajes, y además se suprime por lo general lo maravilloso. Esta supresión, si consideramos lo maravilloso como un aspecto esencial del *romance*, puede ser engañosa y hacemos creer que ya no estamos en el territorio del *romance*. Pero si consideramos lo maravilloso como una manifestación más de la doble perspectiva vertical, que puede estar presente o no, no esencial sino accidental, la cuestión cambia. Por eso hay que distinguir entre lo potencial del modo y lo actual del género, entre lo esencial, la doble perspectiva vertical, y lo accidental, las diferentes formas de interpretarla o expresarla. Cada género ofrece su interpretación particular de la doble perspectiva vertical, fomentando o dando primacía a una u otra perspectiva, o insistiendo en determinados aspectos narrativos.

Precisamente esta diferencia entre lo esencial y potencial modal y lo accidental y actual genérico hace muy pertinente la distinción entre modo y género a la hora de estudiar la evolución de la ficción narrativa y, en concreto, de la tradición narrativa cervantina. La distinción, por un lado, ofrece un marco imprescindible, y por lo general ignorado, a la hora de estudiar el espinoso tema de los orígenes de la novela, en el que con demasiada frecuencia se pasa muy por encima la ficción precedente, y se ignora tanto la unidad esencial entre sus diferentes manifestaciones—la única forma posible de comprender de modo integral y riguroso la novedad de la novela y su *realismo*—como el hecho de que ofrece un tipo de experiencia diferente de la novelística pero que no por eso excluye la realidad—único criterio que nos permite comprender que la novela no es el trasunto literario de la realidad, sino una nueva forma de relación entre literatura y realidad. Por otro lado, la distinción es fundamental para estudiar la continuidad de la tradición narrativa cervantina en concreto, pues ésta se caracteriza en gran parte por incorporar el *romance* para nuevos, *noveliscos* propósitos, y esta continuidad del *romance* en la novela, limitados a géneros particulares y sus características específicas, es más difícil de apreciar. Los paralelismos, y por supuesto también las diferencias,

entre la forma en que Cervantes utiliza la ficción precedente y la forma en que lo hacen los novelistas del siglo XVIII inglés, son más fáciles de apreciar si comprendemos ese sustrato común que une los diferentes géneros de *romance* en un mismo modo. La tradición cervantina aparecerá así como una particular forma de manipular o utilizar el modo precedente, el *romance*—más allá de las variantes genéricas particulares de las que se sirven los diferentes autores, que en muchos casos son objeto de un estéril debate entre la crítica especializada—desde un nuevo modo, el *realismo*, manipulación cuyas posibilidades explorarán en diferentes direcciones diferentes autores.

Por todo esto, si la utilidad del *romance* como concepto o categoría literaria aconseja su trasvase a nuestra lengua y estudios literarios, la utilidad de la distinción entre *romance*-modo y *romance*-género nos incita a hacer lo mismo con ella, por lo que, al buscar una solución al problema lingüístico del *romance*, deberíamos intentar que ésta reflejara de alguna manera esta dualidad encerrada en el término inglés. Por ello sería útil una solución que aprovechara la necesaria incorporación de términos ajenos, así como la división de preferencias entre *romance* y *roman*, para al menos conseguir un rigor del que carece incluso el inglés. Ello es factible si dejamos *romance*—en cursivas para diferenciarlo de los romances, y frente a *realismo*, también en cursivas para diferenciarlo del uso vago y poco riguroso del término—para el modo, y utilizamos *román*—sin cursivas y con acento, plenamente españolizado, para diferenciarlo de *roman* en el sentido que tiene esta palabra en francés (que incluye tanto novela como román), y frente a novela—para el género. Con *romance* nos estaremos refiriendo a un modo de representación de la realidad que es universal, en cuanto que se presenta en diferentes épocas y utiliza diferentes modos de presentación, no sólo narrativos sino también dramáticos—Frye ha estudiado los *romances* de William Shakespeare—e incluso líricos. El *romance* será un modo general de ficción, y podremos referirnos a él, si lo preferimos, y para evitar la confusión con los romances o un sentimiento de colonización lingüística, como *idealismo* o *ficción idealista*, frente a *realismo* o *ficción realista*, siempre que otorguemos a *idealista/idealismo* un significado claro y preciso, y no vago o incierto, para salir del paso. Para nosotros, este *idealismo*, según lo expuesto más arriba, se referirá a un sistema de representación de la realidad a través de una doble perspectiva vertical, frente al *realismo*, que, como veremos a continuación, designa un sistema de representación que suprime esta perspectiva y la sustituye por una horizontal (que no implica que la realidad deje de ser mediatizada, simplemente nuevas formas de mediación y selección de la realidad). Con *román* nos referiremos a las variantes genéricas específicamente narrativas—y no dramáticas o líricas—de este

modo universal, generalmente en prosa, y hablaremos así de román de caballerías, pastoril, griego, sentimental, etc, o nos referiremos a la variante narrativa del modo en sentido general. *Román* se hace necesario por lo incómodo y confuso que sería *ficción idealista de caballerías* o *ficción idealista griega*, y porque *novela de caballerías* o *novela griega* es inexacto e inaceptable, siendo la novela la expresión narrativa de un modo diferente de ficción, el *realismo*, de modo semejante a como el román lo es del *romance*. Sólo *ficción*, o cualquier otra etiqueta de la misma índole amplia y neutra (como *narrativa* o *género*) puede sustituir a román.

En resumidas cuentas, la incorporación del término román nos permitirá prescindir de *romance* prácticamente en la mayoría de los casos, a menos que estemos hablando específicamente del modo, de la visión o representación del mundo en un sentido amplio y sin referencia a una actualización narrativa, lo que ocurre pocas veces. Siempre que hablemos de esta actualización narrativa, no importa lo general que ésta sea o que no se refiera a una forma genérica específica, utilizaremos *román*, al igual que utilizamos *novela* no sólo en sentido específico y particular—«las novelas de tal o cual autor», «la novela feminista»—sino también en sentido general—«teoría de la novela», «novela y cine»—y dejaremos *realismo* para designar una forma de representación del mundo. Al igual que *realismo* no se usa, por lo general, en plural, tampoco debería ser utilizado así *romance*. En muchos lugares de las páginas que preceden debería haber aparecido román y no *romance*, pero no ha sido así por razones metodológicas, aunque he intentado siempre usar perífrasis como *variantes de romance*, *formas de romance*, *tipos de romance*. El título de este capítulo primero sí que utiliza ya *romance* en un sentido estricto que cobra ahora plena significación: es «Novela y *romance*», y no «Novela y román», porque mi objetivo es analizar las relaciones entre el *Quijote*, la novela de Cervantes, y el modo de representación de la realidad que lo precede, el *romance*, como en el capítulo segundo especificaremos su relación con el nuevo modo de representación de la realidad que introduce, el *realismo*. De ello esperamos que pueda ganarse una idea clara del *Quijote* como novela, como inicio de una tradición novelística en la que, pese a su *realismo* predominante, el *romance* sigue jugando un papel muy importante, algo que, como nos recordaba Riley, tiende a olvidarse demasiado a menudo, y todavía más en el caso de los novelistas ingleses. La tradición cervantina en la novela debe ser estudiada tanto en relación con el *romance* como con el *realismo*.

Admitiendo *romance* y *román* no sólo habremos dotado a nuestra terminología crítica de unos conceptos muy necesarios, sino que habremos sacado partido del

obstáculo lingüístico que tan insalvable ha parecido a cierto sector de la crítica para dotarnos de una sutileza terminológica de la que carecen las otras lenguas, lo que tal vez contribuya a superar nuestros prejuicios nacionalistas. Habremos hecho, en definitiva, una virtud de la necesidad.

3. LA TEORIA DEL DESPLAZAMIENTO

LA NOCIÓN DE «DESPLAZAMIENTO»

La unidad básica de los diferentes tipos de román en un modo común de representación de la realidad, el *romance*, así como las características esenciales del mismo, han quedado, esperamos, firmemente establecidas. Es el momento de ocuparnos del paso de este modo al nuevo modo del *realismo*, de las características esenciales de éste, así como de las relaciones entre ambos modos, de las que el *Quijote* y la tradición novelística cervantina no son simplemente una ilustración más, sino, me atrevería a decir, la ilustración por excelencia. La novela, como todo en literatura, no surge por generación espontánea, sino, como no puede ser de otra forma, de la ficción precedente, del román, en un proceso del que el *Quijote* es sin duda la obra paradigmática en la literatura universal. Pese a las diferentes manifestaciones de los primeros novelistas que consideran sus obras, como dirá Richardson, «a new species of writing», o, en palabras de Fielding, «a new province of writing», el román sigue muy presente en los primeros pasos del nuevo modo. El paso de uno a otro no es una ruptura brusca, como estos primeros autores, y muchos críticos después de ellos, pretendieron, sino una gradual transición en el que el modo precedente sigue presente de diferentes maneras en el subsiguiente. Northrop Frye, de nuevo Northrop Frye, ha explicado esta presencia en términos estructurales como la presencia de unos patrones o esquemas narrativos tomados del román, y este paso del román a la novela, o del *romance* al *realismo*, si se prefiere, como un proceso de *realistic displacement*. Esta noción de desplazamiento es fundamental para entender el proceso evolutivo que va del román a la novela, pero lo es aún más para delinear una tradición narrativa cervantina, pues en ella este proceso de desplazamiento del que surge la novela se observa con claridad meridiana y constituye un componente fundamental de la misma.

Northrop Frye en el primer ensayo de su *Anatomy of Criticism*—«Historical Criticism: Theory of Modes»—se basa en el aristotélico criterio del poder de acción del héroe (mayor, igual, o menor al nuestro) para distinguir cinco *fictional modes*, cuya sucesión define una evolución de la narrativa en la que del *mito* se pasa al *romance*, del

romance a la *mímesis* (en sus variantes alta y baja), y de ésta al *modo irónico*¹⁹. Frye concluye afirmando que existen dos polos en literatura: en uno está el mito, en el otro la tendencia mimética hacia la verosimilitud y la descripción realista, y entre ambas discurre el curso de la literatura de ficción. En palabras de Frye,

...a tendency to tell a story which is in origin a story about characters who can do anything... gradually becomes attracted toward a tendency to tell a plausible or credible story... Myths of gods merge into legends of heroes; legends of heroes merge into plots of tragedies and comedies; plots of tragedies and comedies merge into plots of more or less realistic fiction. But these are changes of social context rather than of literary form, and the constructive principles of story-telling remain constant through them, though of course they adapt to them... Reading forward in history, therefore, we may think of our romantic, high mimetic and low mimetic modes as a series of *displaced* myths, *mythoi* or plot-formulas progressively moving over towards the opposite pole of verisimilitude, and then, with irony, beginning to move back.* (62)

Con estas afirmaciones Northrop Frye está sentando las bases de su teoría del desplazamiento, a la que volverá a referirse al estudiar en el tercer ensayo de su obra—«Archetypal Criticism: Theory of Myths»—estos *mythoi* o *plot-formulas* universales que son progresivamente desplazados desde el mito hacia el realismo. Los *mythoi*, en diferentes variantes y combinaciones estudiadas por Frye, dan lugar a una especie de gramática narrativa en la que figuran los principios estructurales en los que se basan todas las historias que han sido o pueden ser contadas. Estos principios estructurales son siempre los mismos, lo que varía es el grado de desplazamiento con que aparecen en diferentes obras, o lo que es lo mismo, su posición en el proceso de contextualización realista que va del *mito* al *realismo*, tal y como afirma Frye:

In myth we see the structural principles of literature isolated; in realism we see the *same* structural principles (not similar ones) fitting into a context of plausibility... The presence of a mythical structure in realistic fiction, however, poses certain technical problems for making it plausible, and the devices used in solving these problems may be given the general name of *displacement*. (*Anatomy* 136)

Estos grados o estadios posibles de desplazamiento en que pueden encontrarse los principios estructurales universales son básicamente tres. (1) *Undisplaced myth*, que se caracteriza por la presencia de seres de poderes ilimitados, dioses y demonios, en dos

¹⁹ En el mito el héroe es superior en *kind* (especie, clase) tanto a los demás hombres como a su entorno—es un ser divino—mientras que en el *romance* lo es sólo en *degree* (grado)—es un ser humano aunque capaz de acciones maravillosas. En la *high mimesis* esta superioridad se restringe aún más, y ya sólo supera en grado a los otros hombres, pero no a su entorno—es un caudillo, un *leader*, pero sometido al orden natural. En el modo de la *low mimesis* ya no es superior ni a uno ni a otro—es uno de nosotros—y en el irónico es incluso inferior a nosotros.

* (62) NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1971 [1957]): 51-52.

mundos opuestos, cielo e infierno, uno deseable y otro indeseable, que Frye denomina, como ya hemos visto, *apocalíptico* y *demoníaco*. (2) *Romantic tendency*, en la que aparece todavía el esquema mítico vertical de mundos antitéticos, pero ahora encarnado en héroes humanos—aunque de cualidades superiores al resto de los mortales—que habitan mundos más relacionados con la experiencia, es decir, las versiones humanizadas de los mundos demoníaco y apocalíptico del mito, y por tanto a medio camino entre éste y la realidad. (3) *Realistic tendency*, que pone más énfasis en la representación y la reproducción del mundo real que en la forma o estructura mítica subyacente, y en la que los dos mundos opuestos del *mito* y el *romance* se funden y diluyen en uno que es el mundo de la experiencia, poblado por seres iguales a nosotros. Frye concluye: «Myth, then, is one extreme of literary design; naturalism is the other, and in between lies the whole area of romance, using that term to mean, not the historical mode of the first essay, but the tendency, noticed later in the same essay, to displace myth in a human direction and yet, in contrast to “realism,” to conventionalize content in an idealized direction» (*Anatomy* 137)^{*(63)}.

Sobre estos tres estadios o tendencias narrativas, *mito*, *romance* y *realismo*, y el proceso de desplazamiento que va de uno a otro, vuelve Frye en «Myth, Fiction and Displacement», y posteriormente en su libro *The Secular Scripture*, al que ya hemos hecho referencia. En el primero Frye insiste en la idea de que el mito y el cuento popular son la base imaginativa fundamental de toda ficción narrativa, ya que ofrecen en estado puro las estructuras narrativas universales, los *mythoi*, que, explícitamente o

^{*(63)} Los estadios de desplazamiento son reducidos de esta manera a tres en este tercer ensayo, frente a los cinco modos históricos del primer ensayo que podrían considerarse también grados de desplazamiento, pero que son algo diferente—como indica Frye al precisar que utiliza *romance* en un sentido distinto al de modo histórico—por ser el criterio del que resultan unos y otros sin duda diferente: en un caso el poder de acción del héroe, en otro el grado de desplazamiento del esquema mítico en el universo presentado, o, lo que es lo mismo, el grado de presencia de la realidad. No obstante ambos criterios están claramente relacionados, el poder del héroe está acorde con el universo presentado, y la clasificación tripartita puede entenderse como una simplificación de los cinco modos. Así lo confirmará el propio Frye, que en «Literature and Myth», *Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributions*, ed. James Thorpe (New York: Modern Language Association, 1967), escribirá: «I have elsewhere given the term... “displacement” to the process by which mythical stories, about gods which can do anything, become romances of heroes who can do almost anything, or heroines of tantalizing elusiveness or unshakable fidelity, and from there become stories of the foundling Tom Jones, the whorish but unquenchable Moll Flanders, or the virtue-rewarded Pamela» (38-9). En tiempos más recientes, esta relación ha sido refrendada de manera indirecta por W. R. J. Barron en el libro citado más arriba sobre el román medieval inglés, en el que unifica ambos criterios (el héroe y el mundo representado) al caracterizar al *romance* en un modo de presentación de la experiencia, y por tanto un grado de desplazamiento, integrado en un esquema tripartito basado en el poder del héroe (superior en especie a los otros hombres y a su entorno en el mito, superior en grado en el *romance*, y no superior en la ficción realista). En nuestra explicación hemos superpuesto este esquema simplificado del héroe al progresivo desplazamiento del esquema mítico vertical, o sea, a la progresiva presencia de la realidad.

de manera encubierta, están presentes en toda narración. La pureza de las formas narrativas del mito y la leyenda popular proviene del hecho de que estas modalidades narrativas no pretenden representar el mundo, sino que dan la espalda al impulso mimético que anima narraciones posteriores, especialmente la novela, y, en este sentido, son exclusivamente literatura. Sobre el cuento popular comenta Frye:

Removing the necessity for telling a credible story enables the teller to concentrate on its structure, and when this happens, characters turn into imaginative projections, heroes becoming purely heroic and villains purely villainous. That is, they become assimilated to their functions in the plot. We see this conventionalizing of structure very clearly in the folk tale. Folk tales tell us nothing credible about the life or manners of any society; ...they do not even care whether their characters are men or ghosts or animals. Folk tales are simply story-patterns, uncomplicated and easy to remember...*(64)

Con el mito ocurre lo mismo. Valores religiosos, sociales o históricos aparte, el mito es ante todo un tipo de historia, un esquema o patrón narrativo puro, caracterizado por no estar subordinado a la realidad, a un tiempo y un espacio concretos y reconocibles, ya que se sitúa en un mundo anterior y superior nuestro, en el que dioses, ni siquiera seres humanos, son los personajes. «Hence, like the folk tale, it is an abstract story-pattern. The characters can do what they like, which means what the story-teller likes: there is no need to be plausible or logical in motivation. The things that happen in myth are things that happen only in stories; they are in a self-contained literary world» («Myth» 31). Por todo ello, tanto mito como cuento ofrecen al escritor de ficción lo que Frye denomina a *ready-made framework* para sus narraciones, una serie de esquemas narrativos básicos. Incluso si su objetivo va más allá del simple hecho de contar una historia con la que entretener y pretende ofrecernos una ventana al mundo, ésta ha de tener una forma literaria determinada elegida entre un número finito de posibilidades, entre las formas narrativas de cuentos y mitos. La casa de la ficción, utilizando la conocida imagen de Henry James, tiene un número limitado de ventanas para Frye, ya que, como argumentará posteriormente en *The Secular Scripture*, la imaginación humana es formulaica y convencional, trabaja con un número limitado de unidades que combina en una serie finita de *mythoi* o estructuras narrativas*(65).

* (64) NORTHROP FRYE, «Myth, Fiction and Displacement», *Fables of Identity: Studies in the Poetic Mythology* (New York: Harbinger Books, 1963) 27.

* (65) «The imagination, then, is the constructive power of the mind, the power of building unities out of units. In literature the unity is the *mythos* or narrative; the units are metaphors... Left to itself, the imagination can achieve only a facile pseudo-conquest of its own formulas, meeting no resistance from reality. The long-standing association between the words imagination and fancy may suggest that the imaginative, by itself, tends to be fantastic or fanciful. But actually, what the imagination, left to itself, produces is the rigidly conventionalized» (*Secular Scripture* 36).

Es por ello que incluso el autor realista tiene que utilizar esta serie limitada de esquemas narrativos que la imaginación humana articula por primera vez en mitos y cuentos, pero, eso sí, «the writer who uses them then has the technical problem of making them sufficiently plausible or credible to a sophisticated audience» («Myth» 28). Para resolver este problema, para adaptar las estructuras narrativas básicas de mito y cuento, que son las unidades con las que trabaja la imaginación, a estas exigencias de verosimilitud y credibilidad, se utiliza el desplazamiento, que Frye define como «...the techniques a writer uses to make his story credible, logically motivated or morally acceptable—lifelike, in short» («Myth» 36), y que en *The Secular Scripture* explicará de la siguiente manera: «In the course of struggling with a world which is separate from itself, the imagination has to adapt its formulaic units to the demands of that world, to produce what Aristotle calls the probable impossibility. The fundamental technique used is what I call displacement, the adjusting of formulaic structures to a roughly credible context» (36). Pero el autor que desplaza y hace plausibles estos esquemas narrativos puros, continúa Frye, «when he succeeds, he produces, not realism, but a distortion of realism in the interests of structure» («Myth» 28). El realismo total es imposible en ficción, y en la literatura en general, ya que para apresar la realidad o el mundo de la experiencia se utiliza una historia ficticia o imaginaria que le da forma narrativa, una historia que proviene de la imaginación humana y no de la observación de la realidad. El impulso mimético se halla siempre mediatizado por una historia que es siempre puro artificio, un producto del universo imaginativo que se codifica por primera vez en las historias y modelos narrativos de mitos y leyendas, y luego del los diferentes tipos de román:

The realistic writer soon finds that the requirements of literary form and plausible content always fight against each other ... every inherited convention of plot in literature is more or less mad. The king's rash promise, the cuckold jealousy, the "lived happy ever after" tag to a concluding marriage, the manipulated endings of comedy in general, the equally manipulated ironic endings of modern realism—none of these was suggested by any observation of human life and behaviour: all exist solely as story-telling devices. Literary shape cannot come from life; it comes only from literary tradition, and so ultimately from myth. («Myth» 36)

Imitar la naturaleza, como dice Frye, es asimilarla a formas humanas. Mito y cuento proporcionan estas formas, y están por ello presentes en toda narración, incluso en la más realista: «...in reading fiction there are two kinds of recognition. One is the continuous recognition of credibility, fidelity to experience, and of what is not so much lifelikeness as life-liveness. The other is the recognition of the identity of the total design, into which we are initiated by the technical recognition in the plot»

(«Myth» 29). Ambos aspectos, mimesis y artificio, *plausible content* y *literary form, experience* y *design*, se hallan presentes en todo relato en diferentes grados y proporciones, y esto marca las diferencias entre unas y otras y define un proceso evolutivo desde el mito a la novela naturalista.

Los modelos narrativos del mito y el cuento son observables, por tanto, con modificaciones y adaptaciones a diferentes contextos históricos y culturales, en el *romance* o la ficción popular. Y, aún más difuminados por el impulso mimético, escondidos tras la pantalla de un mundo que reconocemos como nuestro, siguen presentes en el *realismo*. El *romance* ocupa, por tanto, una posición central en la teoría del desplazamiento de Frye, ya que, en primer lugar, como afirma Ian Balfour, «... romance stands as both the displacement of myth and the material for its own displacement in what is called realism...»⁽⁶⁶⁾, y, en segundo lugar, porque, como dice Hamilton, «although myth is held up as the mode from which literature is said to descend, being beyond the normal categories of literature, inevitably it is displaced by romance»⁽⁶⁷⁾. O, lo que es lo mismo, el *romance*, por su naturaleza específicamente literaria, y no religiosa, ritual, social..., es la fuente fundamental de estructuras o formas narrativas básicas para la ficción posterior, y por tanto de las formas que seguiremos encontrando en la novela, pero que en él pueden observarse todavía con claridad, poco desplazadas, por su cercanía al mito o la leyenda. Este es el punto de partida de *The Secular Scripture*: «Romance is the structural core of all fiction: being directly descended from folktale, it brings us closer than any other aspect of literature to the sense of fiction, considered as a whole, as the epic of the creature, man's vision of his own life as a quest» (15), escribe Frye al principio de la obra. En esta obra el *romance* se ha convertido en el principal foco de interés y Frye estudia especialmente la segunda parte del proceso de desplazamiento, el paso del *romance* al *realismo*, ilustrado explícitamente mediante la transición del román a la novela:

When the novel was established in the eighteenth century, it came to a reading public familiar with the formulas of prose romance. It is clear that the novel was a realistic displacement of romance, and had few structural features peculiar to itself. *Robinson Crusoe*, *Pamela*, *Tom Jones* have as much the same general structure as romance, but adapt that structure to a demand for greater conformity to ordinary experience. This displacement gave the novel's relation to romance ... a strong element of parody. It would hardly be too much to say that realistic fiction, from Defoe to Henry James, is, when we look at it as a form of narrative technique, essentially parody-romance. Characters confused by romantic assumptions about

⁽⁶⁶⁾ IAN BALFOUR, *Northrop Frye* (Boston: Twayne, 1988) 57.

⁽⁶⁷⁾ A. C. HAMILTON, *Northrop Frye: Anatomy of his Criticism* (Toronto: University of Toronto Press, 1991) 195.

reality, who emphasize the same kind of parody, are central to the novel: random examples include Emma Bovary, Anna Karenina, Lord Jim, and Isabel Archer. (38-39)

Las palabras de Frye permiten apreciar lo relevante de su teoría del desplazamiento para nuestro estudio. La visión de la novela como román desplazado o parodia del román describe perfectamente, como veremos, la trayectoria de la tradición cervantina desde *Don Quijote* hasta los novelistas ingleses del XVIII, pasando por los anti-romanes del siglo XVII francés (Charles Sorel y su *L'Anti-roman, ou le Berger extravagant*, de 1627, el *Roman comique* de Paul Scarron, 1651, y el *Roman bourgeois* de Antoine Furetière, 1666). Frye hace hincapié en el hecho de que, formalmente, en términos de estructura narrativa, las parodias reproducen el esquema narrativo de los romanes parodiados, mantienen la misma forma con un nuevo contenido, en este caso no sólo realista sino paródico, y por tanto son una forma de desplazamiento que tiene particular relevancia en el nacimiento del nuevo modo de ficción. Aunque Frye no menciona a *Don Quijote* en este fragmento al referirse a la ficción realista como *parody-romance*, el olvido queda subsanado acto seguido al mencionar la obra de Cervantes como punto de inflexión fundamental en la historia de la narrativa e inicio de una tradición narrativa que da forma a la historia de la novela:

The supreme example of the realistic parody of romance is of course *Don Quixote*, which signaled the death of one kind of fiction and the birth of another kind. But the tradition of parody can be traced all through the history of the novel, up to and beyond *Ulysses*, and extends to many novelists who have been thought to be still too close to romance. Thus Fielding's *Joseph Andrews* began as a parody of *Pamela*, and Jane Austen's *Northanger Abbey* is a parody of Gothic romance. (39)

En estos pasajes Frye deja entrever la forma que tomaría una concreción histórica de su teoría del desplazamiento, una aplicación de la misma a cuestiones específicas de la historia literaria, en este caso al siempre espinoso tema del *rise of the novel* o a la influencia de Cervantes en este nacimiento. Sin embargo, la aplicación histórica particular a la transición del román a la novela de la universal teoría de Frye exige ciertos ajustes de la misma, o al menos un cierto esfuerzo por desarrollar aspectos sólo implícitos en ella y por enriquecerla con aspectos ausentes pero complementarios.

En fechas recientes Michael McKeon resumía la excesiva simplificación o incluso distorsión del proceso histórico implícito en esta amplia y universal visión de Frye, según la cual todas las novedades posibles en narrativa se reducen a una cuestión de nuevos contenidos, pero no de nuevas formas. La evolución literaria para Frye—según McKeon—es una adición de contenidos miméticos sobre una serie de formas

invariables, lo que crea una evidente dificultad a la hora de definir o establecer nuevas formas narrativas, de hecho podría implicar la negación de tal posibilidad:

Frye's belief in the unconditional separability of form from content leads him to identify the structural principles of all literature with the "literary archetypes" that he finds isolated and "undisplaced" in archaic myth. But the increasing displacement of archetypal structure in the other modes does not subvert his premise that form and content are separable, for it is the power of the literary critic to "stand back" from these displaced modes ... so as to perceive the "organizing design" that identifies all literature with the mythic archetypes.

By the same token, displacement is (for Frye) the essential portion of literary history, whose function is to distort the archetypal essence of literature by encrusting pure imagination or mind with the events and details of "plausible content." The central problem with such view of historical change is... that historical process itself has been evacuated from the analysis of how a genre comes into being. For if our model of change is distortion, the "new" literary form consists of nothing but the old one, now obscured by layers of epiphenomenal accretion. What we are witness to here is not the transformation of form but its calcination.*⁽⁶⁸⁾

McKeon subraya la dificultad de diferenciar formalmente la novela como género o incluso diferentes subgéneros narrativos, y de estudiar históricamente el propio proceso de diferenciación del que surgen, a causa de la calcificación de la forma que entrafía la teoría de Frye, puesto que para éste un nuevo género será siempre una repetición de formas previas con una mayor cantidad de realidad que simplemente las desdibuja más, las desplaza. La objeción de McKeon no está exenta de cierta razón, pero apunta a los excesos a que puede dar lugar de la teoría de Frye más que a sus posibilidades efectivas de desarrollo. Es posible que la separación demasiado tajante entre forma y contenido pueda anular la diferenciación genérica en términos específicamente literarios, pero todo depende de lo que entendamos por *forma*, o, en otras palabras, de que comprendamos que podemos entender *forma* de diferentes maneras, entre las cuales la de Frye es sólo una, y una que no excluye otras, por lo que no agota las posibilidades de definición *formal* de nuevos géneros o modalidades narrativas. De hecho los criterios de tal definición formal están implícitos o pueden deducirse de las ideas de Frye, aunque no tanto de sus ideas específicas sobre el desplazamiento como de su teoría del *romance*. En su concepción modal del *romance* y el *realismo* y en la percepción asociada a ella de los diferentes géneros en que se metamorfosea el *romance* están apuntados, aunque no desarrollados, estos criterios.

El modo, tal y como lo hemos venido estudiando y tal como sugiere Frye al oponer la verticalidad del *romance* a la horizontalidad del *realismo*, implica un tipo de relación

*⁽⁶⁸⁾ MICHAEL MCKEON, *The Origins of the English Novel: 1600-1740* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988 [1987]) 8 y 9-10.

entre la realidad y la literatura, una forma de representar la realidad, y en este sentido una convención literaria. El paso de un modo a otro implica un salto cualitativo en el proceso de desplazamiento, no un simple aumento en la cantidad de realidad, sino un cambio en la concepción de la misma, y en este sentido una nueva forma, aunque no una forma de dar movimiento narrativo a la realidad a través de una historia ficticia (un *mythos*), sino una forma de relación con o de representación de la realidad, una forma determinada de desplazar. Por ello es perfectamente posible desplazar el román sin por ello entrar de lleno en el territorio del *realismo**⁽⁶⁹⁾, sin dar por ello ese salto cualitativo modal que traza la siempre oscilante frontera entre román y novela. En cualquier caso el *realismo*, y su modalidad narrativa más característica, la novela, quedan así caracterizados como *forma* (forma de presentar la realidad), como convención literaria que opone su horizontalidad a la verticalidad de la convención del *romance*, y no como mera cantidad de contenidos miméticos o un tipo determinado de contenidos. (Toda representación literaria de la realidad es necesariamente una convención, dado su carácter mismo de representación, ya que no presenta la realidad misma sino una imitación artística, una réplica, y como tal ha de seguir siempre unas pautas que no están en la realidad, que son convencionales en cuanto que reflejan la visión predominante de la realidad o la opinión generalizada sobre cómo es la realidad o qué es la realidad.) La concepción del *realismo* implícita en Frye se acerca así a una visión que puede parecer antagónica pero es en lo esencial similar, la del *realismo formal* que Ian Watt postuló en su libro *The Rise of the Novel* como elemento definitorio de la novela tal y como ésta se presenta en las obras de Defoe, Richardson y Fielding. Esta visión hace explícita e ilumina la naturaleza *formal* del *realismo* en Frye, que manejaremos a lo largo de este estudio.

Para Watt la novela es un «mode of imitating reality»⁽⁷⁰⁾, un «distinctive narrative mode», que consiste en «the sum of literary techniques whereby the novel's imitation of human life follows the procedures adopted by philosophical realism in its attempt to

*⁽⁶⁹⁾ Frye está apuntando veladamente en esta dirección cuando afirma: «The Waverley novels of Scott mark the absorption of realistic displacement into romance itself. Scott begins his preface to Waverley by outlining a number of facile romance formulas that he is *not* going to follow, and then stresses the degree of reality that his story is to have. His hero Waverley is a romantic hero, proud of his good looks and education, but, like a small-scale Don Quixote, his romantic attitude is one that confirms the supremacy of real life ... he is certainly in the central parody-romance tradition of characterization. Parody enters the structure of many other semi-romantic novels, though sometimes, as in the later novels by Dickens, it appears to be largely unconscious» (*Secular Scripture* 40).

*⁽⁷⁰⁾ IAN WATT, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (London: The Hogarth Press, 1987 [1957]) 31.

ascertain and report the truth» (31). Este modo o método es el *realismo*, y, como tal, «...the novel's realism does not reside in the kind of life it presents, but in the way it presents it» (11). Es por tanto *formal*, tal y como explica Watt:

The narrative method whereby the novel embodies this circumstantial view of life may be called its *formal realism*; formal, because the term realism does not here refer to any special literary doctrine or purpose, but only to a set of narrative procedures which are so commonly found together in the novel, and so rarely in other literary genres, that they may be regarded as typical of the *form* itself. Formal realism, in fact, is the narrative embodiment of a premise that Defoe and Richardson accepted very literally, but which is implicit in the *novel form* in general: the premise, or primary convention, that the novel is a full and authentic report of human experience, and is therefore under an obligation to satisfy its reader with such details of the story as the individuality of the actors concerned, the particulars of the times and places of their actions, details which are presented through a more largely referential use of language than is common in other literary forms. (32)

Watt deja así claro que el *realismo* es una convención^{*(71)}, una serie de procedimientos a través de los cuales se representa la realidad. Tales procedimientos se basan en (1) dar primacía a la experiencia humana individual frente a la servidumbre a las convenciones y fórmulas heredadas de la tradición^{*(72)}, (2) mostrar especial interés por los *particulars of experience*, por el detalle individualizador, la descripción de esa experiencia individual con *realistic particularity*, tanto en lo que se refiere a los personajes y su caracterización, como al *background*, espacial y temporal^{*(73)}. El énfasis de Watt en el

*⁽⁷¹⁾ «Formal realism is, of course, like the rules of evidence, only a convention; and there is no reason why the report on human life which is presented by it should be in fact any truer than those presented through the very different conventions of other literary genres» (32).

*⁽⁷²⁾ «...since the novelists' primary task is to convey the impression of fidelity to human experience, attention to any pre-established formal conventions can only endanger his success... But the absence of formal conventions in the novel is unimportant compared to its rejection of traditional plots ... Defoe and Richardson are the first great writers in our literature who did not take their plots from mythology, history, legend or previous literature» (13-14). Esta afirmación de Watt, como veremos al ocuparnos de Richardson, es falsa. Pero sí es cierto, como dice Watt, que Defoe, por ejemplo, «allowed his narrative order to flow spontaneously from his own sense of what his protagonists might plausibly do next. In so doing Defoe initiated an important new tendency in fiction: his total subordination of the plot to the pattern of the autobiographical memoir is as defiant an assertion of the primacy of individual experience in the novel as Descartes's *cogito ergo sum* was in philosophy» (15). Más adelante añadirá Watt en relación al *plot* de la novela: «The novel's plot is also distinguished from most previous fiction by its use of past experience as the cause of present action: a causal connection operating through time replaces the reliance of earlier narratives in disguises and coincidences...» (22)

*⁽⁷³⁾ «...the actors in the plot and the scene of their actions had to be placed in a new literary perspective: the plot had to be acted out by particular people in particular circumstances, rather than, as had been common in the past, by general human types against a background primarily determined by the appropriate literary convention» (15). De hecho, «...the novel is surely distinguished from other genres and from previous forms of fiction by the amount of attention it habitually accords both to the individualisation of its characters and to the detailed presentation of their environment» (17-18). Ambos aspectos están unidos, ya que «...the characters of the novel can only be individualised if they are set in a background of particularised time and space», y además la novela «has interested itself much more than any other literary form in the development of its characters in the course of time» (22).

alejamiento de unas convenciones literarias previas para dar paso a la experiencia individual y particular apunta a la misma tendencia general que subyace en la visión de Frye de la evolución de la narrativa, pero Watt entiende ese paso como sustitución radical y es incapaz de discernir la pervivencia de la ficción anterior sobre la que llama la atención Frye (que en el caso de Richardson es bastante evidente, como el propio Watt reconocerá).

Las visiones de estos dos críticos, aunque puedan parecer opuestas en cuanto que Frye enfatiza la permanencia formal del *romance* en el *realismo* a través del desplazamiento, y Watt la ruptura del *realismo* con el *romance* a través de técnicas y convenciones que aspiran a sustituirlo por la experiencia, son de hecho complementarias, y las diferencias radican más que nada en un cambio de énfasis, como ha explicado McKeon*⁽⁷⁴⁾. Ambos críticos apuntan a un mismo proceso histórico, llámese *desplazamiento* de mitos o historias, o *emplazamiento* de experiencia o realidad, y comparten una similar concepción *formal* del *realismo* en cuanto que modo de representación o de imitación de la realidad (como lo llama Watt), e incluso en cuanto a las convenciones que configuran ese modo. De hecho la concepción de Frye, formulada por oposición al *romance* más que de manera explícita, incluye la de Watt, es un modo más amplio o universal que el de este último, que es en gran medida una especificación histórica y más técnica del mismo. La horizontalidad del modo realista de la que habla Frye, que conlleva la ausencia tanto del mundo inteligible superior como de la polarización del mundo sensible inferior en mundos por encima y por debajo del de la experiencia ordinaria, implica ese énfasis en el mundo empírico y en la experiencia individual del que habla Watt. Implica la preferencia por lo particular en los personajes y su medio—frente a las esencias universales positivas o negativas que expresan ambos

*⁽⁷⁴⁾ McKeon propone ambas teorías como modelos en el fondo similares de historia literaria y del nacimiento de la novela, que difieren tan sólo en la valoración del proceso evolutivo que conduce a ésta, en sus respectivos *normative bias*, como dice este autor. Frye contempla la historia literaria como proceso de *desplazamiento* («devolutionary bias»), Watt de *emplazamiento* («evolutionary bias toward realist modes»); la primera implica *deterioration*, la otra *enlightenment*. El proceso, sin embargo, es el mismo, salvando esta diferencia de énfasis en lo que se considera central y esencial en literatura. El desplazamiento distorsiona con un contenido plausible y por medio del realismo la esencia arquetípica de la literatura, la imaginación pura, el mito; el emplazamiento implica «the progressive "specification" of imaginative forms to the only locus of real meaning, the circumstantial and material reality of human experience» (10). McKeon concluye acertadamente: «Not that Watt's study is evolutionary in the sense of asserting the superiority and identity, so its alternative approach tends to exaggerate alterity and difference. Indeed, each approach finds its own partiality mirrored in the other: Auerbach and Watt stand over against Levi-Strauss and Frye as their antithetical fulfillments. The confrontation suggests what a "total" theory of genre might look like. And the promise, at least, of such a theory is contained in the work of Mikhail Bakhtin» (10-11).

en la ficción previa—y por la heterogeneidad y la mediocridad—frente a la estilización y superlativización a la que ambos son sometidos en el *romance*; así como un *plot* o una acción determinada por los personajes y su experiencia y que se encadena causalmente—frente a una acción a la que se someten los personajes y que se encadena casualmente. Watt investiga unos ejemplos específicos de *realismo*, los de Richardson y Defoe sobre todo, y la concepción resultante del mismo está por tanto determinada por las obras de éstos, algo similar a lo que haremos nosotros, al ocuparnos de la tradición cervantina en relación con el *realismo*. Pero la concepción de Watt queda comprendida en la más amplia—en cuanto que *a-histórica* o *supra-histórica*—concepción de Frye del *realismo* como representación horizontal de la realidad, es decir, representación no mediatizada por la doble perspectiva vertical idealizadora, y por ello especialmente volcada en la representación del mundo sensible, del mundo empírico.

Es ese carácter suprahistórico o universal de las nociones de Frye lo que sin duda ha llevado a críticos como McKeon a hablar sobre la calcificación de la forma y a expresar reservas sobre la dimensión o aplicabilidad histórica de sus conceptos. Pero si hemos visto cómo el concepto de modo implica una superación de este problema y una evolución formal de la narrativa, la necesidad de poder estudiar una evolución formal en obras y momentos históricos específicos nos obliga a echar mano de un concepto ajeno a Frye pero que permite situar la noción de desplazamiento en marcos históricos específicos. Este concepto es el de *fórmula*, que nos permite situar, por ejemplo, el paso del *romance* al *realismo* en el paso del román a la novela en los siglos XVII y XVIII, o, en otras palabras, en el desplazamiento de ciertos romances o tipos de román llevado a cabo por ciertas novelas en este período. De igual manera que el *romance* como modo universal se actualiza en diferentes momentos históricos en géneros diferentes en función de la realidad contemporánea que se filtra a través de la doble perspectiva vertical, los *mythoi* y esquemas narrativos arquetípicos que son la materia pura del desplazamiento también se actualizan y toman diferentes formas o aspectos en función de esa realidad. Estas formas, determinadas históricamente en cuanto que reflejan la cultura que las crea y la realidad circundante, y producto por tanto del desplazamiento en cuanto que nacen del cruce de la forma narrativa pura, de la imaginación pura, y la realidad, son lo que John Cawelti ha llamado *fórmulas*. Por un lado, escribe Cawelti siguiendo a Frye, está el *mythoi*, «...a structural pattern which embodies a universal life pattern or myth in the materials of language; formula, on the other hand, is cultural; it represents the way in which a culture has embodied mythical

archetypes and its own preoccupations in narrative form»^{*(75)}. Por eso Cawelti define la fórmula como «a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story form or archetype», o, en otras palabras, «the ways in which specific cultural themes and stereotypes become embodied in more universal story archetypes»^{*(76)}.

El concepto de fórmula permite ver estas historias arquetípicas no como formas calcificadas que se desplazan progresivamente y que sólo varían en función de la cantidad de realidad, según se desplacen más o menos, según *soporten* más o menos realidad, sino como principios estructurales que se metamorfosean y transforman en diferentes fórmulas, según la diferente realidad de diferentes épocas y la capacidad de diferentes autores de darle forma a esa realidad a través de una fórmula determinada. Las fórmulas son en última instancia variaciones de una misma forma básica universal, pero surgen de un proceso de recreación, de reinención y de actualización histórica de esa forma que produce variedad e invención formal dentro de la propia forma básica. Y es a través de estas fórmulas, y esto es lo que nos interesa, como se produce el proceso de desplazamiento. Son estas fórmulas, y no los *mythoi* universales, arquetípicos, míticos, las que se desplazan, el material del desplazamiento que lleva a cabo la novela. La novela desplaza las fórmulas del román, de modo que el paso de *romance* al *realismo* puede seguirse en el desplazamiento de diferentes fórmulas románticas o tipos de román que lleva a cabo la novela, y que es especialmente evidente en la tradición cervantina. La sutil distinción entre *romance* y román y entre *realismo* y novela se revela de nuevo útil en este sentido. El *realismo* no es el desplazamiento del *romance*, no es *romance* desplazado, es simplemente un modo nuevo, una nueva forma de representar la realidad, diferente de la anterior y en principio no necesariamente relacionada genética o formalmente con ella. Es la novela, la modalidad de ficción narrativa en la que esa visión o representación *realista* del mundo toma cuerpo en una

^{*(75)} JOHN G CAWELTI, «The Concept of Formula in the Study of Popular Literature», *The Study of Popular Fiction: A Source Book*, ed. Bob Ashley (London: Pinter, 1989) 89.

^{*(76)} JOHN G. CAWELTI, *Adventure, Mystery, and Romance* (Chicago: The University of Chicago Press, 1976) 6. Cawelti ejemplifica su concepto de fórmula frente al *mythoi* de la siguiente manera: «An example will help clarify this distinction. The Western and the spy story can both be seen as embodiments of the archetypal pattern of the hero's quest which Frye discusses under the general heading of the mythos of romance... However, though we can doubtless characterize both Western and spy stories in terms of these universal archetypes they do not account for the basic and important differences in setting, characters, and action between the Western and the spy story. These differences are clearly cultural and they reflect the particular preoccupations and needs of the time in which they were created and the group which created them: the Western shows its nineteenth century American origin while the spy story reflects the fact that it is largely a twentieth century British creation» («The Concept of Formula» 89).

historia narrativa, y especialmente la novela cervantina, la que es román desplazado en cuanto que desplazamiento de las fórmulas de la modalidad de ficción narrativa que articula una visión idealista del mundo, o incluso de esa visión de mundo implícita en ellas, como veremos al final de este apartado.

La fórmula por tanto es al *mythoi* lo que el género al modo, una actualización histórica de una categoría universal. La problemática dicotomía entre forma y contenido de Frye puede ser superada si proyectamos sobre ella esta otra dicotomía entre lo universal y lo histórico, la permanencia y el cambio, y comprendemos que lo que cambia no es sólo el contenido, sino también la forma del contenido, o, en otras palabras, el contenido produce cambios y transformaciones en la forma, aunque esa forma mantenga un componente universal y permanente (y todos reconocemos que en literatura hay unas cuantas historias que repetimos una y otra vez). Las *formas* arquetípicas se transforman en diferentes fórmulas en virtud de realidades cambiantes y de una imaginación histórica particular, y se desplazan a través de diferentes modos, que son también *formas* diferentes de relación con la realidad. La realidad sigue siendo un factor determinante (siempre lo es en la ficción, en la que siempre están presentes esos dos polos de los que habla Frye, *literary form* y *plausible content*), pero no por una cuestión no sólo de cantidad, sino también de calidad; no tanto de nuevos o más contenidos miméticos como de las nuevas formas literarias que toman esos contenidos, y que son en cierta medida también resultado de ellos.

Teniendo todo esto en cuenta vamos a estudiar cómo se produce el paso del *romance* al *realismo* a través del desplazamiento del román de caballerías que lleva a cabo Cervantes en el *Quijote*. Para ello veremos primero cómo Chrétien de Troyes crea la fórmula de caballerías desplazando el mito hacia el *romance*, y cómo esta fórmula implica la presencia de una realidad, cómo refleja la realidad aunque a través de la doble perspectiva vertical del *romance*; luego veremos un primer avance en el proceso de desplazamiento de la fórmula cabaleresca que no llega a trascender el modo, que no llega al nuevo modo del *realismo* pese a la intensa presencia de la realidad, pues esa realidad sigue representándose de forma *romántica*, el de Martorell y *Tirante el Blanco*; y finalmente estudiaremos el novelesco horizonte de horizontal realidad que abre el *Quijote* para la literatura utilizando la fórmula creada por Chrétien y transformada por Martorell en un modo narrativo totalmente diferente. A través de este proceso evolutivo de transformación modal de una misma fórmula intentaré demostrar e ilustrar cómo la realidad está presente tanto en uno como en otro modo, cómo el *romance* no es una negación de la realidad, sino una representación vertical, idealizada, de la misma, y

cómo el paso de uno a otro es el paso a una forma diferente de representación de la realidad, de una vertical a otra horizontal, y no de una irreal a otra real, lo que será nuestro punto de partida para estudiar el *realismo* cervantino en el capítulo II.

DEL ROMAN A LA NOVELA:
DE LANZAROTE A DON QUIJOTE, PASANDO POR TIRANTE EL BLANCO

Lo que hay es que a Cervantes no le importaba nada el principio del nombre de su héroe. Le importaba el fin. No *Quix* sino *ote*. Porque estas tres letras forman el final de Lanzarote, traducción española de Lancelot. Los laboriosos eruditos anduvieron, pues, de lo más despistados, porque tomaron el fin por arbitrario y el principio por forzoso, siendo así que para Cervantes era el fin el forzoso y el principio el arbitrario.

Salvador de Madariaga, *Guía del lector del "Quijote"* (195-96).

I

1. Chrétien de Troyes ocupa una posición fundamental y clave en el proceso de desplazamiento del que nos hemos venido ocupando, una posición equiparable a la de Cervantes, aunque alejada en el tiempo y en sus características, en cuanto que ambos juegan un papel decisivo en el paso de un modo de ficción a otro, en la progresiva transformación modal de un esquema narrativo que es esencialmente el mismo: Chrétien en el paso del *mito* al *romance*, Cervantes en el del *romance* al *realismo*. Utilizando, o mejor dicho, desplazando una serie de materiales míticos y legendarios celtas, Chrétien crea la fórmula narrativa de román que luego desplazará Cervantes para crear la novela, la de la búsqueda aventurera caballeresca que es la base—aunque con sucesivas transformaciones y variaciones (básicamente un proceso multiplicador e intensificador que veíamos ejemplificado en el *Amadís*)—del género de caballerías hispánico del siglo XVI*(77). El origen legendario celta de los materiales narrativos que utiliza Chrétien

*(77) Así lo reconoce cualquiera que lea a Chrétien, a sus sucesores franceses del siglo XIII y a los españoles del XVI, todos ellos unidos en una cadena genealógica que parte del autor francés, creador del román artúrico o de caballerías. Y así lo reconocen también lectores ilustres y autorizados. Edwin Williamson en *The Half-Way House of Fiction* declara que «It was, after all, Chrétien de Troyes who gave the Celtic legends of King Arthur and his knights ... the distinctive narrative features that made them so lastingly popular in the Middle Ages and beyond... Cervantes satirized the sixteenth-century Spanish romances, which were the distant descendants of Chrétien's work» (vii). Martín de Riquer, en su introducción al libro ya citado de Daniel Eisenberg *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, menciona también a Chrétien como el responsable último del género que parodiará Cervantes: «The prose *Lancelot* is the primary model of the *Amadís of Gaul*, and because the *Amadís* is the father of the Spanish romances of chivalry, these are presented to us as the Spanish interpretations of the

para crear la nueva fórmula de caballerías ha sido esclarecido por numerosos críticos y estudiosos del tema^{*(78)}. Aunque la extensión o los límites de la deuda de Chrétien y el román artúrico en general con la mitología celta es motivo de debate entre los llamados *celtistas*, que encuentran para cada motivo o episodio una fuente en las leyendas y mitos celtas, y los que cuestiona algunas de estas fuentes por forzar demasiado las similitudes y critican la importancia excesiva que se les concede, la existencia de esta deuda y la utilización de los mitos celtas por parte de Chrétien está más allá de toda duda. Esta deuda es especialmente evidente en el *Lancelot* o *Le chevalier à la charrette*, una de las obras más importantes y decisivas para la configuración del román de caballerías— aunque posiblemente no la más querida por Chrétien y tampoco la mejor; y, desde luego, la más influyente— aunque por «persona interpuesta», concretamente el *Lancelot en prose*, como decía Cohen— en el *Amadís* y el román hispánico de caballerías, y por tanto en el *Quijote*.

Le chevalier à la charrette narra cómo, estando la corte reunida en torno al rey Arturo durante las fiestas de la Ascensión, la reina Ginebra es raptada por un malvado caballero, Meleagante, que la lleva consigo al reino de Gorre, donde tiene también cautivos a muchos súbditos de Arturo. Lanzarote parte en su busca y, tras una serie de aventuras en las que prueba su valor, su bondad de armas y su sublime amor por Ginebra, llegará a Gorre y rescatará a la reina y a los demás prisioneros tras derrotar en combate singular a Meleagante. Pese a ello, éste emplazará a Lanzarote a un nuevo combate en la corte artúrica en el plazo de un año, en el que se dirimirá definitivamente el destino de Ginebra. Lanzarote, tras sufrir una segunda serie de pruebas, ahora impuestas por Ginebra para probar su amor, y tras la traición de Meleagante, que lo apresa en la Torre Bermeja para que no pueda cumplir la palabra dada, vuelve finalmente a la corte artúrica el día fijado y allí mata en combate a Meleagante. El origen

chivalric romance of adventures created by Chrétien de Troyes» (ix). Algo similar viene a decir María Rosa Lida de Malkiel en el artículo ya citado «Arthurian Literature in Spain and Portugal»: «One cannot overstress the importance of the *Amadís* imitation. It offers a synthesis of the distinctive features of a typical Arthurian romance, and channels chivalric literature in this direction down to Cervantes's parody...» (415). GUSTAVE COHEN, por último, en *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII^e siècle: Chrétien de Troyes et son oeuvre* (París: Joseph Floch, 1948), es concluyente y muy explícito al respecto: «C'est lui [Chrétien de Troyes] qui, par personne interposée, affole Don Quichotte, le plus délicieux témoin de notre idéalisme impénitent...» (513).

^{*(78)} Véase especialmente ROGER SHERMAN LOOMIS, *Celtic Myth and Arthurian Romance* (New York, 1927), y *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes* (New York: Columbia University Press, 1949). Para una visión diferente, no céltica, de la génesis del román artúrico en Chrétien de Troyes puede consultarse el libro de CLAUDE LUTTRELL, *The Creation of the First Arthurian Romance: A Quest* (Londres: Edward Arnold, 1974).

mítico de esta historia sobre la que Chrétien construye su román es resumido por Jean Frappier de la siguiente manera:

Le contours d'un mythe celtique n'en persistent pas moins dans l'intrigue. En rapport étroit avec la conception de l'Autre Monde, il est bien attesté du côté irlandais et gallois. Ses variantes peuvent être ramenées au schéma suivant. Un étranger mystérieux revendique comme sienne une femme mariée, le plus souvent d'origine féérique. Il l'obtient par la ruse — notamment par le recours au "don contraignant" — ou il s'empare d'elle de force, et il l'entraîne dans son royaume surnaturel. Le mari poursuit le ravisseur, et, après avoir triomphé d'obstacles presque insurmontables, il pénètre dans le pays qui semblait inaccessible, parvient à reprendre la captive. Antérieurement à Chrétien, Guenièvre est déjà, dans la tradition arthurienne, l'héroïne d'un enlèvement de cette sorte (*aithed* en irlandais)...^{*(79)}

Frappier explica también que la historia aparece representada en la arquivolta de la catedral de Módena, de la primera mitad del XII, y que se narra también en un pasaje de la *Vita Sancti Gildae*, escrita antes de 1136 por el clérigo galés Caradoc de Llancarvan. En ella se cuenta cómo Melwas, rey del país del verano, raptó a Guenuvar, mujer de Arturo, y la condujo a Glastonbury, la Ville de Verre (*Urbs Vitrea*), donde, gracias a la mediación del abad, la devolvió a su marido (estamos evidentemente ante una versión cristianizada y propagandística de la vieja historia del rapto y el viaje al Otro Mundo celta). A este Melvas se le identifica con el Maheolas, señor de la isla de Verre (Voirre), que aparece en el primer román de Chrétien, *Erec et Enid*, y evidentemente el nombre no difiere mucho del de *Meleagante*. El nombre *Gorre*, como señala Loomis, quien ha rastreado la procedencia céltica de los episodios y personajes del *Lancelot*, puede considerarse una corrupción de *Voirre*^{*(80)}. Pero más allá de similitudes episódicas y de la fuente céltica concreta de la historia, las referencias a la muerte salpicadas aquí y allá y asociadas al viaje de Ginebra y Lanzarote a Gorre, hacen pensar inmediatamente en otros mitos greco-latinos del descenso al mundo de ultratumba, como los Persefoné, Eurídice, o Alceste, como afirma el propio Frappier, o incluso en el descenso de Cristo a los infiernos. La obra de Chrétien es, por tanto, y ante todo, una reelaboración, una versión desplazada, como veremos más abajo, de una historia mítica universal — la del descenso al mundo de los muertos — de la que el mito celta es sólo una variante, y que aparece también en variantes cristianas y clásicas. El román de Chrétien se basa en

^{*(79)} JEAN FRAPPIER, *Chrétien de Troyes: L'homme et l'oeuvre* (París: Hatier, 1968 [1957]) 136.

^{*(80)} «Behind the tradition lay a myth of the Persephone type, with this important difference, that Guenevere was not carried away to a gloomy Hades, but to an elysian Isle of Glass (Voirre). In *Lancelot* the Isle of Glass can be recognized in the water-girdled land of Goirre (a scribal corruption of Voirre), even though little is left of its elysian nature» (R.S. LOOMIS, *The Development of Arthurian Romance* [London: Hutchinson, 1963] 49).

una historia recurrente en el acervo mítico universal, y poco importa que la fuente concreta sea celta, cristiana o clásica (aunque todo apunta al origen céltico)*⁽⁸¹⁾.

Las referencias a la muerte que, en forma de ecos lejanos, de alusiones*⁽⁸²⁾, delatan la presencia estructural de este esquema narrativo mítico universal, son bien evidentes a lo largo de toda la obra. La conexión de Gorre con el mundo de los muertos es sugerida repetidamente a través de la caracterización que de este reino se hace en diferentes momentos del relato. La primera descripción de Gorre la hace una doncella a la que interrogan Lanzarote y Galván, y que describe el reino como el lugar «...d'où nul étranger ne revient. Par force on y séjourne en servitude et en exil»*⁽⁸³⁾, y cuyo acceso sin el permiso de su rey está vedado por míticos e insuperables obstáculos:

...vous y trouverez obstacles et trépas car c'est affaire très périlleuse d'entrer en ce pays sans la permission du roi Baudemagus. L'accès n'en est permis que par deux cruels passages. L'un a nom le *Pont dessous l'eau*, parce qu'il est vraiment sous l'eau entre le fond et la surface, il n'a qu'un pied et demi de large et autant d'épaisseur. L'autre pont est plus mauvais et le plus périlleux que jamais homme n'ait passé. Il est tranchant comme une épée et c'est pourquoi toutes les gens l'appellent le *Pont de l'Épée*... (165)

La descripción que del mítico paso peligroso hará el autor al llegar a él Lanzarote y Galván confirma estas palabras de la doncella; y se añade todavía un río de aguas profundas descrito como «...l'onde félonesse, rapide et bruyante, noire et épaisse, aussi laide et épouvantable que si ce fût fleuve du diable» (195); y dos fieros leones que

*⁽⁸¹⁾ Así lo indica acertadamente Cohen: «Il semble impossible de nier en tout cas que ce royaume de Gorre, d'on nul étranger ne revient, ne soit le royaume des ombres, soit l'île de Verre des Celtes de Grand-Bretagne, bien que le nom d'Avallon ne soit pas prononcé, soit les Champs-Élysées des Anciens défendus par le triple Cerbère, soit encore les Limbes et l'Enfer des Chrétiens ... Quoi qu'il soit, dans les trois hypothèses, celtique, antique, chrétienne, nous assistons à une tentative violente d'arracher à la mort sa proie, de rompre son inviolabilité, de faire franchir le seuil de son éternité par un héros plus puissant qu'elle ... Mais dans quelle mesure Chrétien a-t-il compris ainsi son propre roman? Il est impossible de le dire et il n'est pas même sûr qu'il saisi qu'à l'origine, l'expédition de Lancelot au pays de Gorre ait été une Descente aux Enfers suivie d'une résurrection des morts et que sa Guenièvre ait été primitivement l'Eurydice de ce nouvel Orphée» (274). ERICH KÖHLER se expresa en términos similares en *La aventura caballeresca: Ideal y realidad en la narrativa cortés* (Barcelona: Sirmio, 1990 [1956]): «Tanto si su origen se remonta al mundo de los muertos de la tradición céltica como si no, la intrusión de Lanzarote en Gorre es un "descensus" caballeresco, un viaje libertador al otro mundo, tal como aparece en una vasta tradición literaria alimentada en las fuentes de la Antigüedad culta o de los cuentos de hadas populares y tipológicamente relacionada con el descenso a los infiernos de Cristo» (110).

*⁽⁸²⁾ Esta es la relación característica que resulta del desplazamiento del mito en el romance, como ha explicado Frye: «The central principle of displacement is that what can be metaphorically identified in a myth can only be linked in romance by some form of simile: analogy, significant association, incidental accompanying imagery, and the like. In a myth we can have a sun-god or a tree-god; in a romance we may have a person who is significantly associated with the sun or trees. In more realistic modes the association becomes less significant and more a matter of incidental, even coincidental or accidental imagery» (*Anatomy* 137).

*⁽⁸³⁾ CHRÉTIEN DE TROYES, *Lancelot*, en *Romans de la Table Ronde*, ed. y trad. Jean-Pierre Foucher (París: Gallimard, 1970) 165.

guardan la entrada («ils croyaient voir deux lions ou deux léopards à chaque tête de ce pont, enchaînés à une grosse pierre» [195]). Todo ello evoca inmediatamente el Tártaro griego rodeado por el Estige y guardado por el can Cerbero. El carácter ultramundano de este reino al que, como al de los muertos, se va pero del que se no se vuelve, también es confirmado posteriormente, primero por la inscripción de la losa que Lanzarote levanta en el cementerio—«Celui qui lèvera seul cette pierre, délivrera ceux et celles qui sont prisonniers en cette terre d'où ne peuvent sortir ni serf ni gentilhomme né alentour» (185); y luego por el vavador que hablando con Lanzarote se refiere a Gorre en estos mismos términos de irreversibilidad que se utilizan desde siempre para referirse a la muerte y el mundo de ultratumba: «Maudite soit la coutume et tous ceux qui la maintiennent, car tout étranger venu ici est retenu par cette terre. Qui veut y entrer le peut bien, mais il lui faut y demeurer. Non, vraiment, je le crois, jamais d'ici vous ne sortirez» (189). A todo ello hay que unir ciertas conexiones entre el viaje de Ginebra y Lanzarote a Gorre con la muerte. El rapto de Ginebra, por ejemplo, es asociado explícitamente con su muerte, puesto que al partir la reina todos la dan por muerta: «Tous firent tel deuil que tous ceux qui les entendirent auraient pu croire qu'on l'emmenait gisante en bière. Nul ne croyait qu'elle revînt jamais de sa vie» (158). Y en su viaje a Gorre la reina de hecho tiene como compañía el ataúd de un caballero muerto llorado por tres doncellas, un fúnebre cortejo que preside su raptor, Meleagante, como si del señor de la muerte se tratara. En lo que respecta a Lanzarote, su búsqueda parece conducir explícitamente al mundo de ultratumba cuando ésta le lleva a un cementerio, en el que encuentra unas tumbas abiertas destinadas a los héroes de la corte artúrica, una de ellas para él mismo. Más sutil pero no menos concluyente es la aparición previa de la carreta conducida por el enano a la que Lanzarote ha de subir para poder obtener información sobre el paradero de Ginebra. La carreta, como ha explicado Frappier (138), aparece en el folclore de Bretaña relacionada con la muerte, y el enano que la conduce es asociado en muchas leyendas celtas con las divinidades infernales y el reino de los muertos. Estas resonancias míticas parecen pervivir en las palabras que según el autor suelen decir las gentes al paso de la carreta y que la identifican como un presagio fúnebre: «Quand tu verras charrette et tu l'encontreras, signe-toi et souviens-toi de Dieu, afin que mal ne t'advienne» (160).

Todos estos detalles son ecos o residuos de un sustrato mítico sobre el que Chrétien construye su román, elementos que delatan la presencia todavía activa de ese mito. Pero el mito ha sido desplazado, humanizado, sobre él se ha superpuesto la realidad contemporánea, como indica Frappier acertadamente cuando afirma, refiriéndose a los

romanes de Chrétien en general, que, «il s'agit chaque fois d'une mystérieuse aventure dans l'Autre Monde: la donnée mythique a beau s'adapter à la civilisation française du XII siècle, les inconséquences probablement voulues du récit laissent passer un rayon de lumière qui semble venir d'un au-delà» (231). Frappier concluye:

Comme en se jouant, Chrétien unit le conte extraordinaire à l'observation de la réalité. Détails concrets, petits faits vrais, croquis, tableaux se rapportant à la vie matérielle et sociale—châteaux, meubles, vêtements, armes, chasse, fêtes, tournois, coutumes féodales—ne cessent guère d'insérer une vérité familière dans le féerie. Loin de paraître artificiel, cet alliage ne porte aucun dommage au merveilleux: il le rapproche de nous, le rend tangible. On constate même que plus l'épisode est fantastique, plus s'accroissent les traits de réalité. (232)

Efectivamente el Otro Mundo y el viaje hacia él está desplazado o diluido en la realidad medieval que el román artúrico deja traslucir. El viaje del héroe ya no es un descenso literal a los infiernos, sino un viaje en el que un caballero medieval parte de una corte de contornos claramente medievales, presidida por un rey feudal, Arturo, en torno al cual se encuentran reunidos sus caballeros. Atraviesa unos territorios en los que encuentra otros caballeros como él con los que combate según las normas y los modos de combate de la época, con las armas de la época; encuentra damas a las que asiste según marcan los códigos corteses de servicio a la dama y cuyas tentaciones rechaza según la obligación de fidelidad a la amada que esos mismos códigos le imponen; y encuentra señores en cuyos castillos recibe hospitalidad, como imponen también esos códigos. Todos estos códigos y valores son los de la aristocracia francesa del siglo XII. El caballero llega a su destino, otra corte similar pero esta vez en el reino de Gorre y presidida por el rey Baudemagus, en la que rescata a su dama, a quien, como reflejo de la visión cortés del amor imperante en el momento, muestra una sumisión y fidelidad total y una veneración casi sacrílega. Y, finalmente, tras probar su valor y pericia guerrera al tiempo que su obediencia a la dama en un torneo colectivo al uso de los de la época, retorna al punto de partida, la corte artúrica, y celebra allí su triunfo. La realidad concreta aparece, además de en este plano general, en los episodios particulares a los que apunta Frappier, en los que se describen las costumbres en el combate y en el trato social, las ropas, los dones, los banquetes y fiestas, los torneos, las conversaciones entre caballeros y damas, con todo lujo de detalles evidentemente tomados de la realidad contemporánea. Pero más allá de esta contextualización general medieval y aristocrática y de esas estampas o viñetas de la vida social del siglo XII que ofrece Chrétien, ampliamente comentadas y estudiadas ya por la crítica, lo importante es que la actualización del mito en una fórmula concreta viene determinada por esa realidad. Lo que va del mito universal del descenso a los infiernos a la fórmula de la búsqueda

aventurera caballeresca es la realidad y la forma en que Chrétien proyecta esa realidad sobre una historia tradicional para crear una nueva fórmula que será la base del género de caballerías. La creación de esa fórmula implica una realidad de la que nace y que refleja, y que marca las diferencias frente al mito y frente a otras fórmulas posibles.

Esto es fácilmente comprobable siguiendo la descripción del román artúrico que realiza Norris Lacy en «The Typology of Arthurian Romance»^{*(84)}. Lacy pasa revista en diferentes apartados a las convenciones que conforman el género, a saber, (1) «The Court and Arthurian Chivalry», (2) «Adventure, Quest, and Love», (3) «Arthurian Characters» (básicamente el rey Arturo, los héroes y sus damas), (4) lo maravilloso, y finalmente, (5) una serie de motivos menores y aislados que reaparecen continuamente. La fórmula artúrica, tal y como se desprende del análisis de Lacy y por supuesto de los textos mismos, es fácilmente reducible a tres ideas o componentes fundamentales—la corte, la aventura y el amor—asociados respectivamente a los personajes principales—el rey, el caballero y la dama—a los escenarios básicos—el castillo cortesano que es además escenario por excelencia del amor, y que se alterna continuamente con el espacio exterior de la aventura, la *wilderness*—y la acción—que alterna la aventura amorosa y la aventura de armas, íntimamente unidas y relacionadas, y que toma la corte como punto de partida y de llegada de la aventura además de como su lugar de resonancia. Es fácil observar cómo estos tres elementos básicos que conforman la fórmula de la búsqueda aventurera caballeresca son resultado y reflejo de la realidad de la época, o en otras palabras, cómo esa fórmula sólo pudo producirse entonces.

La corte como centro de caballería presidido por el rey Arturo da testimonio fehaciente de la organización feudal en torno al monarca, que se presenta como una figura pasiva, que no realiza proezas él mismo, pero que es el mantenedor y el garante de este orden tradicional feudal a través de su generosidad y de su respeto a las normas caballerescas, el depositario de dichas normas. Ello queda claro en el *Lancelot* en el hecho de que Arturo está dispuesto a sacrificar a su mujer por no faltar a su palabra, al *don contraignant* que ha concedido a Keu movido por su generosidad y su sentido de la justicia, y que le obliga a otorgarle la defensa de la reina frente a Meleagante, aun sabiendo de antemano que Keu tiene muchas posibilidades de fracasar. Las aventuras de armas que acometen los caballeros continuamente son un claro testimonio de la concepción y formas de combate de la época, de su temperamento guerrero y heroico,

^{*(84)} NORRIS J. LACY, «The Typology of Arthurian Romance», *The Legacy of Chrétien de Troyes*, ed. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, y Keith Busby, 2 vols. (Amsterdam: Rodopi, 1987): I, 33-56.

así como de la función militar que la aristocracia se reserva en el orden social medieval, a través de la cual pretenden salvaguardar ese orden. Así lo pone bien de manifiesto la liberación colectiva de los cautivos en el reino de Gorre y la eliminación de la amenaza encarnada por Meleagante a través de la acción heroica de Lanzarote. El amor, finalmente, apunta a una concepción de las relaciones entre hombre y mujer elaborada en ese orden social, o al menos a una concepción entre otras posibles y coexistentes, la del amor cortés con sus diferentes normas de comportamiento amoroso (el modelo de relación presentado en otras obras de Chrétien es bien diferente y gira en torno al matrimonio y la reconciliación de éste con el amor refinado y puro que parece ser prerrogativa exclusiva del amor adúltero cortés). Esta concepción queda perfectamente recogida en el *Lancelot* por el significativo hecho de que es Lanzarote, el amante cortés, y no Arturo, el marido (como en versiones más primitivas de la historia), el que acude al rescate de la reina, así como por el tipo de relación entre Lanzarote y Ginebra que presenta la obra.

La fórmula caballerescas viene a ser por tanto una expresión, a través de la forma que le proporciona la historia mítica del descenso al Otro Mundo, de la lucha del caballero y de la aristocracia por preservar todo esa realidad encarnada por el rey, el caballero y la dama, todo ese modelo de comportamiento social e individual, guerrero y amoroso, que se ha superpuesto sobre esa historia mítica. Pero esta lucha, como testimonio de la presencia todavía activa del mito, tiene lugar en unos reinos fabulosos, en un tiempo igualmente fabuloso, y sobre el trasfondo de las maravillas celtas, el elemento del repertorio genérico enumerado por Lacy que procede directamente del material mítico de base. Así es como del desplazamiento de una historia mítica, o, en otras palabras, del cruce entre lo maravilloso mítico celta y la realidad contemporánea, expresada en las figuras del rey, el caballero y la dama, así como en las concepciones de la corte, la aventura y el amor, nace una nueva fórmula, una fórmula que se sitúa, por tanto, a medio camino entre el mito y la realidad ²⁰.

²⁰ Esta posición intermedia que resulta del desplazamiento del mito maravilloso se observa no sólo en este nivel de la fórmula, del diseño general de la obra, en el desplazamiento de la forma mítica del descenso al Otro Mundo en la fórmula de la búsqueda aventurera caballerescas, sino también, en una escala más reducida, en los motivos y episodios particulares que la van conformando y rellenando (que se convertirán en muchos casos en los motivos recurrentes de los que habla Lacy en su punto (5), y que son producto también del desplazamiento de motivos míticos. Así el motivo de la carreta y el enano, que en un nivel mítico está relacionado con la muerte y el Más Allá, adquiere un contenido social contemporáneo al ser asociada la carreta con la villanía, por ser el vehículo en el que se transporta a los criminales y que, tal como explica Chrétien, realizan la función de cadalso, por lo que subirse a una carreta era algo vedado al caballero. En el episodio de la Alegría de la Corte de *Erec et Enid* nos encontramos un vergel mágico que evoca claramente el Más Allá céltico en el que mora un mortal

2. El román artúrico, por tanto, y tal y como permite observar este examen de su fórmula característica, lleva a cabo una peculiar fusión de elementos míticos y miméticos, y ello lo sitúa inmediatamente, en lo que a su modo se refiere, en el territorio del *romance*, el modo que por un lado retiene la perspectiva vertical que hereda del mito de mundos y personajes polarizados y contrapuestos, situados por encima y por debajo de la experiencia ordinaria, y ordenados de manera suprahumana o trascendente, pero, por otro, introduce unos contenidos miméticos que desplazan estos mundos y sus integrantes en dirección humana. Si la historia mítica implica una visión mítica de la realidad, lo que significa de hecho la ausencia de la realidad empírica en favor de una realidad trascendente y polarizada, y por tanto doblemente vertical, en función de la cual se puede interpretar metafóricamente la realidad empírica, la fórmula romántica que desplaza la historia mítica sin romper totalmente con ella implica un visión romántica de la realidad, lo que significa una representación de la realidad empírica a través de un esquema mítico doblemente vertical. El *romance* se encuentra a medio camino entre la relación metafórica que establece el *mito* con la realidad, en la que todo es perspectiva vertical y nada mimesis, y la literal—o metonímica, si se prefiere—del *realismo*, en el que la perspectiva vertical está ausente y la mimesis

encantado por un hada, pero este mito subyacente ha sido humanizado, pues el hada resulta ser una altanera dama que aparece en su cama y es prima de la heroína, el mortal un caballero medieval que la sirve y reta a todos los caballeros por cumplir un don que ha concedido a su dama, y el encantamiento es simplemente el resultado de esta promesa y por tanto de la tiranía del amor cortés. En el episodio de la fuente de Yvain o *Le Chevalier au Lion* se reconoce claramente la fuente maravillosa del hada defendida por un gigante, pero el gigante es un señor feudal que defiende sus territorios y el hada su mujer, que queda viuda a resultas del combate entre Yvain y su marido, y que se casará rápidamente con Yvain porque, entre otras cosas, y aunque esto no se mencione, necesita de un señor que defienda sus territorios y sus derechos feudales. ANTHIME FOURRIER, en *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen-Age: Les débuts (XII^e siècle)* (París: Nizet, 1960), explica perfectamente este desplazamiento del mito hacia la realidad observable en muchos episodios de las obras de Chrétien cuando afirma: «Si nous apercevons chez lui la silhouette, d'ailleurs fugitive, de quelques nains—des comparses—ou de quelques géants—des utilités, nous ne voyons jamais en scène aucune fée: dans *Erec*, la chasse au Blanc cerf qui est censée attirer le héros dans l'Autre Monde, le conduit en réalité vers une ville fortifiée où il ne trouve pas une fée, mais la fille d'un pauvre vavasseur, qu'il épousera en bonne et due forme; le monstre ou le géant devient un chevalier: Yder, fils de Nut; dans le *Joie de la Cour* la fée du verger merveilleux se révèle être la cousine d'Enide et raisonne comme une mortelle. Il en va de même dans le *Chevalier de la Charrette* pour Méléagant: ce souverain de l'au-delà, du mystérieux royaume de Gorre, n'a rien de surnaturel ni monstrueux: il agit en chevalier et la cruauté provient chez lui de son caractère, non pas de sa nature, qui reste purement humaine. Dans le *Chevalier au Lion*, Laudine n'est plus la fée de la fontaine, mais une femme, tout comme la dame de Noroison, qui n'est plus une fée guérisseuse, bien qu'elle possède l'onguent de Morgain, Lunete n'est plus la messagère féérique, mais une accorte suivante, Esclados le Roux n'est plus le géant des tempêtes, mais le mari de Laudine, et le gardien du déjourn interdit n'est plus un monstre, mais un vilain qui dompte ses taureaux sauvages à la seule force de ses poignets. Enfin, dans l'épisode du *Chateau des Dames et des Demoiselles de Perceval*, les reines du pays des fées s'identifient avec la mère du roi Arthur et la propre mère de Gauvain» (120-21).

domina. La relación que establece el *romance* con la realidad es idealizadora, resultado de un compromiso entre la perspectiva vertical y la mimesis. Y dicha relación es efectivamente la que se observa en el román artúrico de Chrétien de Troyes.

(a) La perspectiva vertical del mito se deja todavía sentir en los dos mundos claramente diferenciados entre los que se mueve el caballero en su búsqueda aventurera y en los que tiene lugar toda la acción: la corte artúrica y el espacio exterior que la rodea. Ambos son mundos igualmente fabulosos, sin ubicación geográfica ni coordenadas temporales precisas. El primero es el paraíso de la sociedad caballeresca, el centro de la civilización cortés, en el que aparecen el rey, los caballeros y las damas que encarnan de manera superlativa todo aquello que es bueno y deseable, el bien. Es el punto del que el caballero parte en busca de aventuras y al que retorna al final, pudiendo considerarse los castillos en los que el héroe recala ocasionalmente y en los que recibe hospitalidad como una extensión de este espacio idílico de civilización cortés. Por contra, el mundo exterior, la *wilderness*, es el espacio de la aventura en el que el caballero se enfrenta con una serie de criaturas demoníacas—villanos, gigantes, enanos—y prodigios misteriosos que encarnan la amenaza a ese paraíso, todo lo malo e indeseable, el mal. La polaridad entre estos dos espacios y sus pobladores refleja la polaridad mítica entre cielo e infierno, y ha sido bien explicada por Erich Köhler cuando afirma:

El mundo de la novela cortés presenta casi exclusivamente un paisaje encantado. La corte de Arturo es un lugar de *joie*, de un sentimiento de armonía total entre ideal y realidad, que, sin embargo, se encuentra amenazado constantemente por poderes malignos cuya fuerza mágica reduce al conjunto de la corte a una impotencia total, aunque sólo temporal. El mundo que rodea la corte de Arturo es una realidad encantada y demoníaca que constituye una amenaza permanente para el orden ideal representado por la propia corte. La *aventure*, en la que se precipita el caballero elegido, es un esfuerzo constantemente renovado contra un sortilegio y una lucha continua por el restablecimiento de la seguridad y el orden ... Las aventuras decisivas de Erec ("Joie de la Cort"), Lancelot (liberación de Ginebra y la de numerosos prisioneros de Gorre) y de Yvain (liberación de las "demoiseles" del indigno trabajo de esclavas) son etapas significativas de la marcha del héroe hacia la purificación y, al mismo tiempo, actos de liberación político-social a través de los que se restablecerá un orden perturbado. La *aventure* es, por tanto, un medio de perfeccionamiento individual, ejemplar para la comunidad, y un medio de salvaguardia de un "ordo" entendido como cortés y caballeresco. (71)

Dado este diseño vertical polarizado del universo del román artúrico, y siendo este mundo exterior, como bien ha señalado Köhler, un «antimundo» «demoníaco» (94), «infernial» (96), «maléfico» (110), queda claro que el viaje del héroe por ese antimundo demoníaco ha de ser siempre un descenso—independientemente del origen de la fórmula aventurera en un descenso mítico, simplemente en cuanto que transición entre lo idílico y demoníaco—con una misión redentora, como indica Köhler más adelante:

Dos reinos se enfrentan, pues, en el espacio de la novela cortés, y se caracterizan, conforme a una auténtica concepción medieval, como fases del combate que sostiene la humanidad entre el bien y el mal, la virtud y el vicio, Dios y el diablo. Por ello el mundo de Arturo se sitúa frente al otro mundo, cuyos elementos la literatura cortés tomó del mundo legendario céltico, dándole un sentido particular y completamente nuevo. Y por ello todo contacto con ese otro mundo es en mayor o menor medida un combate contra los poderes diabólicos, toda intrusión una "catábasis", y toda liberación de los prisioneros encadenados ... una representación parcial del descenso liberador de Cristo a los infiernos. (88)

Esto es especialmente visible en *Le chevalier à la charrette*, pues la obra nace del desplazamiento de un literal y mítico descenso al mundo de los muertos, a un mundo maléfico sobrenatural, pero es igualmente cierto de otros romanes de Chrétien o romanes posteriores en los que las reminiscencias míticas del Otro Mundo no son tan evidentes, y se pone de manifiesto casi siempre a través de una aventura que presenta un espacio claramente demoníaco y la entrada del héroe en él con una misión liberadora. En Chrétien ése es el caso de la aventura del vergel encantado de la Alegría de la Corte, que es la aventura culminante y climática de *Erec et Enid*, de la del castillo de la Pésima Aventura de *Yvain*, o de la del castillo de las damas de *Perceval*, espacios todos marcados como demoníacos o maravillosos y que evocan el Otro Mundo por su conexión con la muerte y por su carácter prodigioso o amenazante. Tres siglos más tarde seguimos encontrando este tipo de aventura emblemática en el *Amadís* en el descenso del héroe al castillo de Arcaláus, en el que es encantado y queda como muerto y en el que, tras ser liberado de su encantamiento, liberará él mismo a los numerosos cautivos allí encerrados. Este tipo de aventuras explicitan y subrayan el carácter de descenso a un mundo demoníaco desde un mundo idílico de toda la serie de aventuras del caballero en el román artúrico y su interminable enfrentamiento con una serie de villanos de ese antimundo. Este tipo de episodio es una síntesis en una aventura del carácter de descenso que la fórmula de la búsqueda aventurera entraña o, si se prefiere, una expresión en el plano de la fórmula de la perspectiva modal vertical-polar que orienta todo el universo del román caballeresco.

Y esta fórmula de la búsqueda aventurera del caballero no sólo delata esta primera perspectiva vertical, la presencia de dos mundos míticos antagónicos entre los que se mueve el caballero, sino también la de una segunda perspectiva vertical, pues la cadena ininterrumpida de aventuras que la componen apunta a un mundo trascendente que dirige y ordena la acción y el acaecer de esos mundos polares, y que es el que en última instancia envía la serie de aventuras al caballero. «El mundo de la "prueba caballerisca"», apunta Auerbach en *Mímesis*, «es un mundo de aventuras; no sólo

contiene una ristra casi ininterrumpida de aventuras, sino que no contiene otra cosa; nada ocurre en él que no sea escenario o preparación para una aventura» (132); se trata de «...un mundo ... preparado ex profeso para que los encuentros fantásticos y los peligros se topen con los caballeros como si les fueran enviados en serie» (131). De ello resulta lo que Auerbach llama «especial ordenación del acaecer» (131), es decir, una ordenación que trasciende las voluntades y las decisiones de los personajes, ya que la sucesión innumerable y la presencia exclusiva de estas aventuras sólo es posible si son enviadas por un principio o voluntad superior o suprahumano. La serie de aventuras entraña un ordenamiento supraindividual de la acción del que ya hemos hablado, en el que se deja sentir o se trasluce la perspectiva trascendente propia del mito, esa visión mítica de la realidad en la que ésta se halla sometida a y depende de fuerzas superiores y sobrehumanas. A este mismo ordenamiento se refiere Köhler cuando afirma que,

Sin embargo, en la medida en que las aventuras ya están esperando al héroe y parecen preparadas para él, la evolución del protagonista alcanza el carácter de una determinación suprapersonal. Ello se descubre sobre todo en la aventura redentora de la "Joie de la Cort", prueba en la que hasta entonces habían fracasado todos los otros caballeros y que estaba reservada sólo para Erec. (64)^{*(85)}

Como apunta Köhler, la aventura guardada es la más clara expresión del ordenamiento trascendente que entraña la serie de aventuras del caballero, de esa relación de la fórmula aventurera caballerisca con la determinación suprapersonal del acaecer, y se

^{*(85)} Köhler explica a continuación cómo esta determinación supraindividual se va convirtiendo progresivamente en la Providencia divina. «Si ya en la primera novela cortés, la relación entre *aventure* y caballero se funda en la idea de que a un caballero determinado le toca en suerte una aventura determinada en la que otros fracasan, y con ello se pone de manifiesto una fuerza predestinadora, ello es así sobre todo porque la exhibición ejemplar de cada uno de los héroes no ofrecía otra posibilidad» (72), dice este autor. Pero, prosigue, «de todas formas sólo a partir del *Yvain* la noción de *aventure* toma claramente sentido de una "providencia", que no apunta ya únicamente a la personalidad del individuo» (73), y añade: «La voluntad de Dios y la *aventure* se encuentran aquí tan próximos que se confunden ya en una "providencia" que equipara el camino del caballero hacia la purificación con la serie de hechos destinados a restablecer un orden agradable a Dios y que ha sido violado, el camino del caballero se sitúa así en el cumplimiento de la voluntad divina» (74). De este modo el ideal caballeresco, que puede resultar un fin en sí mismo, y soberbio además para la Iglesia, «...se convierte en la función terrenal más importante del poder ordenador de Dios» (74). El siguiente paso es el escatológico, que aparece en *Perceval*, en el que la aventura y la caballería aparecen al servicio de la búsqueda del Grial y del advenimiento de un futuro más feliz situado bajo el signo de Dios, en el que toda aventura es un prelude de la gran aventura, toda búsqueda de la del Grial. Las palabras de Köhler permiten observar cómo el román caballeresco, partiendo de una visión mítica universal y común a todas las mitologías y religiones, en la que el mundo está habitado por dioses y demonios o poderes sobrehumanos que representan el bien y el mal y que dirigen y ordenan el acaecer, pasa de una la orientación céltica de la misma en la que este tipo de román tiene sus orígenes a una cristiana, es decir, cómo el sustrato mítico céltico se cristianiza, aunque ello no implica variaciones sustanciales en cuanto a la visión de la realidad, sólo en sus ropajes exteriores o en su nomenclatura.

observa perfectamente en *Le chevalier à la charrette* cuando Lanzarote llega al cementerio y levanta la losa que sólo aquél destinado a liberar a los cautivos de Gorre puede levantar. Ello lo señala como el héroe predestinado, para el que está guardada esa liberación, y con ello su peripecia y la serie de aventuras a las que se enfrenta cobra un carácter dirigido, trascendente. En la repetición de este motivo en el román caballeresco, como ocurría con la de esas aventuras de descenso a las que nos hemos referido, tenemos de nuevo una síntesis en una aventura de la dependencia de una realidad trascendente que la fórmula de la búsqueda aventurera entraña, de nuevo una expresión en el plano de la fórmula de la perspectiva modal vertical-trascendente que orienta todo el universo del román caballeresco

(b) Pero si el román toma del mito este esquema doblemente vertical, vertical-polar y vertical-trascendente, es una visión mítica *de la realidad humana*. Aunque mítica en su disposición dual del mundo y en su ordenación del mismo desde arriba, es mimética en sus contenidos; a través de este doble esquema vertical presenta la realidad, es la realidad la que da sustancia o cuerpo a la perspectiva vertical, alejándola así del mito. En *Le chevalier á la charrette*, Logres y Gorre, pese a su polaridad y trascendencia míticas—se presentan en última instancia en los mismos términos medievales y aristocráticos, compartiendo similares costumbres y formas de vida, poblados igualmente por señores, doncellas y caballeros de la sociedad feudal de la época, que encarnan los mismos valores que imperaban en las cortes francesas del momento—hospitalidad, generosidad, valor guerrero, amor, lealtad al señor y a la dama, dicho en una palabra: cortesía. En ambos se proyecta, en resumidas cuentas, la misma realidad contemporánea que desplaza su carácter mítico. Por supuesto, y como ya hemos visto al estudiar las implicaciones de la doble perspectiva vertical más allá de su carácter polar y trascendente, es una realidad *superlativizada*, pues esa realidad contemporánea se muestra con sus mejores galas, en sus colores más brillantes, en su máximo esplendor, como ha indicado Dorothy Everett al destacar el componente realista del román medieval^{*(86)}; y *estilizada*, limitada a una clase social, o sea a una parcela de la realidad,

^{*(86)} DOROTHY EVERETT, «A Characterization of the English Medieval Romances», *Essays and Studies* 15 (1929): 98-121. Everett deja claro que *romantic quality*, la idea de algo alejado de la experiencia, remoto, con la que asociamos el román medieval, no es lo mismo que *the quality of romance*, que es moderna y realista, especialmente para el lector del momento. «Not only are the heroes», afirma Everett, «medieval and medieval in behaviour, but the setting which forms their background is medievalized too. The armour, dresses, jewels which romance-writers eagerly describe are those that were fashionable at the time when the descriptions were written" (105). Pero Everett matiza este *realismo* afirmando: «The pleasure they afforded in their own time has nothing in common with that given by some of the novels of Arnold Bennett in ours; rather they pleased as modern novels of "high life" do. One of their merits in the eyes of those for whom they were written must have been that

y dentro de esa parcela, a sus aspectos y manifestaciones exteriores, como ha señalado Erich Auerbach, a un número muy limitado de sus actividades, y a una forma pura y uniforme, sin mezclas ni sombras, de ejercerlas, una forma que responde a los códigos de la cortesía. La limitación mayor, sin embargo, sigue siendo la intensa presencia del sustrato mítico maravilloso, que, como indica también Auerbach, silencia la realidad histórica, sustituyendo la situación histórica real del estamento caballeresco por un mundo de hadas, el mundo mágico fabuloso de origen celta. Sin embargo, incluso esa situación histórica excluida se desliza a veces furtivamente en ese mundo irreal y mítico, y algunos elementos de la misma se proyectan sobre esos mundos antitéticos y encantados del román cortés de Chrétien y explican de hecho su configuración y la forma última que toman, de la misma forma en que el espejismo del que hablaba Ortega delata la sequedad de la tierra que lo produce. La historia temporal está presente, sólo que se presenta *sublimada* o *demonizada*, como ha demostrado bien Erich Köhler en su libro sobre las relaciones entre el ideal cortés y la realidad en Chrétien de Troyes.

En el mundo idílico artúrico, por ejemplo, se proyecta claramente la imagen de una monarquía feudal conservadora, tradicionalista, aferrada a las costumbres y usos tradicionales, al orden heredado y al derecho feudal. Basta leer la escena con la que arranca *Erec et Enid* para darse cuenta de ello. Arturo convoca a sus caballeros a la caza del Ciervo Blanco «...pour faire revivre la coutume» (38). Pese a las razones de Gauvain, que desaconseja hacerlo porque el premio al que caza el ciervo es un beso de la más hermosa, y ello puede dar lugar disputas entre los caballeros sobre cuál es la más hermosa, la decisión de Arturo es inalterable porque en ello va su prestigio de rey: «Je le sais bien, répondit le roi, mais je ne changerai rien à ce que j'ai dit. Parole de roi ne doit être contradite. Demain matin nous partirons tous chasser le Blan Cerf dans la forêt aventureuse. Cette chasse sera très merveilleuse» (38). La voluntad del rey de restablecer y mantener la costumbre pese a los inconvenientes de la misma es justificada por el propio rey Arturo al final de esta aventura del Ciervo Blanco, muchas páginas más adelante, cuando el rey decide por fin quién es la más hermosa. El rey se encuentra rodeado de innumerables caballeros, entre ellos los componentes de la Tabla Redonda,

they provided an escape from the failures or partial successes of life as it was lived by showing them that life idealized. The dresses and armour, the feasts and hunts were cut to the pattern of things known, but on those patterns the romancer embroidered every splendour his imagination could conjure up. In the romances everything must be of a gorgeousness to which real life could not attain. When a hero of romance gave a feast, he provided all the fine dishes of which the writer had heard; if the heroine's mantle is described, it is covered so thick with embroidery and precious stones that the account of it wearies the mind» (105-6).

y ante ellos proclama a Enid como la más hermosa, aunque no sin consultarles y requerir su opinión en unas palabras muy reveladoras de la realidad política que se esconde tras la corte artúrica:

Seigneurs, qu'en dites-vous? ... Je dis qu'elle a droit aux honneurs. Pouvez-vous rien y contredire? Si quelqu'un y veut mettre défense, qu'il dise ici ce qu'il en pense! Je suis roi. Je ne dois mentir ni consentir à vilénie, fausseté ou démesure. Je dois garder raison, droiture. A roi loyal il appartient de maintenir la loi, la vérité, la foi et la justice. Je ne voudrai en nulle guise faire déloyauté ni tort au plus faible non plus qu'au plus fort. Nul ne doit avoir à se plaindre de moi. Je ne veux que soit délaissée la coutume et les usages que s'ut maintenir mon linage. Vous auriez à vous alarmer si vous me voyiez instituer d'autres coutumes et d'autres lois. L'usage de Pendragon, mon père, qui était roi et empereur, je le dois garder maintenir, quoi qu'il m'en puisse advenir. Or dites-moi toute votre pensée sur-le-champ et très librement: cette jeune fille, bien que n'étant de ma maison, ne doit-elle bien et justement recevoir le baiser du Blanc Cerf? (52-53)

Como explica Köhler comentando este pasaje, estamos ante una clara formulación de un principio de autoridad basado en el respeto a leyes tradicionales y una imagen de la monarquía apegada al derecho consuetudinario feudal, que el rey debe mantener y respetar. La costumbre, y no la simple voluntad del rey, ha de regular las relaciones entre rey y vasallo porque impide, por su carácter tradicional e inalterable, la arbitrariedad real, y en general salvaguarda los intereses de la comunidad frente a los intereses particulares. Además la Tabla Redonda refuerza claramente este imagen del gobierno en el que el derecho feudal y la nobleza ponen límites al poder real, pues en ella el rey se presenta como *primus inter pares* y es un claro reflejo del orden feudal ideal. Como dice Köhler, «Arturo no es nunca un rey soberano, un verdadero rey; él es siempre el símbolo de un estado feudal ideal representado y caracterizado como el garante de un orden humano perfecto» (28). En este episodio tenemos por tanto esta realidad política y social, la de las cortes feudales del XII en las que escribe Chrétien, proyectada en un mundo fabuloso, en algo tan alejado de la realidad como la aventura maravillosa de la caza del Ciervo Blanco en el bosque de la aventura, un motivo de clara raigambre mítica celta; lo mismo que el de la Tabla Redonda, que se utiliza para articular una imagen de la monarquía que tiene su origen en la realidad histórica y en las circunstancias particulares de la Edad Media. Esta es la forma característica en que la realidad penetra en el *romance*, a través del esquema mítico vertical, en este caso de su inmersión en un mundo idílico maravilloso, lo que implica un proceso de idealización de la realidad, de presentación en sus contornos ideales y perfectos, y de depuración de la misma, de eliminación todo lo negativo, de lo que resulta una realidad sublimada.

Esta relación con la realidad no se reduce a este reflejo *sublimado* de la sociedad caballeresca, a una idealización que podríamos llamar *positiva*, sino que el *romance*

puede también reflejar la realidad hostil, opuesta a esa sociedad, asociándola al mundo demoníaco que hereda del mito celta, *demonizándola*. Se produce así un proceso de idealización de la realidad de signo contrario, una idealización *negativa*. Esto se observa perfectamente en *Le chevalier au lion* en el episodio de la Pésima Aventura, en el que Yvain llega a un castillo descrito claramente en términos demoníacos que recuerdan a los de Gorre. En él dos villanos a los que se describe como «deux fils du diable» y «deux diables» (329) mantienen prisioneras a un numeroso grupo de doncellas, como ocurría también en Gorre, lo que nos indica inmediatamente la entrada del héroe en el antimundo demoníaco celta. Lo interesante del episodio, sin embargo, es que estas cautivas son obligadas a trabajar en un taller textil, en un régimen de explotación cercano a la esclavitud, que Chrétien describe incluso en sus detalles monetarios, y que refleja una realidad histórica contemporánea de, y posiblemente detestada por, Chrétien: los talleres de hilanderas de Champaña. Las palabras de una de las cautivas a Yvain son bien explícitas a este respecto:

Mais je viens de dire grande folie en parlant de la délivrance. D'ici jamais ne sortirons. Toujours drap de soie tisserons et n'en serons pas mieux vêtues. Toujours serons pauvres et nues et toujours faim et soif aurons. Jamais ne pourrons tant gagner que mieux en ayons à manger. Du pain en avons chichement, peu au matin et moins au soir. Car de l'ouvrage de nos mains n'aura chacune pour son vivre que quatre deniers de la livre. Avec cela nous ne pouvons avoir assez de manger et de drap. Car qui gagne en sa semaine vingt sous n'est pas tiré de peine. Eh bien, sachez en tous les cas qu'il n'est aucune d'entre nous qui ne gagne vingt sous ou plus. De quoi rendre riche un duc! Nous sommes en grand-pauvreté bien que riches de nos gains. Celui pour qui nous travaillons et des nuits grand'partie veillons et tout le long du jour aussi, nous menace de nous rouer nos membres, si nous nous reposons. Pour cela n'osons reposer. (329-30)

Tenemos aquí una descripción de un modelo de sociedad claramente antagónico del que representa la corte artúrica, y que apunta también a una realidad económica y social contemporánea, la de las emergentes ciudades y sus burgueses, con unas formas de vida alternativas basadas en el trabajo y una nueva ética mercantilista. Erich Köhler ha explicado en la obra citada cómo a finales del siglo XII la sociedad y valores feudales empezaban a verse amenazados por una floreciente burguesía, por la sociedad urbana con sus valores mercantiles y laborales, y especialmente por la alianza de ésta con las emergentes monarquías nacionales (concretamente la capeta francesa), que detentaban una nueva concepción del poder real y la organización política en las que la soberanía del rey sustituye a la simple monarquía y no se ve limitada por las leyes y usos feudales. Köhler explica que

La ciudad aparecía como la sede de una humanidad peculiar, cuyas formas de vida y categorías mentales no coincidían en absoluto con las formas habituales de ver las cosas, y debían

representar incluso, a los ojos de la caballería y del clero feudalizado, una amenaza para el orden general; la alianza con la monarquía, el aumento del poder político que ésta posibilitaba, y el poder económico que poseían, les llenaba de inquietud. (25)

Es evidente que en esta escena Chrétien está proyectando esta nueva realidad política y económica que rodea y amenaza a la caballería en el antimundo demoníaco de su román. De nuevo nos encontramos con elementos de realidad histórica en un paisaje mítico e irreal, el del ultramundano castillo de la Pésima Aventura, pero ahora demonizada, sumergida en un mundo maravilloso demoníaco, y por tanto asociada con el mal, presentada como ideal negativo, y negativamente depurada, desposeída de cualquier aspecto positivo.

De esta forma la situación histórica se filtra a través del esquema mítico vertical. Un modelo de organización política y social en decadencia, amenazado por una nueva concepción de la monarquía que empieza a imponerse, es sublimado al proyectarse en un mundo idílico superior. Y ese modelo alternativo emergente, una realidad amenazante y a la postre triunfante, es demonizada al proyectarse en un mundo inferior demoníaco. Pero la situación histórica se filtra también a través del ordenamiento vertical trascendente, de la segunda perspectiva vertical, pues si la sucesión de aventuras responde claramente a un mundo dirigido, propio del mito, el carácter y contenido de estas aventuras y la búsqueda de las mismas como ocupación exclusiva y central del caballero, como una función reservada sólo para él, remiten de nuevo a la realidad histórica. En este sentido la cadena de aventuras no es sino un reflejo de una realidad social, de un ordenamiento estamental al que se aferra la aristocracia del XII, en el que ésta tiene asignada una misión guerrera de la que los demás estamentos quedan excluidos y que viene impuesta desde arriba, y por tanto inmutable o al menos no transformable desde abajo. Así lo revela la conversación entre Calogrenant y el pastor gigante que tiene lugar al comienzo de *Yvain*. El villano pregunta a Calogrenant quién es, y ello da lugar al siguiente diálogo:

- Je suis un chevalier en quête de ce qu'il ne peut trouver. Car je cherche et rien j'en trouve.
- Et que voudrais-tu trouver?
- Aventure pour éprouver ma prouesse et ma hardiesse! Je te prie et te demande: dis-moi si tu connais quelque aventure merveilleuse.
- D'aventure je n'en connais. Jamais n'en entendis parler. (256)

La fe del caballero que parte a buscar aventuras porque cree que están ahí esperándole, en esa misión reservada para él que lo separa del villano— así se refiere Chrétien al pastor— que no sabe qué es aventura ni ha oído nunca hablar de ella, demuestra cómo

en un episodio de clara raigambre mítica celta se proyecta una realidad histórica, un modelo social aristocrático en el que el caballero se separa y distingue de los demás personajes por esa función privilegiada que lo convierte en élite^{*(87)}. Si el contenido de los mundos polares idílico y demoníaco apunta a la realidad, el de la serie de aventuras trascendentes hace lo mismo. La manifestación propia del román caballeresco del ordenamiento supraindividual del acaecer que es característica universal del *romance*, resulta por tanto de circunstancias históricas, y lo hace además en un sentido más concreto, aunque más oblicuo, menos directo.

La creación de un mundo en el que las aventuras están ahí esperando al caballero y en el que éstas se suceden una tras otra como llovidas del cielo no sólo responden a un ideal estamental, sino que en última instancia resulta precisamente de la ausencia de aventuras en la realidad histórica del momento, como ha explicado bien Köhler:

El nuevo sentido de la vida militar se inserta en el hecho de armas del caballero individualizado y errante y le confiere en la *aventure* una legitimación moral ... Sociológicamente, el nuevo significado de la guerra como combate singular descansa sobre la pérdida de función, en tiempos de paz, de la baja nobleza carente de posesiones, progresivamente empobrecida y destinada por ello mismo a una existencia errante. El período relativamente tranquilo que atravesó Francia entre 1160 y la tercera cruzada en 1190 debió favorecer de forma especial la elaboración del ideal del caballero en búsqueda de *aventure*. (63)

^{*(87)} Esta interpretación del episodio que podríamos denominar clásica o tradicional ha sido cuestionada recientemente por una corriente de estudios de Chrétien de Troyes y el román medieval a cuyos autores podríamos englobar bajo el apelativo de *ironistas*, puesto que se caracterizan por hacer una lectura irónica de las obras, por enfatizar la crítica a la caballería y la tradición literaria caballeresca contenida según ellos en las mismas, frente a las lecturas anteriores que ellos consideran ingenuas y que subrayan lo contrario, la construcción y articulación literaria del ideal caballeresco en el román. Algunos representantes de esta tendencia crítica en el campo de Chrétien de Troyes son PETER HAIDU, *Ironic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in "Cligès" and "Perceval"* (Ginebra: Droz, 1968), PETER NOLAN, «Mythopoetic Evolution: Chrétien de Troyes' *Erec et Enid*, *Cligès* and *Yvain*», *Symposium* 25 (1971): 139-61, y JOHN L. GRISBY, «Narrative Voices in Chrétien de Troyes», *Romance Philology* 32 (1979): 261-73. Pero es ante todo D. H. GREEN quien, primero en un artículo, «Irony and Medieval Romance», *Arthurian Romance: Seven Essays*, ed. D.D.R. Owen (Edinburgh and London: Scottish Academic Press, 1973): 49-64, y luego en un excelente libro, *Irony in Medieval Romance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), ha aplicado de forma más sistemática y exhaustiva esta lectura irónica al román medieval en su conjunto y ha sintetizado y desarrollado los hallazgos de esta tendencia crítica. Green apunta además que este tratamiento irónico por parte del román del mundo caballeresco que describe no es sino un anticipo de lo que hará Cervantes posteriormente, idea ésta que será desarrollada por EDUARDO URBINA en su libro *Principios y fines del "Quijote"* (Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1990). Como siempre, las aportaciones que pueden hallarse en estos estudios van acompañados de excesos evidentes, pues tienden a ver ironía donde, desde mi punto de vista, no hay ningún indicador textual de la misma. Un buen ejemplo de ello es la lectura burlesca del episodio que acabamos de citar que apunta el propio Green en el artículo citado (48); la burla, desde mi punto de vista, está más en la mente o la lectura del crítico, demasiado sensibilizada o atenta a la ironía, que en el texto. Aunque a Green le parezca insostenible la lectura tradicional del episodio, en este caso creo que es mucho más sensata y afortunada.

La aventura individual a través de la cual el héroe preserva el orden caballeresco ideal de las amenazas que lo acechan en el mundo demoníaco, amenazas a veces tan concretas como el orden mercantil alternativo representado por el taller de hilanderas, confiere al caballero la función y la legitimación social que en la práctica está perdiendo. La serie de aventuras individuales es claramente un mecanismo de compensación de esa carencia de aventuras colectivas de la realidad histórica, el cumplimiento de deseos frustrado por una realidad bien diferente (y, en este sentido, es un resultado directo de la misma), como lo es la demonización del creciente poder de la monarquía y las ciudades, o la idealización de un sistema de organización política decadente. La serie de aventuras no sólo da cumplimiento a los deseos de que el modelo aristocrático se imponga sobre el alternativo emergente, un triunfo que es anti-histórico, sino que es también en sí misma un cumplimiento de deseos, concretamente del deseo de una función social que la baja caballería está de hecho perdiendo en la realidad histórica, y por tanto también anti-histórica. La cadena de aventuras sólo es posible en un mundo maravilloso mítico que falsifica la realidad histórica para satisfacer los deseos de una determinada clase social, pero que al tiempo refleja esa realidad en cuanto que esos deseos resultan de ella, refleja la realidad tornando carencias y fracasos en abundancia y victorias, como la refleja oblicuamente el espejismo de Ortega. Dice Auerbach que el román cortés «no representa un realidad poéticamente plasmada, sino una evasión al mundo de la fábula» (134), y tiene razón. Pero la forma que adopta esa evasión nos informa de la realidad de la que intenta evadirse.

De todo lo dicho puede extraerse una imagen bastante clara del tipo de relación que el *romance*, en una de sus variantes más idealistas, la caballescica, establece con la realidad, una relación que hemos caracterizado como idealizadora, y que es en gran medida resultado de su posición intermedia entre el *mito* y el *realismo*, como apunta Frye al referirse al *romance* como «...the tendency ... to displace myth in a human direction and yet, in contrast to "realism," to conventionalize content in an idealized direction» (*Secular* 137). En el *romance* la realidad se proyecta sobre dos mundos polares, idílico y demoníaco, regidos por un mundo trascendente, sobre el esquema mítico doblemente vertical, y los desplaza en función de deseos y miedos. Naturalmente estos deseos y miedos son los de un grupo o clase social, por lo que el *romance* está al servicio de una ideología o visión de mundo determinada, algo que caracteriza la evolución y transformaciones del *romance* a lo largo de la historia y que Frye ha llamado «the kidnapping of romance». La consideración de una determinada realidad como positiva o negativa, favorable o amenazante, y su consiguiente sublimación o

demonización, depende naturalmente de nuestra perspectiva sobre la realidad. Pero, sea cual sea la perspectiva social o histórica desde la que se utiliza el esquema mítico, y pese al proceso de idealización de la realidad en sentido positivo o negativo que éste implica, el *romance* nos ofrece en última instancia una realidad.

3. El *romance* por tanto ofrece un cauce a través del cual la realidad puede penetrar en la ficción y ser representada literariamente. Sin embargo es necesario precisar que esta forma de relación con la realidad es un potencial que puede realizarse de diferentes maneras y en diferentes grados. La realidad está necesariamente presente en el *romance*, aunque sólo sea en sus aspectos más superficiales, en el hecho de que sus personajes son seres humanos que han de hablar, vestir, comportarse de una manera determinada, y en esa manera siempre se traslucirá una realidad, contemporánea o, a veces, incluso pretérita. Pero, a partir de este mínimo indispensable, la intensidad de la presencia de la realidad puede variar dependiendo de muchos factores, del autor y su interés por la misma o de su talento para plasmarla, del gusto y las preocupaciones del lector del momento, etc. Tan importante como el deseo de imitación de la realidad por parte de autor y lector a la hora de regular esa presencia, es el deseo de imitación de la literatura y la dinámica genérica que esa imitación crea. La aparición de una fórmula determinada de román implica siempre la presencia de una realidad y un contexto cultural, social, histórico que la produce, pero en cuanto esa fórmula empieza a ser imitada y se convierte en un género los imitadores pueden dar la espalda a la realidad y basar sus obras casi exclusivamente en la literatura que les sirve de modelo; o, por el contrario, ir incorporando en la fórmula, en el género, nuevas realidades que van surgiendo. El román puede volverse sobre sí mismo y convertirse en puro cliché, en pura imitación o reproducción de fórmulas previas, alejándose así progresivamente de una realidad en continua transformación, o transformarse según se transforma la realidad. De ello resultan dos formas posibles de imitación de la fórmula o de desarrollo genérico que marcan dos grados diferentes de presencia de la realidad en el román. Una imitación *literal*, que sigue reproduciendo la fórmula cuando la realidad ha cambiado y aquélla se ha divorciado casi por completo de ésta, o una imitación que podríamos llamar *desplazada*, que adapta el género a una nueva realidad, que proyecta una nueva realidad sobre la fórmula que la transforma y desplaza en cierta medida.

Estas dos posibilidades básicas están bien reflejadas en la evolución del román artúrico o de caballerías que crea Chrétien de Troyes y en su adaptación al suelo hispánico. La primera está claramente representada por el *Amadís* de Montalvo, que

sigue reproduciendo la fórmula creada por Chrétien— aunque a través de la intensificación y multiplicación de la misma que llevan a cabo los romanes en prosa franceses del siglo XIII, especialmente en *Lancelot en prose*— en la España de principios del siglo XVI, es decir en una realidad radicalmente diferente de la que dio lugar a la fórmula de Chrétien. Ello no significa que la obra sea totalmente ajena a preocupaciones del momento, que no tenga algún tipo de coloración propia como resultado de su contexto inmediato peninsular. De hecho lo tiene en su reflejo de la transición de una caballería cortés a una caballería al servicio de la religión, y de la lucha caballeresca individual a la guerra colectiva y la cruzada (representadas ambas por la sustitución de Amadís por su hijo Esplandián), en las que late el espíritu de la Reconquista recién culminada y la necesidad de frenar la creciente amenaza turca o pagana en Europa. Resulta también del contexto histórico la importancia que cobran las luchas entre la monarquía y la nobleza caballeresca, reflejadas en el enfrentamiento entre Amadís y Lisuarte, y que remiten al reinado de los Reyes Católicos; así como la presencia prácticas tomadas de la realidad como la del matrimonio secreto, o valores característicos de la sociedad del momento como el de la venganza. Todo ello prueba cómo hasta el román más fantástico incorpora siempre elementos de la realidad. Pero el mundo del *Amadís*, que sigue siendo mítico y fabuloso como el de los romanes de Chrétien (aún más, de hecho, pues se sitúa en un tiempo aún más remoto, anterior a Arturo), está todavía más divorciado de realidad que el de Chrétien, al reproducir similares modos de combate, de amor, y de vida en general, cuando estos modos han cambiado considerablemente.

La segunda posibilidad de desarrollo genérico es la representada por el *Tirante el Blanco*, la obra del valenciano Joanot Martorell, publicada antes que el *Amadís*, en Valencia en 1490 (aunque escrita antes, posiblemente entre 1460 y 1464). El *Tirante* pone en evidencia el radical divorcio de la realidad del mundo caballeresco de la obra de Montalvo al presentar una visión de la caballería bien diferente de la de éste, mucho más acorde con la realidad contemporánea, con la caballería del siglo XV. Martorell muestra bien a las claras la posibilidad de transformar la fórmula en función de las nuevas realidades en el amor y en el combate de las que es testigo excepcional el autor. El *Amadís* y el *Tirante* representan claramente dos formas bien diferentes de imitación y desarrollo genérico del román de caballerías, que dan lugar a dos grados bien diferentes en el tipo de relación con la realidad que hemos dado en llamar *romance*— aunque esto no deja de ser una reducción, una simplificación a dos polos básicos o fundamentales, de las innumerables variaciones posibles en la intensidad de esa relación, que puede

ofrecer sin salir de un mismo género tantas variaciones como autores u obras. En el *Amadís* la presencia de la realidad disminuye con respecto a Chrétien a tenor de su imitación literal, de la falta de *recontextualización* de la fórmula. El *Tirante* sí recontextualiza la fórmula, la adapta a una nueva realidad que sustituye a la que reflejaba la fórmula de Chrétien. El *Amadís* está vuelto fundamentalmente a la literatura previa, aunque con un ojo puesto en la realidad contemporánea. En el *Tirante* las prioridades se invierten.

El *Tirante*, sin embargo, no sólo adapta la fórmula a una nueva realidad, como veremos inmediatamente, lo que lo mantiene a una distancia de la realidad como mínimo similar a la de Chrétien, sino que además la presenta en una geografía y un tiempo muy reales y concretos, históricos. Ello le permite reflejar aspectos de la situación histórica de forma mucho más inmediata y clara, sin la distorsión mítica—sublimación y demonización—que veíamos en el *Lancelot*—o en *Erec et Enid*, *Yvain* o *Perceval*—de Chrétien, por lo que implica un avance, un grado todavía mayor de presencia de la realidad. El mundo fabuloso es sustituido por el de la experiencia, ha sido desplazado *más* hacia el *realismo*. El desplazamiento de la fórmula creada por Chrétien no se refiere por tanto tan sólo a que se trasluce una nueva realidad a través de esa fórmula, a que la fórmula es adaptada a una nueva realidad—*recontextualización*, desplazamiento en un sentido amplio—sino a que hay más realidad, a que la fórmula es contextualizada en la realidad histórica—*contextualización realista*, desplazamiento en sentido estricto. Recontextualización y contextualización realista son inseparables en el *Tirante*, pero ello no tiene por qué ser siempre así—hay una tímida y muy limitada recontextualización de la fórmula caballeresca en el *Amadís* en los aspectos que reflejan la realidad a los que nos hemos referido, sin que se produzca sin embargo contextualización realista alguna. En cualquier caso es la contextualización realista la que determina el desplazamiento de la fórmula caballeresca en el *Tirante* y la que automáticamente nos plantea la duda de si dicha contextualización es suficiente para hablar de *realismo*, de un nuevo modo y una nueva relación con la realidad diferente de la que aparecía en Chrétien, o si tan sólo estamos ante otro grado de relación con la realidad incluido en las diferentes posibilidades que comprende el *romance*. Es decir, si el tan alabado realismo del *Tirante* es una cuestión de calidad o simplemente de grado, cualitativa o cuantitativa, de diferente representación de la realidad o simplemente de más realidad.

Antes de intentar dar respuesta a esta pregunta mediante el análisis del *Tirante* no estará de más volver brevemente a Chrétien para recordar que esta posibilidad de contextualización realista de la fórmula caballeresca está en el román de caballerías

desde el principio, desde los comienzos mismos del género. No todos los romanes de Chrétien giran en torno a las solitarias aventuras de los caballeros de la Tabla Redonda en un espacio fabuloso diseñado para la aventura y en un tiempo mítico. En *Cligès* Chrétien ofrece un román de una índole bastante diferente, situado en un espacio y tiempo bastante concretos y que gira en torno a empresas y acontecimientos de un carácter mucho más realista, en ocasiones incluso inspirados en acontecimientos históricos más o menos contemporáneos. No es este el momento ni la ocasión de detenernos en el análisis de *Cligès* (aunque la obra ofrece algunas curiosas y jugosas similitudes con el *Tirante*), bastará para nuestros propósitos citar las palabras de Anthime Fourrier, que ha estudiado precisamente este carácter excepcional que da a la obra su más directa relación con la realidad frente a la más nebulosa u oblícua de los otros romanes de Chrétien y el género caballeresco en general:

Mais, ce qu'il faut surtout noter, c'est que l'on ne trouve pas dans le *Cligès* de Chrétien aucune recherche de l'"aventure" extraordinaire, à quoi s'adonnent avec prédilection les héros de ses autres romans arthuriens. Alexandre et son fils se rendent tour à tour à la cour d'Arthur ... pour y apprendre les vertus chevaleresques et s'y perfectionner en courtoisie. Pourtant, point de pucelle à délivrer, de géants à vaincre, de serpents à abattre, de châteaux mystérieux à visiter ou de ponts dangereux à franchir, aucun sortilège à redouter. Toute fantasmagorie demeure absente. Les événements se déroulent sur un plan uniquement humain: Arthur mate un rebelle, et ce sont les exploits guerriers d'Alexandre; Cligès triomphe au tournoi sur les héros de la Table Ronde, et ce sont les exploits chevaleresques du neveu de Gauvain. Tout cela est dû à l'influence du *Tristan* et sans doute plus précisément à l'exemple de Thomas. Le seul élément merveilleux est fourni par le philtre. Mais ce philtre lui-même, loin de créer l'enchantement et le mystère, n'a plus qu'un rôle de commode accessoire, qui permet à l'auteur de doubler à bon compte le cap des situations délicates. (156)

Las palabras de Fourrier permiten apreciar el considerable desplazamiento de la fórmula que implica el situarla en un mundo real y más cercano a la experiencia, en el que desaparece la polaridad maravillosa entre lo idílico y lo demoníaco, y el encadenamiento casual de innumerables aventuras maravillosas deja paso a unas pocas empresas más cercanas a las de la realidad histórica de la caballería.

Fourrier incluye *Cligès* y otros romanes similares por su tratamiento de la realidad en lo que él denomina la *corriente realista* del román medieval, y la existencia de esta corriente lleva a este autor a proyectar sobre el román una distinción más general entre *roman-évasion* y *roman-miroir* (12). En el primer tipo de ficción predomina la imaginación, nos aleja de nosotros mismos y nuestra situación en el mundo real; en el segundo predomina la observación, nos acerca a nosotros mismos y nuestra vida. La distinción puede aplicarse al román medieval teniendo en cuenta la acción y el marco de esa acción, según ésta se sitúe en un pasado lejano y maravilloso (pseudo-antiguo o

pseudo-celta) que extraña al lector de la realidad, o se sitúe en un tiempo y espacio más cercano y se adapte más a la experiencia. Lo más acertado del planteamiento de Fourrier, sin embargo, es que reconoce el aspecto de *miroir* que encierra siempre el *roman-évasion* (de hecho habla de *realismo mágico* para referirse a las otras obras de Chrétien), y reconoce así mismo, aunque sólo implícita y brevemente, la diferencia que sigue separando al *roman-miroir* medieval de la novela: «Certes, il ne faut pas leur demander plus qu'ils ne peuvent donner: rarement les auteurs du Moyen-Age, — même les auteurs de fabliaux, — se sont bornés à décrire la réalité telle quelle et pour elle-même, c'est-à-dire sans la déformer en rien et pour le seul plaisir de l'observer, de la comprendre, de la reproduire en artistes souverains» (13). Fourrier hace referencia a las limitaciones que la tradición y la época ponen a la observación de la realidad (que son ni más ni menos que las limitaciones de lo que aquí hemos denominado doble perspectiva vertical), y de este modo su distinción de corrientes en el román medieval viene a ser una distinción entre dos grados de relación con la realidad dentro de una común y amplia visión de la realidad, el *romance*, sin trascender el modo.

Si a estos grados unimos los que resultaban de la comparación entre la imitación genérica del *Amadís* frente a la del *Tirante*, tendremos ya tres grados—representativos de un número mayor de posibilidades—de relación con la realidad dentro del *romance*, concretamente dentro del román de caballerías: son los representados por el *Cligés* (la fórmula en un contexto realista), por las demás obras de Chrétien (la fórmula en mundos fabulosos pero miméticos, que reflejan la realidad de forma sublimada o demonizada), y por el *Amadís* (la fórmula en mundos míticos de escaso contenido mimético, que reflejan más que nada la literatura previa y como mucho una realidad pretérita). Queda por ver si el *Tirante* pertenece a ese primer grado representado por el *Cligés* y el *roman-miroir* medieval en general, es decir, si es simplemente un tipo de román más desplazado, si representa un grado más de desplazamiento dentro del *romance*, el grado extremo; o si trasciende este modo para llegar al *realismo*, a la novela. Llegamos así a la embarazosa y difícil cuestión de trazar la línea divisoria entre *romance* y *realismo* en la historia literaria, en la sucesión de obras concretas y no en un modelo teórico ideal; de señalar dónde la presencia de la realidad se hace tan intensa que nivela la perspectiva vertical, la transforma en horizontal y da lugar a un cambio cualitativo en la mimesis. La comparación entre el *Tirante* y el *Quijote* y la forma en que desplazan la fórmula de Chrétien nos permitirá arrojar alguna luz sobre esta cuestión.

II

El desplazamiento de la fórmula caballerescas en el *Tirante* es observable en la sólida implantación de la historia ficticia que presenta en la realidad histórica, por oposición al nebuloso universo mítico en que tiene lugar la acción del *Amadís*. La fórmula se sitúa en un mundo real en lugar de en el mundo fabuloso celta, un mundo que responde en líneas generales a la realidad histórica del siglo XV. La historia del *Tirante* transcurre en una geografía plenamente real, en Inglaterra, Sicilia, Rodas, Grecia y el Norte de Africa, y la toponimia se ajusta bastante a la realidad histórica, aunque ello no significa que todos los topónimos sean rigurosamente reales (de hecho algunos son ficticios o aparecen en un entorno que no les corresponde)^{*(88)}. El tiempo de la historia tiene también un carácter muy preciso, tanto en su sucesión cronológica como en su enmarcación histórica, que Riquer reconstruye a través de referencias dispersas y que cifra en once años y medio empezando exactamente en 1450 ("*Tirant lo Blanch*" 82-88). Pero además la obra se nutre de la historia reciente y tanto acontecimientos como personajes tienen en ocasiones una base histórica reconocible, proveniente a veces de la experiencia del autor, a veces de las narraciones de testigos presenciales, a veces de crónicas o textos históricos de la época, especialmente de la *Chronica* de Ramón Muntaner²¹. La abundancia de datos, hechos y personajes de la realidad histórica de la

^{*(88)} ANTONIO TORRES, utilizando el estudio de CONSTANTIN MARINESCU, «Du nouveau sur *Tirant lo Blanch*», *Estudis Romànics* 4 (1953-54): 137-200, argumenta el riguroso carácter histórico de la toponimia y ofrece un resumen de la trayectoria toponímica del *Tirante* en *El realismo del "Tirant lo Blanch" y su influencia en el "Quijote"* (Barcelona: Puvill, 1979) 53-61. Sobre el trasfondo histórico en general de la obra de Martorell se han ocupado además de estos críticos JOSEPH A. VAETH, "*Tirant lo Blanch*": A Study of its Authorship, *Principal Sources and Historical Setting* (New York: AMS Press, 1966 [1918]); LLUIS NICOLAU D'OLWER, «*Tirant lo Blanc*: Examen de algunas cuestiones», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15 (1961): 131-54; y MARTÍN DE RIQUER, "*Tirant lo Blanch*", *novela de historia y de ficción* (Barcelona: Sirmio, 1992).

²¹ Tal es el caso de las bodas del rey de Inglaterra con la hija del rey de Francia a las que acude Tirante, inspiradas en las bodas entre Enrique VI de Lancaster y Margarita de Anjou que tuvieron lugar en Tours en 1444 y que fueron conmemoradas en un torneo en Westminster en 1445. El conocimiento de la corte y la nobleza inglesa del que hace gala Martorell en esta parte de la obra proviene sin duda de su experiencia personal, concretamente de su estancia en Inglaterra alrededor del año 1438, donde sin duda debió de aprender todo lo concerniente a la fundación de la orden de la Jarretera por el rey Eduardo III (entre 1344 y 1351), así como la anécdota histórica de la liga de la dama recogida por el rey y convertida en emblema de la orden, que Martorell relata en el *Tirante*. En cualquier caso, las fiestas y competiciones militares que tienen lugar en Inglaterra son, como ha explicado Riquer, un *paso de armas* como los que tenían lugar en la época, en los que los caballeros se reunían para combatir de acuerdo con una serie de capítulos y normas muy específicas, «con una gran suntuosidad, enormes gastos y con una estudiada escenografía que intentaba evocar situaciones o episodios novelescos» ("*Tirant*" 203). Un episodio del paso de armas de Londres, el del desafío de los cuatro reyes extranjeros, es de hecho un paso de armas en miniatura inspirado, como demuestra Riquer ("*Tirant*" 97-99 y 203-204), en el *Pas de l'arbre Charlemagne*, que se celebró cerca de Dijon entre el 11 de Julio y el 8 de Agosto de 1443, y cuyos capítulos, detallados por un cronista de la época, aparecen copiados en catalán en algunos

época en el *Tirante* confiere a la obra un cierto carácter de relato histórico que contrasta sobremanera con la nebulosidad mítica de los relatos artúricos, y que ha servido de base para afirmar el carácter realista de la obra^{*(89)}. En el *Tirante* el héroe sirve a monarquías y reyes reales y no a la fantástica corte artúrica, a un rey de Inglaterra histórico y no a Arturo, y forma parte de una Orden de caballería histórica, la Orden de la Jarretera—*Garter*—frente a la imaginaria hermandad de la Tabla Redonda. Sus aventuras tienen

manuscritos de Martorell; también se inspira, aunque en menor medida, en el *Pas de la fontaine des pleurs*, celebrado en 1449. En ambos pasos históricos participó Pedro Vázquez de Saavedra, gran justador y caballero andante de la época, que luego tomó también parte en expediciones navales contra los turcos en Constantinopla, las islas griegas y Berbería, como hará también Tirante, lo que lo convierte, si no en modelo directo del personaje de Martorell, sí al menos en evidencia de la realidad histórica sobre la que se construye el héroe, como ha explicado bien Riquer ("*Tirant*" 203-7). Algo semejante ocurre con el episodio del asedio de turcos y genoveses a Rodas, defendida por los caballeros de la Orden de San Juan, y su posterior liberación por Tirante, basado en el asedio que tuvo lugar del 10 de Agosto al 18 de Septiembre de 1444, conducido por el sultán de Egipto, Abusaid Djakmak, en el que efectivamente tomaron parte los genoveses junto a los turcos, y del que el autor supo posiblemente a través de Jacme de Vilaragut, corsario valenciano amigo de Martorell, que tomó parte en la lucha en favor de los caballeros sanjuanistas, capturó un navío, y volvió a Valencia hacia 1447. Aunque el relato de Vilaragut pudo ser la fuente directa del episodio de Rodas, Joseph Vaeth afirma que el rescate de Tirante de Rodas puede estar inspirado en la *Chronica* de Muntaner y la forma en que Roger de Flor libera la ciudad asediada de Messina. Marinescu propone también como modelo histórico de las aventuras de Tirante en Rodas las hazañas de Geoffroy de Thoisy, caballero borgoñón que jugó un destacado papel en la lucha en Rodas y que luego, además, al igual que el héroe de Martorell, fue el protagonista de una serie de aventuras marítimas en el Mediterráneo prestando auxilio al Emperador de Bizancio contra los turcos. Martorell pudo saber de sus acciones de manera directa, pues Geoffroy estaba relacionado con la corte de Alfonso el Magnánimo, o a través de la crónica de Jean de Wavrin. Y por supuesto el asedio turco de Constantinopla y el Imperio Griego está inspirado en la situación histórica reciente y bien conocida por todos los contemporáneos que resultó en la caída de Constantinopla en manos de los turcos y la entrada de Mahomet II en la ciudad en 1453, un hecho todavía muy cercano cuando Martorell empieza a escribir, aunque menos cuando su obra se publica. Las peripecias de Tirante al servicio de Emperador tienen gran similitud, como detalla Nicolau D'Olwer (141-42), con las de Roger de Flor y la Gran Compañía Catalana en su lucha contra los paganos en el Mediterráneo oriental, un siglo y medio antes, narradas en la *Chronica* de Muntaner. Marinescu, sin embargo, propone una alternativa histórica contemporánea, las hazañas de Juan de Hunyadi, voidova de Hungría, poseedor del mismo sobrenombre que Tirante—*le Blanc, Blanch, o Bianco*—y del mismo emblema heráldico—un cuervo—, que obtuvo importantes victorias sobre los turcos en 1448 y 1456. Finalmente, las aventuras de Tirante en el Norte de Africa podrían haber sido inspiradas, como afirma Vaeth (152-57), por la empresa abortada de la conquista y la cristianización de Berbería planeada e iniciada por Pedro II de Aragón, pero que quedó frustrada por la falta de apoyo del Papa y otros problemas, y también descrita en la *Chronica* de Muntaner.

^{*(89)} Por supuesto no todo es rigurosamente histórico. De hecho en ocasiones Martorell es rigurosamente anti-histórico, como constata MARIO VARGAS LLOSA en «Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*», *Revista de Occidente* 70 (1969): «No hay duda: los materiales que Martorell usurpa a la Historia son abundantes y ésta desempeña en *Tirant lo Blanc* una función más importante que en otras novelas medievales. ¿Pero cómo considerar *documental* un libro que acerca acontecimientos separados por siglos, arrima ciudades distantes, cambia ríos e iglesias de lugar, inventa imperios y reyes, y "describe" una invasión de Inglaterra por los árabes? ¿Cómo fiarse de un libro que distorsiona el tiempo y el espacio, atropella la cronología y la estadística, que mezcla tan inextricablemente la verdad y la mentira, que no diferencia entre lo ocurrido y lo soñado o inventado, que está tan enraizado en el mundo objetivo de lo sucedido como en el mundo subjetivo de lo imaginado?» (4). Riquer se ha ocupado precisamente de esta mezcla de historia y ficción en el libro ya citado sobre el *Tirante* en el que deslinda lo real y lo imaginario de la obra de Martorell.

también este carácter histórico, son pasos de armas y empresas militares reales de liberación en Rodas, Berbería y Constantinopla, inspiradas por las de caballeros andantes y líderes militares de la época, frente a las imaginarias aventuras en encrucijadas y las míticas empresas de liberación en el Otro Mundo céltico propias de los relatos artúricos. Pero, aunque el carácter histórico del *Tirante* implica una evidente sustitución de mundos míticos maravillosos por el mundo histórico del XV, y por tanto un grado más de desplazamiento y un avance hacia el *realismo*, no es suficiente por sí mismo para garantizar el *realismo* del relato, ya que la *Historia* con mayúsculas puede ser manipulada e interpretada de acuerdo con patrones románticos. *Historia* no es igual a *realismo*. Más relevante y decisivo para enfrentar la cuestión del *realismo* en el *Tirante* que esta correspondencia con datos y elementos particulares de la *Historia*, que poco importa a efectos artísticos, es su correspondencia con la realidad histórica general, con la *historia* con minúsculas, y la transformación de la fórmula caballerescas que resulta de su desplazamiento o contextualización realista.

1. Si la fórmula creada por Chrétien giraba en torno a las aventuras guerreras de un caballero, al servicio de un monarca cuya corte era el punto de partida y de llegada de estas aventuras, así como su caja de resonancia, y al servicio de una dama cuyo amor era junto a las caballerías su razón de ser, aventura, amor y corte toman ahora perfiles diferentes en función de esta implantación en la realidad histórica contemporánea y no en un mundo fabuloso. En Chrétien estos elementos reflejaban la realidad histórica pero de manera sublimada o demonizada, es decir, proyectándola en dos mundos míticos idílico y demoníaco, y depurándola de acuerdo a los deseos del lector frustrados por la realidad; la serie innumerable de aventuras individuales era una idealizada compensación por la pérdida de función social, o sea por la falta de aventuras; la corte artúrica por la pérdida de prerrogativas de la nobleza feudal frente a las monarquías nacionales; y el amor caballeresco por el sometimiento de la mujer al poder político y sexual masculino^{*(90)}. En Martorell desaparece esa sublimación de la

^{*(90)} GEORGES DUBY, en «A propósito del llamado amor cortés», *El amor en la Edad Media y otros ensayos* (Madrid: Alianza Universidad, 1990), esboza la situación histórica de la que surge la ideología del amor cortés: una época de sometimiento femenino y de misoginia, en que la mujer está sometida al hombre en todos los terrenos y además es despreciada, en la que los matrimonios aristocráticos son impuestos y dejan poco espacio para el amor, en la que la vehemencia sexual es un valor viril exaltado, y en la que la sexualidad es generalmente muy franca, desbordante y primitiva. Desde mi punto de vista el amor cortés parece en cierta manera compensar esa subordinación del amor a intereses masculinos, políticos, sexuales, con su exaltación del amor por encima de todo, el sometimiento al hombre con el entronizamiento de la mujer, la falta de amor conyugal con el amor

realidad histórica, de modo que la aventura, la corte y el amor son los mismos que podían o podrían encontrarse en la realidad del XV, y ello da lugar a ciertos cambios en estos elementos y a una transformación realista de la fórmula. Esta transformación se produce en dos pasos, de dos maneras diferentes, a través de su implantación en dos contextos históricos diferentes que marcan un alejamiento progresivo, un desplazamiento gradual, de la fórmula tradicional. En un primer paso, que comprende la participación de Tirante en el paso de armas de Londres y las hazañas que tienen lugar ahí, la fórmula tradicional es todavía claramente reconocible porque se reproduce de forma evidente, pero esta fórmula se ha convertido en un ritual que los personajes realizan siguiendo la tradición caballerescas, en una imitación estética con una clara conciencia de su carácter literario y artificioso, y este componente estético de imitación de la literatura en un contexto real desplaza claramente la fórmula. Lo curioso es que esa imitación de la fórmula caballerescas tenía lugar en la realidad histórica del momento, en la que abundaban los pasos de armas y los torneos y fiestas como los de Londres, de manera que estamos ante un complejo proceso por el que la vida imita la literatura, reproduce la fórmula caballerescas, y la literatura, a su vez, imita esa vida literaturizada, formalizada de acuerdo con patrones literarios^{*(91)}. En un segundo paso la fórmula se transforma o desplaza más, y sus elementos básicos, la aventura individual, el amor caballeresco y la corte artúrica, evocados de modo ritual y no vital en la primera parte, dan paso a sus equivalentes no rituales sino vitales de la época; es decir, a aventuras que tienen lugar en la guerra, el espacio natural de la actividad caballerescas, a amores de una índole terrenal y sexual, y a cortes de perfiles también bastante terrenales, bien diferentes de la artúrica. Ambos pasos, en cualquier caso, representan un común

adúltero, y una sexualidad tosca y naturalista con una ritualización y codificación del deseo sexual, y con un refinamiento que es una forma de disciplinar y contener ese deseo.

^{*(91)} Riquer ha explicado bien esta literaturización de la vida: «Durante la segunda mitad del siglo XIV y sobre todo durante todo el XV estos caballeros andantes de las novelas artúricas se habían erigido en paradigmas de la caballería militante, y los caballeros de veras los consideraban tan modélicos que pretendían vivir como ellos, luchar como ellos y como ellos emprendían grandes viajes en demanda de aventuras por cortes fastuosas donde eran muy bien recibidos y admirados y en ellas tenían oportunidad de darse a conocer conteniendo con las armas con otros caballeros, de diversos países, que habían adquirido renombre en justas individuales, en torneos y sobre todo en pasos de armas. Estos aventureros, que iniciaban sus andanzas muy jóvenes, en el fondo aspiraban a hacerse protagonistas de empresas que parecieran episodios arrancados de las páginas de una novela y pretendían hacer realidad y revivir una literatura que los apasionaba, de la que sabían imitar la peripecia, el gesto y el hablar». Y sigue: «De ahí que, una creación literaria, el caballero andante, se convirtiera en una realidad social, y que por toda Europa vagaran hombres armados en demanda de aventuras; y ya que éstas no podían consistir en aniquilar dragones, serpientes, gigantes o seres diabólicos, como en las novelas, se veían obligados a desafiar a otros aventureros como ellos o acudir a cortes donde se celebraban competiciones caballerescas» (*"Tirant"* 195-96).

esfuerzo por contextualizar la fórmula caballerescas en la realidad, por restituirla a la realidad desde el suelo mítico anterior y reconciliarla con ella, un esfuerzo no exclusivo y atribuible sólo a Martorell, sino compartido por toda la caballería de la época.

(1) La primera parte a la que nos referimos corresponde, como hemos dicho, a la estancia de Tirante en Inglaterra en las bodas del rey de Inglaterra. Con motivo de esas bodas tienen lugar una serie de justas, torneos y celebraciones a los que acuden caballeros de todos los confines para probar su bondad de armas, tal y como exige la más pura tradición artúrica, en la que la corte inglesa presidida por su monarca es el centro de la caballería y el eje de la acción heroica, el lugar al que acuden todos los caballeros que quieren darse a conocer y alcanzar renombre. Ahora se trata de una corte real en lugar de mítica, pero igualmente inglesa; y en ella un rey, que al igual que Arturo es depositario de los valores caballerescos, preside y aglutina a la caballería de la época, reglamenta las acciones de los caballeros a través de una serie de capítulos, y arma caballero a Tirante, como es de rigor. Y de esta corte emerge, como expresión de su papel aglutinante y de centro de caballería, la Orden de la Jarretera, el equivalente desplazado de la Tabla Redonda. Pero, más que en la corte, las transformaciones a que da lugar el nuevo contexto realista se dejan sentir en el terreno de las aventuras. El paso de armas se convierte en el marco y espacio de la aventura, y en este nuevo contexto realista las aventuras pierden en gran medida su carácter inmotivado—o providencialmente motivado—y fabuloso, su carácter trascendente y mítico, pues no son resultado de ordenamiento sobrehumano alguno (sino de uno muy humano, la voluntad de los caballeros que los lleva a reunirse para combatir), ni tienen el carácter maravilloso que tenían muchas de ellas en el género caballeresco.

En el nuevo contexto realista ya no encontramos una serie de aventuras casuales que se suceden como llovidas del cielo, sino simplemente una serie de encuentros guerreros entre caballeros como los que tenían lugar en los torneos de la época. El combate ya no se da en un espacio fabuloso donde los encuentros fortuitos pueden sucederse hasta en infinito, sino en el marco de justas y competiciones en las que tales combates son preparados y provocados, que han sido diseñadas precisamente porque la posibilidad de tal sucesión de encuentros en el mundo real es remota. Los caballeros se reúnen, en definitiva, para suplir las carencias de la realidad, que no provee aventuras como las de los libros, un reconocimiento implícito del carácter ficticio y fabuloso de la fórmula caballerescas. El nuevo contexto implica también, como hemos apuntado, el desplazamiento del componente mítico o maravilloso de la aventura, concretamente del carácter maravilloso de muchos de los antagonistas de las mismas o de los espacios en

que se producen. Tirante ya no combate con monstruos o animales fabulosos, sino con el alano del Príncipe de Gales, que se ha escapado y con el que se encuentra casualmente cuando vuelve «de la cibdad de hazer bordar una ropa de hilo de oro»²². Sin embargo la conexión con los episodios en los que un caballero combate con un animal o criatura demoníaca, y con ello el proceso de desplazamiento que va de aquéllos a éste, es explicitada por Martorell en las palabras de Tirante: «Yo no sé si éste es diablo o cosa encantada» (I.68: 204), dice el héroe antes de luchar con él; «...aparecióseme un diablo en forma de perro» (205), dice al relatar el incidente más tarde*. Tampoco combate Tirante con gigantes, pero sí lo hace con «...un cavallero muy esforçado que se llamava Quirieleysón de Montalbán, el qual venía de linaje de gigantes, que era de muy grand estatura, muy fuerte e animoso más que otro» (I.74: 240). Ante la muerte inesperada de éste—de dolor y de ira al contemplar la tumba de su rey (I.80: 256)—Tirante combatirá con su hermano, Tomás de Montalbán, «...hombre de muy gran fuerça, muy bien proporcionado; era tan alto de cuerpo que Tirante escasamente le llegava a la cinta ... el hombre más fuerte y más grande que en toda la christiandad en aquel tiempo se hallava» (I.81: 260). La evocación del diablo que el perro lleva escondido en sí, o del linaje de gigantes del que descienden los Montalbán, es una clara alusión a la naturaleza primera de estos antagonistas, al referente literario que el autor tiene en mente, al punto de partida del desplazamiento en definitiva. Los espacios maravillosos mágicos en los que tienen lugar en ocasiones las aventuras caballerescas (la Insola Firme del *Amadís*, por ejemplo) también son evocados en la aparición de la *roca*, un enorme escenario móvil en cuya cumbre aparece un castillo defendido por quinientos hombres, pero que luego se parte en cuatro porciones en las que aparecen innumerables salas y aposentos con esculturas que proveen de comida y bebida a todos los caballeros y damas de la corte. Martorell subraya el parentesco de estas «magnificencias de la roca» (I.53: 147), que reproducen las que se organizaban en fiestas del momento, con esos espacios maravillosos, así como el proceso de desplazamiento que interviene entre ambos, en las palabras que todos los críticos citan

²² JOANOT MARTORELL, *Tirante el Blanco*, versión castellana impresa en Valladolid en 1511, ed. Martín de Riquer, 5 vols (Madrid: Espasa-Calpe, 1974) I.68: 203. La primera cifra se refiere a los diferentes volúmenes de la edición de Riquer; la siguiente se refiere al capítulo, pero no al de la traducción castellana, que suprime algunos capítulos, sino a los de la edición original en catalán que Riquer ofrece entre corchetes; y la última, precedida por dos puntos, como siempre a la página.

*⁽⁹²⁾ Sobre este episodio y su conexión con el motivo del combate del caballero con un animal en la ficción caballerescas puede consultarse el artículo de SYLVIA ROUBAUD, «Chevalier contre chien: L'étrange duel du *Tirant lo Blanc*», *Mélanges de la Casa Velázquez* (Madrid: Casa Velázquez, 1970): 6, 131-59.

como prueba del carácter realista del *Tirante* frente a los relatos artúricos: «E todas estas cosas, señor, no piense vuestra reverencia que eran fechas por encantamiento ni por arte de nigromancia, sino artificialmente» (I.55: 152).

Junto a esta corte y aventuras desplazadas naturalmente aparece también desplazado el tercer elemento de la fórmula, el amor, que sigue motivando o al menos estando íntimamente asociado al combate y la aventura de armas. Amor y caballerías siguen conformando la espina dorsal de la vida caballeresca que bulle en la corte de Inglaterra tal y como nos la presenta Martorell. Así, por ejemplo, los caballeros que acuden a uno de los torneos del paso de armas de Londres debían presentarse la víspera, «...y quando llegavan al palenque se nombravan por su nombre y quién era su padre y de qué tierra era natural, y las armas que quería hazer, si las hazía por dueña o por donzella, monja o viuda o casada» (I.52: 145). No es por ello sorprendente que Tirante, tras un par de combates de los que sale vencedor y que se describen sumariamente, busque esta motivación o al menos este pretexto amoroso que es requisito indispensable en la ficción caballeresca, y que encuentra en la dama Agnés, ante la que Tirante se hinca de rodillas y le dice:

Por el conocimiento que tengo de vuestro mucho valer, así de linaje como de mucha hermosura, gracia e saber, y de todas las otras virtudes que en un cuerpo más angélico que humano, se pueden hallar, desseo mucho servir a vuestra merced, y recibiría muy crecida merced que me quisiese dar esse joyel que trae en los pechos. E si por vuestra merced me fuere otorgado, yo le traeré por vuestro servicio, y prometo y juro por la orden de cavallería de combatirme con un cavallero a pie o a cavallo a todo riesgo, armado o desarmado, en la manera que él quisiere devisar. (I.60: 175)

La respuesta de Agnés, sin embargo, nos alerta del considerable desplazamiento al que ha sido sometido el ideal del amor y el servicio a la dama al situarse en un mundo más real, histórico: «¡A, Santa María! ... ¿Y por una cosa tan pequeña y de tan poco valor queréys entrar en batalla a todo riesgo, no temiendo los peligros de la muerte y los daños que se pueden seguir?» (175). Los temores de Agnés se ven confirmados inmediatamente cuando un enamorado suyo, el caballero de Villas Yermas, que, como él mismo afirma, «desde mi niñés hasta agora he amado, servido y honrado a aquesta señora» (176), reclama el joyel a Tirante y lo reta a combate por su osadía, combate en el que es derrotado y muerto por Tirante. El lamento de Agnés a su muerte es una muestra palpable del desplazamiento del amor caballeresco en el mundo real, pues revela cómo este amor, perfectamente representado por el de Villas Yermas, está ahora sometido a las imposiciones materiales de la realidad y a las premisas económicas que rigen el matrimonio: «...que siete años perdió por amarme, y al fin éste es el galardón

que ha alcanzado por ello. E por amor de mí ha fecho grandes cavallerías desseando averme por lícito matrimonio, lo que él nunca alcanzara por ser yo de más alto linaje y por tener yo más riquezas, y jamás quise consentir en cosa que él oviessi plazer» (I.67: 199). Y si este combate con el de Villas Yermas por el amor de la bella Agnés es la primera aventura importante y significativa de Tirante, su última aventura, el combate con Villa Hermosa, tiene también como resorte inmediato el amor de éste por su dama, aunque en este caso el reto del caballero a Tirante se produce como imposición de la dama, que, como dice él mismo, «...con crueldad me dixo que jamás me hablaría hasta que yo me oviessi combatido y vencido en campo cerrado a todo riesgo aquel cavallero que tanta gloria en este mundo ha sabido ganar» (I.74: 236), de nuevo un motivo tradicional de los relatos caballerescos. La respuesta de Tirante, como la de Agnés antes, vuelve a delatar los cambios que se han producido en la concepción del amor y su papel como motivación para la aventura: «Cavallero, paréceme que vuestra demanda es más de voluntad que de necesidad, y conséjoos que la dexéys para el tiempo de más menester, porque batalla a todo riesgo es fuerte y de mala disgestión» (236). Estas palabras se ven confirmadas por el desenlace de la aventura, en la que el combate, a punto de comenzar, se suspende porque el yelmo de Villa Hermosa no se ajusta a las reglas establecidas.

La aventura con el de Villa Hermosa y su desenlace pone al descubierto una característica esencial de la fórmula caballerisca y su desplazamiento en esta primera parte, cual es su *formalismo*. El combate en sí no importa, como no importa su motivación, que el propio Tirante denuncia como trivial, sino su puesta en escena, su representación, cómo se combate. Si algún elemento de esta puesta en escena no se ajusta a las reglas el combate se suspende, lo cual muestra lo irrelevante de su contenido y lo esencial de su forma. Esta sobrevaloración de las formas se observa perfectamente en la codificación excesiva y abusiva que rige todas las prácticas caballerescas y en la preocupación de sus protagonistas por tal codificación. El rey promulga detalladísimos capítulos para el paso de armas de Londres; Tirante insiste en su privilegio de marchar a caballo tras los ataúdes de los cuatro caballeros que ha derrotado como ordena la costumbre (I.78: 48-49), o se niega a aceptar el reto de Tomás de Montalbán por cuestiones de forma (I.81: 58-59); Villas Yermas desafía a Tirante estableciendo minuciosamente las reglas y características del combate (I.65); los cuatro caballeros desconocidos rodean su llegada a la corte y su desafío de un esplendor y una serie de ceremonias casi teatrales, como si se tratara de un auténtica representación preparada minuciosamente (I.68-71: 211-23); Quiryeleison y Tirante intercambian formalizadas

cartas de batalla antes de enfrentarse con las armas (I.77 y 79). Tan revelador como el combate suspendido con el de Villa Hermosa del absurdo y la subversión de valores que oculta este formalismo—en cuanto que lo accidental se ha convertido en esencial y a éste se supedita lo auténticamente esencial—es el desenlace del combate con el de Villas Yermas, en el que éste muere y Tirante yace malherido y desangrándose sin recibir asistencia porque antes los jueces y el rey deben reunirse en consejo para ver qué se debe hacer de acuerdo con las reglas, habiendo dado orden expresa de que nadie los mueva entretanto (I.67: 197-98). Sólo la bella Agnes se rebela ante el absurdo y desgarrá sus vestidos para vendar las heridas de Tirante. El combate caballeresco en este contexto formal se ha convertido en una especie de juego o deporte, extremadamente codificado aunque no por ello exento de peligro, en el que las reglas y la puesta en escena son esenciales y no accesorias, y en el que en ocasiones la estética suplanta a la ética. Este formalismo se aprecia también en el amor, y más claramente si cabe, pues éste es en gran medida también un juego. Tirante no está enamorado de Agnés, simplemente recurre a ella ante la necesidad caballeresca de luchar y hacer proezas por una dama, de nuevo como una necesidad estética, y no vital. Y no deja de ser significativo a este respecto, como dato revelador de cuál de ellas prima, y de la subversión de valores implícita en ello, que sea Tirante, con su pose amorosa, el que derrote y mate al caballero de Villas Yermas, para el que el amor no es mera pose. El amor posee la misma falta de autenticidad, el mismo carácter de juego o ritual que el combate, y en ambos se revela una clara voluntad de imitación estética más que ética.

El referente o modelo literario de esta imitación es clarificado por las numerosas referencias artúricas que aparecen dispersas en la obra, especialmente las del conde ermitaño Guillén de Varoyque, que alecciona a Tirante sobre la caballería leyéndole un libro, el *Arbol de batallas* (en realidad el *Libro de la orden de caballería* de Ramón Llull), y que, a la pregunta de Tirante de cuáles fueron los mejores caballeros responde que «...el primero fue Joseph Abarimatía ... e muchos otros que descendieron de su linaje fueron muy valientes cavalleros, los quales fueron Lançarote del Lago, Galván, Bores e Perseval, y sobre todos el santo Galaz, que por virtud de cavallería e por su virginidad fue merecedor de conquistar el Santo Grial» (I.37: 118)²³. Y no olvidemos

²³ Referencias artúricas similares a Arturo y sus caballeros como paradigmas caballerescos aparecen en momentos posteriores de la obra, concretamente en boca de Ricarte el Venturoso (que se refiere al «gentil estilo y virtuosa plática de nuestros antecesores, según se lee de aquel famoso rey Artús, señor de la pequeña Bretaña, que dio fin e cumplimiento a la próspera y pomposa Tabla Redonda, donde tantos nobles y virtuosos cavalleros se asentaron...» [II.114, 94]), o de la misma Emperatriz de Constantinopla, quien defendiendo el *ardimento* frente a la *sabienza* en un debate con su hija argumenta:

que el propio héroe procede de la Pequeña Bretaña y del mismísimo linaje de Arturo, a través del parentesco de uno de sus antepasados con el padre de Arturo, Uter Pendragón (III.222: 152-53). Esta voluntad de imitación estética o literaria, como ya dijimos, no es una mera invención del autor o un atributo exclusivo de su ficción caballeresca, sino que procede de la realidad contemporánea. El contexto formal o imitativo de la fórmula caballeresca del *Tirante* es por tanto un factor o un índice de su desplazamiento, pues ese formalismo separa el modelo literario de la imitación del mismo que tiene lugar en la realidad presentada por la obra, y lleva implícito el reconocimiento del carácter literario del modelo frente al carácter real de la imitación.

A este formalismo podemos añadir otro aspecto o consecuencia de la nueva contextualización realista de la fórmula que delata también el proceso de desplazamiento llevado a efecto, a saber, una cierta *degradación*, una contaminación de los elementos de la fórmula caballeresca al contacto con ciertos aspectos de la realidad, que de nuevo muestra la distancia entre ésta y aquella y revela su carácter literario. Sorprende, por ejemplo, la crueldad reglamentada de los combates, pues ante la derrota sólo hay dos alternativas, no rendirse ni desdecirse y morir con honra, como «martyr de armas», o hacerlo, ser injuriado y vivir deshonorado, lo cual deja bastante poco margen para la generosidad y la cortesía, pues obliga a los caballeros valientes a elegir la muerte y al vencedor a dársela. Por eso exclama Tirante que, «todos los cavalleros que quieren bien usar y seguir las armas, e la orden dellas, por aver renombre y fama, han de ser crueles y tener silla en el infierno» (I.60: 174), una afirmación impensable en Lanzarote o Amadís, que se contradice con el espíritu caballeresco pero resume bien un nuevo estado de cosas, y cuya demostración se produce acto seguido en la forma cruel y brutal en que Tirante da muerte a un caballero vencido: «Sacó la daga e metióle la punta en el ojo y con la otra mano dio un gran golpe en la mançana de la daga y hízola passar de la otra parte» (174). Esta brutalidad subyacente, casi anti-caballeresca, se convierte en explícita animalización en el combate de Tirante con el alano, en el que el héroe se despoja de sus armas y combate a mordiscos con el animal. Y esta brutalidad o animalización se observa también en el territorio del amor, en el que el sexo empiezan a estar presente en las relaciones entre caballeros y damas con una franqueza y un impudor que socavan el refinamiento cortés que presidía las relaciones amorosas en la literatura caballeresca. Cuando Tirante pide el joyel a Agnés para servirla, el héroe se

«¿Qué diré del buen rey Artús, de Lançarote, de Tristán y sobre todo de aquel singular caballero Galaz, que cumplió la conquista del Santo Grial en compañía de Boores y Perseval? ¿Hiziéranlo, sino por su gran ardimento y esfuerço?» (III. 182, 58).

felicita por la oportunidad que esto le ofrece de tocar sus pechos: «Tirante fue muy contento de la respuesta de la bella Agnés; y porque el joyel estava atado con cintas del brial e no se podía quitar sin que fuese desatado, y desatándole por fuerza con las manos avía de tocar en los pechos» (I.60: 175-76). Los cuatro caballeros de incógnito que llegan a la corte imponen como regla de combate que los vencidos por ellos deben ponerse al servicio de la dama que ellos designen (I.71: 220), algo perfectamente acorde con el espíritu cortés de la caballería, pero inmediatamente aparecen dirigiendo deshonestas proposiciones precisamente a Agnés y otras damas, y por escrito además, en un tono poco acorde con el refinamiento cortesano de que rodean su aparición en la corte inglesa: «Por mi fe, gentil dama, si vos en camisa estuviédes echada en esta cama, y las otras tres por semejante, toda una noche de ynvierno, yo podría bien dezir que en todo el mundo no se hallarían quatro damas tan singulares» (I.72: 225). Estamos ante una realidad que empieza a adquirir ligeros contornos anti-caballerescos, una realidad con la que nos daremos de bruces en la segunda parte.

De esta forma esta primera parte del *Tirante* sigue siendo una sucesión de hazañas y combates a través de los cuales un héroe prueba sus cualidades caballerescas, ante una corte que es la depositaria colectiva de esas cualidades, y ante una dama por la que acomete algunas de esas pruebas; pero estos componentes son transformados por su adaptación a la realidad histórica, por su contextualización realista, que implica, como hemos visto, mucho formalismo y una cierta degradación. Al final de la serie de pruebas Tirante da cumplimiento a la función de la aventura caballeresca como prueba personal y camino de perfección individual, y emerge como el mejor caballero del paso de armas, como atestigua un pergamino firmado por el rey de Inglaterra. Una vez formado según los códigos tradicionales de la caballería andante, Tirante se dispone a buscar aventuras menos tradicionales, más modernas, con las que realizar la otra función de la aventura, la de preservación de un orden social y liberación colectiva, y de las que emergerá como mesías. Para ello se traslada a un nuevo ámbito (primero a Sicilia, después a Grecia, posteriormente al Norte de Africa), en el que la imitación estética de esta primera parte está fuera de lugar y en el que una realidad diferente, en lo referido tanto a las caballerías como al amor como a la corte, exige comportamientos y actitudes diferentes, que excluyen ese componente imitativo. La fórmula caballeresca se sumerge así de pleno en la realidad del XV y toma perfiles muy distintos.

(2) Con la llegada de Tirante a la corte de Sicilia y su participación en empresas militares contra moros y turcos entramos en una fase en la que las aventuras ya no son una sucesión de combates singulares, sino de batallas en las que Tirante actúa como

capitán y estratega; en la que el amor ya no sigue un ritual cortés y caballeresco sino que es un amor naturalista que busca la inmediata satisfacción sexual como objetivo prioritario; y en la que la corte no es el santuario y el lugar de exaltación de los valores caballerescos, o al menos no sólo eso, sino especialmente un escenario de farsa y comedia que degradan más que exaltan ese mundo caballeresco del que la corte es, o debería ser, la máxima expresión. En estos tres frentes tradicionales se representa una nueva realidad, cuyo carácter formal, imitativo, literario, todavía presente, disminuye en la misma medida que aumenta su carácter degradado y anti-caballeresco.

En lo que respecta a la AVENTURA, la posibilidad de ejercer la misión redentora reservada a la caballería por la fórmula artúrica en el mundo histórico, y no en el Otro Mundo celta, pasaba necesariamente a mediados del XV por los confines de Europa y el Occidente cristiano, donde las fuerzas de la cristiandad luchaban contra turcos y moros. Desde Sicilia, Tirante acudirá primero en ayuda de los caballeros sanjuanistas de Chipre, para luego acometer su gran aventura caballeresca, la defensa del Imperio Griego frente a los turcos, y la conquista y cristianización del Norte de Africa. En todas estas empresas nos encontramos con la guerra en términos militares, y no con el combate singular en términos caballerescos. La fórmula pasa de ser la tradicional serie de aventuras casuales o encuentros fortuitos entre caballeros que se suceden de acuerdo a ese ordenamiento supraindividual del acaecer que hemos estudiado, para convertirse en una serie de batallas o encuentros entre ejércitos o grupos que se suceden de acuerdo con la dinámica interna y la progresión propia de una guerra. Y sobre la guerra y las prácticas de combate propias de la misma, tanto navales como terrestres, se dan todo tipo de detalles e información, además de una inagotable variedad de situaciones y episodios, como ha señalado bien Vargas Llosa, que se refiere al *Tirante* como *novela militar* (4-7). Pasando por alto este detallismo y la casuística que lo acompaña, de la que la crítica ha dejado ya cumplida constancia, me parece especialmente relevante el énfasis en dos aspectos de la guerra que en términos generales marcan la novedad radical de la misma como actividad del caballero respecto a la fórmula caballeresca precedente.

En primer lugar, su aspecto económico, bien definido por Tirante desde un principio cuando afirma que «...la guerra guerreada ha menester tres cosas, y si alguna cosa dellas falta, la guerra no se puede hazer» (II.123: 146), a saber, «gente, moneda y pan» (147). En el libro se hace mención en repetidas ocasiones al número de efectivos, a su reclutamiento y al dinero que se les paga (II.116: 107-108; II.140: 240-41), así como a cuestiones de intendencia y abastecimiento, de comida a fin de cuentas, que ocupan una posición central en la liberación de Tirante de Rodas o en las cartas que se

intercambian Emperador y Tirante a propósito del cerco de Constantinopla (V.419 y 421). La base material o empírica de la guerra parece ser el aspecto esencial de la misma, y no su dimensión trascendente (el espíritu, la fe, o el coraje de los combatientes), como queda claro cuando Tirante explica una victoria de los cristianos en la que mueren cien moros por cada cristiano diciendo que «la causa desto fue porque no eran bien armados como los cristianos, ni trayan tales cavallos ni encubertados» (IV.340: 138). En estas circunstancias, las dotes de Tirante de administrador, gobernador, organizador de hombres y recursos, más que sus altos ideales, se revelan fundamentales. El segundo aspecto novedoso de la guerra es el estratégico, que nuevamente es subrayado por diferentes personajes como Guillen—«En las guerras más vale ardid que fuerça» (I.23: 73)—o el albanés —«...en las guerras todas maneras de astucias se deven provar ... e si eres astucioso en la guerra, vastas para ser señor del mundo» (IV.315: 65). En la guerra no es la fuerza o la bondad de armas el factor decisivo, sino la inteligencia, la astucia, la sangre fría, cualidades de las que Tirante hará gala a lo largo de toda la obra en el amplio abanico de estrategias y argucias de las que se sirve para resolver diferentes situaciones tácticas y obtener la victoria.

No es difícil darse cuenta de cómo esta nueva realidad económica y estratégica de la guerra que se pone de manifiesto en el *Tirante* puede entrar en conflicto con los valores y tópicos literarios caballerescos. La base material de la guerra socava los cimientos caballerescos del combate al poner de manifiesto el cambio en la motivación para el mismo y su aspecto lucrativo. Así lo revela la ubicua figura del mercenario o el soldado a sueldo, que no lucha por un ideal o una causa, sino por dinero (el propio Tirante se convierte en un mercenario en el Norte de Africa, pues lucha para un rey moro para sobrevivir en un territorio enemigo). Así lo revela también la rapiña del campamento moro abandonado por parte de los cristianos—«Y los que se hallaron en aquel robo fueron ricos para toda su vida» (V.448: 130), nos dice Martorell—y otras situaciones bien resumidas por Vargas Llosa:

En apariencia ... los nobles guerrean porque aman ese deporte viril y ambicionan la gloria: pero bajo esos brillos se agazapan a veces la codicia y el tráfico: los señores de Malveí se han enriquecido con la guerra, Tirante recibe luego de su primera victoria en Grecia quince ducados por cada prisionero (ha capturado cuatro mil trescientos), y al Emperador bizantino le ofrecen por el rescate de sus rehenes, el Gran Caramay y el Rey de la soberana India, tres veces el peso en oro del primero y el peso y medio del segundo. (6-7)

Se produce así una cierta degradación de la actividad o la aventura caballerisca como resultado de este nuevo contexto económico o material en el que se la sumerge, y algo similar ocurre como resultado de su dimensión estratégica. La necesidad de astucia más

que de fuerza y valor exige importantes dosis de pragmatismo, y este pragmatismo da lugar en ocasiones a situaciones netamente anti-caballerescas. El pragmatismo implica recurrir muchas veces al engaño, y no sólo en el sentido de que las estratagemas de Tirante suelen basarse en el engaño, como le recriminan en ocasiones sus enemigos moros (el rey de Egipto en su carta de batalla [II.150: 311-12], también el rey de Túnez [IV.345-47]), sino también porque no tiene empacho en servirse de espías y traidores siempre que puede. Así lo demuestra la actuación de Ciprés de Paternós, cristiano renegado criado por el Sultán de Egipto, cuya confianza traiciona actuando como espía para Tirante mientras finge que en realidad está espionando a los cristianos (un doble espía), por lo cual recibe una jugosa recompensa de Tirante (II.149: 306-10). En la guerra vale todo, y este pragmatismo implica también en ocasiones un comportamiento cruel y hasta brutal en franca contradicción con la cortesía y nobleza que debe detentar el caballero y guiar su lucha.

La intervención del albanés es especialmente significativa en este sentido. Se trata de nuevo de un doble espía al servicio de Tirante que gana la confianza del rey de Etiopía, Escariano, gracias a una estratagema y que consigue introducir por la noche a Tirante y unos pocos hombres en el castillo de aquél para tomarlo (IV: 53-60 y 65-69). En el curso de la acción, el albanés no sólo degüella a los centinelas dormidos a causa de un somnífero que él mismo les ha administrado, sino que asesina a sangre fría y delante de Tirante a la mujer del alcaide, después de que Tirante haya hecho lo propio con su marido: «La muger comenzó a dar voces, y el albanés, *que se halló más cerca*, hizo della lo que Tirante avé hecho de su marido» (IV.315: 68). No hace falta contrastar esta acción con la literatura caballeresca previa para comprender su carácter brutal y anti-caballeresco, pues basta compararla simplemente con la afirmación del mismo Tirante, en su lección de caballería al caudillo moro sólo unas páginas más adelante, de que «...las mugeres son esentas de todos los peligros de las batallas y crueldad ... porque ninguna muger no es merescedora de muerte si ya no cometía adulterio» (IV.317: 73), con la que entra en franca contradicción. Tirante muestra que es consciente de la degradación que implican tales comportamientos al contestar negativamente la petición del albanés de que le haga caballero, aduciendo para ello su traición a Escariano y sus sangrientas hazañas, aunque reconociendo lo valioso de sus servicios a través de una compensación económica (IV.320: 83-84), una forma de proceder no exenta de hipocresía. El albanés no puede ser caballero porque traiciona y

asesina a sangre fría (y además a mujeres), pero Tirante, un caballero, puede servirse de esa traición y esos asesinatos para sus fines ²⁴.

La aventura caballerescas en el nuevo contexto guerrero adquiere así perfiles anti-caballerescos. El desplazamiento de la fórmula, como ocurría ya tímidamente en la primera parte, conlleva cierta degradación. Pero las viejas formas caballerescas siguen presentes, como bien demuestra la respuesta de Tirante al albanés, en la que conviven problemáticamente el nuevo pragmatismo y los viejos ideales, y sobre todo las justas y fiestas de Constantinopla (III.189-202), semejantes en su espíritu y contenidos a las de Londres, y que subrayan claramente la continuidad entre las viejas y las nuevas aventuras caballerescas y la conflictiva convivencia de ambas en la realidad de la época. Dichas justas y pompas tienen el mismo carácter literario y formal que veíamos en las de Inglaterra, explicitado de nuevo por la aparición de motivos característicos de la narrativa artúrica (el combate entre dos caballeros amigos que no se reconocen, en este caso Tirante y Diafebus); por la presencia de referencias artúricas (el yelmo de Tirante representando el Santo Grial) o de las damas que se sientan en el estrado disfrazadas como las mujeres que han amado bien (Ginebra e Yseo entre otras); y, sobre todo, por la repentina aparición de la misma Morgana en busca de su hermano Arturo, que resulta estar sentado a la mesa del Emperador y que dialoga con él, algo que, sin duda, como ha indicado Riquer, forma parte de un espectáculo teatral—lo que nos mete de lleno en el contexto formal de representación que rodea a las viejas formas caballerescas—

²⁴ La crueldad que genera este pragmatismo guerrero se observa en otras situaciones, y a veces en el propio Tirante, como cuando se muestra dispuesto a matar por venganza a todos los habitantes de una ciudad que se le ha resistido, pese a que una mujer—Plazer de mi Vida, aunque Tirante no la reconoce—le pide piedad invocando a su dama (IV.351: 173). El carácter anti-caballeresco del comportamiento de Tirante es puesto de manifiesto por las posteriores recriminaciones de Plazer de mi Vida a Escariano, perfectamente aplicables a Tirante: «No pertenece a la dignidad real usar de crueldad, ni es tal su oficio, antes los reyes deven ser clementes y piadosos, e tú ... seyendo cavallero y rey no devrías ser cruel ni carnicero, en especial contra donzellas; a lo qual eres obligado por arte de cavallería de mantener y defender las donzellas e aver piedad de ellas» (IV.359: 193). El pragmatismo de Tirante le vuelve a hacer incurrir en el mismo comportamiento anti-caballeresco ante la oferta de paz y liberación de prisioneros de los moros (V.427: 83), que Tirante propone rechazar para así poder aniquilarlos totalmente (aunque sin darles batalla, haciéndoles morir de hambre), y tomar así venganza. La consciencia por parte de Martorell y sus personajes de la discrepancia de este comportamiento con los códigos caballerescos es puesta de manifiesto por las auto-justificadoras palabras del rey de Sicilia en apoyo de la propuesta de Tirante: «Aviendo noticia que las cosas proposadas por la virtud vuestra son todas muy razonables y tan conformes al arte *nilitar* que ninguno por *arte de cavallería* en nada las podrá contradezir, pues a capitán virtuoso pertenece de guardar de peligro su gente y hazer la guerra a toda su utilidad y daño de sus enemigos...» (V.428: 86). El rey de Sicilia está contestando a unos reparos que son tan evidentes que no se formulan siquiera, a la objeción implícita de que el arte militar en el que se apoya Tirante no está acorde con el caballeresco. El intento de armonizarlos muestra la consciencia de las discrepancias y conflictos que pueden surgir entre estos dos artes, ejemplificados en diferentes lugares del *Tirante*.

aunque el autor no nos revele en ningún momento esta índole teatral^{*(93)}. Esta omisión de Martorell parece un claro intento de conectar y poner en un mismo plano la sociedad caballeresca del XV que bulle en la corte de Constantinopla y la artúrica que bulle en la literatura previa. Esta continuidad se plasma en la simultaneidad y contigüidad de las viejas formas de la aventura que se reproducen ritual y estéticamente²⁵ y las nuevas formas determinadas por la realidad histórica. Y ello explicita perfectamente, dentro de la propia obra, el proceso de desplazamiento que las une, que va de unas a otras.

Un proceso de desplazamiento similar al de la aventura en el nuevo contexto guerrero se observa en el AMOR, ahora en un nuevo contexto que podríamos llamar *sexual*^{*(94)}. Como ya empezábamos a entrever en la primera parte, nuevas formas amorosas han sustituido a las viejas, y la estancia de Tirante en Sicilia y luego en Constantinopla viene a confirmarlo. En las nuevas maneras, el amor no sólo se convierte en la búsqueda de satisfacción sexual inmediata, sino que además el hombre recupera la supremacía que el amor cortés cedía a la mujer y prescinde del refinamiento y la rígida codificación con que el amor cortés silenciaba o envolvía la realidad sexual

^{*(93)} Riquer comenta lo siguiente de este pasaje: «Estas magníficas fiestas de Constantinopla—las justas, el torneo y el entremés del rey Artús—suponen una sabia y complicada organización por parte de los funcionarios y servidores de la corte griega, que han sabido montar unos espectáculos tan extraordinarios, fastuosos y “teatrales”, para que caballeros y damas se sintieran inmersos en episodios novelescos, con excelentes “actores” desempeñando con acierto los papeles de la mítica Sibila, del hada Morgana y del rey Artús, sin contar con las numerosas damas que aparecían disfrazadas de mujeres famosas de la mitología y de la tradición artúrica» (“*Tirant*” 146-47). Y sigue Riquer: «Joanot Martorell, con la finalidad de hundir al lector en este refinado y fantástico ambiente literario, narra estos hechos sin descubrir nunca la trampa, disimulando intencionadamente que todo es ilusión cómica ... Lo que acaece en este largo capítulo 189 del *Tirant lo Blanch* es de hecho lo mismo que sucede en varios episodios de la segunda parte del *Quijote* que transcurren en el palacio de los duques; pero Cervantes alerta al lector descubriéndole la trampa» (“*Tirant*” 147).

²⁵ Otro magnífico ejemplo del carácter de imitación literaria y formal, quijotesco en cierta medida, de estas viejas formas de aventura y del contexto de representación que las rodea se encuentra unas páginas más adelante (III.222: 150-52), en el episodio en que trescientos caballeros de la corte toman a sus damas y se internan con ellas en un bosque, y allí se van encontrando unos con otros y luchan por arrebatarlas, una clarísima imitación o representación de un tipo de aventura que aparece en el román caballeresco continuamente, el encuentro entre caballeros en un bosque y la lucha por adueñarse de la doncella que los acompaña. Luego los caballeros salen del bosque y otros trescientos caballeros les bloquean el paso y deben combatir para ganarlo, otra aventura típica del román. Después asaltan el castillo en que se han refugiado las damas para recuperarlas y han de luchar nuevamente con los mismos caballeros por ellas. Naturalmente todos estos combates son lúdicos y se enmarcan en las festividades de la corte. La reproducción de motivos y episodios literarios es más que evidente.

^{*(94)} Sobre el amor en el *Tirante* son útiles los estudios de JUSTINA RUIZ DE CONDE, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías* (Madrid: Aguilar, 1948); FRANK PIERCE, «The Role of Sex in the *Tirant lo Blanc*», *Estudis Romanics* 10 (1962): 291-300; HELMUT HATZFELD, «La Decadence de l'amour courtois dans le *Saintré*, l'*Amadis*, et le *Tirant lo Blanc*», *Mélanges de littérature: Du Moyen Age au XX siècle* (París: Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978): 1, 339-50; y A. VAN BEYSTERVELDT, «El amor caballeresco del *Amadis* y el *Tirante*», *Hispanic Review* 49 (1981): 407-21.

amorosa. Se trata por tanto de un cambio o contextualización realista similar al que se produce con el paso de la aventura singular a la guerra, pues se pone igualmente en primer plano la realidad más material del amor, es decir, el sexo, y se utiliza un pragmatismo equivalente al de Tirante en la guerra, en cuanto que se sirve de todo tipo de estrategias y engaños e ignora cualquier tipo de reglas o de etiqueta caballeresca. Este paralelismo entre la nueva realidad en el amor y en la guerra se plasma perfectamente en la aplicación de terminología y símiles guerreros, propios del campo de batalla, a la alcoba de la dama. Las relaciones entre caballero y dama ya no son equiparables a una refinada y codificada aventura caballeresca sino a una guerra sucia y sin cuartel. Ya en Sicilia se hacen evidentes estos cambios en la relación entre el infante Felipe y la princesa Ricomana, en la que Tirante actúa de tercero²⁶. Pero es en la corte de Constantinopla, y fundamentalmente en la relación amorosa entre el propio Tirante y la princesa Carmesina, donde el desplazamiento del amor caballeresco se muestra rotundamente.

Tirante se enamora literalmente de los pechos de la princesa, o al menos a través de los pechos de la princesa, que no de sus ojos (II.117-18: 119-20), un amor a primera vista claramente sexualizado. Tras declararle su amor lo primero que le pide es «...que vuestra merced me haga merced de la camisa que trae, porque es más junta a su preciosa carne, e que yo con mis manos la pueda desnudar» (II.132: 194), de nuevo un motivo tradicional, el del don, pero sexualizado. Y a partir de ahí Tirante sigue pidiendo nuevos favores y muestras de amor, todos de la misma índole, hasta que consigue lo que podríamos llamar *libertad de manos* («Tus manos, señor capitán, quiero que de aquí adelante tengan privilegio sobre mí, en quien tiene buen derecho» [II.161: 379]).

²⁶ Es sintomático que para vencer las reservas de Ricomana respecto a Felipe Tirante ofrezca a la princesa la posibilidad de espiar al infante desnudo, apelando así a sus instintos carnales y a las habilidades de Felipe en el terreno sexual: «Si no, miralde a la cara, los pies e las manos e todo el cuerpo, e si todo lo quisieredes ver desnudo, yo entiendo que podré acabarlo con él; catad, señora, que entre belleza y castidad ay contrariedad ... Culpa grande es de vuestra señoría no le tener al lado en cama bien perfumada ... y a la mañana, si me dixere mal, yo quiero çufrir la pena que vuestra alteza me diere» (II.110: 69). En una escena posterior en la que Tirante utiliza toda la retórica tradicional del servicio a la dama (II.111: 83-84), Tirante anima a Felipe a propasarse («Tirante hizo del ojo a Felipe, y él luego la tomó en los braços y levóla a una cama que estava allí para reposar y besóla cinco o seys vezes» [II.111: 84]), y no duda en utilizar la fuerza para facilitar el *servicio* de Felipe: «Tirante le tomó las manos y Felipe quiso usar de sus remedios. La Infanta dio gritos y venieron las donzellas y pusieron en paz y diéronlos por buenos y por leale.» (84). La honra de la infanta es así literalmente salvada por sus doncellas en una escena que muestra ya los perfiles netamente anti-caballerescos que pueden llegar a tomar las nuevas formas amorosas. La realidad, sin embargo, parece dar la razón a Tirante y ratificar la vigencia de la nueva concepción amorosa, pues la princesa, pese a los defectos de Felipe, se muestra contenta tras el matrimonio: «Fue festejada la Infanta de tal manera que ella quedó bien contenta de Tirante y más de Felipe» (85).

Su primer asalto en regla a la virtud de la princesa tiene lugar en la escena de las bodas sordas narradas por Plazer de mi Vida, que transcurren en el dormitorio de Carmesina y en la que Tirante se sirve a placer de dicha libertad de manos, pero en la que no consigue vencer la resistencia de Carmesina: «Después vi en visión cómo él os besava a menudo, y desatóos a mucha prisa los cordones de los pechos y besávaos las tetas. Y como bien os uvo besado, quísoos meter la mano debaxo de las faldas para os buscar las pulgas; y vos, mi buena señora, no lo quisistes consentir, que yo me dudo que si lo consintiérades que el juramento no peligrase» (II.163: 398). A partir de ese momento las escaramuzas entre Tirante y Carmesina y el asedio a la virtud de ésta son continuos, contándose entre los triunfos de Tirante aquél en que «...alargó la pierna y metiógela debaxo de las faldas, y con el çapato tocó el lugar vedado y su pierna le puso entre los muslos» (III.189: 778-9), que Tirante conmemorará enjoyando el zapato y luciéndolo en las justas de Constantinopla—de nuevo un motivo tradicional, el de la prenda de la dama, pero sexualizado.

Si esta obsesión sexual de Tirante y el acoso a que da lugar otorgan un sentido claramente anti-cortés a este amor por el énfasis resultante en la realidad más material y baja del mismo, este sentido se acentúa aún más con el cariz que empiezan a tomar sus encuentros ante la resistencia de Carmesina y la impaciencia creciente de Tirante, que le impulsan a forzar la voluntad de la princesa. Ello se aprecia perfectamente en la escena en que Plazer de mi Vida mete a Tirante en la cama de la princesa sin que ésta se dé cuenta, y, acostada ella misma entre los amantes, va guiando la mano de Tirante por el cuerpo de Carmesina fingiendo que es la suya, hasta que Tirante quiere «dar fin a su desseo» (III.233, 188) y despierta a la princesa, que se da cuenta de que el cuerpo que yace con ella «...era más que muger, y no quiso consentir, antes començó a dar gritos. Y Plazer de mi Vida le atapava la boca con sus manos» (188). Tirante y Plazer convencen a Carmesina de que no grite para no descubrirse y salvaguardar así su honra, pero entonces aparece la Viuda Reposada y salva la castidad que la princesa misma había dado ya por perdida. El deseo sexual de Tirante encendiéndose progresivamente y la utilización del engaño y de la fuerza para someter sexualmente a la dama muestran una realidad amorosa bien diferente de la literaria previa y de una índole claramente anti-cortés, realidad a la que, como muestra esta escena—y tal vez esto es lo más degradador—la princesa finalmente se aviene, en una clara ratificación de la validez del nuevo modelo amoroso. A partir de este momento, sin embargo, Carmesina inicia una numantina resistencia de su virtud que frenará a Tirante, quien se muestra reacio a forzarla, bien por su conciencia de lo anti-caballeresco de este comportamiento y lo mal

que casa con sus profesiones de amor verdadero, bien por pura timidez (pues no le daba empacho utilizar la fuerza para ayudar a Felipe), y en contra de la opinión y los consejos de Plazer de mi Vida, lo que da lugar a un jugoso debate dialéctico entre ambos (III: 160-61, 170-72, 182-83 y 186) ²⁷. El forcejeo sexual entre Tirante y Carmesina parece que va a concluir cuando se produce el matrimonio secreto entre ambos y Carmesina le dice que le entrega su cuerpo (III.270-71: 289), pero la princesa va posponiendo la consumación del matrimonio (III.272-75: 291-94) y Tirante pierde de nuevo la paciencia y está a punto de tomarla por la fuerza, aunque al final se deja vencer por las lágrimas de la princesa (III: 279-82, 303-11) ²⁸. A la postre, sin embargo, Tirante tendrá que imponerse mediante la fuerza y el engaño, en una escena en la que Plazer de mi Vida vuelve a meter a Tirante en la cama de la princesa (V.436-37: 100-105), y en la que Tirante por fin no vacila ni tiene escrúpulos en utilizar la fuerza, tal y como anuncia el autor en el título del capítulo: «Cómo Tirante venció la batalla y por fuerza de armas entró el castillo» (104). El carácter anti-cortés de la escena confirma de nuevo la naturaleza anti-caballeresca de la nueva realidad amorosa, centrada en el aspecto más materialista del amor y en la consecución de satisfacción sexual utilizando métodos sumarios, radicalmente anti-cortesés, para ello.

²⁷ Plazer de mi Vida es el personaje que mejor encarna esta nueva realidad o concepción amorosa, a la que da expresión repetidamente: «¿Queréys que os diga, señor Tirante? Jamás en vuestra vida seréys ardid ni temido en batalla, pues en amar dueña o donzella no sabéys mezclar un poco de fuerza, especialmente quando sabéys que os quieren bien y no hazen las obras a vuestra voluntad. Y pues que tenéys buena y complida esperanza y amáys donzella valerosa, yd a su cama y acostaos junto con ella, aunque sea vestida o desnuda o en camisa, y herid valientemente, que entre amigos no cale manteles. Y si assí no lo hazéys, no seré más de vuestro vando, que yo sé bien que muchos cavalleros, por tener las manos prestas y valientes, han avido honor y gloria de sus enamoradas. ¡O Dios, qué cosa es tener la donzella tierna y desnuda en sus braços, de edad de catorze años y de sangre real, con padre emperador!» (III.229: 172). Es Plazer de mi Vida la que empuja constantemente a Tirante con consejos como éste, o la que contesta a las quejas de la princesa tras perder la virginidad diciéndole que «ya se sabe que armas de cavallero no hazen mal a donzella» (V.436-37: 105). Pasajes similares se encuentran en III.277: 300; III.281: 307, y III.282: 310.

²⁸ Tras reclamarle de nuevo lo que le corresponde como marido porque «...si las donzellas con trabajo son juntadas en verdadero matrimonio, quien puede y no lo haze, peca mortalmente si en el matrimonio no se sigue cópula carnal» (304), Martorell nos cuenta cómo «y deziendo y haziendo, Tirante la desabrochava a mucha prisa y la desnudava, besándola infinitas vezes» (304), mientras Plazer de mi Vida anima a Tirante: «¿Para qué queréys esperar la cama? Sino encima de sus ropas, que nosotras cerraremos los ojos y diremos que no avemos visto nada. Si esperáys a su alteza que se acabe de desnudar, bien tenéys hasta la mañana» (305). Pero a la princesa no le falta astucia: «Como Tirante la hubo acabada de desnudar, toméla en los braços y dándole besos la subió en la cama. Como la Princesa se vio en tan estrecho passo, que Tirante desnudo se avie acostado junto a ella y trabajava con mucha diligencia de entrar en el castillo, y como ella vio que por fuerza d'armas no le podíe defender, pensó de provar si con las armas de las mugeres le podríe resistir, y con los ojos destilando bivas lágrimas hizo principio a tal lamentación...» (305). La lamentación surte los efectos apetecidos y Tirante desiste.

Pero las viejas y en gran parte literarias formas amorosas, como ocurre con las caballerescas, no están ausentes del libro. Son las que informan la visión que del amor y sus relaciones con Tirante tiene Carmesina, por ejemplo, quien rechaza de plano la instrumentalización sexual del amor y para la que las nociones de servicio, respeto, castidad, y en general todo lo unido al refinamiento y la codificación del amor, siguen siendo muy queridas. Sin embargo, tal y como ocurría con la concepción de la aventura tradicional en el nuevo contexto contemporáneo del paso de armas, esta concepción amorosa se revela como formal y falta de autenticidad en este nuevo contexto sexual, que la princesa misma parece aceptar y asimilar en sus sucesivas concesiones a Tirante y especialmente en su reacción tras rendirse a la fuerza de Tirante. Así pese al desmayo y el enfado inicial de la princesa, nos dice Martorell que «...Tirante se tornó a la cama ... E assí pasaron los dos enamorados toda la noche en su deseado deporte, como suelen hazer los que mucho se quieren» (V.436-37: 105), una actitud que casa mal con la postura mantenida por Carmesina durante todo el asedio de Tirante, y que revela tal postura, como ocurre con los combates de las justas de Constantinopla, como mera pose. Este carácter de reproducción formal de formas amorosas trasnochadas es claramente revelado por las recriminaciones de Hipólito cuando la princesa le pide que entregue de su parte tres cabellos a Tirante:

¡Y cómo señora! ¿Piensa vuestra alteza que somos en el tiempo antiguo, que la donzella quando tenía un enamorado a quien mucho amava dávale un ramito de flores perfumado, o un cabello o dos de la cabeça, y el enamorado se tenía por bienaventurado? No, señora, no, que aquel tiempo ya es pasado; lo que mi señor Tirante dessea bien lo sé yo: que os pudiesse tener en una cámara desnuda o en camisa. (III.250-51: 230)

El origen literario del comportamiento de la princesa, su carácter de imitación estética, queda claro si recordamos episodios como el del éxtasis y el desmayo de Lanzarote al encontrar el peine de Ginebra con algunos de sus cabellos todavía prendidos en él; pero esta imitación ahora, como subrayan las palabras de Hipólito, y a diferencia de la imitación de la aventura en el paso de armas y la justa, está fuera de contexto y se enfrenta con la resistencia de los personajes que la rodean, de la realidad en definitiva, y en este sentido es ya plenamente quijotesca. Esta quijotesca inclinación literaria de la princesa es además subrayada por su comentario a la declaración amorosa de Tirante («Jamás oy dezir ni en quantos libros he leydo de historias no he hallado tan graciosa requēsta» [II.127: 169]), o por el comentario de la Viuda Reposada de que las

promesas hechas a Tirante por la princesa «...todas eran ficiones de poesía» (II.161, 378)^{*(95)}.

Pero no es sólo la princesa la que detenta en el libro esta concepción antigua, formal y literaria del amor. El propio Tirante la comparte en cierta manera, como revela su reluctancia a utilizar la fuerza para conseguir el preciado trofeo—aunque al final lo haga—y especialmente el mantenimiento en su cortejo y su relación amorosa con la princesa de numerosos aspectos formales del amor caballeresco tradicional, aunque por supuesto contaminados con la nueva realidad sexual del mismo. Aunque Tirante se enamora de los pechos de la princesa, lo hace a primera vista y de manera arrebatadora, de modo que queda enajenado, no quiere comer ni ver a nadie, y se lamenta utilizando la retórica tradicional del cautiverio amoroso y de imprecación a la amada como asesina de la libertad del amante, al tiempo que la exalta e idealiza por encima de todas las mujeres (II.118: 121-23, II.119-20: 137-39). El fulminante encuentro de Tirante con Carmesina va además inmediatamente seguido por la entrada de Tirante en una cámara en la que «de Flores y de Blanca Flor, de Tisbe y de Píramus, de Eneas y de Dido, de Tristán y de Yseo, de la reyna Ginebra y de Lançarote, y de otros muchos cuyos amores de muy sutil y hermosa pintura estaban allí devisadas» (II.118: 121), lo que enmarca el amor de los protagonistas en una tradición literaria caballeresca. Tirante además hace demostración de una notable sutileza y refinamiento al declarar su amor a Carmesina mediante el subterfugio del espejo, como subraya ésta al comparar favorablemente esta declaración con otros precedentes literarios, así como de una notable capacidad para el tradicional alarde amoroso al declarar que está dispuesto a

^{*(95)} Casi todos los críticos se han hecho eco de las sombras que este carácter formal del comportamiento de la princesa arroja sobre ella. Menéndez Pelayo ya llamó la atención sobre el mismo marcando la diferencia con Oriana: «Mucho más honesta es Oriana, rindiéndose la primera vez que se encuentra a merced de su amador en el bosque, que la refinada princesa de Constantinopla, que se complace en excitar brutalmente sus sentidos en repetidas entrevistas, y no cede del todo hasta la última parte del libro» (*Orígenes de la novela I, Obras Completas de Menéndez Pelayo*, vol XIII [Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943] 401). DÁMASO ALONSO, en «*Tirant lo Blanc*, novela moderna», *Primavera temprana de la literatura europea* (Madrid: Guadarrama, 1961) 201-53, se muestra de acuerdo con la opinión de Pelayo al comparar a Carmesina con una «*demi-vierge* de principios del siglo XX» (232) y llamarla «casquivana libidinosa» (249). Más recientemente, Antonio Torres se ha referido a ella como «lasciva pero virgen» y ha hecho contra ella una acusación similar a la de Pelayo de «no dejar de excitar al pobre caballero, y hacerlo pasar por fríos y calientes, calientes y fríos, llenándolo de frustración» (109). Todos detectan esa falta de autenticidad, el componente de imitación del comportamiento de la princesa que desplaza las viejas formas. La diferencia en el comportamiento entre Oriana y Carmesina estriba en gran medida en el carácter literario del comportamiento de la princesa, es decir en su carácter quijotesco. Oriana no está imitando nada ni siguiendo modelo alguno, ella forma parte del modelo, mientras que la princesa se esfuerza por seguir unas pautas que su entorno y su propia naturaleza demuestran trasnochadas y reducen a algo formal, ritual.

darse muerte por el amor de la princesa (véase el capítulo 129, cuyo título reza «Cómo Tirante dio razón a la princesa por qué la avía requerido de amores e cómo por su amor se daría muerte», 176), aunque eso sí, al poco le pedirá la camisa. Tirante también utiliza la retórica del amor sacrílego que equipara la dama con, o incluso la sitúa por encima de, Dios ²⁹. Esa veneración sacrílega se muestra en la adopción de objetos de la dama como auténticas reliquias, tal y como ocurre con el peine de Carmesina (que Tirante coloca en su yelmo, no lo olvidemos, junto a una imagen del Santo Grial, una muestra bastante clara de la dimensión religiosa del amor y la amada), aunque Tirante hace también una reliquia del zapato con el que tocó la entepierna de la princesa.

Naturalmente, el carácter formal o ritual de estas acciones es revelado por esas otras acciones de índole sexual que las van contrapunteando. Pero incluso cuando empieza el acoso sexual más descarado y anti-romántico, Tirante seguirá utilizando al servicio del mismo toda la retórica y sutileza verbal del amor caballeresco (II.161: 377-79 y 388-89). A la mañana siguiente de las bodas sordas, Tirante, tras separarse de la princesa, se cae del caballo al distraerse pensando en ella (II.163: 401), tal como le ocurría a Lanzarote, y, como éste, no ve venir a un enemigo que se dirige contra él por el mismo motivo (IV.336-37: 127). El amor de Carmesina, además, aparece como estímulo y premio de las hazañas guerreras de Tirante, aunque éstos de nuevo adoptan una forma plenamente sexual, pues Carmesina supedita la satisfacción del deseo de Tirante a su victoria final sobre los turcos (III.272-74: 292); de esta forma, la tradicional asociación entre amor y caballerías se convierte en un recurso de la princesa para librarse temporalmente del acoso de Tirante, lo que revela de nuevo el formalismo de los viejos tópicos ³⁰. Por último, la indiferencia de la princesa hacia Tirante causada por las calumnias de la Viuda Reposada contra él (III.215-18: 127-38) producen una melancolía similar a la de Lanzarote o Amadís en la misma situación de desamor (en el caso de éste último también a causa de un malentendido), que se convierte en una

²⁹ «E si entra en hecho de armas, no invoca santo ninguno, sino el nombre de Carmesina; e yo muchas vezes le digo que, juntamente con el nombre de Carmesina, por qué no invoca otro santo para que le ayude en las batallas. Dízeme que por cosa del mundo no lo haríe, porque aquel que a muchos sirve no sirve a ninguno» (II.138: 233); «E si suplicaciones de vasallo a señora pueden valer, o de cavallero a señora de tanta nobleza y dignidad se consienten adorar, pongo las rodillas en tierra y hago la señal de la cruz, e aquélla adoro como a vuestra persona, que de parte de la celsitud vuestra me sea otorgado un don» (II.161: 389).

³⁰ Ya antes esta asociación ha sido utilizada del mismo modo formal, como un recurso para ganar el amor de Carmesina, por Diafebus, que explica así a Carmesina el motivo de la llegada de Tirante a Constantinopla: «Puede creer vuestra alteza que nuestra venida ha sido sólo por ver y servir a vuestra magestad; y si guerras o batallas hiziéremos, todo será por amor y contemplación suya» (II.119: 129), lo cual es mentira. Diafebus está utilizando, como ha indicado Riquer, el tópico del *amor de lejos* o *amor de oídas*.

similar desesperación o locura y sitúa al héroe al borde de la muerte a raíz del engaño de los espejos de la Viuda Reposada y de la falsa muerte de la princesa (III.289-90).

De esta manera, el mantenimiento de las viejas formas amorosas por parte de Tirante, aunque en un nuevo contexto sexual que les otorga un carácter estético y ritual, tal y como ocurría con las viejas formas de combate en el contexto del paso de armas (e implícitamente de la guerra), sitúa a Tirante y su amor por Carmesina en un doble terreno, en el sexual al tiempo que en el caballeresco tradicional. De igual manera que en el campo de la aventura Tirante es el héroe tanto de la aventura solitaria tradicional, del combate singular, como de la guerra colectiva, en el amor es capaz de cortejar y amar con todo el refinamiento caballeresco y de asediar y asaltar con toda la crudeza y el pragmatismo del guerrero, aunque, eso sí, con muchas vacilaciones. El problema se plantea porque, si en lo aventurero, el ámbito del paso de armas y de la guerra, así como las reglas que rigen en cada uno de ellos, están claramente separados, en el amor esta separación es más difícil, de ahí las vacilaciones de Tirante. Plazer de mi Vida deslinda ambos ámbitos amorosos con bastante claridad cuando afirma que, «en otras cosas la amad vos y servid; mas estando con ella a solas, en una cama, no le guardéys cortesía» (III.233: 186). Plazer de mi Vida postula así una separación entre el ámbito social o cortesano del amor y el privado o íntimo de los amantes, en los que rigen normas y modelos diferentes, como ocurre con el paso de armas y la guerra, separación a la postre ilustrada por el amor de Tirante y Carmesina y por la forma en que aquél se impondrá finalmente sobre ésta por la fuerza. En uno debe mantenerse la cortesía formal tradicional, en el otro prima el sexo y la supremacía masculina. El aspecto quijotesco de la princesa reside simplemente en que no es capaz de deslindar ambos y actúa así fuera de contexto. Tirante, por el contrario, aunque con algunas vacilaciones, es capaz de moverse en uno y otro, tal como hacía en el campo de la aventura^{*(96)}.

^{*(96)} EDWARD T. AYLWARD, en «The Influence of *Tirant lo Blanch* on the *Quijote*» (Tesis doctoral, Princeton University, 1974), sigue las tesis de Justina Ruiz Conde de que la obra satiriza las convenciones y formalismo del amor cortés a través del debate entre Carmesina, que quiere que Tirante la corteje siguiendo las pautas del mismo, y Plazer de mi Vida, que aboga por prescindir de ellas y por la gratificación sexual inmediata; y a través del hecho de que Tirante, según Ruiz Conde, toma partido por la primera y esta decisión se demuestra errónea por la prematura muerte del héroe que le impide disfrutar de lo que tanto ha ansiado. Y ello le lleva a postular una diferencia entre el comportamiento del héroe en el ámbito guerrero y en el amoroso: «...his military personality is one which moves from naïve chivalric idealism toward a deepening understanding of the realities of modern warfare; at the same time, his romantic side moves backwards from realism to absurd idealism as he attempts to woo Carmesina according to the literary conventions of Courtly Love» (247). Y añade un poco más adelante: «Tirante's career as a military leader is a smashing success because he learns to adapt to changing times; his romantic quest ends tragically because he clings to an outdated (and purely fictitious) mode of behaviour which has been taken from literature, not life» (259). Naturalmente este

Como en éste, este movimiento entre uno y otro comportamiento dramatiza internamente, dentro de la propia obra, la transición entre lo viejo y lo nuevo, la continuidad entre la tradición literaria caballerescas y la nueva realidad que la desplaza. Nuevamente, el *Tirante* no sólo incluye el punto de llegada, sino también el de partida, explicitando así el proceso de desplazamiento que los une.

Por último, en lo que al tercer elemento de la fórmula, la CORTE, se refiere, hay que hacer notar que, si bien la corte de Constantinopla sigue siendo centro de caballería y amor, el epítome de las relaciones entre rey, caballero y dama en las que se sustenta la sociedad caballerescas, sin embargo el amor de Tirante por la princesa y otros amores a los que la corte sirve de escenario, así como ciertos personajes cortesanos, la presentan como un lugar bien distinto de la corte artúrica. Si aquélla era el paraíso del mundo aristocrático caballeresco, el nudo en el que se representaban de forma idealizada sus valores y en el que confluían sus pilares fundamentales (rey, caballero y dama), en el *Tirante* la corte se convierte en el lugar en que estos valores son degradados por el

supuesto intento de vivir según la literatura lleva a Aylward a calificar este comportamiento de Tirante de quijotesco: «Basically, the romantic interludes deal with the debate in the hero's mind concerning the proper manner to conduct his courtship of the princess, Carmesina. Martorell presents a conflict here between the reality of man's sexual desires (as represented by the admonitions of the sensual go-between, Placerdemivida) and the idealistic literary notions of Courly Love (as proposed by Carmesina). We should note that Tirante commits the same error that Don Quijote will be guilty of in Cervantes' novel: he attempts to conduct his life according to literary models—and fails miserably. This second sphere of Martorell's novel [el amor, por oposición a la guerra] represents a very ironic attack upon the literary conventions of Courtly Love and is a creative demonstration of their inapplicability to the realities of human existence. In this manner, the romantic episodes of *Tirante* serve as a kind of precursor of the *Quijote*» (xi). Aylward ratifica estas ideas en un artículo posterior—«*Tirant lo Blanch* and the Artistic Intent of Joanot Martorell», *Hispanofilia* 28 (1985): 23-32—en el que escribe: «Martorell's point in these romantic interludes is to demonstrate that literary models—in this case, Provençal verses—do not provide us with a reliable standard for human conduct in sexual matters... he [Tirante] becomes a fool because he attempts to base his conduct upon literary models. This is precisely the same type of madness that would afflict Don Quijote some 150 years later» (28).

Estas opiniones de Aylward no son acertadas. El debate entre Carmesina y Plazer existe, pero es falso que Tirante se incline por la posición de la princesa, antes al contrario, Tirante ha actuado de Plazer de mi Vida con Felipe y muestra repetidamente la índole sexual y pragmática de su concepción del amor. Su problema es simplemente la dificultad de ponerla en práctica por su timidez y la resistencia de la princesa, aunque al final, algo que Aylward parece olvidar, lo hace. La muerte de Tirante no es una demostración de que se ha equivocado, ni un fin trágico a su carrera amorosa, es el fin a su vida, tanto militar como amorosa, que le impide disfrutar de los logros tanto en uno como en otro terreno (y no por eso podemos decir que su vida es un fracaso), y que tiene un sentido mucho más amplio al que haremos alusión más abajo, un sentido anti-romántico. No es cierto que Tirante sea un nuevo caballero en armas pero un Quijote en amor. Es la princesa la que es quijotesca en su comportamiento amoroso, no Tirante. Tirante es capaz de utilizar las viejas formas amorosas como es capaz de utilizar las viejas formas caballerescas de combate, pero no por eso sigue apegado exclusivamente a ellas, como no lo hace en el terreno de la guerra. Como se deduce de nuestra explicación, Tirante se mueve entre ambas formas tanto en la guerra como en el amor, muestra la transformación y la continuidad de unas a otras en ambos terrenos, se adapta a la nueva realidad y prácticas en los dos (si bien la princesa se lo pone difícil en el segundo), y por tanto no es cierto que pase del idealismo al realismo en uno y del realismo al idealismo en otro.

comportamiento anti-caballeresco de estos personajes y por las cómicas situaciones en que se ven envueltos en virtud de diferentes enredos amorosos^{*(97)}.

El proceso es observable ya en la corte de Sicilia, que se convierte ante todo en el escenario de la farsa cómica que tiene lugar entre Felipe y Ricomana, y en la que Tirante actúa intentando disimular el carácter mezquino y grosero del infante Felipe para conseguir que la infanta Ricomana, que somete a Felipe a un riguroso escrutinio, lo acepte por marido. Esta situación da lugar a cómicas escenas, como aquélla en que Felipe parte el pan en doce trozos antes del banquete y Tirante ha de apelar a una imaginaria costumbre francesa para justificarlo (II.101-2: 24-25); como cuando Felipe se muestra reacio a cabalgar con Ricomana si llueve por no estropear sus ropas y pretende si no hay más remedio cambiarlas (II.109: 65-67); o como cuando se dispone a remendarse una calza que se ha descosido y un accidente con la aguja le ayuda a superar la prueba a que la princesa lo está sometiendo sin que él lo sepa (I.110: 79-81). Ni el comportamiento de Felipe, hijo de rey pero de villanas costumbre, ni el de Tirante, paladín de la Cristiandad intentando engañar a una infanta que cifra su felicidad en casar con marido noble, está muy acorde con su posición ni con lo que representan. La evidente degradación a que estas cómicas escenas someten a la corte como espacio caballeresco ideal se completa y culmina con el descubrimiento de que su máximo representante, el Rey, el depositario y mantenedor de todos los valores caballerescos, es un bastardo, y, todavía peor, de bajo origen social, pues es el hijo de un hornero con el que la reina tuvo relaciones (II.110: 75-77), un descubrimiento que hace un filósofo precisamente al comprobar su comportamiento mezquino y poco noble hacia él. La degradación de la corte cobra así claramente los perfiles sociales de los que hablaba Torres, al resultar en gran medida de su inmersión en una realidad social en principio ajena a ella (un infante que se comporta como un villano, una reina que comete adulterio con un hornero, y un rey que nace de este adulterio).

Pero si mal parado sale el Rey de Sicilia no mucho mejor queda el Emperador de Constantinopla, que aparece como una figura cómica y risible en una serie de escenas relacionadas de nuevo con la farsa de alcoba. No hay más que verlo escuchando a

^{*(97)} Torres (116-17) ha explicado este proceso como una aburguesamiento de la tradicional corte aristocrática, en virtud del cual sus personajes se comportan como si fueran burgueses valencianos, lo que da lugar a situaciones improbables, difíciles de imaginar, pero sin embargo creíbles y llenas de humorismo: «...Martorell nos pone ante los ojos unas escenas llenas de vitalidad y realismo, usando elementos que no se dan en la realidad, puesto que, en nuestro subconsciente, esperamos de una corte bizantina la pomposidad, hieratismo y seriedad que no se da en el *Tirant*. Este conocimiento de lo que la corte bizantina es, o debería ser, choca con la que retrata Martorell y, naturalmente, cuanta más sea la distancia entre la realidad y su imitación, más aumenta la carcajada» (114).

través de la puerta, instigado por Plazer de mi Vida, cómo Estefanía y Diafebus dan sonoro cumplimiento a su deseo, envidioso y divertido por los comentarios de Plazer de mi Vida, que lo trata con una sorprendente familiaridad, y a la que llega a hacer deshonestas proposiciones. Plazer de mi Vida se apresura a revelarle el contenido de las mismas a la Emperatriz y ello da lugar al despectivo y ridiculizador comentario de ésta: «¿Y vos, bendito, ¿para qué queréis otra mujer? ¿Para darle espaldarazos y no estocadas? Pues pensad que nunca murió dueña ni doñzella de espaldarazos?» (III.220: 144). La obvia insatisfacción sexual que late en estas palabras de la Emperatriz explica que ésta se lance a un desbordado y vicioso amor con Hipólito, como diagnostica su hija ya antes de que ello ocurra³¹, y que lo haga con una decisión y un frenesí sexual asombrosos: ella concierta la cita nocturna en la que se rendirá a Hipólito (III.259-60: 247-48), y su ansiedad ante la misma le altera el pulso, le hacen sentirse enferma (249), y finalmente la lleva a consumir la unión carnal en el suelo mismo de su alcoba (251), después de lo cual pasará una semana encerrada con Hipólito en su aposento (III.261-62). El amor adúltero de una reina no es algo nuevo (basta con volverse al tradicional modelo de Lanzarote y Ginebra), pero precisamente la comparación revela bien la degradación y la inversión anti-romántica que va de uno a otro: el descaró y la procacidad sexual de la Emperatriz, la diferencia de edad entre ella y su amante (subrayada por la conexión de Hipólito con su hijo y el tema del incesto [III.261-62: 253-54 y 257-58]), y, tal vez lo más degradador, el tono cómico, desenfadado, irrespetuoso, con el que se trata este adulterio, que convierte al Emperador en el tipo cómico del cornudo engañado y apaleado, una figura ridícula que acude preocupado a ver cómo se encuentra la Emperatriz de su pretendido mal — en realidad pura ansiedad sexual — mientras ésta está en la cama con Hipólito (III.261-62: 254-59). Por si ello no fuera poco, el Emperador, a su vez, corteja a Plazer de mi Vida e intenta propararse con ella, prometiéndole el matrimonio si la Emperatriz muriera, un comportamiento paralelo al de la Emperatriz y su relación con Hipólito — como ponen de manifiesto las palabras de Plazer: «¿Agora que soys viejo soys luxurioso, y quando érades moço érades virtuoso?» (III.230: 178), pero es rechazado y burlado por Plazer.

Esta conversión de la corte caballeresca en escenario de farsa de alcoba también afecta a Tirante, que se ve envuelto en la misma en virtud de la tercería y las burlas de Plazer de mi Vida. Las diferentes iniciativas de ésta ponen a Tirante en cómicas y anti-

³¹ «Aquella vieja de mi madre piadad tiene de sí mima, que también querría jugar, que fuego de amor la quema y la fuerça de impaciencia ... ¡O cómo es gran locura ... repentirse de aver virtuosamente bivido, deseando en sus postrimeros días bevir viciosamente!» (III.167: 25)

caballerescas situaciones que naturalmente degradan la figura del héroe representado por Tirante. En dos ocasiones, por ejemplo, Tirante es sorprendido con Carmesina en su cámara en citas arregladas en parte por Plazer de mi Vida. En una se esconde bajo un montón de ropa sobre el que se sientan Carmesina y su madre la Emperatriz a charlar, mientras Carmesina peina disimulada y juguetonamente a Tirante (III.189: 76-79). En la otra, en la que primero Tirante es abandonado descalzo y en camisa por Plazer en la oscuridad de un aposento como castigo por su falta de decisión (III.232-33: 184-86), y finalmente, escarmentado, está a punto de poseer a la princesa mientras Plazer de mi Vida la sujeta, Tirante ha de huir por el balcón a causa de los gritos de la princesa y se rompe una pierna al caer, mientras el Emperador busca espada en mano la enorme rata que la princesa aduce como causa de sus gritos (III. 233-34). Y si Plazer de mi Vida actúa de directora de la farsa, con la Emperatriz como comparsa, también tiene su papel en la comedia la Viuda Reposada, cuyo amor por Tirante le lleva a urdir la trama de los espejos, que degrada radicalmente a la princesa a los ojos de Tirante al presentarla como objeto de placer del jardinero negro de palacio (III.267-69 y 283); su amor también le lleva a intentar seducir abiertamente a Tirante (III.284-85) en una escena en que se vuelven las tornas y es el caballero el que debe resistir el asedio sexual de la dueña, un espejo anti-romántico de la tradicional relación entre caballero y dama, en este caso la de Tirante y Carmesina; y le lleva finalmente a meterse desnuda en la cama de Tirante, lo que hace a éste huir despavorido, de nuevo una cómica situación que ofrece una estampa bastante poco heroica del héroe (III.286: 322-23).

De esta forma tres personajes en principio secundarios, tres personajes propios y exclusivos del ámbito cortesano, *cortesanas* puras, Plazer de mi Vida, la Emperatriz y la Viuda Reposada, convierten la corte en un lugar de farsa y comedia, una especie de trampa cómica en la que caen los personajes principales y centrales de la fórmula caballerescas, el rey, el héroe y su dama. La corte los degrada al presentarlos en ridículas, anti-heroicas, anti-caballerescas situaciones que están en abierto conflicto con el comportamiento y los valores encarnados por éstos en la ficción caballerescas precedente y en el propio *Tirante* en otros momentos, un conflicto que otorga a esas situaciones una comicidad añadida. Es por ello que en la corte pasamos del mero desplazamiento realista de la fórmula, de su adaptación a una realidad histórica que implica cierta degradación, la inclusión de ciertos aspectos anti-caballerescos de la misma, a un desplazamiento decididamente degradador y cómico, la transferencia de la fórmula a una realidad incompatible y ridiculizadora con la que contrasta cómicamente.

Hemos observado cómo los tres componentes básicos de la fórmula caballerescas son desplazados en esta segunda parte mediante la introducción de la realidad contemporánea, y no sólo eso, sino también cómo son en cierta medida degradados por ciertos aspectos anti-caballerescos de esa realidad. Según pasamos de las caballerías al amor, y de éste a la corte, estos aspectos van aumentando, como aumenta el tono de comedia y la degradación que entrañan. Esta presencia de una nueva realidad y especialmente de aspectos o zonas de la misma claramente antagónicos respecto a la fórmula caballerescas desdibuja esta fórmula y la hace difícil de reconocer. Pero, si reconocemos los tres elementos esenciales de la misma y las relaciones básicas, entre ellos vemos que los tres siguen presentes y relacionados de forma similar en el *Tirante*, aunque su índole sea ahora diferente. El esquema básico no ha cambiado aunque lo hayan hecho sus contenidos. El *Tirante* sigue siendo un relato centrado en las caballerías y el amor del héroe, aunque en nuevos contextos que hemos denominado guerrero y sexual. La indisoluble y tradicional unión de estos dos elementos, y su alternancia como foco de interés de la obra, que ofrece, por un lado, una sucesión de aventuras guerreras del héroe, y, por otro, una sucesión de encuentros y escenas amorosas con la princesa, sigue siendo la espina dorsal del relato³². La relación entre amor y caballería es tan estrecha y decisiva que incluso en las aventuras africanas de *Tirante*, lejos de la princesa, el autor siente la necesidad de mantener ese doble interés—una buena prueba del peso de la tradición y la fórmula caballerescas en Martorell—y utiliza para ello la figura de la princesa Maradigna, la hija del asesinado rey de Tremicén, por la que Escariano inicia la guerra contra éste (IV.301, 15-16; IV.309, 36-

³² De esa unión dan testimonio las palabras de Plazer de mi Vida a Carmesina sobre *Tirante*: «E todas estas cavallerías ha hecho a fin que toviessse posibilidad de poder socorrer y ayudar a la majestad del señor Emperador y vuestra, y a los grandes peligros que se ha puesto por poseer con reposo vuestra bienaventurada cama» (V.432: 96); así como las del Emperador cuando afirma que «...jamás se hizo en el mundo buen hecho de armas sino por amores» (II.132: 196), afirmación que ratifica *Tirante* invocando el nombre de su amada antes de entrar en batalla (II.138: 233), o arengando a sus tropas pidiéndoles que luchen por sus damas y la gloria de volver ante ellas vencedores (II.156: 351-52). El motivo tradicional del lucimiento del valor y las virtudes caballerescas ante la dama y de ésta como testigo fundamental de los hechos de armas del caballero, se ve claramente en el episodio en que los caballeros que parten a la guerra desfilan y hacen exhibiciones ante las damas (II: 133, 198-99) y, todavía más, en la presencia de las damas observando atentamente la batalla del río Transimeno, con lo que incluso la guerra queda así convertida en espectáculo caballeresco. De hecho existe una extraordinaria dependencia de la peripecia caballerescas de *Tirante* respecto de su amor, pues aquélla depende de su salud y ánimo, y éstos del trato que recibe de la princesa, como muestran las palabras de Hipólito en III.252: 233, o el hecho de que *Tirante* parta decidido a apresurar y acabar rápidamente la parte final de guerra con los moros para volver pronto con Carmesina (V.438-39: 107). Esta dependencia genera a veces un conflicto entre ambos, como ocurría en los relatos artúricos tradicionales, como cuando *Tirante* abandona la guerra a causa de su amor por la princesa (III. 170-72: 31-35 y III.258: 245-46).

40), que luego se enamora de Tirante, y a la que éste acude a liberar al castillo de Monte Tuber. Y si esta alternancia y relación entre amor a aventura guerrera define en gran parte la estructura y desarrollo de la obra, la otra alternancia típica del román caballeresco entre corte y aventura, la alternancia entre las aventuras en el espacio exterior y las estancias en el castillo o palacio cortesano, acaba de confirmar la utilización de la fórmula caballeresca por parte de Martorell. La corte de Constantinopla sigue siendo el lugar desde el que Tirante parte a sus batallas con los moros y al que retorna puntualmente, y, en una escala mayor, de ella parte a su gran aventura africana y a ella retorna tras la conclusión de la misma. La corte sigue siendo el epicentro del universo caballeresco, el lugar de reposo del guerrero, de fiestas, banquetes, torneos y ceremonias, y la caja de resonancia de sus hazañas, donde se celebran sus éxitos, como queda explicitado en la narración de las proezas de Tirante durante un banquete, a la que sigue una representación de las mismas en forma de entremés (III.282: 311). También es el lugar donde aguardan las damas, y por tanto el espacio del amor. Todo esto deja bien claro cómo la fórmula ha sido desplazada, pero sigue ahí, informando, dando forma, a la nueva realidad que presenta Martorell.

(3) Hemos visto cómo el desplazamiento en el *Tirante* es progresivo, se produce en dos fases, de dos maneras, yendo de menos a más, o, en otras palabras, de una contextualización realista más cercana a la fórmula caballeresca tradicional y también más formal y literaria, a otra que la desplaza y se distancia más de ella, sin la mediación de ese componente imitativo y ritual, pero que implica una cierta degradación, una degradación que es progresiva, que crece según vamos de la aventura al amor y de éste a la corte. Las dos maneras de desplazar, los dos tipos de desplazamiento, o los dos nuevos contextos realistas de la fórmula, si se prefiere, incluyen, sin embargo, características propias del otro, en cuanto que el formalismo del primero reaparece en el segundo y la degradación de éste está ya apuntada y prefigurada por el primero. Pero los dos, y esto es algo que hay que subrayar, están igualmente inspirados en la realidad contemporánea, transforman y desplazan la fórmula utilizando los dos ámbitos o contextos contemporáneos de lo caballeresco.

Esta precisión es importante para no caer en el error de Aylward cuando afirma que,

The author obviously hopes that his account of Tirant's heroics will inspire the military to take measures that will redeem a portion of its lost glory. To this end Martorell creates a synthetic history of the military establishment from the feudal era to modern (i.e., fifteenth century) times. He telescopes the progressive changes in weaponry, strategy and military values during several centuries so that they take place in the lifetime of a single hero. The result is a protagonist who transforms himself in the course of the novel from a medieval knight-errant to a sophisticated renaissance commander of both land and sea forces. Such a

symbolic transformation is Martorell's ingenious device for putting forth his thesis that the age-old military traditions and values were no longer adequate to combat the threat of the Turks in the Mediterranean. («*Tirant lo Blanch*» 27)

Los cambios guerreros a los que se refiere Aylward no responden a una voluntad de reflejar una forma pretérita frente a otra contemporánea de caballería, sino simplemente de reflejar la realidad caballerescas contemporánea, en la que conviven todavía las dos formas, el paso de armas y la guerra—como prueba el hecho de que las viejas formas no sólo aparecen en Inglaterra sino que siguen presentes en la etapa moderna del héroe en Grecia. La inclusión de ambas no es un mecanismo mediante el que incluir al caballero medieval y al capitán de ejércitos renacentista, no es una cuestión cronológica, sino espacial, el reflejo de dos ámbitos netamente separados de la realidad contemporánea en los que se actúa y combate de modo diferente, en uno de acuerdo con la visión idealizada y literaturizada que de sí misma tiene la caballería del XV, en otro de acuerdo con las necesidades que plantea la realidad. Y esta inclusión simultánea no responde al deseo de marcar una ruptura entre ambas y postular la necesidad de dejar de lado las viejas formas, sino, al contrario, de establecer la continuidad entre una y la otra y entroncar las nuevas formas con las viejas, lo que permite, a su vez, como ya hemos indicado, explicitar también la continuidad literaria entre la fórmula tradicional y la transformada que ofrece Martorell, es decir, dramatizar el desplazamiento dentro de la propia obra. Tirante empieza como un román caballeresco al uso, con el héroe en la corte de Inglaterra, en un ámbito que se rige por los ideales del valor que se demuestra en el combate singular y de la cortesía que se traduce en el respeto y la obediencia a la dama, aunque tal ámbito se halla ahora enmarcado en un mundo real y no fabuloso, y en ese mundo real la aventura y el amor caballerescos son ahora un juego, un deporte, un ritual, bien diferentes de la realidad amorosa y guerrera que aparecerá más tarde. Sin embargo el héroe comienza demostrando su condición de tal en ese ámbito para inscribirse así en una tradición literaria en la que aspira a inscribirse la caballería del momento. Una vez hecho esto se sumergirá en la nueva realidad de la guerra y el sexo, en la que se mostrará igualmente competente y extraordinario. De ello resulta una dramatización del proceso de transformación de la caballería pero tal como se encontraba en la realidad del momento, y con ello el libro ofrece el proceso de transformación o desplazamiento del género caballeresco, el punto de partida literario junto a su transformación realista, un proceso que se revela crítico con aquél en ocasiones, ya que la nueva realidad a veces choca con él y lo degrada.

2. El intenso proceso de desplazamiento realista que hemos venido describiendo ha dado lugar a una abundante bibliografía crítica sobre el realismo del *Tirante* y su carácter de novela. De ello habló Dámaso Alonso desde el título mismo de su pionero estudio («*Tirant lo Blanc*, novela moderna»), Riquer distinguió la obra como *novela de caballerías* frente a los libros de caballerías como el *Amadís*, y más recientemente Vargas Llosa la ha calificado de *novela total*. Sin embargo este énfasis en su carácter novelesco y su realismo parece haber ocultado el hecho de que, aunque desplazada, la fórmula caballescica sigue ahí. Tal y como hemos visto, esta continuidad es manifiesta incluso allí donde la obra se distancia más de la tradición, y una serie de referencias, motivos, temas específicos, así lo atestiguan. La obra sigue siendo básicamente una búsqueda caballescica, la historia de un caballero en busca de aventuras con las que probar su valor y adquirir fama (en un nivel personal), y con las que preservar un orden social frente a amenazas externas (en un nivel colectivo), una búsqueda que le lleva primero a Inglaterra y luego a Rodas, Grecia, y Africa. La presencia continua junto a esta búsqueda aventurera del amor y la dama, como estímulo al tiempo que recompensa de las peripecias guerreras a nivel personal, y de la corte, que se hace eco de sus éxitos y es la beneficiaria de los mismos a nivel colectivo, confirma la continuidad de la fórmula caballescica en la obra. La evidencia de tal continuidad me hace pensar que el problema, tal vez, no es que ésta haya sido ocultada por el énfasis en el realismo de la obra, sino, al contrario, que se ha pasado por alto esta continuidad para enfatizar el realismo. Descuidar o negar las evidentes conexiones del *Tirante* con el román de caballerías es parte de una estrategia consistente en exagerar la distancia que lo separa del fantástico género de caballerías para poner su realismo en primer plano^{*(98)}.

^{*(98)} La distinción de Riquer entre el *Tirante* como novela de caballerías frente a los libros de caballerías se basa en gran medida en negar su conexión con la tradición literaria y situar sus fuentes casi exclusivamente en la realidad: «La novela de Joanot Martorell, como creación moderna culta, está limpia de folklore y de simbolismos. Ni su protagonista ni cuantos lo rodean son producto de la tradición ni simbolizan absolutamente nada» («*Tirante*» 13). «A Joanot Martorell le bastó observar a su alrededor para montar en todas sus piezas a su protagonista...», afirma Riquer, aunque reconoce que «Joanot Martorell había leído las grandes novelas artúricas en prosa del siglo XIII, sea en su original francés sea en las traducciones catalanas que se hicieron la centuria siguiente...» («*Tirante*» 194). La observación de la realidad, sin embargo, y en contra de lo que dice Riquer, nunca basta para explicar la obra literaria, porque a la realidad, como bien explica Frye, hay que darle forma para convertirla en literatura, y el repertorio de bagaje imaginativo de una determinada época. Martorell da forma a la realidad sirviéndose de una tradición literaria, de la fórmula caballescica, algo lógico si tenemos en cuenta que esa tradición empapaba la realidad caballescica del siglo XV. Riquer por un lado confirma que Martorell maneja fuentes literarias de la tradición artúrica, pero, por otro, niega su carácter activo en la configuración del *Tirante*: «Como toda obra de su época, el *Tirante el Blanco* tiene sus fuentes literarias

Sin embargo, dicha estrategia no sólo falsea la obra, sino que se revela a la postre inútil, pues la presencia o ausencia de la fórmula y la tradición literaria no nos dice nada por sí misma acerca del realismo del *Tirante*, no es un dato definitivo. Ello es evidente si recordamos que, como hemos explicado más arriba, la novela, como el *Quijote* y después la novela inglesa del XVIII demuestran, nace haciendo uso de fórmulas de román para dar forma a la realidad horizontal que quiere presentar. Por eso, en última instancia, lo que interesa no es si el *Tirante* pertenece a la tradición caballeresca del *Amadís* o no, sino si la fórmula del *Tirante* sigue siendo una fórmula de román o se ha convertido en novelística, es decir, si la fórmula implica una perspectiva vertical u horizontal, una representación *romántica* o *realista* de la realidad. Decidir si el *Tirante* es una novela no es una cuestión de fórmula sino de modo. La implantación de la fórmula en la realidad histórica que lleva a cabo el *Tirante*, su desplazamiento realista, y la consiguiente eliminación de la sublimación o demonización de la realidad histórica, no implica de por sí la desaparición total de la doble perspectiva vertical o una representación no idealizada de la realidad. La obra nos ofrece un mundo *real* o *histórico*, pero ello no implica que sea un mundo *realista*. *Realidad* no equivale a *realismo*. El *realismo* es un modo de representarla que como tal implica necesariamente una concepción previa de la misma que mediatiza esa representación, diferente de la concepción y representación *románticas*. En el *Tirante* hay una evidente e intensa presentación de la realidad contemporánea, pero, ¿qué forma toma esa presentación, *realista* o *romántica*? Esa es la cuestión.

... pero la verdadera "fuente" de Joanot Martorell no es literaria, sino vital. El novelista, aunque no desperdicia ocasión para lucir su cultura libresca, lo que intenta retratar en el *Tirante* es una realidad contemporánea que conoce y que en parte ha vivido: la caballería de la segunda mitad del siglo XV. Téngase bien en cuenta que, aunque conoce las leyendas y narraciones de la Materia de Bretaña y del rey Artús y los caballeros de la Tabla Redonda, él no pretende situarse en su línea y estilo y escribir otra novela fabulosa e idealista más, como es en el fondo ... el *Amadís de Gaula*, inexplicable sin los textos en prosa franceses del *Lancelot* y del *Tristan*» («Introducción» LXXVII-VIII). Como hemos demostrado, el conocimiento de la materia artúrica es más determinante para la configuración de la obra de lo que apunta Riquer, y el *Tirante* sigue siendo difícil de explicar, aunque por supuesto no en la misma medida que el *Amadís*, sin el *Lancelot* en prosa. El mismo Riquer constata la influencia de éste en la parte doctrinal del *Guillem de Varoych*, obra temprana e inacabada de Martorell que luego insertará en el *Tirante* en los treinta y nueve primeros capítulos: «Es de toda evidencia, pues, que Joanot Martorell, cuando redactó el *Guillem de Varoych*, conocía ya el *Lancelot* en prosa, del cual existen fragmentos de una tradición catalana medieval» («*Tirante*» 77). Y añade acto seguido: «Cabe sospechar, además, que poco antes de ponerse a redactar el *Tirant* llegó a sus manos una obrita artúrica catalana, la *Tragèdia de Lançalot*, de mossèn Gras...» (77). Tras mostrar un paralelismo entre el *Tirante* y ésta Riquer afirma: «Creo que ... Martorell tuvo presente la obrita de mossèn Gras, aunque siempre existe la posibilidad de una fuente común, que podría ser una perdida traducción o adaptación catalán de *La mort Artu*, novela francesa del siglo XIII» (79). No cabe duda de que el *Lancelot* en prosa y la tradición artúrica le ofrecen a Martorell la fórmula con la que da forma a la realidad de su época, aunque las prioridades entre fórmula y realidad hayan cambiado respecto al *Amadís*.

(1) Es evidente que el mundo que presenta el *Tirante* sigue dividido en dos ámbitos claramente diferenciados que apuntan a la PRIMERA PERSPECTIVA VERTICAL. Aunque la separación entre un mundo superior idílico y uno inferior demoníaco se plantea en términos más realistas al localizarse en una geografía real y un ambiente histórico que tiende a nivelar sus perfiles míticos, ésta sigue presente en términos religiosos y también políticos en la clara polaridad entre el mundo cristiano del héroe y el pagano que lo amenaza y contra el que combate, y en la evidente asociación del primero con el bien y del segundo con el mal. La separación entre héroes cristianos y villanos paganos, sin ser tan nítida y tajante como la que se da en el *Amadís de Gaula* entre héroes y gigantes, por ejemplo, es evidente.

Los cristianos son los representantes de la verdadera religión y el verdadero Dios, como ellos mismos repiten una y otra vez, y por tanto de la verdad, además de los defensores de la tradición caballeresca cortés y todas sus virtudes, los herederos de los héroes artúricos y clásicos que son sus modelos, como las numerosas referencias y alusiones a ellos y especialmente las palabras de Ricarte el Venturoso dejan claro: «... el gentil estilo y la virtuosa plática de nuestros antecesores, según se lee de aquel famoso rey Artús, señor de la grande y de la pequeña Bretaña, que dio fin e cumplimento a la próspera y pomposa Tabla Redonda, donde tantos nobles y virtuosos cavalleros se asentaron, que fueron vencedores y merecedores de toda honra y gentileza, aborrecedores de todo engaño, falsedad y maldad» (II.114: 94). La asociación de los héroes de hogaño con los de antaño, y el carácter no sólo positivo sino extraordinario de este mundo heroico, quedan claros en estas palabras. Naturalmente el epítome de este mundo idílico por su carácter positivo y superlativo es Tirante, como antes lo fue Amadís o Lanzarote. Es cierto que Tirante, tal y como han afirmado diferentes críticos, presenta rasgos más humanos que parecen hacerlo una figura menos superlativa. Tirante se rompe una pierna al caer de un balcón, y se la vuelve a romper al caer desmayado cuando piensa que la princesa ha muerto, tras lo que permanece treinta y seis horas sin sentido y está a punto de morir (III.289-90: 333). La fragilidad del héroe vuelve a aparecer durante su campaña africana en forma de sendos desmayos (IV.357: 190 y IV.399: 282), y es finalmente confirmada por su atípica muerte por enfermedad, por un «mal de costado». Se ha hecho mucho hincapié en estas debilidades, así como en el hecho de que Tirante no vence en sus combates singulares ni en sus batallas por su fuerza, sino por su resistencia física y por su inteligencia táctica respectivamente,

para afirmar el carácter realista del héroe, pero ello es una falacia³³. Tirante ya no es tal vez el más fuerte—su fortaleza física es además cuestionada por la fragilidad de su salud—pero sí es el de mayor resistencia física y el más inteligente, prudente y astuto, cualidades que le hacen salir siempre victorioso tanto del combate singular como de la guerra, o sea que tanto monta. Es además extraordinario como capitán, administrador, gobernador y juez, y es superlativamente generoso, cortés y compasivo. El carácter novedoso y no tradicional de muchas de estas cualidades del héroe parece haber ocultado el hecho de que sigue poseyéndolas en grado superlativo y de que lo siguen haciendo un guerrero extraordinario y perfecto. Este es el caso de Aylward, por ejemplo, que tras inventariar las cualidades del héroe, las califica de «más realistas»^{*(99)}, cuando en realidad no hay cualidades más o menos realistas en sí mismas (aunque sí pueden ser más o menos novedosas en el marco de la tradición literaria); lo que las hace ser, o al menos parecer, más o menos realistas es el grado en que se poseen, y Tirante las sigue poseyendo en el grado extremo propio de la tradición romántica. Tirante presenta efectivamente algunos rasgos más humanos, pero sigue siendo el héroe de cualidades superlativas, simplemente han cambiado las cualidades. O más bien se han añadido otras nuevas, pues Tirante sigue teniendo la hermosura (no hay más que ver la impresión que ésta causa en los moros que lo encuentran en la cueva tras el naufragio y cómo describen a Tirante), la lealtad a su dama (recordemos que es tentado repetidamente por la princesa Maradigna pero permanece fiel a Carmesina), y el valor (no hay más que ver, entre otras muchas muestras, su voto de ser el último en abandonar territorio moro, que está a punto de costarle la vida), que caracterizan a los héroes caballerescos.

El carácter superlativo de Tirante, además, se explicita repetidamente en la obra—especialmente por Plazer de mi Vida: «E como entre los buenos tú seas el mejor...» (IV.361-62: 198), «...deste animoso cavallero, que es de los buenos el mejor...» (V.432-33: 96)—y además se manifiesta en un ámbito que se va haciendo progresivamente más amplio y que en consecuencia va incrementando e intensificando la superlativización hasta que la figura de Tirante adquiere proporciones sobrehumanas.

³³ Se olvida, además, que si ello fuera así habría que considerar también a Amadís un héroe más realista, pues una explicación similar (por su mayor ligereza y aguante físico) de la victoria del héroe sobre el gigante Ardán Canileo aparece en II.61: 877-78, y Amadís además insiste en que en las batallas la inteligencia y el orden valen más que la fuerza y el número (III.64: 965-66).

^{*(99)} «Curiously, Tirante's adaptability is one aspect of his personality that Don Quijote cannot imitate. Such realistic qualities are what make Martorell's hero unique among the figures of the romances of chivalry, especially in comparison with *Amadís de Gaula*» («Influence» 245).

Si un escrito firmado por el rey de Inglaterra lo proclama ya tempranamente el mejor caballero de las justas de Inglaterra, el rey de Sicilia amplía el contexto de Inglaterra al mundo—«... yo sé que ay muy buenos cavalleros en el mundo, y vos no devéys ser olvidado entre los otros. Y por ventura si la verdad desto fuesse examinada entre los emperadores, reyes y cavalleros entendidos, os sería dado a vos el premio, honra y gloria por el mejor cavallero de todos» (II.116: 107). Y finalmente sus hazañas en Grecia lo convierten en el campeón y salvador de la Cristiandad, el único capaz de vencer y frenar a turcos y moros, como afirma el Emperador de Grecia repetidamente, y como confirma el hecho de que en cuanto él falta del frente las victorias se tornan derrotas. Y si todavía queda alguna duda sobre el carácter superlativo de Tirante no hay más que repasar su curriculum: mediada la obra Tirante ha conquistado, en el tiempo record de cuatro años y medio, tal y como se dice explícitamente, trescientas setenta y dos ciudades, villas y castillos (III.275: 295). Posteriormente recuperará la totalidad del Imperio Griego, y además conquistará toda Berbería y convertirá a miles de infieles³⁴. No es de extrañar por ello que el Caudillo moro considere a Tirante como una figura de poderes maravillosos para el que no existe lo imposible: «...fue el más espantado hombre del mundo e creya que la natura de Tirante más se mostrava angélica que humana, porque ninguna cosa que él quería hazer no le era impossible» (IV.315: 69).

Esta naturaleza sobrehumana naturalmente no es exclusiva de Tirante, pues la comparte con el otro personaje tradicionalmente superlativo en el román caballeresco, la dama, especialmente en lo que a su belleza se refiere. Carmesina no puede ser menos que Tirante y es descrita tras su primer encuentro con éste en los siguientes términos:

Después que Tirante ovo muy bien contemplado la hermosura sin par de la Infanta, e discurrió con el entendimiento por todas quantas dueñas e donzellas se acordava aver visto, dixo entre sí mesmo que jamás avía visto ninguna que fuese dotada de tantos bienes de natura como ésta, porque ésta resplandecía en linaje, en belleza, en gracia, en riqueza, acompañada de infinito saber, que más parecía ser angélica que humana. (II.119: 136)

Y a estas palabras sigue una minuciosa y tópica descripción de su belleza. Sobre esta belleza extraordinaria y angélica de la princesa volverá la obra en repetidas ocasiones, aunque nos revelará también, como hacía con Tirante, algunas debilidades, en este caso su propensión a ciertos juegos con Plazer de mi Vida de una índole cuanto menos

³⁴ Tirante bautiza por su propia mano en un día «passados seys mil moros» (IV.329: 106), y luego sigue haciéndolo noche y día sin dar abasto, lo que le obliga a recurrir a un fraile de la Merced con cuya ayuda bautiza cuarenta y cuatro mil trescientos veintisiete moros (IV.330: 110); en una segunda fase, y ya ayudado por varios frailes y clérigos, Tirante bautiza trescientos treinta y cuatro mil moros (V.404: 18).

dudosa, y a jugar también con el propio Tirante excitando su deseo para dejarlo siempre insatisfecho, algo que en castellano vulgar tiene un nombre bastante feo. Los dos amantes, sin embargo, conforman sin duda la pareja heroica y superlativa característica del román caballeresco, como deja bien claro el epitafio sobre sus tumbas: «El cavallero que en armas fue el fénix y la que de todas fue la más hermosa están muertos aquí debaxo desta losa...» (V.485: 232). Tirante, junto con Carmesina, es la cima del mundo idílico o superior; superior en cuanto que bueno, por oposición al inferior malo, y en cuanto que situado por encima del ordinario, extraordinario.

Frente a este mundo superior coronado superlativamente por Tirante está el inferior o negativo de los villanos, el mundo de los infieles, representado especialmente por dos figuras, por el Sultán de Egipto y por el Rey de Etiopía, Escariano. Los paganos en principio se ajustan al tipo del *villano exterior*, pues representan la amenaza en los confines de la civilización cristiana y caballeresca. Se trata de una amenaza al orden religioso en cuanto que enemigos de la verdadera religión y de la verdad en general — pues no sólo representan una religión falsa sino que tienden ellos mismos a ser falsos, mentirosos, traidores, como queda claro cuando Tirante le pide a Escariano que jure de nuevo como cristiano lo que antes juró como moro (IV. 329: 106-7); también de una amenaza al orden social en cuanto que enemigos del modo de vida caballeresco— pues representan valores antitéticos de los caballerescos, especialmente la crueldad, la soberbia y la codicia. El Emperador aúna ambas dimensiones cuando se refiere a ellos como «moros crueles, inhumanos, enemigos de la santa ley cristiana» (II.122: 144), y expresiones parecidas menudean a lo largo de toda la obra y resumen la imagen de ellos que se deduce de la obra en su conjunto. Escariano es tal vez el infiel que mejor representa este antagonismo y villanía de los paganos, pues ya desde la primera referencia a él aparece claramente contrapuesto a Tirante. Cuando Tirante llega a las costas de Berbería decide ocultar su nombre completo y dice llamarse *Blanco*, un nombre que al Caudillo moro que lo recoge le parece perfectamente adecuado a la bella disposición física— y a las virtudes que ésta permite adivinar— que tanto le impresiona en Tirante: «Bendita sea la madre que te parió, que de tan gentil nombre te dotó, porque en verdad tu nombre se conforma con tu singular disposición» (IV.301: 13). Inmediatamente después se menciona a Escariano, al que se describe subrayando el color negro de su piel («...hombre fortíssimo, de color muy negro y desmesurada figura según los otros hombres» [15]), y se establece así una polaridad a través de los colores cargada de significación y típicamente romántica. Escariano aparecerá enseguida caracterizado como villano por sus perversas acciones, pues impulsado por la codicia

quiere tomar por la fuerza tanto la hija como el tesoro y el reino del rey de Tremicén (Tirante lo acusa de codicia y maldad en IV.308: 34), y muestra en la ejecución de estos planes una inusitada crueldad—hace degollar a los defensores de las ciudades que se resisten (IV.307: 33) y hace asesinar a sangre fría al rey de Tremicén y sus hijos (IV.310: 49). El albanés resume los tres pecados fundamentales que son la base de la villanía de Escariano cuando afirma: «El primero es pecado de luxuria, que se ha apropiado la Reyna por fuerça y sin su voluntad. El segundo es avaricia, porque es el más codicioso rey que ay en el mundo. El tercero, embidia...» (81-82). Los tres, sobre todo los dos primeros, junto con su crueldad, revelan el carácter radicalmente anti-caballeresco del comportamiento de Escariano.

Pero Escariano aparece a principios del libro IV. Antes de ese momento la figura que mejor representa la villanía del mundo infiel contra el que combate Tirante es el Sultán de Egipto, que plantea la conquista de Constantinopla en los siguientes términos: «... y prender por la barba aquel Emperador viejo y condenarlo a perpetua prisión, e su hija Carmesina que sea camarera mayor de nuestra cámara y la Emperatriz será cozinera de la hueste. Y haré hazer una ymagen de oro a mi semejança e hazerla he poner en medio del mercado de la ciudad» (II.133, 201). Estas palabras revelan el carácter cruel y soberbio del villano, que es subrayado por el comportamiento radicalmente diferente de Tirante hacia él y hacia los moros en general, una vez derrotados. Por eso cuando el Sultán pide la paz a través de un mensajero invocando la «...bondad de cavallería y gentileza, y por aquella cosa que más amáys en este mundo, si es dueña o donzella» (II.236: 222), e incluso por el Dios cristiano, la apropiación de valores caballerescos y religiosos que ello implica queda automáticamente devaluada por esas palabras previas, que revelan que esta apropiación es fingida, utilizada por conveniencia, y apuntan de nuevo a la naturaleza mentirosa y taimada del infiel. Este comportamiento del villano infiel reaparece y se ve confirmado por el del rey de Egipto, que invoca valores caballerescos para acto seguido mostrar las mismas perversas y villanas intenciones (asesinar al Emperador y hacer esclavas a la Emperatriz y la Princesa), y que de hecho los utiliza para urdir una traición contra Tirante (II.149: 305-6). Como reconocen los propios cristianos, los infieles conocen las costumbres y códigos caballerescos (II.153: 321-22), pero los pervierten al utilizarlos de manera fingida, al servicio de la traición y de anti-caballerescos objetivos. La mejor prueba de ello es que Tirante, en su convivencia entre ellos, no se limitará a intentar cristianizarlos, sino que intentará aleccionarlos (concretamente al Caudillo y a Escariano) en las normas y códigos caballerescos, con más o menos éxito (IV.317-18: 72-77). Es interesante anotar que, en

este aspecto de pervertidores de códigos que conocen, los infieles se acercan al tipo del *villano interior*, aunque el villano interior por excelencia de la obra, el tercer gran villano de hecho, es el Duque de Macedonia. Desde la llegada de Tirante a Grecia éste se presenta como su antagonista dentro del propio bando cristiano, como un ser malvado y perverso sospechoso de haber asesinado al hijo del Emperador (II.125: 157); mezquino, descortés y soberbio con Tirante (II.133: 208-11); extremadamente avaricioso y hasta ladrón (II.134: 213-215); celoso, ^{envidioso} y mentiroso (II.141: 248-49 y 153: 323-26).

La figura del Duque de Macedonia, un cristiano malvado, podría dar pie para pensar que estamos ante una transgresión o ruptura de la polarización maniquea típica del *romance*^{*}, pero responde perfectamente al tipo del villano interior. Tal vez más difícil de explicar es el fenómeno inverso, la existencia de infieles buenos. La perspectiva vertical parece diluirse cuando el Caudillo que acoge a Tirante en Berbería aparece como un ser generoso y bueno, que protege a Tirante y le promete libertad y riquezas (IV.299-301), y que lucha a su vez contra el que se presenta como villano principal, Escariano. Y la cosa se complica cuando el mismo Escariano, la encarnación más clara de la barbarie pagana, se arrepiente de sus crímenes y malas acciones, pasa a ser amigo y aliado de Tirante, y lucha con él contra los otros reyes paganos. Pero estas anomalías no son tales. El Caudillo sólo es bueno en apariencia y se revela a la postre como un hombre ambicioso y cruel, resulta ser un villano (IV.316 y 318). El inexplicable y repentino tránsito de Escariano hacia la bondad es típico del *romance*, en el que los cambios en los personajes, como hemos apuntado, no son graduales transformaciones resultado de la experiencia sino repentinas conversiones, inexplicadas sustituciones de unas esencias por otras, y coincide con su conversión al Cristianismo, que contrasta con la negativa del Caudillo a bautizarse y su persistencia en la falsa religión (IV.330: 111), lo que confirma la naturaleza villana de éste. Ambos cambios—en realidad

^{*}(100) Así lo hace Vargas Llosa, que afirma: «Es cierto que un maniqueísmo convencional preside básicamente la acción de la novela: en las guerras, los cristianos encarnan la verdad y la justicia, y los musulmanes la mentira y la injusticia, y por ejemplo los genoveses siempre están del lado de los malos. Pero este esquematismo se atenúa y la visión es menos rústica cuando la anécdota se aleja del campo de batalla. Por lo pronto, que los cristianos pertenezcan a la facción de la verdad, no significa que individualmente valgan lo mismo: hay entre ellos avaros como el Infante Felip, envidiosos, traidores y asesinos como el Duque de Macedonia, inescrupulosos y codiciosos como Hipólito. Y entre los infieles de la “secta mahomética” hay seres generosos y dignos como Escariano y Maradigna (pero infaliblemente se convierten)» (12-13) El Duque de Macedonia es realmente la única figura que podría romper el maniqueísmo que correctamente aprecia Vargas Llosa en el bando cristiano. En lo que a Felipe e Hipólito se refiere, hay que recordar que en el román caballeresco la pertenencia al bando de los buenos no siempre implica la posesión de cualidades muy sobresalientes (la figura prototípica en este sentido es el senescal de Arturo, Keu).

revelaciones de la verdadera naturaleza de los personaje, de su auténtica esencia— siguen por tanto indisolublemente unidos a la polaridad cristiano-pagano. Y lo que es más importante, permiten reproducir el conflicto pagano-cristiano dentro del propio mundo pagano y mantener así la perspectiva vertical de mundos contrapuestos incluso dentro del mismo. Ello es así porque la conversión de Escariano y muchos moros da lugar de nuevo a una guerra religiosa entre Tirante y el bando cristiano de moros conversos frente a los infieles, sólo que ahora en el Norte de Africa, algo que en principio sería imposible al encontrarse Tirante en territorio pagano. De esta forma lo que en principio parece transgresión de la perspectiva vertical del *romance* sirve en última instancia para restablecerla y reforzarla.

El proceso de idealización de la realidad, en lo que respecta a la polarización y superlativización características de la primera perspectiva vertical, es por tanto evidente. También es evidente su carácter cíclico, pues, a la luz de todo lo dicho, el naufragio de Tirante en Berbería y su estancia allí se configura como la transición y el viaje entre mundos, el ciclo de descenso y ascenso característico del román. La aventura africana de Tirante no es sino el típico descenso a un territorio demoníaco que Tirante libera de las fuerzas del mal con su conquista y conversión masiva, y en el que libera a los cautivos cristianos, para retornar victorioso al punto de partida, a Grecia, una peripecia similar a la de Lanzarote en Gorre, aunque por supuesto las resonancias míticas demoníacas han desaparecido casi por completo, han sido desplazadas. Pero en el *Tirante* aparece también un descenso no desplazado, puro, maravilloso, aunque episódico y secundario, el del caballero Espercius, un mensajero enviado por Tirante al rey de Sicilia. Espercius es arrojado por un naufragio a la isla de Lango, que está «...encantada y ninguna cosa en ella no puede aprovechar» (V.410: 35), ya que en ella mora un dragón que es en realidad una princesa encantada y a la que sólo el beso de un caballero podrá desencantar. Muchos caballeros han muerto en el intento, pero Espercius conseguirá desencantarla, se casará con la princesa, y quedará como señor de la isla. Estamos ante el único ejemplo de lo maravilloso misterioso de todo el *Tirante*, utilizado para marcar el descenso del caballero a un mundo maravilloso inferior, que liberará mediante su acción. Este carácter maravilloso y excepcional del episodio ha llevado a la mayoría de los críticos a atribuirlo a la intervención de Galba, una práctica común para explicar todo aquello que choca frontalmente con el realismo del *Tirante*—

que se atribuye naturalmente a Martorell^{*(101)}. Los documentos recientemente aportados por Villalmanzo y Chiner^{*(102)}, sin embargo, han echado por tierra la tesis de la doble autoría y el recurso fácil a Galba para explicar lo maravilloso, un recurso que, por otra parte, nunca fue necesario. La presencia del episodio de Espercius puede entenderse y de hecho cobra pleno sentido si tenemos en cuenta el carácter de descenso de la aventura africana de Tirante, un carácter que la aventura de Espercius contribuye a subrayar por su posición justo al final de la misma y por sus paralelismos—Tirante también llega en un naufragio a un territorio encantado en cuanto que dominado por similares fuerzas demoníacas o negativas, que desencanta o libera, en este caso cristianizándolo, y desencantando o cristianizando también a una princesa con la que tiene la oportunidad de casarse y reinar, aunque no lo hace por estar ya casado con Carmesina.

La aventura africana de Tirante, además, no es sino una parte de su aventura griega, está subordinada a ella, y no sólo porque de Grecia parte y a Grecia retorna, sino también porque en Berbería consigue los combatientes y el poder con los que derrotar definitivamente al Gran Turco y al Sultán de Egipto, liberar así al Imperio Griego, y encumbrarse a la más alta cima a través del matrimonio oficial con la princesa, que lo hace heredero al trono. O sea que Tirante libera de nuevo un territorio a punto de sucumbir a las fuerzas del mal y ahora sí que se casa con la princesa del mismo, por lo que el paralelismo con el episodio de Espercius se completa teniendo en cuenta esta peripecia total del héroe, que aparece así como un magno ciclo de descenso y ascenso. Martorell nos está ofreciendo en un episodio la vieja o tradicional aventura caballeresca en su versión no desplazada, junto con la nueva y desplazada que ocupa toda la obra, un descenso maravilloso mítico como contrapunto del descenso desplazado, para así subrayar la continuidad entre ambos y la similar concepción cíclica de la acción y la trayectoria del héroe que implican. Tenemos así la característica aventura central del

^{*(101)} Esta es la opinión tradicional de la crítica ya desde los tempranos estudios de Joseph Vaeth y Dámaso Alonso, apoyada por los estudios de Corominas sobre la lengua de la obra y defendida también por Martín de Riquer. Lluís Nicolau D'Olivera resumía así la visión predominante sobre esta cuestión de la doble autoría: «Lo más verosímil, a mi juicio, es que Martorell dejó terminada la obra al morir (después de 1470), y que años más tarde Galba, tal vez a ruegos de Isabel de Lorig ... metió una cuña de nuevas aventuras y peripecias ... La aportación de Galba se sitúa, naturalmente, donde el colofón mismo lo indica, en la última cuarta parte de la obra: aquella que contiene las aventuras más inverosímiles y el único episodio maravilloso: el del caballero Spercius y el dragón de Cos. Esa parte, y sólo esa, forma en su conjunto una digresión innecesaria; su ausencia en nada perjudicaría. Son los 115 capítulos de Tirant en el Norte de Africa» (149). Más recientemente, Antonio Torres y Vargas Llosa se han hecho también eco de esta generalizada opinión.

^{*(102)} JESÚS VILLALMANZO Y JAIME CHINER, *La pluma y la espada: Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1992).

román caballeresco basada en el descenso en diferentes fases de desplazamiento o versiones, pero apuntando siempre a la visión cíclica de la realidad típica del *romance*.

(2) Tan interesante como esta inclusión del descenso de Espercus al final del de Tirante, es la presentación del descenso de Tirante, justo en su inicio, como aventura guardada o al menos predestinada, lo que nos traslada inmediatamente al terreno de la SEGUNDA PERSPECTIVA VERTICAL. La misma noche de la llegada de Tirante a Berbería, que es de luna llena, Tirante sale a caminar y al primer paso que da cae «...estendido a la larga, los brazos abiertos», lo que es interpretado por los moros como una mala señal: su vida será breve. Pero Tirante piensa de otra manera:

No sacastes buen juyzio, porque a mí me llaman Blanco, y la luna es clara, blanca y hermosa en esta hora que soy caydo; y la luna queda derecho de mi cabeça y de los braços señalando el camino que devo hazer, y no ha quedado atrás ni al costado, y mis manos han quedado abiertas y estendidas azia la luna, por que se muestra que yo con la ayuda de la divina potencia tengo de conquistar toda la Berbería. (IV.301: 14)

Tenemos así el tradicional motivo de los signos que anuncian el destino del héroe (aunque en este caso desentrañados por el propio héroe), y que revelan la existencia de una voluntad o principio superior que dirige el mundo físico, y cuyos designios, aunque puedan parecer arbitrarios o inmotivados (como se lo parece a Tirante que se queja en principio al cielo del naufragio y su triste destino), responden siempre a un plan o finalidad determinada que se revela en forma de profecías, signos, agüeros, como le ocurre a Tirante. El naufragio forma así parte del plan divino y como tal debe aceptarlo, un plan que se revelará en toda su magnitud cuando veamos cómo Tirante no sólo conquista sino que cristianiza toda la Berbería y además salva el Imperio Griego gracias al poder conseguido con esta conquista. Tirante no olvidará la lección y se ocupará de inculcársela a Plazer de mi Vida, que también naufraga en el Norte de Africa pero es separada de Tirante, cuando se encuentre más tarde con ella. A las quejas de Plazer de mi Vida sobre la fortuna adversa contesta Tirante diciendo que no culpe a la fortuna de males que son consecuencia del error humano y de la voluntad de Dios:

...la fortuna no tiene en la umana condición potestad ninguna; si algunas cosas que a nosotros no plazen por culpa y negligencia nuestra en nosotros se siguen no rigiendo ni administrando con prudencia nuestras cosas, no deve ser dado cargo ninguno a la ciega fortuna, según dize el sabio Catón en sus proverbios. Y si ordena aquéllas la divina Sapiencia, justa cosa es y de gran salud que nuestra voluntad sea conforme con la ordenación y voluntad divina, y no enturbia nuestro entendimiento las potencias de fortuna ... No es pues mala la operación de la fortuna, pues obra por divina dispusición aunque sea desplaziente, como sea cierto que la divina Providencia justamente dispone todas las cosas ... Tu congoxoso destierro le permitió el incomutable Dios porque los hados han ordenado de tí que seas reyna de dos reynos..., que serás colocada en matrimonio con rey virtuoso y valentísimo cavallero y conmigo en parentesco muy acostado... (IV.376: 231-32)

Estamos así ante la acción dirigida típica del *romance*, que no sólo arroja a Tirante a las costas de Berbería sino que hace que se dé de bruces con un conflicto guerrero, el del rey de Tremicén y el rey Escariano, una aventura que será a la postre el camino a través del cual llevará a cabo su conquista y cristianización del Norte de Africa. La misma dirección suprahumana lo llevará al encuentro casual con Plazer de mi Vida que cierra el ciclo de su estancia en Berbería, tras el que vuelve a Grecia a salvar el Imperio.

Esta salvación de Imperio, sin ser una aventura guardada o predestinada de forma tan clara como la aventura africana, es sentida como tal por el Emperador, que ve desde el primer momento en Tirante la figura salvadora enviada por los cielos, el único capaz de liberar el Imperio de la amenaza pagana: «Ya no tengo otra esperanza sino la de la vuestra próspera venida, que mediante la misericordia divina e la virtud de vuestro brazo vencedor alcancemos gloriosa vitoria» (II.122: 144); y más tarde: «Si la contraria fortuna hasta agora ha permitido disminuir la libertad e señorío del nuestro Imperio griego e aver perdido un tal cavallero e capitán como era mi hijo ... la divina Providencia, por su inmensa piedad y clemencia, quiso embiaros a vos, Tirante el Blanco, en quien está toda nuestra esperanza» (II.133: 197)³⁵. El desarrollo de los acontecimientos le da la razón y confirma a Tirante como el héroe liberador, asociándolo con la figura del mesías, figura que en sí une a esta idea de salvador la de héroe predestinado. Los combatientes cristianos, durante la larga ausencia de Tirante del frente, «...en la necesidad ... reclamaban el nombre de Tirante, como si él fuese un santo ... E hazían oración especial a Nuestro Señor que ayudase a Tirante porque prestamente le pudiesen cobrar, porque en él estava toda su esperanza. E embiaron una carta al Emperador suplicándole que les embiasse el su messías Tirante...» (III.167: 26); y más adelante, como dice Ypólito, «...cada día han cartas del campo y deséanle como los judíos al Messías» (III.258: 244). Tirante se presenta como el único que

³⁵ Es interesante esta distinción implícita en las palabras del Emperador entre Fortuna, la responsable de los malos sucesos, y Providencia, la responsable de los buenos. La misma distinción hace el narrador cuando afirma que «...assí como la próspera fortuna avía acostumbrado de favorecer a los turcos contra los christianos, entonces la divina Providencia la avía echo bolver para aumentar la gloria de Tirante» (II.157: 360). La Fortuna ayuda a los moros, la Providencia a los cristianos. Para los infieles, como es lógico, es al contrario, y culpan de lo malo, es decir, de la prosperidad cristiana, a la fortuna: «...e maldezían a la fortuna que assí se avía inclinada en quererle [a Tirante] tanto prosperar» (III.165: 20). Los conceptos de Fortuna y Providencia están así unidos a la creencia en el Dios propio como verdadero, de modo que la victoria es expresión de su favor y de esta verdad. La derrota y los reveses, o las victorias del otro bando, no pueden ser asignados a la Providencia, pues entonces probarían que Dios está con los otros, y por tanto que es el Otro el verdadero, de modo que son asignados a la fortuna adversa. Tirante también realiza la distinción y habla de una Fortuna regida por planetas, una voluntad divina, y una voluntad humana, en IV.376: 231.

puede salvarlos, para él parece guardada la aventura por Dios, y ese destino providencial da testimonio de nuevo del ordenamiento supraindividual de la acción.

Dicho ordenamiento, naturalmente, es un mecanismo al servicio del cumplimiento de deseos, ya que satisface tanto el de un poder superior que garantiza el orden frente al caos (un anhelo que debían de sentir muy agudamente los lectores del momento, testigos del preocupante avance de la religión pagana), como deseos más específicos en el plano individual y en el colectivo. Tirante asciende de simple caballero de fortuna a liberador y heredero del Imperio Griego en virtud de su matrimonio con la hija del Emperador, y eso tras conquistar toda Berbería y convertir a millares de paganos. Tales logros representan el sueño individual de todo hombre por conseguir tanto amor como éxito, fortuna, poder, la felicidad en suma, así como el sueño colectivo de una sociedad que había contemplado la caída de Constantinopla en 1453 y el creciente poder pagano en el Mediterráneo, ofreciéndole así una compensación sobre estas históricas frustraciones de la realidad con la salvación del Imperio Griego y la imagen de un Mediterráneo cristianizado. La acción dirigida responde así al sueño de cumplimiento de deseos que informa el *romance* tanto en el plano personal como en el colectivo.

Este ordenamiento supraindividual nos pone inmediatamente ante la característica dualidad del *romance* en la que el mundo o la realidad física inferior apunta siempre a una realidad trascendente y esencial que se manifiesta en la primera, que se refleja en ella y le da significación. La guerra, actividad principal de los personajes, posee esa dimensión trascendente, se dirime en un terreno esencial al convertirse en la lucha de la verdad contra la mentira, del bien contra el mal, en la que combaten esencias y no hombres, o esencias representadas por hombres, como pone de manifiesto el motivo recurrente del combate como prueba de verdad, muy característico del román caballeresco y su representación del mundo. Vencer en el combate o en la batalla implica siempre el triunfo de la verdad y del bien, así como de las demás cualidades esenciales representadas por el héroe, pues Dios favorece y ayuda a los que representan esencias positivas. Así ocurre por ejemplo en el combate singular caballeresco de Tirante contra Tomás de Montalbán, en el que tras vencer Tirante afirma: «Otórgate por vencido, pues ya has renunciado a la acusación de la infamia que tú e tu hermano me avíades impuesto, e dame por leal y quito de tu demanda, porque Nuestro Señor, que es conocedor de la verdad y vencedor de las batallas, ha visto mi inocencia, no merecedora de mal ninguno; mas como cavallero ..., con la ayuda de Dios, yo uve la victoria» (I.82: 270). Y así ocurre por supuesto en la guerra santa contra los infieles, como bien apunta Tirante cuando dice que «Nuestro Señor, que es justo, da en las

batallas y en las guerras la justicia a cuya es» (IV.319: 81). Por eso cuando las cosas van mal en la guerra piensa Tirante que Dios los ha abandonado (IV.336-37: 125-27), o, como hemos visto, se culpa a la mudable fortuna. La más completa descripción de esta dimensión trascendente o esencial de los personajes y la acción guerrera de la obra la ofrece Tirante cuando afirma:

Nobles reyes y animosos cavalleros, a la divina Magestad ha plazido darnos complida victoria de vosotros; no porque el ánimo y esfuerzo varonil de vosótroz aya faltado en nada, antes ... avéys defendido vuestra empresa quanto las fuerças os han bastado; lo qual no por falta de gran ejército ni por flaqueza de ánimos os avéys perdido, mas por falta de justa querella; que nuestro señor Dios, veyendo la soberbia y crueldad de vosotros, y cómo yniqua y tiranamente queréys destruir todo el Imperio de Grecia, sin ninguna razón sino sólo por ofender a aquel verdadero Dios nuestro Redemptor Jesucristo, al qual ha plazido favorecer nuestra justicia, mostrando la excellencia de nuestra fe ... Empero, como quiera que vuestra crueldad aya sido tan grande, que ninguna muerte por cruel que sea puede satisfacer a lo que merecéys, en especial de vos, Gran Caramán, que con tanta crueldad e inhumanidad avéys muerta a vuestra hija y a otras muchas moras ..., la clemencia del señor Emperador es tanta, que os perdonará la vida; no por vuestros merecimientos, mas por su mucha virtud y bondad. (III.165, 17-18)

No es el esfuerzo, la valentía, la fuerza material, sino la verdad, la justicia, la virtud, la bondad, en pugna con la crueldad, la soberbia y la mentira representadas por los moros, lo que determina la victoria. Estamos ante el universo esencial típico del *romance*, de los personajes como portadores o representantes de cualidades esenciales en conflicto, la realidad física apuntando y delatando la trascendente. Lo maravilloso milagroso confirma la existencia de esa realidad trascendente y explicita su intervención en la realidad material. Tirante, tras una sangrienta batalla, pide en oración poder distinguir los cuerpos muertos de los cristianos de los de los moros para poder darles sepultura, «e oyendo Nuestro Señor demanda de tan justa causa e con tan justa e reta intención, le fue otorgada la dicha gracia en esta manera: que todos los christianos se bolvieron mirando azia el cielo con las manos juntas, no lançando de sí ningún mal olor; e los moros, por el contrario, estaban las cabeças abaxo y hedían como perros» (IV.340: 139). La intervención divina ratifica el carácter esencial y trascendente de la acción que tiene lugar en el mundo inferior y su relación y dependencia del superior.

Y si este carácter esencial es evidente en la actividad central de los personajes, la guerra, también aparece en ocasiones en la otra actividad básica, el amor. El amor de Tirante y Carmesina comparte la absorción, dedicación, lealtad, es decir, las cualidades esenciales básicas, de otras muchas parejas de román que le preceden, y de ellas dan testimonio la enfermedad de amor en la que Tirante sufre continuas recaídas, y que se hace especialmente evidente en sus continuos desmayos. La idea de la muerte de la princesa primero, y la mera idea de la princesa cuando está separado de ella en Africa,

son la causa de esos desmayos, lo que los delata no como un síntoma de la debilidad del héroe, como la crítica se ha empeñado en afirmar, sino como una prueba del carácter sublime y esencial de su amor; prueban cómo este trasciende la mera atracción física y sexual para situarse en un plano ideal y espiritual, en una dimensión esencial, que domina y determina la existencia material del héroe pues afecta sus condiciones físicas. La muerte de Carmesina, de dolor al ver a Tirante muerto, es otra señal de este carácter trascendente y sublime del amor de la pareja y de esta dependencia y sometimiento de la existencia física de sus integrantes a esa realidad trascendente, de la configuración del mundo físico como mundo de esencias, tal y como ocurría en la guerra. El epitafio esculpido en la tumba de los amantes recoge perfectamente el carácter ideal y sublime de su amor: «Amor cruel que los ha juntado en vida,/ y con grave dolor el bevir les ha quitado,/ después de la muerte los encierra en el sepulcro» (V.485: 233). Y la confirmación milagrosa de esa naturaleza trascendente aparecerá de nuevo, como en la guerra, ahora en forma de los ángeles que aparecen al morir Carmesina: «Y fue vista gran claridad de ángeles en su fin, los cuales llevaron su ánima con la de Tirante, que estava allí presente esperándola» (V.478: 212). Los amantes se unen así en el mundo trascendente al que pertenecen como detentadores de virtudes esenciales amorosas. Es la muerte por amor de Carmesina la que la eleva a este mundo, y esta milagrosa ascensión es muy reveladora del carácter esencial del amor de los protagonistas, como lo era el milagro de los cadáveres en el terreno de la guerra.

Hasta aquí los aspectos de la segunda perspectiva vertical que sitúan al *Tirante* en la tradición del *romance* y su representación idealizada de la realidad. Deliberadamente hemos excluido de nuestro análisis un aspecto de esta idealización, la estilización, en que el *Tirante* se aleja más del *romance*. En este aspecto las consecuencias del desplazamiento de la fórmula caballerescas que hemos analizado en el punto 1 se dejan sentir con más fuerza y muestran más a las claras la transición hacia el *realismo*, y se nos avisa por tanto con más intensidad de que algo está cambiando. Si el mundo del *Tirante* es un mundo estilizado en cuanto que se produce una simplificación de la experiencia humana a un estrato social y a un número limitado de actividades, a un mundo aristocrático de caballeros que guerrear y aman, la realidad que aparece en estos limitados campos ya no es pura y uniforme, pues, como hemos visto, tanto en la guerra como en el amor se incluyen comportamientos anti-caballerescos que entran en conflicto o contradicción con la estilización caballerescas o cortés de la realidad. Si por un lado esta estilización pervive en la concentración en ese mundo aristocrático con sus personajes elevados y sus códigos corteses de comportamiento, el comportamiento de

esos personajes rompe esos códigos en muchas ocasiones y no está acorde con lo esperable de la tradición literaria estilizada en la que están enraizados. Tal comportamiento muchas veces parece responder más al de una clase social o parcela de la realidad inferior (los burgueses de los que hablaba Torres tal vez), y representar una realidad baja frente a la alta que ellos mismos representan también en ocasiones, y produce por tanto una clara ruptura de la estilización romántica que nos lleva hacia el territorio del *realismo*.

Hemos visto cómo junto al combate noble y cortés en el que Tirante sobresale se presenta la guerra sucia y cruel, cuyo epítome es sin duda el albanés. Frente al formalismo amoroso cortés se presentan los aspectos más bajos y anti-románticos del amor, la búsqueda de la gratificación sexual inmediata que hace permisible e incluso deseable forzar la voluntad de la dama, aspectos cuyo epítome es Plazer de mi Vida por oposición a Carmesina. La farsa de la corte redondea el panorama ofreciendo una imagen degradada y cómica de la misma y su rey, una imagen que podría condensarse en la figura de Hipólito frente a la del Emperador, al que sucederá merced a esa farsa que le lleva a la cama de la Emperatriz. El carácter impuro, mezclado, heterogéneo y abigarrado de la nueva realidad cortesana, amorosa y guerrera que presenta el *Tirante* queda patente en esta presencia del albanés, Plazer de mi Vida o Hipólito, personajes ajenos al ámbito literario y social caballeresco y novedosos en él, frente a los personajes que representan la tradición literaria caballeresca, Tirante, Carmesina y el Emperador. Pero son éstos últimos, al asumir en mayor o menor medida esa nueva realidad representada por los otros y *ensuciarse* con ella, al ser absorbidos por ella, y al quedar por tanto configurados como una mezcla de aspectos contradictorios y perder así su pureza y uniformidad, los que más claramente muestran la ruptura de la estilización del *romance*, pues ilustran la mezcla de la realidad alta y baja, el ideal y la degradación del mismo, en sí mismos. La estilización cortés o caballeresca queda así rota desde dentro del propio mundo caballeresco, y no desde fuera. O, en otras palabras, el *Tirante* por una parte mantiene esta estilización—en cuanto que no va a ámbitos no caballerescos o anti-caballerescos, ajenos a la tradición literaria y antagónicos respecto de ella, se limita sólo a introducir algunos personajes—al tiempo que la socava—pues lo anti-caballeresco aparece en el propio ámbito e incluso en el personaje caballeresco. La ruptura de la estilización romántica se produce no tanto por la confrontación de personajes altos y bajos, de una realidad baja o degradada junto a otra alta e ideal, como por la ocasional transformación de ésta en aquélla, por el comportamiento bajo de personajes altos. En el *Tirante* conviven una cierta estilización caballeresca junto a una

cierta degradación anti-caballeresca, y de ello resulta una realidad mezclada, impura, heterogénea y contradictoria, que nos sitúa más cerca del *realismo* que del *romance*.

Una ambivalencia semejante se observa en el aspecto esencial de la representación romántica de la realidad al que nos hemos referido. Junto a esa visión trascendente de la realidad que la eleva a un plano esencial, el *Tirante* muestra un considerable apego a la realidad material, física, tanto del amor como de la guerra. En el punto 1 hemos visto cómo el aspecto material de ambos, el económico de la guerra y el sexual del amor, pasa a un primer plano, lo que aleja el mundo del *Tirante* del universo esencial típico del *romance* que, sin embargo, también se deja sentir, como hemos visto. Lo más sorprendente tal vez es esta simultaneidad, la forma en que una y otra concepción conviven y se superponen, no sólo en la obra, sino a veces incluso en el mismo capítulo o incluso en la misma página. Apenas acaba Diafebus de justificar materialmente la victoria de Tirante sobre el gigantesco Tomás de Montalbán por su resistencia física, cuando Tirante manifiesta cómo ésta se debe a tener la verdad, y por tanto a Dios, de su parte. Cuando el Emperador recibe a Tirante como el héroe salvador, el mesías, enviado por la Providencia divina para liberar el Imperio, Tirante contesta con apabullante y sorprendente pragmatismo diciendo que en la guerra lo que hace falta es gente, moneda y pan, dando así a entender que es de estos factores materiales, y no de Dios ni de él, de lo que depende la guerra. El propio Tirante, sin embargo, como acabamos de ver, subscribirá más tarde la visión trascendente que de la guerra tiene el Emperador. Y como prueba de la importancia de estos factores materiales se nos explica en un momento dado la victoria de los cristianos sobre un número de moros muy superior por el hecho de estar mejor armados, pero inmediatamente se produce el milagro de los cadáveres que ratifica la naturaleza trascendente de la guerra. Con el amor ocurre otro tanto, pues posee ese doble aspecto, idealizado y sexual, que sitúa a Tirante y Carmesina entre el amor virtuoso y el vicioso, como hemos explicado más arriba. La muerte de dolor de Carmesina marca el culmen de este idealismo amoroso del *Tirante*, pero esta muerte contrasta brutalmente con la reacción de la Emperatriz ante la muerte del Emperador, que es ni más ni menos la de seguir fornicando con Hipólito con renovados bríos. Unos mueren de dolor y apuntan al mundo de esencias, otros, con los pies firmemente en este mundo, contestan el dolor con el goce sexual. El contraste es brutal: «...y pasaron aquella delectosa noche recordándose poco de los que estaban en los cadahalsos esperando que les fuese dada sepultura», y sigue, «en la mañana, antes del día, se levantó el solícito caballero Ypólito, lleno de nuevo gozo, porque aquella noche avé bien festejada a su señora, e

ordenó todas las cosas que eran necesarias para la imperial sepultura» (V.481: 221). Los personajes representan a veces universales esencias, a veces particulares y terrenales debilidades, se mueven entre lo trascendente y lo material.

Esta posición intermedia se observa también en el aspecto que resta de la segunda perspectiva vertical, la acción dirigida. Si el ordenamiento supraindividual de la acción es, como hemos visto, manifiesto, este ordenamiento se encuentra atenuado al no manifestarse en la romántica cadena de casualidades, en el total sometimiento del personaje a una serie de peripecias. El concepto de aventura y la forma de la búsqueda aventurera ha cambiado radicalmente en el nuevo contexto de la guerra y el paso de armas, pues permite un encadenamiento más causal que casual, en el que las aventuras o los diferentes episodios no llegan como llovidos del cielo, sino como resultado del lógico desarrollo de una acción guerrera o de la organizada reunión de caballeros ávidos por combatir, y por tanto como resultado no de un diseño o dirección trascendentes o divinos sino muy humanos y terrenales. Aunque estamos en un mundo regido por la Providencia, la casualidad romántica y su típica cadena de coincidencias apenas se dejan sentir. Además, si bien es cierto que este ordenamiento providencial está al servicio del cumplimiento de deseos, como hemos visto, el final deja un cierto sabor amargo y frustrante. La muerte de Tirante en el clímax de su carrera, cuando está a punto de cosechar los frutos de su búsqueda caballeresca, el premio a las pruebas que ha superado, nos demuestra que algo está cambiando y ya no estamos ante un román puro. Aunque los deseos más importantes, el éxito amoroso y guerrero y la liberación de Constantinopla, se han visto cumplidos, la muerte final frustra parcialmente la apoteosis típica del román y muestra la realidad anti-romántica colándose de nuevo de forma imprevista. El final de la obra, de hecho, puede considerarse el epítome de la visión anti-romántica y cuasi-realista que aparece en el *Tirante* socavando la visión romántica predominante, en cuanto que puede considerarse un final anti-providencial, anti-esencial y anti-estilizado.

Es difícil aceptar como providencial que el héroe sea relegado de la posición que le corresponde por la muerte y en su lugar se encumbra a la jefatura del Imperio a un caballero cuyo mérito principal es el de ser el amante de la Emperatriz, y que lo haga sobre todo por ese mérito, como deja ver bien el mismo Hipólito:

Y no penséis que Ypólito toviese mucho dolor, que luego que Tirante fue muerto hizo su cuenta que él sería el emperador, e mucho más después de la muerte del Emperador, teniendo confiança del mucho amor que la Emperatriz le tenía, que él no dudava que le tomarie por marido e por hijo; que usança es de las viejas que quieren a sus hijos por maridos, que por querer emendar las faltas de su juventud quieren hazer aquella penitencia. (V.479: 214)

Una suma de muertes inesperadas—la de Tirante, Carmesina y el Emperador—encumbran a Hipólito, pero es difícil percibir cualquier tipo de orden y sentido en esta sucesión de peripecias que favorecen al más indigno y, como revelan sus pensamientos, ingrato y ambicioso. Por eso el final en cierta manera cuestiona la justicia y sabiduría con que el orden superior dirige y da significado al inferior en el *romance*, de hecho este final más que darle significado se lo quita y lo revela como absolutamente caótico y arbitrario, tal y como el mundo empírico ordinario es retratado por el *realismo*, pero no como deseábamos que fuera, como nuestra ilusión de orden y significado lo suele pintar en el *romance*. Y sin embargo Tirante acepta y acata su muerte como designio divino (V.468: 185), y ésta de hecho se justifica con el tema de la rueda de la fortuna que ya veíamos como idea recurrente tras las crisis del *Amadís* (V.467: 181), por lo que estamos de nuevo en un terreno ambivalente y ambiguo. Ni que decir tiene que la actitud pragmática y materialista de Hipólito ante la muerte de Tirante, a la que se une la de los parientes y amigos de éste, que se reúnen inmediatamente para buscar un sucesor que no perjudique sus intereses materiales y los mantenga en sus posiciones de privilegio (V.480), está bien lejos del mundo esencial y despreocupado de lo material del *romance*, al que sin embargo, como nueva muestra de esa ambigüedad y oscilación que hemos comentado, siguen apuntando la muerte de dolor de Carmesina y del Emperador. Y qué decir del carácter degradado y anti-romántico de la pareja Hipólito-Emperatriz que aparece en la cumbre del mundo caballeresco al final, en abierto conflicto con la pareja Tirante-Carmesina que debería haber ocupado ese lugar y que representaba el idealismo romántico, de nuevo una considerable brecha en la estilización. Esta de nuevo se ve contrarrestada en el último capítulo de la obra por la muerte de la Emperatriz a los pocos años, el matrimonio de Hipólito con la hija del rey de Inglaterra, y la presentación de aquél como monarca y caballero virtuoso y ejemplar que además engendra un hijo que «...hizo singulares cavallerías, las cuales el presente libro no las recita, antes se remite a las ystorias que dél fueron hechas» (V.487: 237). Se produce así una vuelta al ámbito romántico que reafirma el carácter oscilante del mundo del *Tirante*.

(3) De todo lo visto podemos concluir que es en lo referido a esta segunda perspectiva vertical donde el alejamiento del *Tirante* del *romance*, o el paso del *romance* al *realismo*, se hace más evidente. De nuevo, como ocurría con el desplazamiento en cuanto a la fórmula de partida y la de llegada, las dos concepciones o visiones de la realidad y las dos formas de representación a ellas asociadas conviven simultáneamente,

se superponen en muchos momentos, y dramatizan así la transición de una a otra. Dámaso Alonso apuntó ya esta simultaneidad, aunque en líneas más generales y en términos diferentes, cuando, tras constatar la convivencia a finales del XV de dos concepciones de la vida en conflicto, afirma:

De estos dos mundos en conflicto, espíritu unitario caballeresco frente a fragmentarismo positivo (o si se quiere fe entusiasta frente a humor escéptico), Martorell pertenece ya al segundo. Esta es mi opinión. Pero no es un libro claro ni fácil de entender *Tirant lo Blanc*. Lo que ocurre es que Martorell, burlón, sensual, minucioso, logicista, científico, si bien representa de lleno el fragmentado espíritu burgués, admite aún las formas exteriores de la fe unitaria caballeresca. Cómo en su obra se amalgaman estos dos mundos, cómo pueden convivir en un mismo molde estético, no es menudo problema, y para deslindarlo—no para resolverlo—escribo estas páginas, que quieren mostrar cuanto en Martorell pertenecía al espíritu nuevo. Pero las historias de la literatura, sin una pausa ante el problema, casi sin darse cuenta de que existe, colocan a *Tirant* entre las novelas de caballerías. Es... otra cosa: habría que inventar la palabra. (206-7)

Aun reconociendo la dualidad que late en el *Tirante*, Dámaso Alonso insiste en la novedad de la obra y en la ruptura, en gran medida, como él deja entrever, para contrarrestar la errónea asociación de la obra con los libros de caballerías. Pero si la ruptura y novedades frente al román caballeresco son evidentes, hay también una evidente continuidad con el *romance* como representación del mundo, y esta representación romántica de la realidad, al contrario de lo que parece sugerir Alonso, predomina a la postre sobre la realista. Se vislumbra el nuevo modo pero todavía desde el viejo. El *romance* sigue demasiado presente como para hablar de *realismo* pleno, y es mucho más que formas exteriores, como dice Alonso, o al menos estas formas exteriores llevan indisolublemente asociada a ellas una visión de mundo. Una buena muestra de ello es el episodio del desafío del rey de Egipto a Tirante (II.149-52).

Ante el mal cariz que va tomando la guerra para los paganos el rey de Egipto decide desafiar a Tirante a combate singular para así poder vencerle y gracias a ello obtener la victoria sobre los cristianos. Curiosamente, tal desafío se realiza en los términos tradicionales caballerescos. El rey dice que lo desafía por cumplir un voto dado a su dama «...de requerir de batalla a todo riesgo rey o hijo de rey o al mayor capitán de los cristianos, por lo qual requiero a ti» (II.150: 311), para probar, primero, «como la donzella de quien yo soy es en mayor grado de hermosura, de virtudes y linaje que la tuya» (311), y, segundo, que Tirante ha vencido a los moros sirviéndose de la traición (sus estratagemas). La reducción de conflictos políticos y religiosos al combate caballeresco por la dama es una buena muestra de la simplificación de la variedad y heterogeneidad de la existencia humana al amor y las caballerías que determina la estilización típica del román caballeresco. Así mismo el desafío deja claro que Tirante es

el mayor capitán de los cristianos y, tras la victoria de éste, que Carmesina es la más hermosa, virtuosa y de mejor linaje, por lo que estamos ante la superlativización del héroe y la heroína típica del *romance*. Pero además no hay que olvidar que este rey de Egipto abriga perversos propósitos contra los integrantes de la casa real griega y que además ha urdido una traición para que Tirante sea asesinado en caso de ser vencido en el combate (II.149: 306), de modo que está pervirtiendo los códigos caballerescos con su malvado y mentiroso uso de los mismos, todo lo cual lo perfila como villano y su enfrentamiento con Tirante como una nueva expresión de la polarización romántica. Finalmente, su reto se basa en la fe de que «Dios omnipotente no permitirá que tan feo crimen como éste quede en el mundo sin punición...» (312), lo que nos pone de nuevo ante el combate como prueba de verdad que apunta al mundo superior, de esencias, del que depende el mundo inferior. La misma fe comparten los cristianos, lo que les crea cierta inquietud porque ellos desconocen cuál es la dama de Tirante y saben que el rey de Egipto «...es enamorado de la hija del Gran Turco, y dízese que es hermosa donzella; ved vos en vuestra tierra si amáys a donzella de gran linaje: no entrásedes en batalla con él si no tenéys toda la justicia de vuestra parte, porque nuestro Señor muestra grandes miraglos en las batallas» (II.151: 313). Tirante se declara enamorado de una doncella de su tierra por no descubrir sus amores con Carmesina, ante lo cual el Duque de Pera afirma: «Por lo qual es mi parecer que para hazer vuestra querella más justa, en vuestra fantasía fantaseádes de ser enamorado de la Princesa, nuestra señora; y entonces vuestra querella sería más justa y buena, y en esta parte le sobrepujaríades en dignidad y en todas las cosas. Y este consejo os doy porque yo creo que esta señora en el mundo no tiene par» (314). Naturalmente el razonamiento es cuestionable, ya que implica fingimiento y mentira, pero es interesante porque denota esa concepción esencial de la realidad que late en el *Tirante*, que se ve confirmada por el hecho de que Tirante está realmente enamorado de la princesa, aunque lo mantenga en secreto, y eso le permite obtener la victoria. El episodio permite observar perfectamente cómo la reducción de la realidad a la fórmula de román implica la representación *romance*. No puede hablarse de *realismo* en una obra en que un episodio semejante es todavía posible, por muchos indicios y rasgos de *realismo* que la obra posea, y que el *Tirante* posee de hecho. El propio Dámaso Alonso, pese al comentario que hemos visto y pese al engañoso título de su estudio, parece verlo claramente cuando afirma que «*Tirant* no era aún la novela moderna, pero había en él muchos elementos, más aún, elementos esenciales, de lo que había de ser la novela moderna. Curiosamente, Martorell va hacia

el camino de la novela del mundo nuevo, sin llegar a la meta, trabajando sobre el mismo material sobre el que Cervantes había de alzarse a total novedad y universalidad» (204).

No lo han visto así, sin embargo, otros estudiosos que, siguiendo el camino abierto por Dámaso Alonso, han cargado las tintas sobre el *realismo* del *Tirante*, como Riquer, Vargas Llosa, o Torres. Se ha pasado de meter al *Tirante* en el mismo saco con los libros de caballerías, de lo que se quejaba Alonso, a hacerlo con el *Quijote* y la novela, lo cual tampoco es justo. Ni lo uno ni lo otro, porque el *Tirante* no es román ni novela, sino que está a medio camino entre uno y otro género. Aunque es más *realista* que los otros romanes, no lo es lo suficientemente como para ser llamado novela. Sigue apegado a una representación vertical del mundo, presenta una realidad todavía polarizada y superlativizada, esencializada y estilizada, y dirigida y cíclica, si bien esa representación empieza a resquebrajarse y desdibujarse en algunos de estos aspectos. Desplaza el género hacia la realidad, transforma su fórmula por exigencias de realidad, pero esta realidad sigue mediatizada por la doble perspectiva vertical. Igual que la fórmula permanece aunque transformada, desplazada, el modo permanece pese a que se vislumbra un nuevo modo en su seno. En el *Tirante* la intensa presencia de la realidad comienza a devorar y nivelar la doble perspectiva vertical, lleva al límite la capacidad del *romance* para incluir la realidad sin llegar al *realismo*, o acaso para saltar en ocasiones del *romance* al *realismo* sin llegar a trascenderlo de forma definitiva. El *Tirante* está al borde de la novela, pero, como afirma Alonso, no llega a ella. Edwin Williamson se ha referido al *Quijote* en el título de su obra ya citada como *The Half-Way House of Fiction*, ya que, según este crítico, «*Don Quijote* ... is best described as a kind of half-way house between medieval romance and the modern novel. By and large when I speak of *Don Quixote's* anticipating the novel I mean the realism of character and plot associated with the novels of the eighteenth and nineteenth centuries» (ix). Según nuestra concepción de la novela, diferente de la de Williamson, el *Tirante* es la auténtica *half-way house of fiction* por su posición intermedia entre el *romance* y el *realismo*.

En Cervantes se consumarán muchos de los cambios intuidos por Martorell, y algunos otros que el autor valenciano estaba muy lejos de prever. Sin embargo, como bien aprecia Dámaso Alonso, podemos situar el *Tirante* en el arranque de la tradición cervantina, pues muchas de las novedades de Cervantes y luego otros tras él están ya apuntadas en la obra de Martorell. Tal es el caso del proceso de desplazamiento del román—la contextualización de la fórmula caballeresca en una nueva realidad—y de la dramatización interna de ese proceso—la explicitación de la continuidad dentro de la propia obra—aunque ésta será mucho más clara en Cervantes. El carácter degradador,

anti-romántico y cómico que en ocasiones adopta el desplazamiento en Martorell se convertirá en una constante del desplazamiento cervantino, y adquirirá perfiles mucho más radicales, y lo mismo ocurrirá con el carácter formal o imitativo del mismo. También en Cervantes, como resultado de este explícito proceso de desplazamiento, convivirán los dos modos, pero ya no el *realismo* en el seno del *romance*, sino el *romance* visto desde el *realismo*.

III

1. Las líneas maestras del desplazamiento cervantino de la fórmula caballerescas en *Don Quijote* no difieren demasiado de las de Martorell, pero Cervantes las utiliza de manera que sus resultados son radicalmente diferentes. El *Tirante* abre el camino por el que discurrirá dicho desplazamiento, pero Cervantes seguirá caminando por él mucho más allá que Martorell, hasta traspasar una línea invisible que separa el territorio de la novela del del román. La contextualización realista de la fórmula en el *Quijote*, su inmersión en el mundo histórico, es igualmente (a) formal, (b) degradadora, y (c) dramática o explícita. (a) Como Martorell, Cervantes sumerge el género caballeresco en un contexto de imitación o representación, pero la imitación no es protagonizada ahora por caballeros ni tiene lugar en un ámbito diseñado ex profeso para esa imitación, sino por un loco o por los que le siguen la corriente en un ámbito hostil o poco adecuado para la imitación, y por tanto deben forzar o transformar con su imaginación, bien sea alucinada o teatral. La representación no es por tanto un ritual colectivo que exalta unos valores y forma de vida e integra una sociedad en torno a ellos, sino demencia o engaño, es el fruto de las fantasías alucinadas de un loco o de las teatrales de los que lo engañan, un juego en virtud del cual su protagonista en lugar de integrado aparece alienado de su contexto en cuanto que loco o desconocedor del engaño tramado en torno a él. (b) Como Martorell, Cervantes además sumerge el género caballeresco en un contexto anti-caballeresco que lo degrada, pero este contexto no es ya episódico u ocasional, sino que su presencia es continua en la obra, y, sobre todo, no está constituido por los aspectos bajos y degradados del mundo caballeresco mismo, sino que se trata de un mundo ajeno y hostil al caballeresco, una realidad antagónica y opuesta, que podemos identificar como *picaresca* por sus similitudes con el tipo de realidad que refleja el género que nace con el *Lazarillo*. (c) Finalmente, y también como Martorell, Cervantes dramatiza el proceso de desplazamiento al incluir los dos polos, el punto de partida y el de llegada. Como ocurría en el *Tirante*, el primero viene dado por

la imitación formal—en este caso de don Quijote y a veces otros personajes—del román caballeresco, el segundo por la nueva realidad que rodea a esa imitación y que entraña una cierta—en el caso del *Quijote* una mucha—degradación; de esta forma que el desplazamiento queda explicitado por la línea que va de la imitación literaria de los personajes a la realidad degradada en que tiene lugar esa imitación. La diferencia fundamental entre una y otra obra radica en que el desplazamiento no se dramatiza mediante ámbitos o realidades claramente separados dentro de la obra—el paso de armas y la guerra, el ámbito público o privado del amor—en los que se imitan las viejas formas literarias o se adoptan nuevas pautas de comportamiento acordes con la nueva realidad; sino en uno único y mediante la presencia simultánea en él de lo que los personajes imitan o representan y lo que realmente son, de la realidad formal o fingida y la realidad degradada que subyace bajo ésta, como dos series siempre presentes simultáneamente. Por ello la dramatización del desplazamiento es también mucho más radical y clara.

Así pues la fórmula caballescica sigue presente en el *Quijote* desplazada o contextualizada en una nueva realidad, y, como en el *Tirante*, desplazada implica (a) formalizada (b) degradada y (c) explicitada; pero en el desplazamiento cervantino estos rasgos son llevados al extremo por la índole de los personajes y el mundo a través de los cuales se da vida a la fórmula. Si *Tirante* era un héroe caballescico en un mundo caballescico, aunque diferente del literario tradicional y con ciertos rasgos anti-caballescicos, don Quijote es un anti-héroe en un mundo anti-caballescico, de ahí la mayor degradación de la literatura caballescica. Como consecuencia de esto, si en el *Tirante* ese universo caballescico se presenta como un mundo real, aunque de nuevo diferente del literario y no desprovisto de rasgos de imitación y fingimiento, en el *Quijote* es una quimera en la cabeza de un loco y en la de sus burladores, de ahí el mayor formalismo de la imitación de la literatura. Y como consecuencia de esto, si en el *Tirante* el desplazamiento se explicita mediante la separación de la realidad en dos ámbitos—uno más formalizado y literaturizado, otro más desplazado pero también más degradado—entre los que se mueve el protagonista, en el *Quijote* se hace mediante la distinción entre la realidad literaria y formal que ve el protagonista o que fingen los otros y la realidad degradada subyacente. El género de caballerías es por tanto incorporado en el *Quijote* de manera (a) radicalmente formal o imitativa, como locura o teatro, como una realidad puramente mental o dramática; (b) enfrentado o sumergido en una realidad radicalmente anti-caballescica y degradada; y de este enfrentamiento resulta (c) una explicitación del proceso de desplazamiento que va de la primera a la segunda.

(1) Estas características del desplazamiento cervantino de la fórmula caballeresca son observables si nos detenemos simplemente en las aventuras iniciales de cada parte, que marcan claramente las líneas por las que discurrirán ambas y en este sentido pueden considerarse emblemáticas. En la primera parte vemos cómo la locura imitativa de don Quijote se esfuerza por dar forma caballeresca a una realidad ordinaria, y decididamente anti-caballeresca, y de esa manera la fórmula que imita don Quijote y por tanto presente mediante su imitación es desplazada a través de su inmersión en la realidad degradada.

(a) Su voluntad de imitar a los héroes de los libros de caballerías y el carácter formal, estético, de esa imitación, aparece con claridad en el cuidado que pone de proveerse de todos los detalles y elementos que conforman al caballero andante: un nombre, caballo y armas, y, sobre todo, una dama. No basta ser o creerse un caballero e «...irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio...» (I.1: 79), sino que la forma de esta acción caballeresca es tan importante o más que su sustancia, y por eso don Quijote tiene que darse un nombre que como el de los caballeros incluya el de su tierra o patria, y tiene que tener una dama a la que poder enviar los enemigos que vaya derrotando. Así pues don Quijote se auto-bautiza cuando ya tiene un nombre, aunque mucho más prosaico, y por tanto no por la necesidad de identificarse sino de parecerse en lo formal a los caballeros (concretamente a Lanzarote, que parece ser el modelo de su nombre); y se enamora no de modo espontáneo y auténtico, sino por una similar necesidad formal. Esta invención de sí mismo como caballero auto-bautizándose y la invención de Dulcinea con su enamoramiento *ad hoc* muestran bien a las claras que para don Quijote la estética es tan importante como la ética, y por tanto el carácter extremadamente formal de su imitación. Pero éste es intensificado todavía más por el contexto de esa imitación, por los materiales o la realidad con que se construye: don Quijote no es un caballero de román sino un hidalgo viejo y seco de carnes en un ambiente prosaico bien perfilado por los detalles domésticos que nos ofrece Cervantes en el primer párrafo de la novela; y su dama no es princesa alguna sino la moza labradora Aldonza Lorenzo. Para imitar el román con esa y en esa realidad hay que transformarla mediante un ejercicio de voluntad que es la base de la locura quijotesca, y por tanto esta locura es la forma extrema de imitación formal, en cuanto que carece de toda sustancia fuera de la mente de don Quijote, de toda base real, es pura forma, invención, juego, fingimiento, aunque por supuesto inconsciente—no es teatro sino locura. La imitación quijotesca, por tanto, es doblemente formal, primero por no conformarse con reactivar la sustancia sino

también la forma del género caballeresco, y segundo porque se produce en un contexto hostil con el que tiene por tanto que romper, quedándose así sin sustancia y convirtiéndose en forma pura, pura ficción. Este formalismo extremo de la imitación quijotesca ya de por sí desplaza la fórmula imitada, pues la asunción implícita en ella— como lo estaba también en la imitación menos formal de la sociedad caballerisca del *Tirante*— es que el román caballeresco sólo es posible en el mundo real como juego o representación (en este caso como locura), que el román contextualizado en el mundo real se convierte en pura forma, y por tanto esta contextualización formal implica contextualización realista.

(b) La contextualización realista implica a su vez degradación: como se apuntaba ya tímidamente en el *Tirante*, intentar sumergir la fórmula en la realidad histórica implica enfrentarla a o sumergirla en una realidad ordinaria, prosaica, baja, anti-caballerisca— Alonso Quijano, Aldonza Lorenzo— y por tanto degradarla. Donde mejor se observa este carácter bajo o anti-caballeresco de la realidad y la degradación que implica para la fórmula caballerisca que don Quijote pretende reproducir es en su primera aventura en la venta, donde tal carácter se hace evidente y explícito al convertirse en abiertamente picaresco— la picaresca es evidentemente la antítesis o la inversión degradada del román caballeresco, una respuesta a su idealismo romántico con un realismo degradado. Don Quijote llega a una venta que inmediatamente transforma en castillo y uno a uno va transformando todos los personajes y sucesos con los que allí se encuentra en su equivalente caballeresco: «un porquero que andaba recogiendo de unos rastrojos una manada de puercos» (I.2: 86) y toca el cuerno se convierte en el enano que anuncia la llegada del caballero tocando la trompeta; el ventero en el castellano que brinda siempre hospitalidad a los caballeros andantes; unas «mujeres mozas, destas que llaman del partido» (85), es decir unas ramerías, son para don Quijote las doncellas que tradicionalmente reciben y sirven al caballero; la humilde cena del hidalgo, consistente en «...una porción de mal remojado y peor cocido bacalao y un pan tan negro y mugriento como sus armas» (90), es espléndido banquete cortesano de deliciosas truchas; y el silbato de un castrador de puercos que llega a la venta es la música que suele acompañar al banquete; «...con lo cual», como nos dice el narrador, «acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo, y que le servían con música, y que el abadejo eran truchas, el pan candeal y las ramerías damas, y el ventero castellano del castillo...» (90). La transformación por el personaje de la realidad anti-caballerisca en caballerisca, su idealización de la realidad degradada a través de la fórmula de román, es una clara representación en el plano de la historia del proceso

inverso previo de degradación a la historia llevado a cabo por parte del autor y que hemos denominado desplazamiento, es decir, la transformación de elementos característicos de la fórmula caballerescas, explicitados aquí por la locura de don Quijote, en su opuesto anti-caballeresco, en elementos equivalentes pero en una realidad baja y vulgar, en un ambiente de contornos claramente picarescos.

Este carácter picaresco es explicitado por el diálogo de don Quijote con el ventero. Don Quijote le pide que le arme caballero para irse por el mundo buscando aventuras en defensa de los menesterosos, y el ventero le contesta en los siguientes términos:

...él, ansimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo, buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo y otras diversas partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos, y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España... (I.2: 92).

Como bien ha notado Gustavo Alfaro, la historia del ventero «...resume el itinerario de la vida del pícaro típico ... Don Quijote no toma nota de la burla, pero la intención de Cervantes es, claramente, oponer la caballería andante a la picaresca. La peripecia que describe este anti-Quijote es esencialmente la de un pícaro como Guzmán de Alfarache»⁽¹⁰³⁾. Don Quijote se encuentra ante un pícaro, un claro índice respecto a la índole de la realidad ante la que se encuentra, y sus palabras muestran también con claridad la índole anti-caballerescas de esa realidad. Efectivamente el ventero se presenta a sí mismo como un caballero invertido, *travestizado*, y a la novela picaresca como una inversión o *travestización* del román caballeresco, pues sus palabras muestran cómo se puede pasar de uno a otro manteniendo la misma estructura básica de las aventuras en el camino de un personaje central, y simplemente invirtiendo la índole y escenario de esas aventuras y ese personaje. Las palabras del ventero explicitan así la relación contragénica que existe entre ambos géneros⁽¹⁰⁴⁾. Este sólo tiene que cambiar la

⁽¹⁰³⁾ GUSTAVO ALFARO, «Cervantes y la novela picaresca», *Anales Cervantinos* 10 (1971): 29.

⁽¹⁰⁴⁾ La noción de *contragénico*, formulada por CLAUDIO GUILLÉN en «Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque», *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History* (Princeton: Princeton University Press, 1971), para describir la reacción de Cervantes frente a la picaresca, ha sido utilizada por EDWARD C. RILEY para explicar la relación entre la picaresca y el román caballeresco en «Género y contragénico novelescos», *Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha (Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1988), pues recoge perfectamente el carácter antitético de ambos géneros sin implicar por ello una relación paródica. «Me parece enteramente aceptable», escribe Riley, «la descripción común de la picaresca como "contragénico" de la ficción idealista ... Aceptable también que se llame "antitipo", como lo hacen Scholes y Kellogg en *The Nature of Narrative*, por ejemplo» (199). Pero Riley llama la atención sobre

geografía de sus viajes transfiriéndola a lugares rufianescos típicos del inframundo picaresco e invertir el signo de sus actividades de positivo en negativo para transformar la peripecia del caballero en la de un pícaro, realizando a través de sus juegos verbales con el lenguaje caballeresco una travestización de este género que es la que subyace en el *Lazarillo* y en la picaresca en general, aunque nunca del modo explícito en que lo hace aquí⁽¹⁰⁵⁾.

A través de esta confrontación de don Quijote con el pícaro la contextualización de la fórmula caballerisca en una realidad picaresca, degradada, antitética, se hace obvia. Y la presencia a lo largo de esta primera parte de otras ventas, especialmente la de Juan Palomeque, y la aparición posterior de otro pícaro, o más bien de una cadena de pícaros, Ginés de Pasamonte con sus camaradas galeotes (cuyo lenguaje de germanías nos sumerge de lleno en el mundo picaresco), actúan como recordatorios de esa índole picaresca de la realidad en que se mueve don Quijote. El encuentro con Ginés es

el hecho de que pese a este carácter antitético no hay indicios de que los novelistas picarescos «...tuvieran plena consciencia del hecho de que estaban reaccionando contra la ficción idealista de romance» (203), pues no hacen ninguna crítica directa ni ataque a la misma. Recuerda Riley a este respecto las palabras de Parker en su *Literature and the Delinquent* sobre cómo la novela picaresca «...no surge como anti-romance en el sentido de una parodia implícita de la ficción idealista» (204), sino que reacciona como alternativa y no como sátira literaria. Lo más cercano a la parodia es el *Lazarillo* por los paralelismos en el título y en el nombre del protagonista con los de los héroes caballerescos; su nacimiento en el río Tormes que evoca la exposición en el mar de héroes como Amadís; o la referencia del prólogo a sus «fortunas, peligros y adversidades», que evocan el lenguaje caballeresco y que llaman la atención sobre los evidentes paralelismos estructurales entre uno y otro género: «... el nacimiento y descendencia del protagonista, su crianza, viajes, encuentros y trabajos; y la naturaleza episódica y abierta de la narración» (206). Pese a estos paralelismos, y otros menores como el don profético del ciego, indicado por Riley, o el señalado por CIRIACO MORÓN en sus *Nuevas meditaciones del Quijote* (Madrid: Gredos: 1976) del coscorrón con el toro como parodia del espaldarazo por el que el doncel es armado caballero (277), que apuntan al género como una inversión degradada del román caballeresco y harían lógico pensar en la parodia, la falta del referente paródico en los textos picarescos sólo permite concluir, que como escribe el propio Riley en un artículo posterior en el que completa sus ideas sobre el tema, «Romance, the Picaresque and *Don Quixote I*», *Studies in Honor of Bruce Wardropper*, ed. Diane Fox et al. (Newark: Juan de la Cuesta, 1989), «at all events, their reaction was "away" from romance, rather than "against" it» (241). Además de los artículos de Riley sobre la picaresca como contragénero, son muy interesantes, en un plano más general, los de ULRICH WICKS, «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach», *PMLA* 89 (1974): 240-49 y «The Romance of the Picaresque», *Genre* 9 (1978): 29-44.

⁽¹⁰⁵⁾ Así lo ha apreciado Riley en «Romance, the Picaresque and *Don Quixote I*» cuando afirma que «here is an exact equation of a chivalric and a picaresque career, described as a single profession involving travel in search of adventures. The antithetical genres have certain basic structural components in common» (242). Riley indica cómo la enumeración de las tareas realizadas por el ventero es «...a direct travesty of chivalresque romance language or a travesty of a parody of it. Only a little earlier, in relation to *Don Quixote*, we had read of "los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer" ... This was a parody of phraseology such as: "quitar los tuertos y desaguisados de muchos que lo recibían, especialmente de las dueñas y donzellas," in *Amadís de Gaula*. Good deeds are turned into bad deeds as the inkeeper, by playing with words, stands chivalry on its head. There is no doubt about the presence of parody here» (243).

especialmente significativo en cuanto que no se trata sólo de un pícaro, sino de un pícaro *literario*, consciente de su parentesco con los personajes de la ficción picaresca y por tanto del potencial de su vida como materia literaria, que él mismo se ocupa de escribir tomando el *Lazarillo* y los libros de su clase como marco de referencia y como modelo al que pretende superar (I.22: 267-68). La vida de Ginés, en este sentido, al igual que la de don Quijote, está mediatizada por la literatura: es un imitador de la literatura, tanto en sus acciones como en su escritura, como personaje y como autor; la literatura influye además doblemente en su existencia, como en la de don Quijote, en cuanto que no sólo influye en él como modelo los libros leídos, sino también el libro del que son protagonistas, pues el saberse personajes de un libro ha de marcar necesariamente su comportamiento*⁽¹⁰⁶⁾. Esta conexión entre don Quijote y Ginés

*⁽¹⁰⁶⁾ Claudio Guillén ha comentado el paralelismo entre Ginés y don Quijote a este respecto: «In this case the "realistic" narrative genre based on *Lazarillo* is doubly worthy of imitation—by Ginés de Pasamonte in his fictional life as a thief and also by Ginés the writer, who is fictional too, but whose *Vida* is moreover a narrative within a narrative. Ginés de Pasamonte may be viewed as a Don Quixote who not only experiences (without losing his mind) but writes down his life (a life which, as Don Quixote finds out early in Pat II, another wrote for him): hence the amusement Cervantes obviously derives from the dialogue between the two novel-imitators, which may justify his having cast here Don Quixote as the straight man» («Genre and Countergenre» 152). PETER DUNN, en «Cervantes De/Re-Constructs the Picaresque», *Cervantes* 2 (1982): 195-231, también considera a Ginés un imitador de la literatura picaresca: «The convict has read *Lazarillo* and *Guzmán* as desirable modes of action, as models for the conduct of a life. They must, then, have mediated to him a world of possible adventure...» (119). Dunn además ofrece como testimonio de esta voluntad de imitación el posible cambio de nombre del personaje de Ginesillo de Parapilla a Ginés de Pasamonte a fin de parecerse a los héroes picarescos, lo que lo acerca a la imitación estética y formal de don Quijote: «Is he really Ginés de Pasamonte, as he insists, or Ginesillo de Parapilla, as others declare? The name Ginés de Pasamonte, it is easily observed, bears a resemblance to that of Guzmán de Alfarache: note particularly the linking *de*; the same number of syllables (2+*de*+4); the same pattern of stress; the similar placement of the vowels *a* and final *e*. We may read this echo of *Guzmán* as parodic, but that does not take us far, since there is no frame of parodic structures around him as there is around the figure of the Knight. The inference must surely be that Ginés has chosen to name himself thus. He has adopted a name evocative of the literary picaresque in order to incorporate himself into that world, just as the *hidalgo* Quijada (or Quesada, or Quejana) named himself Don Quixote in order to pass into the world of chivalry. Naming ... becomes an act of symbolic assimilation of the ideal represented by the name...» (119-20). Riley se ha referido también al paralelismo entre don Quijote y Ginés: «So here are two figures, *each one conscious of himself as living his own lifestory*: in one case a history written by his own hand, the other written by that of an author whom he has imagined» («Romance, the Picaresque and *Don Quixote* I» 244). Los dos personajes escriben su vida, uno literalmente, otro con sus acciones: «The most that one could say is that, in so far as he can control the events of the narrative through his actions, he is the author's collaborator» (244). Sin embargo el libro que se está escribiendo sobre don Quijote no es el román caballeresco que él imagina, sino el que tenemos delante, una novela, «So the two books which are actually being compared—or rather, brought onto confrontation with each other—are Ginés's autobiography, representative of the picaresque novel, and the novel of Don Quixote, which we are reading» (244-45). Esa es la diferencia fundamental respecto al encuentro anterior de don Quijote con un pícaro: «For the second time Cervantes has contrived powerfully to suggest a confrontation between two kinds of prose fiction: the picaresque and—not now its antitype or countergenre, the chivalric romance, but rather—the new novel of Cervantes. The confrontation is again effected in terms of representative human figures" (245).

como imitadores literarios, conscientes además de su carácter de protagonistas literarios de un libro que se escribe sobre ellos, subraya las diferencias entre la imitación de uno y otro. Uno imita un modelo o fórmula adecuado a su contexto, a la realidad, existe una perfecta correspondencia entre modelo literario y vida, como revela la perfecta identidad entre vivir y escribir puesta de manifiesto por las afirmaciones de Ginés de que su libro no está acabado porque no ha acabado su vida (aunque ello es, por otra parte, como han comentado numerosos estudiosos, una crítica al modo autobiográfico picaresco). Don Quijote, al contrario, ha elegido un modelo o fórmula fuera de contexto, en conflicto con la realidad, en el que hay una radical discrepancia entre modelo literario y vida, que es la discrepancia entre el género caballeresco de don Quijote y el picaresco de Ginés.

(c) El resultado, sin embargo, es un libro que trasciende uno y otro incluyendo ambos, y en el que gracias a ello podemos visualizar el proceso de desplazamiento como la línea que va del modelo caballeresco de don Quijote a la realidad picaresca del ventero y Ginés. Como el episodio de la venta demuestra de forma paradigmática, en la novela de Cervantes siempre están presentes simultáneamente el román caballeresco a través de la imitación formal de don Quijote y la realidad que es el escenario vulgar y degradado en la que esa imitación tiene lugar. La realidad aparece separada siempre en dos series, una romántica y ficticia, otra anti-romántica y real, y la locura quijotesca teje un hilo entre ambas que es ni más ni menos que el del discurrir de la ficción en su paso del román a la novela, que don Quijote recorre en sentido inverso, es decir, yendo de la novela al román. Don Quijote intenta invertir el proceso de desplazamiento y transformar la realidad anti-romántica, picaresca, en romántica, caballeresca. Sin embargo el intento de Don Quijote de reactivar la fórmula caballeresca en esta realidad picaresca, de dar forma caballeresca a una realidad anti-caballeresca, frente a Ginés, que da forma a su vida siguiendo patrones literarios en perfecta armonía con ella, no sólo explicita el desplazamiento gracias a esta falta de armonía, sino que es mucho más productivo o creativo que la imitación de Ginés, pues da lugar a una nueva fórmula, la de la novela quijotesca que tenemos en las manos y que es la que realmente se está contrastando a la picaresca representada por Ginés. Esta fórmula es la del personaje que intenta dar forma a su vida utilizando una fórmula literaria errónea o no adecuada, o, en un sentido más general, la del personaje que intenta aprehender la realidad a través de modelos o patrones literarios inadecuados, y se convertirá en la fórmula novelística por excelencia y en el rasgo distintivo de la novela quijotesca.

En la segunda parte del *Quijote* se producen cambios en el desplazamiento cervantino de la fórmula caballeresca, aunque no tanto en sus líneas fundamentales de

formalización y degradación de la fórmula como en el nuevo aspecto que toman. (a) La imitación de la fórmula será asumida por otros personajes, se convertirá en representación, y su móvil naturalmente ya no será la locura sino el engaño (que puede encerrar en sí variadas intenciones o fines: devolver al hidalgo a la aldea, vengarse de él, reírse de él o con él). Don Quijote no tendrá que transformar la realidad porque ésta aparece ya transformada, y ello implica que la fórmula deja de proyectarse sobre un contexto hostil, picaresco, degradador, para aparecer en uno exclusivamente formal, teatral, de representación. (b) En este nuevo contexto aparentemente favorable o al menos no antagónico hacia la fórmula caballerescas, la función degradadora de la realidad anti-caballerescas es asumida por su representante por excelencia en la obra, Sancho. Sancho aportará ese contexto de realidad anti-caballerescas en esta nueva realidad que ha sido moldeada para el hidalgo, teatral o fingida, y será él el que degrade la fórmula caballerescas representada. De esta forma (a) la iniciativa de reproducción formal del román es arrebatada a Don Quijote y pasa al mundo que lo rodea, a otros personajes que ahora dan vida a la fórmula; y (b) la capacidad de degradación de esa fórmula pasa del mundo en que tenía lugar esa iniciativa a Sancho, que al asumir la fórmula por diferentes motivos la rebaja. Del contexto picaresco pasamos a uno formal de representación; de la locura de don Quijote formalizando el román pasamos a la de Sancho degradándolo.

Estos cambios se observan ya parcialmente en la primera aventura, el viaje al Toboso para visitar a Dulcinea, en la que todavía se mantienen aspectos del desplazamiento característicos de la primera parte al tiempo que se introducen algunos nuevos característicos de la segunda, por lo que puede considerarse una especie de transición. El funcionamiento básico del desplazamiento sigue siendo el mismo en cuanto que la fórmula caballerescas se sumerge en una realidad baja y degradada que la desplaza. Pero Sancho aporta ahora el modelo literario caballeresco:

Pique, señor, y venga, y verá venir a la princesa, nuestra ama, vestida y adornada; en fin, como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son un ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son tantos rayos del sol que andan jugando con el viento; y sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver. (II.10: 91-92)

Naturalmente la realidad sobre la que se proyecta la visión caballerescas de Sancho es muy diferente: tres labradoras sobre tres borricas, y una de ellas, la que él llama Dulcinea, «...una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata» (93), que se expresa en el lenguaje rústico y bajo de las aldeanas («apártense

nora tal del camino, y déjenmos pasar; que vamos de priesa» [93], «mas ¡jo, que te estrego, burra de mi suegro! ... Vayan su camino y déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano» [94], «¡Toma de mi agüelo! ... ¡Amiguita soy yo de oír resquebrajos!» [94]); y que es derribada de su pollinesca montura pero que, antes de que don Quijote tenga tiempo de ayudarla a incorporarse, «...la señora, levantándose del suelo, le quitó de aquel trabajo, porque haciéndose algún tanto atrás, tomó una corridica, y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina, dio con su cuerpo, más ligero que un halcón, sobre la albarda, y quedó a horcajadas, como si fuera hombre» (95). El mal olor de esta fingida Dulcinea completa el cuadro, para sorpresa y confusión de don Quijote, quien comenta como en lugar del buen olor que corresponde a las grandes señoras «...por andar siempre entre ámbares y entre flores» (96), «...me dio un olor de ajos crudos, que me encabrinó y atosigó el alma» (96). Tenemos así el desplazamiento que hemos visto en la primera parte degradando el román al transformarlo en su polo opuesto y convertirlo en su inversión anti-romántica, como ponen de manifiesto las posteriores palabras de don Quijote cuando explica a los Duques cómo al ir a visitar a Dulcinea «...halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y, finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago» (II.32: 287).

La línea de desplazamiento que va de la visión caballeresca a la realidad degradada, sin embargo, es explicitada ahora por Sancho, y no por don Quijote, pues es Sancho el que da el punto de partida literario y el narrador con don Quijote el de llegada en la realidad. Y es que es Sancho, y no don Quijote, el que ahora recupera o intenta reactivar la fórmula mediante el fingimiento y la farsa para engañar al hidalgo, primero por salir del apuro, y luego por pura diversión, algo que será característico de la segunda parte, como ya hemos dicho. Sin embargo Sancho, al asumir y reproducir fingidamente el mundo del román, lo rebaja, como también ocurrirá continuamente en la segunda parte. Así en la descripción del cortejo de damas que se aproxima Sancho llama «cananeas remendadas» a sus cabalgaduras en lugar de «hacaneas de piel manchada» (92), un desliz que hace precipitarse su visión caballeresca por la pendiente de su prevaricación lingüística al mundo bajo y anti-caballeresco al que pertenece y del que no puede escapar, incluso cuando intenta remontarse a las alturas del román. Y aún se observa esto con mayor claridad en el apóstrofe de Sancho tras oír el lamento de don Quijote por el olor de Dulcinea:

¡Oh encantadores aciagos y mal intencionados, y quién os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en lercha! Mucho sabéis, mucho podéis y mucho más hacéis. Bastaros debiera, bellacos, haber mudado *las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas*, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo y, finalmente, todas sus facciones de buenas en malas, sin que le tocádes en el olor; que por él siquiera sacáramos lo que estaba encubierto debajo de aquella corteza; aunque, para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura, *a la cual subía de punto y quilates un lunar que tenía sobre el labio derecho, a manera de bigote, con siete u ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo.* (97)

Como nota don Quijote, la longitud de los cabellos es excesiva y hasta grotesca (96), y los ojos como perlas son ojos de besugo (II.11: 98). Sancho pasa de una involuntaria degradación de Dulcinea con su referencia a los ojos, a otra, la referida al peludo lunar, que parece más hecha a conciencia y por pura diversión, y que delata una actitud irónica, de burla camuflada bajo supuesto respeto, ante el mundo del román, que reaparecerá en diferentes ocasiones. La explicitación del desplazamiento con sus dos polos es de nuevo evidente en estas palabras de Sancho (como antes lo era en las de don Quijote), y aún lo hace más explícito la dramatización del mismo como encantamiento: Sancho, como antes ha hecho don Quijote en la primera parte, utiliza el encantamiento para explicar la transformación del román en una realidad anti-romántica.

Los cambios anunciados por el episodio de la Dulcinea encantada, especialmente el nuevo contexto de fingimiento y representación, se ven confirmados acto seguido por el encuentro con el carro de actores que van a representar las cortes de la muerte. Don Quijote ya no transforma la realidad, pese a que el carro de actores disfrazados le ofrece una magnífica oportunidad, sino que pregunta por la identidad de los mismos y concluye que «...es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño» (II.11: 101). Estas palabras sobre el engaño de las apariencias y el encuentro con actores que van a representar una obra es una clara anticipación del contexto teatral en que va a sumergirse la fórmula en esta segunda parte y de la diferente actitud de don Quijote. Y estos cambios cobran ya plena forma en la aventura que sigue del combate con el Caballero del Bosque o de los Espejos, donde aparecen con toda claridad las constantes que caracterizarán el desplazamiento en la segunda parte.

(a) El encuentro del hidalgo con un caballero andante que canta sus amores y se queja de la ingratitud de su señora Casildea de Vandalia, por la que ha realizado todo tipo de hazañas, y que combate con don Quijote para comprobar qué dama es la más hermosa, si Casildea o Dulcinea, nos transporta de inmediato al mundo del román y nos pone ante un episodio típico de la fórmula caballeresca, narrado además siguiendo el procedimiento del narrador infidente al que hemos aludido hablando del *Amadís*. Por

un momento la presencia del román parece sustancial y no simplemente formal, pero a la postre todo se revela como forma pura, teatro, fingimiento. El caballero resulta ser Sansón Carrasco, que ha urdido esa farsa con el cura para devolver a don Quijote a la aldea utilizando las propias reglas de la caballería y la condición de que el vencido quede a merced del vencedor, naturalmente contando con que será capaz de derrotar al hidalgo y así forzarle a volver a la aldea. Estamos ya ante el tipo de aventura fabricada por otros personajes, teatral, que sustituye en la segunda parte a las aventuras imaginadas de don Quijote, pero igualmente formal, desprovista de sustancia real, y que por tanto implica una incorporación de la fórmula igualmente formal, aunque ahora ejecutada por otros. (c) El episodio implica también una similar explicitación del desplazamiento que va de las invenciones de los personajes a la realidad que subyace bajo las mismas, aunque ahora sean otros personajes los que la lleven a efecto, y una similar dramatización del mismo a través del encantamiento: cuando don Quijote quita el yelmo al caballero derrotado y ve el rostro de Sansón Carrasco se niega a creer que sea él y explica esa realidad subyacente bajo el disfraz caballeresco como un disfraz puesto por los encantadores para ocultar la realidad caballeresca subyacente, es decir el proceso habitual de inversión en la dirección del desplazamiento. (b) En este nuevo contexto fingido, como hemos dicho, es Sancho Panza el que ofrece el contrapunto degradado, el personaje a través del cual Cervantes puede seguir transfiriendo la fórmula a la zona de realidad grosera y prosaica representada por el escudero, y ello se observa perfectamente en la plática de Sancho con el escudero del Caballero de los Espejos.

Dicha plática comienza con un comentario en el que el narrador nos llama la atención sobre el hecho de que la historia cuenta antes el coloquio de los sirvientes que el de los amos, lo que subraya un buscado paralelismo entre ambos utilizado para degradar el mundo caballeresco a través del escuderial, al tiempo que la novedad no sólo de incluir dicho coloquio sino de darle prioridad: «Divididos estaban caballeros y escuderos, éstos contándose sus vidas, y aquéllos sus amores; pero la historia cuenta primero el razonamiento de los mozos y luego prosigue el de los amos...» (II.13: 113). Naturalmente el razonamiento de los mozos no hace sino dar cuerpo y voz a esa realidad baja excluida tradicionalmente del román, pero además la imperfecta y espúrea asimilación por parte de éstos del román no hace sino sumergirlo en ella y degradarlo. Ello se observa ya desde el principio mismo de la conversación, pues comienzan hablando del premio que esperan recibir por sus servicios, la ínsula Sancho, un canonicato el otro, para acto seguido discutir las ventajas y desventajas de uno u otro premio, lo que es una evidente degradación del idealista mundo del román a través del

materialismo y la codicia que son ajenos a él. Las pocas esperanzas que tienen los escuderos de conseguir tales recompensas les lleva a pensar que deberían irse a sus aldeas y cuidar de sus hijos, de los que dice el del Bosque que son «tres orientales perlas», y Sancho que «...se pueden presentar al Papa en persona, especialmente una muchacha que crío para condesa, si Dios fuese servido, aunque a pesar de su madre» (115). Sancho describe a su hija diciendo que es «...tan grande como una lanza, y tan fresca como una mañana de abril, y tiene la fuerza de un ganapán» (115), lo que da lugar al divertido comentario del del Bosque: «Partes son éstas ... no sólo para ser condesa, sino para ser ninfa del verde bosque. ¡Oh hideputa, puta, y qué rejo debe de tener la bellaca!» (115). Este a su vez provoca el enfado de Sancho—«Ni ella es puta, ni lo fue su madre, ni lo será ninguna de las dos, Dios queriendo, mientras yo viviere. Y hállese más comedidamente; que para haberse criado vuesa merced entre caballeros andantes, que son la misma cortesía, no me parecen muy concertadas esas palabras»— y da lugar a una discusión sobre la utilización de *hideputa*, *puta* para alabar. El lenguaje de los dos escuderos y la experiencia que transmite nos mete hasta los codos en una realidad grosera cuyo conflicto con el mundo caballeresco, evocado tímidamente también por los escuderos (los hijos como perlas, condesas, ninfas del bosque), hace evidente la recriminación de Sancho al escudero del Bosque. El contraste entre este diálogo de los escuderos sobre la hija de Sancho con el de los caballeros sobre la dama del Caballero del Bosque, así como entre los trabajos que por amor éste ha padecido con el materialismo y la codicia de aquéllos, hace evidente el carácter anti-caballeresco de esta realidad escuderil.

La degradación que resulta de esta yuxtaposición se ve bien a las claras en la descripción que de Casildea de Vandalia hace el escudero como «la más cruda y la más asada señora que en todo el orbe puede hallarse», una prevaricación lingüística basada en la yuxtaposición de dos significados de *cruda*—uno elevado, abstracto, romántico (áspera, cruel), otro material y concreto (no asada)—de la que la dama no sale demasiado bien parada. La guinda naturalmente de esta inmersión del román caballeresco en ese mundo grosero de los escuderos la pone el papel central que en la vida de éstos juega la comida y la bebida, de nuevo en franco contraste con las preocupaciones amorosas y guerreras de los amos. Sancho escupe porque tiene la boca reseca y el del Bosque le regala con una bota de vino y una empanada «...de un conejo albar tan grande, que Sancho, al tocarla, entendió ser de algún cabrón, no que de cabrito» (117). Las bien provistas alforjas de su colega dan lugar a la comparación de Sancho entre ambos: el de los Espejos, según Sancho, es un «...escudero fiel y legal,

moliente y corriente, magnífico y grande», y él mismo «mezquino y malaventurado» (117-18); al estar basada tal comparación en el contenido de sus respectivas alforjas tenemos de nuevo una clara subversión de los ideales valores caballerescos confirmada por la respuesta del otro: «Allá se lo hayan con sus opiniones y leyes caballerescas nuestros amos, y coman lo que ellos mandaren. Fiambreras traigo, y esta bota colgando del arzón de la silla...» (118). La escena culmina con una exhibición de las habilidades de Sancho como catador de vino, que Sancho explica por herencia de sangre, pues, dice Sancho, «...tuve en mi linaje por parte de mi padre los dos más excelentes mojonos que en luengos años conoció la Mancha». En el vino, Sancho está en su terreno. Y a ese terreno traerá Sancho el román con sus acciones y discursos durante toda la segunda parte.

Por supuesto esta separación de los procedimientos narrativos del desplazamiento en la primera y segunda parte no es tajante. La representación y el engaño de otros personajes aparece ya en la aventura fabricada de Micomicón al final de la primera parte, y lo mismo ocurre en la aventura de los batanes con la acción degradadora de Sancho como exponente de esa realidad anti-caballerescas en la que se sitúa al román, aventura en la que además Sancho engaña a don Quijote. En la segunda parte la fórmula no siempre se presenta a través de la representación de otros personajes en un contexto teatral, sino que lo hace a través de la locura transformista del hidalgo en el episodio del barco encantado, y en ocasiones se la contextualiza en una realidad baja y degradada con la contundencia que dan los toros y cerdos que pisotean a don Quijote y Sancho.

(1) A través de estos procedimientos que acabamos de ver son desplazados los componentes esenciales de la fórmula que sigue informando la obra y el mundo que presenta el *Quijote*. Esta fórmula sigue organizándose en torno a los tres núcleos básicos de la aventura, el amor y la corte, y en la alternancia tradicional entre amor y aventura, por una parte, y entre aventuras en el anti-mundo caballeresco exterior y estancias en el mundo caballeresco cortesano, por otra, como podemos comprobar en un rápido examen de la obra.

La estructura básica del *Quijote* responde claramente a la serie inconexa o casual de AVENTURAS que caracteriza a la fórmula caballerescas, explicitada por las numerosas referencias a don Quijote dejando que Rocinante guíe su camino, y por tanto sin un rumbo definido pues no lo hay en la búsqueda aventurera caballerescas, en la que el caballero se deja ir *a la ventura*, que es lo mismo que *a la aventura*. Así lo entiende don Quijote, del que dice el narrador que «...prosiguió su camino, sin llevar otro aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras» (I.2:

84), o que va por la Sierra Morena «...sin llevar otro camino que aquel que Rocinante quería, que era por donde él podía caminar, siempre con imaginación que no podía faltar por aquella maleza alguna estraña aventura» (I.23: 280). El desplazamiento cervantino, sin embargo, es ya observable en la prosaica explicación de que Rocinante en realidad va por donde puede caminar, lo que degrada esa ventura caballeresca al someterla a las posibilidades físicas de un animal; o a su querencia e instinto, como en una explicación similar que aparece cuando don Quijote se encuentra en una encrucijada que le trae a la imaginación «...las encrucijadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquéllos tomarían, y, por imitarlos, estuvo un rato quedo; y al cabo de haberlo muy bien pensado, soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya, *el cual siguió su primer intento, que fue el irse camino de su caballeriza*» (I.3: 102). El formalismo imitativo de don Quijote que desplaza también este resorte básico de la búsqueda aventurera caballeresca se observa en ese estarse un rato quedo sólo por imitar a los caballeros, y no realmente porque esté pensando qué hacer. En cualquier caso, aun degradada y formal, la búsqueda aventurera de don Quijote le involucrará en una sarta de aventuras que reproducen aventuras típicas y tradicionales de la fórmula caballeresca, aunque naturalmente de forma desplazada, es decir, formalizadas y degradadas. Don Quijote luchará con gigantes en la aventura de los molinos (Parte I) y en la de los cueros de vino (I), aventura ésta en la que la lucha tiene por causa la defensa de la princesa Micomicona, cuyo reino ha sido usurpado por esos gigantes, una aventura similar a la de Briolanja en el *Amadís*; combatirá con villanos también por liberar a una dama en la aventura de los frailes benitos (I) y en la de los disciplinantes (I), así como con otros caballeros por defender la belleza y superioridad de Dulcinea, concretamente con los mercaderes (I) y el Caballero de los Espejos y de la Blanca Luna (II), y también por mantener la belleza superior de las pastoras que encuentra en la Fingida Arcadia será pisoteado por los toros (II); se verá envuelto en batallas colectivas en la aventura de las ovejas (I) y en la del rebuzno (II); se topará con aventuras maravillosas o al menos ciertamente ominosas en las del cuerpo muerto (I), y los batanes (I); y será encantado, como lo era Amadís por Arcaláus, en la aventura final de su enjaulamiento y segundo regreso a la aldea (I)^{*(107)}.

^{*(107)} No es mi intención dar las fuentes de las diferentes aventuras quijotescas, sino mostrar cómo se conforman con los tipos generales de la ficción caballeresca, cuyo representante paradigmático es el *Amadís*, y en el que por tanto pude encontrarse en casi todos los casos una aventura equivalente. Para las posibles fuentes en las que pudo inspirarse Cervantes para episodios concretos véase el artículo ya citado de Riquer, «Cervantes y la caballeresca», o el de DANIEL EISENBERG, «Don Quijote y los

Del carácter formal, imaginado o fabricado, fingido en cualquier caso, de todas estas aventuras, dan fe la distancia que va del modelo en que se inspiran y que imita don Quijote u otros personajes a la realidad en la que se proyecta ese modelo; de molinos y cueros de vino a gigantes, de frailes benitos y disciplinantes a villanos, de mercaderes y bachilleres a caballeros andantes, de Dorotea a Micomicona (aun cuando la historia de Micomicona representa una versión caballerescas de la historia real de Dorotea, pues el gigante que ha usurpado su reino no es otro sino el don Fernando que le ha arrebatado su honra, como Sancho percibe sagazmente [456]), de ovejas a ejércitos, del ominoso y maravilloso estruendo al ruido de los batanes, etc. De la degradación que sufren estos modelos dan fe el camino recorrido desde los combates caballerescos a los anti-heroicos combates de don Quijote con sus prosaicos, ordinarios contrincantes, que suelen terminar en apaleamientos, caídas y reveses varios; de las caballerescas batallas entre ejércitos a la anti-caballerescas protagonizada por los rústicos de un pueblo a causa de la burla del rebuzno de la que son víctimas sus regidores, que no llega a tener lugar pero desemboca en una apoteosis de palos y piedras para Sancho y don Quijote provocada por el rebuzno del primero; del respetuoso tratamiento que reciben princesas y damas a las palabras de Sancho sobre la pretendida princesa Micomicona: «...porque a ser lo que ella dice, no se anduviera hociendo con alguno de los que están en la rueda, a vuelta de cabeza y a cada traspuestas» (I.46: 553); o de los mágicos encantamientos que sufren los caballeros del román, que los dejan como amortecidos, al de don Quijote, que le obliga a hacerse sus necesidades fisiológicas encima, como revelan las palabras de don Quijote al responder a las preguntas de Sancho sobre si ha sentido la necesidad de hacer aguas: «Y muchas veces; y aun ahora la tengo. ¡Sácame deste peligro, que no anda todo muy limpio!» (I.48: 577). Esta distancia que va del caballero del román y sus aventuras a don Quijote y las suyas, de la sustancia a la forma y de lo alto a lo bajo, no es sólo la que va del mundo del román al de la novela, sino de uno caballeresco a otro anti-caballeresco. No es sólo distancia sino contraste, un contraste del que surge la comicidad de la obra y que hace del desplazamiento cervantino un desplazamiento cómico, burlesco, al servicio de las intenciones paródicas cervantinas.

En la segunda parte el hilo de aventuras que componen la acción tiene una mayor unidad, y no sólo porque don Quijote tenga un destino trazado desde el principio,

Zaragoza y luego Barcelona, lo que elimina el carácter azaroso de la primera parte, o porque se detenga mayor tiempo en diferentes residencias en las que se le ofrece hospitalidad, lo que elimina en parte su carácter errante; sino porque, tal y como han apreciado Williamson y Urbina en las obras citadas, hay una aventura central, una búsqueda o misión principal que oscurece a las demás y a la que éstas se encuentran subordinadas, tal y como ocurría en el *Amadís* en los diferentes ciclos. Se trata naturalmente del desencanto de Dulcinea, la típica aventura de liberación de la amada de los poderes maléficos de un Encantador, similar a la del rapto de Oriana por Arcaláus y su rescate que orienta el segundo ciclo del *Amadís*, y que es en última instancia el rescate de la dama del Otro Mundo tal y como aparecía por ejemplo en el *Lancelot*. Ya desde la primera aventura en que Dulcinea es encantada por Sancho, y especialmente tras la confirmación de este fingido encantamiento en el episodio de la cueva de Montesinos—en el que, como veremos detenidamente más adelante, el encantamiento toma claramente la forma de un descenso al Otro Mundo al que el caballero desciende también y del que tendrá que rescatar no sólo a la dama sino a otros caballeros prisioneros (la misión redentora que la de Lanzarote en Gorre o Amadís en el castillo de Arcaláus)—se convertirá en el motivo recurrente que va contrapunteando la trayectoria del caballero, y que encuentra su culminación en la burla de los duques en la que Dulcinea aparece ante don Quijote para explicar cómo ha de llevarse a efecto su desencantamiento. El carácter recurrente de esta aventura central del descenso y liberación de Dulcinea se ve reforzado además por la presencia de aventuras similares a lo largo de toda la segunda parte que son en parte una duplicación múltiple de la misma, tales como la aventura del barco encantado, la de don Gaiferos y Melisendra que representa maese Pedro, la de Clavileño y, aún más claramente, la de la fingida resurrección de Altisidora, en las que no tenemos tiempo de detenernos. De nuevo, el proceso de desplazamiento que va de esa aventura caballeresca por excelencia a la forma que adopta en el *Quijote* es evidente. En la obra de Cervantes tal aventura es de nuevo pura forma, juego, representación, invención, en este caso no de don Quijote sino de Sancho, que encanta a Dulcinea, y de los duques. Y aparece también degradada al ser Sancho, y no don Quijote, el que en última instancia ha de desencantar a Dulcinea por el burdo procedimiento de darse tres mil azotes en las posaderas. Eduardo Urbina ha señalado la tremenda ironía que encierra el hecho de que sea el escudero el elegido para el que está guardada la aventura, usurpando así el protagonismo que corresponde al

caballero precisamente en la aventura central, y que en principio parecía guardada par él, a juzgar de las palabras de Montesinos^{*(108)}. La ironía conlleva una demoledora degradación, cuya guinda es sin duda la oferta de don Quijote de pagar a Sancho por cada azote, que éste acepta y sobre la que negocia para obtener un mejor precio. El rebajamiento de esta misión o aventura crucial que orienta la búsqueda caballeresca de don Quijote en la segunda parte es total. Como resultado tanto de su carácter formal como degradado, la distancia entre el modelo literario evocado y su versión desplazada no puede ser mayor, y el contraste no puede ser más cómico.

En esta aventura central del desencantamiento de Dulcinea confluyen los intereses aventureros y amorosos del caballero, por lo que es una perfecta muestra de la interdependencia entre AMOR y caballerías que orienta la trayectoria del mismo, perfectamente expresada por don Quijote cuando afirma que «...no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores...» (I.13: 170-71). La concepción de la aventura como servicio a la dama y de la dama como estímulo para la misma es fundamental en el román, y don Quijote sigue sus pautas cuando ordena a los que vence que vayan a postrarse ante su Dulcinea o cuando la invoca antes de entrar en combate, aunque el resultado de tales peticiones—la lluvia de piedras de los galeotes—e invocaciones—los numerosos descalabros del hidalgo—subvierten por completo dicha concepción. Por supuesto el desencantamiento de Dulcinea es el servicio máximo que el hidalgo puede prestarle, y en este sentido su incapacidad para llevarlo a término y el hecho de que deba comprar este servicio a su escudero apunta también a un rebajamiento de don Quijote no sólo como aventurero sino como amante, a una degradación no sólo de la aventura caballeresca sino de la relación amorosa caballero-

^{*(108)} Urbina estudia la trayectoria literaria del motivo de la aventura guardada y su utilización paródica en el *Quijote*, que para este crítico culmina con esta aventura guardada del desencanto de Dulcinea: «Don Quijote, a pesar de la inquebrantable fe que mantiene en su ideal, resulta no ser el caballero elegido en su propia historia. La aventura crucial de su carrera queda guardada para otro. Y por si esto fuera poco, resulta que ese otro es nada menos que Sancho, a quien—para mayor ironía y colmo de burla—le tocará llevar a cabo la aventura guardada del desencantamiento de Dulcinea» (176). Williamson ha apreciado también el efecto irónico y paródico de este cambio de papeles en el desencanto de Dulcinea al indicar cómo en el palacio de los duques «...the knight becomes abjectly dependent on his squire for a release from the dead-end in which he languishes. This overturning of their position is the ultimate and most damaging travesty of chivalric romance. What is in essence an aristocratic mode of literature, incarnate in Don Quijote, has suffered a rude democratization at the hands of the peasant Sancho, whose bad faith, duplicity, and ironic vigour—all of them, as we have seen, traditional enemies of the romance hero—have succeeded in bringing low the heroic ideals of the knight errant» (178).

dama. A esa degradación ha de unirse la de la propia dama Dulcinea, pues no es otra cosa el encantamiento a que la somete Sancho y que la transforma en la sucia aldeana de las características que ya hemos visto. Antes ya de esa escena inicial de la segunda parte, Sancho ha rebajado a la ideal Dulcinea al contar al hidalgo su inexistente embajada en una conversación en la que el escudero va invirtiendo o degradando sistemáticamente las románticas expectativas del hidalgo sobre su dama.

Así al preguntarle don Quijote: «...¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro cañutillo para este su cautivo caballero» (I.31: 379); Sancho responde: «No la hallé ... sino ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa» (379)—trigo que además no es candeal o trechel, como pretende don Quijote, sino simplemente rubión. Cuando don Quijote pregunta qué hizo al recibir la carta, si la besó o si hizo alguna ceremonia, la respuesta de Sancho es que en ese momento «...ella estaba en la fuga del meneo de una buena parte del trigo que tenía en la criba, y djome: “Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal; que no puedo leer hasta que acabe de acribar todo lo aquí está”» (280). Al referirse don Quijote a «tan alta señora como Dulcinea» Sancho interpreta el adjetivo en sentido literal y le dice que en efecto a él le lleva «más de un coto», y ante la sorpresa del hidalgo de que se haya medido con ella explica Sancho que «...llegándole a ayudar a poner un costal de trigo sobre un jumento, llegamos tan juntos, que eché de ver que me llevaba más de un gran palmo» (380). Don Quijote le preguntará también si, al acercarse a ella, «...¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática, y un no sé qué de bueno, que yo no acierto a dalle nombre? Digo, ¿un tuho o tufo como si estuvieras en la tienda de algún curioso guantero?» (381), a lo que Sancho contestará: «Lo que sé decir ... es que sentí un olorcillo algo hombruno; y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa» (381). Finalmente, tras comentar Sancho que no llegó a leer la carta y la rompió en mil pedazos por no saber leer, don Quijote le pregunta qué joya le dio al despedirse por llevarle la carta, «porque es usada y antigua costumbre entre los caballeros y damas andantes dar a los escuderos, doncellas o enanos que les llevan nuevas, de sus damas a ellos, a ellas de sus andantes, alguna rica joya en albricias, en agradecimiento de su recado» (382). Sancho le dice que sólo recibió un pedazo de pan y queso al despedirse a través de las bardas del corral, siendo el queso, para más señas, ovejuno (382). Es evidente cómo todo el pasaje está organizado en torno al cómico contraste entre la ideal Dulcinea de la imaginación quijotesca—y por extensión las damas del román que ésta representa—y la vulgar y baja que Sancho describe, entre el mundo romántico y el anti-romántico, contraste que

aparece ya en la yuxtaposición de la romántica carta que don Quijote envía a Dulcinea por mediación de Sancho, con la libranza pollinesca que escribe acto seguido a petición de éste y en la que le concede los rucios que le había prometido en pago a sus servicios. El desplazamiento cervantino aparece así como esta cómica transformación de la Dulcinea soñada por don Quijote en la rústica campesina producida por Sancho, cuyo efecto naturalmente es el de sumergir a la dama del román en una realidad baja y vulgar.

El amor y la dama del román son también desplazados formalmente, como delata el arbitrario o gratuito enamoramiento de Aldonza y su transformación en Dulcinea de los que ya hemos hablado, y como confirma la afirmación de don Quijote a Sancho de que para lo que él quiere a Dulcinea tanto le vale Aldonza como la más alta princesa, comparándola con las amadas que fingen los poetas para poder escribirles versos y reconociendo que él pinta en su imaginación a Dulcinea tal como la desea. La relación caballero-dama se convierte así en algo puramente formal, una imitación desposeída de toda sustancia real, y el ejemplo más evidente de ello aparece en la penitencia de la Sierra Morena. En ella la imitación quijotesca es doblemente formal, ya que no sólo es gratuito e inmotivado su amor por Dulcinea, a diferencia de los amores de sus modelos literarios, sino que lo es también su penitencia amorosa, que carece de motivo, como bien hace notar Sancho, a diferencia por ejemplo de la de Amadís en la de la Peña Pobre. El episodio, como ha apuntado bien A Valle-Arce, revela el carácter estético y no meramente ético de la imitación quijotesca, su carácter de imitación formal y no de mera emulación de conducta^{*(109)}. Dulcinea no da motivos para emular la conducta de Amadís, y por eso esta emulación carece de sustancia, pero don Quijote insiste en imitar las formas. La locura de amor caballerescas, esa que hemos visto como forma de descenso o exilio interior emparentado con el pastoril (y de hecho la locura de amor de Cardenio es el estímulo inmediato para la imitación de don Quijote), se transforma así en locura quijotesca. Es naturalmente ese formalismo el que desplaza el modelo romántico al convertirlo en pura forma divorciada de la realidad. El divorcio, como en las demás aventuras, es además doble, pues se produce no sólo por la falta de motivo, por su carácter gratuito, sino porque él no es Amadís, sino un viejo loco y seco de

^{*(109)} «...don Quijote confunde, adrede, sin duda, la imitación artística ... con la emulación de conducta. Un caballero andante normal (si los hubo) trataría de emular la conducta de Amadís, su fortaleza, sinceridad, devoción, y demás virtudes ejemplares, pero no trataría de imitar las circunstancias en que se ejecutaron los diversos actos de su vida, y en los que se desplegó tal conducta. Cuando lo que se imita no es más ya el sentido de una vida, sino también, y muy en particular, sus accidentes, nos hallamos con que el imitador quiere vivir la vida como una obra de arte» («Don Quijote o la vida como obra de arte» 348).

carnes. El desplazamiento formal cervantino genera así también un contraste cómico, primero entre Amadís con motivo y él sin motivo, uno sustancia y otro pura forma, lo que transforma la locura de amor en locura cómica; y segundo entre el sufriente y desolado Amadís y el anti-heroico don Quijote dando cabriolas y volteretas en paños menores, dejando al aire sus vergüenzas. La locura de amor trágica se transforma así en locura cómica; el desplazamiento cervantino del román es siempre cómico.

Dulcinea no es la única dama que aspira al amor del caballero, aunque sólo ella sea la elegida. Como en el román caballeresco, don Quijote es solicitado y tentado por otras damas o pseudo-damas, aunque naturalmente a la manera degradada y formal típica del desplazamiento cervantino, como revelan los ejemplos de Maritornes, la hija de Juan Palomeque, y Altisidora. Estas relaciones o más bien conatos de relaciones nos llevan al tercer núcleo de la fórmula caballeresca, la CORTE, pues éstas evocan episodios típicamente cortesanos del román, y nos envían por tanto a la otra alternancia característica del mismo entre aventura y corte, entre actividad aventurera y reposo cortesano, íntimamente asociada a la alternancia entre aventura y amor al ser la corte el espacio amoroso por excelencia. El papel de la corte y los castillos cortesanos que van jalonando la peripecia aventurera del caballero es desempeñado en el *Quijote* en la primera parte por las ventas en las que recalaba el caballero, que naturalmente él toma por castillos, lo que nos indica automáticamente que se trata de su equivalente desplazado. En esta primera venta ya vimos cómo don Quijote tomaba el silbato de un porquero por el cuerno que recibe a los caballeros, a las prostitutas que se ocupaban de desarmar al hidalgo y darle la cena por las doncellas que los sirven y agasajan, la mísera y basta cena por el exquisito y refinado banquete cortesano. El desplazamiento, naturalmente formal y degradador, da lugar a un contraste—entre el mundo romántico de don Quijote y el que lo rodea—que no puede ser más cómico (no hay más que recordar a don Quijote dirigiéndose a las dos prostitutas como si fueran dos altas damas). La misma pauta sigue Cervantes en la venta de Juan Palomeque, a la que don Quijote llega molido y atravesado en el asno, y en la que el lujoso y riquísimo aposento del castillo que suelen recibir los caballeros es sustituido por...

...una muy mala cama ... en un camaranchón que, en otros tiempos, daba manifiestos indicios que había servido de pajar muchos años. En la cual también alojaba un harriero, que tenía su cama hecha un poco más allá ... Y aunque era de las enjalmas y mantas de sus machos, hacía mucha ventaja a la de don Quijote, que sólo contenía cuatros tablas, sobre dos no muy iguales bancos, y un colchón que en lo sutil parecía colcha, lleno de bodegas, que, a no mostrar que eran de lana por algunas roturas, al tiento, en la dureza, semejaban de guijarro, y dos sábanas hechas de cuero de adarga, y una frazada, cuyos hilos, si se quisieran contar, no se perdiera uno solo de la cuenta. (I.16: 196)

En esta venta don Quijote recalará por dos veces, y en ella por dos veces se verá tentado por una dama, un episodio típico de las estancias cortesanas de los caballeros. Serán por supuesto episodios imaginados por don Quijote, y por tanto igualmente sin motivo o sustancia real (desplazamiento formal). El primero será protagonizado por Maritornes, la criada de la venta que representa claramente un modelo femenino anti-romántico y por tanto una desplazamiento degradador: «Servía en la venta, asimesmo, una moza asturiana ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerto y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacía mirar al suelo más de lo que ella quisiera» (I.16: 195). Esta es la dama a la que don Quijote se dirige como «fermosa y alta señora» (201) pensando que es la hija del castellano que se ha enamorado de él y viene a yacer en su cama. Como con las prostitutas, se produce un contraste cómico entre estos términos quijotescos y la romántica escena que evocan, y la realidad degradada. El contraste es explicitado por el narrador, como en tantas ocasiones, yuxtaponiendo lo que imagina don Quijote y lo que es, trazando perfectamente la línea del desplazamiento cómico cervantino que va de la forma romántica imaginada a la sustancia anti-romántica sobre la que se proyecta:

Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de harpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mesmo sol escurecía. Y el aliento, que, sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero, vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento, ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera harriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura. (I.16: 200-201)

El mismo desplazamiento degradador y formal se repetirá durante la segunda estancia de don Quijote en la venta cuando don Quijote imagina que la hija del ventero va a solicitarle de amores y termina colgado por la mano.

En la segunda parte el papel de las ventas es asumido por las casas de personajes ilustres como don Diego de Miranda, los Duques y don Antonio Moreno, especialmente estas dos últimas, y con ello pasamos de un desplazamiento predominantemente degradador a uno predominantemente formal. En ellas encontramos efectivamente los elementos característicos de la llegada, recibimiento y estancia del caballero en el castillo, y no en su equivalente degradado de la primera parte, sino en un equivalente

sobre todo formal. Estas escenas no son tanto *travestización* como *representación*, teatro, fingimiento. Así don Quijote es recibido en el palacio de los duques como un auténtico caballero, es atendido por lacayos, unas doncellas arrojan sobre él un finísimo manto de escarlata, los criados y criadas salen a los corredores a darle la bienvenida y derraman pomos de agua olorosa sobre él; don Quijote es conducido a una sala adornada de telas riquísimas de oro y brocados, donde es desarmado por doncellas y le sirven pajes, y de ahí a un aposento con un rico lecho; y finalmente tiene lugar el tradicional banquete. Durante su estancia en este castillo tendrá lugar la *cacería* de rigor, el torneo ante las damas (el combate con Tosilos), y naturalmente la relación con una dama del castillo que reclama de amores al caballero y lo tienta repetidamente (Altisidora). (En Barcelona en la casa de Antonio Moreno veremos además la escena de la entrada del caballero en la ciudad y el baile cortesano.) Pero naturalmente todos estos elementos aparecen desplazados por ser un puro montaje de los Duques para divertirse a costa de don Quijote, por lo que estamos ante un desplazamiento formal. El contexto degradado del desplazamiento no está sin embargo completamente ausente, y el consiguiente contraste cómico con el modelo literario será aportado de nuevo por el propio hidalgo. Este aparece cayéndose del caballo, «...en sus estrechos gregüescos y en su jubón de gamuza, seco, alto, tendido, con las quijadas, que por de dentro se besaba la una y la otra: figura que, a no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa ... reventaran riendo» (II.31: 274), oyendo la canción de Altisidora tras descosérsele los puntos de las medias, arañado por gatos, o en camisa con la cabeza vendada y a la luz de una vela pidiéndole a doña Rodríguez, también en paños menores, garantías de que no será forzado. Pero este contexto degradador es proporcionado especialmente por Sancho, por ejemplo en la escena del recibimiento cortesano al intentar hacer que una dueña se ocupe de su rocín recurriendo el romance de Lanzarote que antes don Quijote utilizó al verse cuidado por las prostitutas—«...que damas cuidaban dél, / y dueñas del su rocino» (272), cita Sancho—y también durante el banquete con su cuento de los asientos, o en la escena de la despedida cortesana de Altisidora en la que ésta reclama a Sancho las ligas y los tocadores que le ha robado Sancho. Durante toda la estancia en casa de los Duques Sancho pone el contrapunto cómico y degradado de las formales escenas y episodios caballerescos que allí tienen lugar, es el agente principal de ese contexto degradador tan presente en las ventas de la primera parte pero que el palacio de los duques ha eliminado parcialmente.

Hasta aquí lo que se refiere al desplazamiento cervantino de la fórmula del román caballeresco, que hemos caracterizado por el carácter formal que da a la misma y por el

hecho de que la sumerge o la contrapone a una realidad anti-caballeresca. De ambos aspectos resulta un desplazamiento cómico del román, y por tanto una forma cómica del mismo. Pero sobre todo resulta un modo radicalmente diferente del que orienta o encierra esa fórmula caballeresca. El desplazamiento cervantino del román trasciende el *romance* para alcanzar el nuevo modo del *realismo*.

2. La presencia de la fórmula del román imitada formalmente por don Quijote en un universo anti-romántico, en virtud de la cual el proceso de desplazamiento que va del román a la novela queda perfectamente explicitado, tiene su contrapunto en la presencia del modo *romance* que orienta la visión de la realidad de don Quijote, en el seno de una realidad que desmiente esa visión y que es representada siguiendo las pautas del *realismo*, lo que, de nuevo, explicita la transformación o los cambios que van de uno a otro modo. Es por ello que el nuevo modo, el *realismo*, se presenta en el *Quijote* en gran medida como refutación o correctivo de la visión romántica de don Quijote, y por tanto como respuesta o alternativa a ese modo de percepción de la realidad del hidalgo tomada del román caballeresco. Para ir desmintiendo una a una las características de esa percepción del mundo Cervantes ha de representar una realidad radicalmente diferente, por lo que puede decirse que es la dialéctica anti-romántica y anti-caballeresca la que conduce a un nuevo modo de presentarla, a un nuevo modo de relación entre la realidad y la literatura: el *realismo* cervantino surge como anti-román. Pese a ello, en este mundo *realista* Cervantes introducirá elementos o aspectos propios del *romance*, provenientes de otros géneros de román—fundamentalmente el pastoril pero también del griego—y que confieren un cierto carácter híbrido a ese mundo, semejante en gran medida al que encontrábamos en el *Tirante*, aunque en un orden de prioridades diferente, pues la primacía ahora corresponde al *realismo*.

(1) El carácter inequívocamente *realista* del mundo que presenta Cervantes es puesto de manifiesto por la inadecuación de la doble perspectiva vertical que orienta la visión de mundo del hidalgo al mismo. Cervantes va delineando las características del nuevo modo por oposición a las del viejo, que reproduce como aspectos de la percepción de la realidad de don Quijote. Don Quijote percibe la realidad de forma polarizada y superlativizada, esencializada y estilizada, cíclica y dirigida, y la realidad que presenta Cervantes no es nada de eso, al menos en un principio; es de hecho la negación de todo eso, es irreductible a la doble perspectiva vertical del *romance*. La influencia de la PRIMERA PERSPECTIVA VERTICAL en la visión de don Quijote es evidente en la forma en que para éste el mundo es el escenario de la lucha entre las

fuerzas del bien y el mal, entre buenos y malos, héroes y villanos, algo característico del *romance* y *polarización* de la realidad. Los villanos por excelencia de don Quijote son por supuesto los encantadores, y el conflicto se plantea así básicamente entre él como héroe y los malos encantadores que lo persiguen. Así el sabio Frestón hace desaparecer los libros de su biblioteca porque protege a un caballero al que el hidalgo habrá de enfrentarse y vencer, y cambia además los gigantes en molinos para quitarle la victoria que está a punto de conseguir. Don Quijote volverá a enfrentarse a gigantes en la venta de Juan Palomeque por dos veces—el episodio del arriero que lo apalea al que don Quijote toma por gigante y el de los cueros de vino—y por dos veces un encantador anda mezclado en estos combates, por supuesto favoreciendo a los gigantes. Pero don Quijote, a su vez, cuenta también con un sabio que lo protege y ayuda, como confiesa a Sancho para explicar la rapidez de su embajada al Toboso: «...por lo cual me doy a entender que aquel sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo (porque por fuerza le hay, y le ha de haber, so pena que yo no sería buen caballero andante), digo que este tal te debió de ayudar a caminar...» (I.31: 382). Tenemos así a los dos sabios encantadores, uno bueno y otro malo, situados en un nivel superior en virtud de su magia, protegiendo uno a los villanos—tanto interiores, el caballero enemigo, como exteriores, los gigantes—y otro al héroe, es decir el conflicto entre el bien y el mal planteado en términos idénticos a los del *Amadís*. Naturalmente el carácter imaginario de encantadores y gigantes es un comentario lo suficientemente explícito sobre inadecuación de la visión quijotesca y por tanto sobre la naturaleza radicalmente diferente del mundo en que habita don Quijote.

Menos obvios pero tal vez más interesantes para comprobar el funcionamiento de este aspecto de la visión romántica de don Quijote son los casos en que proyecta su polarización de la realidad en figuras reales con las que se encuentra, de modo que esta polarización produce no una alucinación sino simplemente una distorsión romántica de la realidad. Así los frailes benitos que acompañan el carruaje de una dama son convertidos por el hidalgo en malvados encantadores que la llevan presa (I.8: 133-34); y los disciplinantes portando una imagen en procesión en follones y malandrines que también llevan a una señora por la fuerza (I.52: 602-3). Don Quijote tiende a separar o encasillar los diferentes personajes con que se encuentra en oprimidos u opresores, víctimas o victimarios, cuando no son ni lo uno ni lo otro porque en el mundo que representa Cervantes de forma *realista* no existe una separación nítida entre ambos grupos. Ello se observa perfectamente en el episodio de los encamisados que

transportan el cadáver de un hombre. Apenas los ve, don Quijote aplica su visión polarizada de la realidad que sólo da lugar a dos opciones:

Deteneos, caballeros, o quienquiera que seáis, y dadme cuenta de quién sois, de dónde venís, adónde váis, qué es lo que en aquellas andas lleváis; que, según las muestras, o vosotros habéis fecho, o vos han fecho, algún desaguisado, y conviene y es menester que yo lo sepa, o bien para castigaros del mal que fecistes, o bien para vengaros del tuerto que vos hicieron. (I.19: 228)

Naturalmente los encamisados ni han hecho tuerto o desaguisado alguno ni lo han recibido; de hecho será don Quijote el que se lo hará al acometer y derribar a uno de ellos y romperle una pierna, una clara ironía subrayada por la respuesta del malherido encamisado a la afirmación de don Quijote de que «...es mi oficio y ejercicio andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios» (230): «No sé cómo pueda ser eso de enderezar tuertos..., pues a mí de derecho me habéis vuelto tuerto, dejándome una pierna quebrada, la cual no se verá derecha en todos los días de su vida; y el agravio que en mí habéis deshecho ha sido dejarme agraviado de manera que me quedará agraviado para siempre...» (230). No sólo no estamos en un mundo de buenos y malos, sino que el que se presenta a priori como el defensor del bien es de hecho el agente del mal, y el que parecía victimario resulta ser al final la víctima. La actuación heroica en una realidad no simplificada como la del román no es tan sencilla como imagina don Quijote, y ello es especialmente evidente en el episodio de los galeotes.

La cadena de galeotes pone a don Quijote ante un complicado dilema: por un lado son «gente forzada», es decir, prisioneros, y en virtud de ello, como él mismo dice, los beneficiarios por excelencia de su acción caballeresca: «Pues desa manera ... aquí encaja la ejecución de mi oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables» (I.22: 262); pero por otro, como le explica Sancho, ellos mismos han hecho *fuerzas* a otros con sus delitos y por eso han de ser castigados: «Advierta vuestra merced ... que la justicia, que es el mismo rey, no hace fuerza ni agravio a semejante gente, sino que los castiga en pena de sus delitos» (262). Se trata de una difícil situación para el hidalgo, pues sus patrones románticos le obligan a asignar de manera tajante los papeles de verdugo y víctima, de malo y bueno, y a obrar en consecuencia. Para salir de dudas y poder hacerlo don Quijote se interesa por la historia de los diferentes galeotes, y en función de los diferentes relatos que obtiene—que revelan lo dudoso de algunos de sus delitos, lo excesivo de las penas, la corrupción del sistema judicial que les condena y la crueldad de sus guardianes—les asigna el papel de víctimas y decide liberarlos. En su mente, sin duda, pesan también las similitudes de la escena con escenas similares y frecuentes de los libros de caballerías en las que un héroe encuentra en el camino un

grupo de prisioneros encadenados y los libera. Pero, apenas lo hace, el carácter ambiguo y complejo de la realidad se revela en toda su crudeza cuando los que le parecieron víctimas se convierten en victimarios y, como delincuentes que son, dejan caer sobre don Quijote y Sancho una lluvia de piedras y palos y les roban. Es evidente que la figura del delincuente o del pícaro representada por estos galeotes escapa claramente a los patrones románticos quijotescos y su simplificación maniquea de la realidad, en cuanto que es víctima al tiempo que verdugo de la sociedad, en cuanto que pasa de uno a otro papel continuamente. Estamos en un mundo irreductible a la visión polarizada del hidalgo que sólo admite una u otra posibilidad, pero no las dos simultáneamente, como revela la obstinada defensa que don Quijote hace de su actuación pese a sus desastrosos resultados:

...a los caballeros andantes no les toca ni atañe averiguar si los afligidos, encadenados y opresos que encuentran por los caminos van de aquella manera, o están en aquella angustia, por sus culpas, o por sus gracias; sólo le toca ayudarles como a menesterosos, poniendo los ojos en sus penas, y no en sus bellaquerías. Yo topé con un rosario de gente mohína y desdichada, y hice con ellos lo que mi religión me pide, y de lo demás allá se avenga; y a quien mal le ha parecido ... digo que sabe poco de achaque de caballería, y que miente como un hideputa y mal nacido... (I.30: 368)

Don Quijote se está defendiendo así de las acusaciones de loco, bellaco y sin conciencia que lanza el cura contra el que liberó a los galeotes «...pues quiso soltar al lobo entre las ovejas, a la raposa entre las gallinas, a la mosca entre la miel» (I.29: 367), acusaciones que subrayan la ironía de que, de nuevo, la acción heroica produce efectos negativos en lugar de positivos, desdibuja las fronteras entre el bien y el mal y entre sus agentes en lugar de reafirmarlas. Sobre esta ironía se produce la ironía añadida de que la acción heroica quijotesca en un mundo anti-heroico pone al héroe fuera de la ley, lo convierte en un fugitivo de la Santa Hermandad, en un delincuente como los que él ha liberado. Esta vuelta de tuerca más de la ironía cervantina se completa al hacer que el equivalente o la figura que más se acerca al caballero andante en ese mundo anti-heroico sea la de otro delincuente, el bandolero Roque Guinart.

El encuentro entre el bandolero con el hidalgo es uno de los más jugosos e interesantes del libro, pues pone cara a cara a nuestro anti-héroe con un héroe auténtico, aunque un héroe al margen de la ley y la sociedad (y que se convertirá más tarde precisamente por ello en el prototipo del héroe romántico). Roque es un bandido bueno, liberal, generoso, justo, cortés; obliga a que devuelvan a Sancho lo que le han robado sus secuaces y aun le regala dineros, deja de robar a damas y soldados, da de lo robado a los peregrinos (II.60). Estas cualidades y su respeto por damas, hombres de armas, y

de religión, o sea por los representantes de los ideales de la caballería andante, lo convierte en una figura cercana a la del caballero, una similitud que la descripción de su vida peligrosa y aventurera confirma al evocar claramente la vida azarosa de los caballeros andantes tal y como es descrita por don Quijote en diferentes ocasiones:

Nueva manera de vida le debe de parecer al señor don Quijote la nuestra, nuevas aventuras, nuevos sucesos, y todos peligrosos; y no me maravillo que así le parezca, porque realmente le confieso que no hay modo de vivir más inquieto ni más sobresaltado que el nuestro. A mí me han puesto en él no sé qué deseos de venganza...; yo, de mi natural, soy compasivo y bien intencionado; pero, como tengo dicho, el querer vengarme de un agravio que sé me hizo, así da con todas mis buenas intenciones en tierra...; y como un abismo llama a otro y un pecado a otro pecado, hanse eslabonado las venganzas de manera que no solo las mías, pero las ajenas tomo a mi cargo... (II.60: 513-14)

Vengarse y vengar a otros con la fuerza de su brazo, con un tipo de justicia elemental e individual es algo característico de los caballeros y el mundo del román; pero en el mundo bien diferente que presenta Cervantes ello sitúa a Roque Guinart al margen de la ley y la sociedad, como también pone fuera de la ley a don Quijote en su intento de comportarse como aquéllos. El evidente paralelismo perfila a Roque Guinart como nuevo tipo de caballero andante, en un mundo *realista* en que su acción individualista entra en conflicto con la legalidad y su forma caballeresca de justicia lo convierte en un delincuente. Estamos ante un encuentro entre el caballero andante en su versión antigua pero anti-heroica, al que su intento de seguir la vieja usanza lo transforma en delincuente a su pesar, y el nuevo caballero andante, con un aura heroica pero transformado abierta y voluntariamente en delincuente, la única forma en que la caballería andante parece ser posible en el mundo que presenta Cervantes.

La similitud es sin duda percibida por don Quijote, que le anima a reformarse y hacerse caballero andante con él, y es subrayada por el autor a través del episodio de Claudia Jerónima, la dama que acude a Guinart en busca de protección y ayuda para ella y su familia, ayuda que don Quijote, reconociendo el carácter típicamente caballeresco del episodio, le ofrece darle él mismo: «No tiene nadie para qué tomar trabajo de defender a esta señora; que lo tomo yo a mi cargo...» (510). El episodio de Claudia Jerónima, además, refuerza la imagen de un universo ambiguo y complejo en que los papeles que juegan sus moradores no son distribuidos con la claridad y maniqueísmo del *romance*. Claudia se presenta como la dama en peligro, la víctima del villano don Vicente que la hace suya dándole palabra de matrimonio pero va a casarse con otra. Sin embargo cuando se venga de él asesinándolo descubre que tal engaño no existió, con lo cual el que aparecía como villano se convierte de hecho en la víctima del carácter

impulsivo de la que parecía su víctima. Estamos en un mundo irreductible a héroes y villanos, a luz y tinieblas, lleno de luces y sombras que se entremezclan, de tonos grises. En él es difícil deslindar quién es bueno y quién malo porque no hay separación maniquea, los delincuentes aparecen como víctimas (galeotes), los caballeros andantes como delincuentes (don Quijote, Roque Guinart), las víctimas se convierten en verdugos (Claudia Jerónima, los galeotes), y los verdugos en víctimas (el encamisado, don Vicente); y es difícil decidir sobre quiénes ha de ejercerse la acción caballerescas y cómo ha de hacerse porque los resultados suelen ser los contrarios de los apetecidos (encamisado, galeotes). Estamos no sólo ante un mundo *realista*, sino anti-romántico y anti-caballeresco, pues responde a una inversión irónica de la visión del mundo propia del género de caballerías.

Este *realismo* anti-romántico se observa también en el segundo aspecto de la primera perspectiva vertical, la *superlativización*. La superlativización de la realidad por parte del hidalgo es clara en lo que a la visión de sí mismo y su dama se refiere. Apenas iniciadas sus andanzas caballerescas, y tras concluir la aventura de Andrés y Juan Haldudo, don Quijote exclama ufano:

Bien te puedes llamar *dichosa sobre cuantas hoy viven en la tierra, ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso!*, pues te cupo en suerte tener sujeto y rendido a toda tu voluntad e talante a un *tan valiente y tan nombrado caballero como lo es y será don Quijote de la Mancha*, el cual, como todo el mundo sabe, ayer rescibió la orden de caballería, y hoy ha desfecho *el mayor entuerto y agravio que formó la sinrazón y cometido la crueldad*: hoy quitó el látigo de la mano a *aquel despiadado enemigo que tan sin ocasión vapulaba a aquel delicado infante*. (I.4: 102)

Como permiten observar estas palabras, la visión superlativa de don Quijote no sólo se aplica a sí mismo y a su dama, sino que lo abarca todo (aventuras, enemigos), aunque es en lo que a él mismo y Dulcinea se refiere donde es más clara. Su descripción de esta última no deja lugar a dudas.

...sólo sé decir ... que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas. (I.13: 171-72)

Naturalmente el correctivo de la realidad no puede ser más tajante, en este caso puesto en boca de Sancho, que describe a la Aldonza Lorenzo—a la que dice conocer personalmente—que se oculta tras Dulcinea, en términos bastante diferentes:

Bien la conozco—dijo Sancho—, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar a unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana; con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que, con justo título, puede desesperarse y ahorcarse; que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado de bien, puesto que le lleve el diablo. (I.25: 307-8)

Es interesante observar que frente a la romántica superlativización de don Quijote, Sancho ofrece otra superlativización, pero anti-romántica, en cuanto que es una alabanza de la dama por sus superlativas cualidades, pero irónica puesto que las cualidades alabadas y superlativizadas son cualidades anti-caballerescas, masculinas, vulgares, que ponen de manifiesto su naturaleza ordinaria más que extraordinaria, o extraordinaria en lo ordinario. Esta estrategia de superlativización anti-romántica aparece también en la pluma de Cide Hamete cuando escribe en el margen de su manuscrito: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha» (I.9: 142). No son cualidades negativas o positivas en sí mismas las alabadas por Sancho en Dulcinea, como sería propio de la superlativización del *romance*, son simplemente vulgares, prosaicas, características de la realidad ordinaria típica del *realismo* y no del mundo extraordinario del *romance*. La anti-romántica superlativización de Aldonza tiene así el irónico efecto de subrayar su pertenencia a un nivel de realidad mediocre o prosaico, una ironía en la que insisten las palabras de Sancho que siguen a las ya citadas:

Y querría ya verme en camino, solo por vella; que ha muchos días que no la veo, y debe de estar ya trocada; porque gasta mucho la faz de las mujeres andar siempre al campo, al sol y al aire. Y confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una grande ignorancia; que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa de quien vuestra merced estaba enamorado, o alguna persona tal, que mereciese los ricos presentes que vuestra merced le ha enviado, así del vizcaíno como el de los galeotes... Pero, bien considerado, ¿qué se le ha de dar a la señora Aldonza Lorenzo, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, de que se le vayan a hincar de rodillas delante della los vencidos que vuestra merced le envía y ha de enviar? Porque podría ser que al tiempo que ellos llegasen estuviese ella rastrillando lino, o trillando en las eras, y ellos se corriesen de verla, y ella se riese y enfadase del presente. (308)

Al insistir en el carácter de labradora, y no de princesa, en el esperable deterioro físico que resulta de su rústica vida, y en la desilusión de los que esperen ver una dama

superlativa y encuentren una superlativa labradora, Sancho subraya la incongruencia entre la visión romántica de don Quijote y la realidad ordinaria propia del *realismo*.

La misma discrepancia aparece naturalmente entre la visión que don Quijote tiene de sí y la realidad. Don Quijote se atribuye una fuerza y valor extraordinarios cuando afirma antes de acometer a los yangüeses «Yo valgo por ciento», aunque el descalabro subsiguiente—y otros tantos, con su correspondiente ración de palos, de los que está llena la obra—apuntan a un hombre como todos los demás, nada superlativo ni en su fuerza física—de hecho viejo y quebrantado—ni en su valor—pues estos descalabros harán adoptar al hidalgo una actitud mucho más prudente, observable en episodios similares al de los yangüeses, como el del rebuzno o las cortes de la muerte, pero en los que el número de rivales le harán optar por una prudente retirada. Y si superlativo se cree en las armas el hidalgo no menos lo hace en amores, tanto que cree enamorar a todas las damas que se cruzan en su camino, como muestran muy bien los episodios con Maritornes y Altisidora así como las siguientes palabras:

¡Que tengo de ser tan desdichado andante, que no ha de haber doncella que me mire que de mí no se enamore...! ¡Que tenga de ser tan corta de ventura la sin par Dulcinea del Toboso, que no la han de dejar a solas gozar de la incomparable firmeza mía...! ¡Qué la queréis, reinas? ¡A qué la perseguís, emperatrices? ¡Para qué la acosáis, doncellas de catorce a quince años? Dejad, dejad a la miserable que triunfe, se goce y ufane con la suerte que Amor quiso darle en rendirle mi corazón y entregarle mi alma. Mirad, caterva enamorada, que para sola Dulcinea soy de masa y de alfeñique, y para todas las demás soy de pedernal ... Llore, o cante, Altisidora; desespérese Madama por quien me aporrearon en el castillo del moro encantado; que yo tengo de ser de Dulcinea ... a pesar de todas las potestades hechiceras de la tierra. (II.44: 377-78)

De nuevo la realidad no puede ser más diferente, y ésta es la de un hidalgo viejo y seco de carnes, asendereado y apaleado, una figura ciertamente poco apta para despertar pasiones amorosas de la manera extraordinaria que él se imagina. De hecho, y en claro contraste con la visión que de sí mismo tiene, Sancho lo bautizará como el Caballero de la Triste Figura, porque, como dice Sancho, «...verdaderamente tiene vuestra merced *la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto*; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de muelas y dientes» (I.19: 225). Sancho en estas palabras está utilizando de nuevo la misma estrategia de superlativización anti-romántica que con Dulcinea, que se observa aún de manera más clara en una conversación entre don Quijote y la sobrina en la que contraponen a las virtudes caballerescas del hidalgo otras habilidades que no puede desarrollar y en las que también sería o es superlativo. A la afirmación de la sobrina de que don Quijote «todo lo sabe, todo lo alcanza, yo apostaré que si el quisiera ser albañil, que supiera fabricar una casa como una jaula» (II.6: 64-65), don Quijote responde: «Yo te prometo, sobrina..., que si estos

pensamientos caballerescos no me llevasen tras sí todos los sentidos, que no habría cosa que yo no hiciese, ni curiosidad que no saliese de mis manos, especialmente jaulas y palillos de dientes» (65). Otra vez lo superlativo en lo prosaico pone de relieve el nivel de realidad ordinaria a la que pertenece el hidalgo.

A este mismo nivel de realidad ordinaria apunta su encuentro con el Caballero del Verde Gabán, Don Diego de Miranda, en el que podemos presenciar la confrontación entre la imagen del caballero superlativo imitada por don Quijote según los modelos literarios y la del caballero ordinario representada por don Diego y tomada de la realidad, una figura no baja ni degradada ni anti-romántica, simplemente ordinaria en vez de superlativa. El contraste queda claro en la presentación que ambos hidalgos hacen de sí mismos. Don Quijote, subraya lo extraordinario de su vida y ocupación:

Esta figura que vuesa merced en mí ha visto, por ser tan nueva y tan fuera de las que comúnmente se usan, no me maravillaría yo de que le hubiese maravillado ... Salí de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo, y entreguéme en los brazos de la Fortuna, que me llevasen donde más fuese servida. Quise resucitar la ya muerta andante caballería, y ha muchos días que ... he cumplido parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de caballeros andantes; y así, por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas he merecido andar ya en estampas en casi todas o las más naciones del mundo. Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia. Finalmente, por encerrarlo todo en breves palabras, o en una sola, digo que soy don Quijote de la Mancha ... y puesto que las propias alabanzas envilecen, esme forzoso decir yo tal vez las mías, y esto se entiende cuando no se halla presente quien las diga... (II.16: 138-39)

Don Diego, por el contrario, acentúa lo normal y ordinario de la suya:

Yo ... soy un hidalgo natural de un lugar donde iremos a comer hoy, si Dios fuere servido. Soy más que medianamente rico y es mi nombre don Diego de Miranda; paso la vida con mi mujer, y con mis hijos, y con mis amigos; mis ejercicios son el de caza y pesca; pero no mantengo ni halcón ni galgos, sino algún perdigón manso, o algún hurón atrevido. Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas ... Alguna vez como con mis vecinos y amigos, y muchas veces los convido; son mis convites limpios y aseados, y no nada escasos; ni gusto de murmurar, ni consiento que delante de mí se murmure; no escudriño las vidas ajenas, ni soy lince de los hechos de los otros; oigo misa cada día; ...soy devoto de nuestra Señora, y confío siempre en la misericordia infinita de Dios. (II.16: 141)

La diferente reacción ante los leones de uno y otro es una buena prueba del contraste entre estas dos imágenes del caballero, una antigua y extraordinaria, otra contemporánea y más prosaica^{*(110)}. Como ocurría en el encuentro con Roque Guinart,

^{*(110)} La figura de don Diego ha dado mucho que hablar y muy diferentes interpretaciones. Américo Castro en la penúltima sección de «Cómo veo ahora el *Quijote*», que titula «Don Quijote frente a Don Diego de Miranda», escribe lo siguiente de este personaje: «Don Diego es, en apariencia, un máximo de cordura, aunque, como enseguida veremos, Cervantes ejemplifica en él la figura de un

el mundo del román es confrontado con el de la novela a través de dos figuras que los representan. Si en aquél el encuentro entre el caballero andante literario a la antigua frente al andante moderno ponía de manifiesto la desaparición de la polarización moral típica del román, ahora frente a un caballero sedentario moderno pone de manifiesto la ausencia de superlativización que rige en la novela. Estamos de nuevo ante una clara dramatización de la confrontación entre el *realismo* y el *romance* a través de dos figuras representativas de uno y otro modo.

Finalmente, el tercer aspecto de la perspectiva vertical que orienta la visión de don Quijote, esa concepción *cíclica* de la existencia que ordena la vida del caballero en los romanes de caballerías, es también refutada por un mundo horizontal en el que tal ciclo, con los descensos y ascensos correspondientes, no existe, y si sobrevive tiene un sentido bien diferente, de nuevo irónico o anti-romántico. El ciclo típico del román es

hombre vulgar y sin relieve, complacido en vivir estancado social y culturalmente. Se enfrenta aquí un modo de vida sin riesgo ni esfuerzo, ni físico ni intelectual, con el de don Quijote, capaz de arriesgar su vida frente a unos leones, y de buscar para su inteligencia aventuras a destono con la parálitica España de Felipe II» (93). Y añade más adelante: «El hecho de rechazar y de no poseer ningún libro de caballerías subraya en este caso su incapacidad de dejarse incitar por nada, y su conformismo con la vida sin problemas al estilo del llamado "vulgo". Llegará con todo un momento en que la cortesía de don Quijote se saldrá de cauce al hacerse inconcivible la inerte condición de don Diego y el arrojo desbordado de don Quijote, dispuesto a acometer un carro con banderas que daban a conocer que lo en él transportado era propiedad del Rey ... La misión de Don Diego era, ante todo, servir de contraste a la rebeldía de don Quijote, decidido a no respetar las insignias reales...» (96). Castro realiza ya esta valoración negativa del carácter ordinario de Don Diego, con las posibles implicaciones satíricas que confiere al episodio, en 1947 en «La estructura del Quijote», luego incluido en *Hacia Cervantes* (Madrid: Taurus, 1967), y esta valoración negativa, aunque matizada, parece ser aceptada por Auerbach en 1950, que reconoce también su mediocridad: «Y el autor no pone tampoco ningún personaje por modelo. Tal podríamos invocar, en refutación de esto que decimos, la figura del Caballero del Verde Gabán ... Este caballero es un hombre ponderado, moderado y razonable ... no hay ninguna razón para ponerlo, como lo hace un prestigioso crítico español, Américo Castro, en el mismo plano que al limitado e impaciente cura del palacio de los duques. No; don Diego es el ejemplo de su clase, de la variante española del noble humanista ... Pero no es tampoco, evidentemente, más que esto; Cervantes no nos presenta en él ningún modelo absoluto. Es, para ello, demasiado cauto y mediocre, y no nos extrañaría que hubiese una leve sombra de ironía en la manera como Cervantes pinta sus costumbres, su afición cinegética y sus ideas acerca de las inclinaciones literarias de su hijo; en esto quizá tenga razón Américo Castro» (336-37). Sin embargo, OSCAR MANDEL en «The Function of Norm in Don Quixote», *Modern Philology* 55 (1958): 154-63, y JOHN J. ALLEN en *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique* (Gainesville: University of Florida Press, 1969), consideran a don Diego como una figura normativa, modélica, muy cercana a lo que sería el ideal cervantino. La visión negativa del personaje, sin embargo, ha sido refrendada de nuevo por Fernando Lázaro Carreter en «La prosa del Quijote», *Lecciones cervantinas*, ed. Aurora Egido (Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja: Zaragoza, 1985): «...creo, con Américo Castro y Auerbach, que el capítulo del Caballero del Verde Gabán satiriza en gran parte aquel tipo de vida, de que tan satisfecho se siente don Diego Miranda ... En la actitud vital de este caballero, está ausente todo ideal de aventura y riesgo, tan grato a Cervantes ... Gusta y no gusta a Cervantes—siempre su ambigüedad—aquel morigerado señor» (121). Todas estas valoraciones sobre el personaje y los intentos de deslindar la ambigua actitud de Cervantes hacia el mismo, pese a su radical discrepancia, coinciden en esa mediocridad, en el carácter ordinario de don Diego, claramente contrapuesto por Cervantes a lo superlativo y extraordinario a que aspira don Quijote.

evocado por don Quijote cuando proyecta de manera detallada su vida futura como caballero en el capítulo 21 de la primera parte. Don Quijote comienza afirmando cómo el primer paso en la vida del caballero es andar por el mundo buscando aventuras para alcanzar fama y renombre, de forma que cuando vaya a la corte de algún monarca sea ya conocido por hazañas tales como haber vencido a cierto gigante o haber desencantado a cierto personaje. Don Quijote pasa entonces a describir minuciosamente el recibimiento del que será objeto por parte de este monarca, cómo le saludará desde la ventana y saldrá a abrazarlo e incluso lo besará para llevarlo acto seguido a la cámara de la reina, donde estará también la infanta, y surgirá inmediatamente el amor entre ésta y el caballero. Cenarán todos juntos y al levantar la mesa entrará un feo enano seguido de una hermosa dueña flanqueada de dos gigantes, para proponerle una aventura ideada por un sabio que muchos en la corte intentarán pero sólo el caballero terminará. El rey estará en guerra y el caballero pedirá y recibirá permiso para servirle en ella. Antes de partir se despedirá de la princesa por las rejas de cierto jardín en el que han concertado encontrarse con la ayuda de una doncella medianera de ella, él volverá a su aposento y no podrá dormir por el dolor de la partida, ella quedará indispuesta por la pena, que será más grande por no saber el linaje del caballero, y su doncella la consolará diciéndole que por las cualidades que muestra sin duda es de alto linaje. El caballero partirá a la guerra y ganará muchas ciudades y batallas, volverá victorioso y pedirá a la infanta por mujer, pero el rey no se la querrá dar por no saber su linaje, aunque él se casará igualmente. Al final se averiguará que es hijo de rey y todos darán la boda por buena, y a la muerte del rey el caballero heredará el trono y hará mercedes a su escudero casándolo con la doncella medianera de la infanta, hija de un duque muy principal, y a todos los que le ayudaron.

Esta peripecia que describe don Quijote minuciosamente y que está convencido de que le está esperando es un especie de román prototípico que resulta en gran parte de mezclar la acción del *Tirante* y el *Amadís**⁽¹¹¹⁾. Sin entrar en los detalles del pasaje que

*⁽¹¹¹⁾ Así lo apreció Martín de Riquer en su edición del *Quijote*, en la que afirma en la nota 21 que «en este largo parlamento don Quijote ha expuesto admirablemente los lugares comunes más frecuentes en los libros de caballerías; se podría tomar como un esquema del asunto del *Tirante el Blanco*» (*Don Quijote de la Mancha* [Barcelona: Planeta, 1992] 214). Antonio Torres desarrolla este paralelismo con el *Tirante* y, tras resumir el discurso de don Quijote (aunque omitiendo los aspectos que menos se parecen a la obra del valenciano) escribe: «Esto es, en resumidas cuentas, lo que le pasó a Tirante. De la manera descrita entró Tirant en Constantinopla, se enamoró, se fue a la guerra, ganó ciudades y volvió victorioso contra el turco. En premio a sus servicios, se casó con la infanta de Constantinopla. No se menciona aquí el final dramático, porque no cabe en la cabeza delirante de don Quijote. La doncella intermediaria es Plaerdemivida ... Su escudero Diafebus casó, efectivamente, con la hija del gran Duque de Macedonia» (157-58). Más abajo Torres llama la atención sobre cómo este

evocan uno u otro modelo, es evidente que del *Tirante* toma tres aspectos básicos: la necesidad de aventuras individuales para darse a conocer antes de lanzarse a más altas empresas (de hecho Tirante no sólo es reconocido por el Emperador cuando llega a Constantinopla sino que es llamado debido a su fama como mejor caballero); el recibimiento en la corte real y su relación amorosa con la princesa que tiene lugar allí; y su participación en una guerra nacional gracias a la que conquista la mano de la princesa y el trono en última instancia (aunque Tirante no llega a disfrutarlo por su inoportuna muerte). Esta acción corresponde al ciclo de descenso y ascenso, de prueba y triunfo, en la forma desplazada o más realista con que aparece en el *Tirante* como una guerra contra ciertos poderes maléficos que amenazan la pervivencia del mundo caballeresco. Del *Amadís* toma el hidalgo otros tres elementos: la índole de las aventuras individuales—luchas con gigantes, desencantamientos, aventuras preparadas por encantadores, que poco tienen que ver con las del *Tirante* y nos sitúan en el terreno maravilloso del enfrentamiento con criaturas y poderes demoníacos; la oposición del rey a la boda a causa del problema del linaje; y el tema del héroe de orígenes misteriosos que crea este problema. Son éstos elementos típicos del ciclo de román en su forma más pura, como descenso a un mundo inferior caracterizado por lo maravilloso y lo mágico y como ciclo de pérdida y recuperación e identidad. Don Quijote evoca por tanto tres manifestaciones básicas del universo cíclico del román de forma más o menos jerarquizada, (a) la aventura tradicional e individual del descenso al mundo demoníaco a la manera del *Amadís*, comprendido a su vez en (b) un ciclo más amplio de descenso y ascenso, de pruebas y triunfo en la forma que éste toma en el *Tirante*, que a su vez queda también incluido en (c) el ciclo de pérdida y recuperación de identidad, asociado habitualmente, como hemos visto, al ciclo de exilio y retorno. La pregunta es, ¿se corresponde esta evocación con la realidad, con la peripecia del hidalgo?

parecido se observa incluso en detalles: «Efectivamente, es desde la ventana que el Emperador ve venir a Tirant, al cual sale a recibir y lo besa en la boca, lo lleva al aposento de su hija, de la que se prenda. Después de su visita con la Infanta, Tirant va a su posada y se echa en el lecho, suspirando» (158). Aylward, sin embargo, en la tesis doctoral mencionada, no está de acuerdo con que el *Tirante* sea el modelo del discurso de don Quijote y anota algunas discrepancias respecto a aquél en este terreno del detalle y también en puntos más importantes en que se aleja claramente de él. Estos son en gran medida los que utiliza Williamson para afirmar que el modelo de don Quijote en este pasaje es el *Amadís*: «Don Quixote's description of a knight errant's career for the enlightenment of Sancho Panza sounds uncannily like a plot-summary of the *Amadís*: the knight errant should prove himself by seeking adventures until he is so well known by his deeds that the king of some country will recognize him from the moment he sees him, a princess will fall in love with him, and he will successfully complete an adventure against all the other knights at court which will show him to be the best knight in the world; then he goes to war against the king's enemies, defeats them, marries the princess when it is revealed that he is in fact the son of a king himself, and eventually succeeds to the throne...» (94).

Teniendo en cuenta esta jerarquía, el problema de la identidad no es el inmediato, aunque en él radica el mayor obstáculo para el cumplimiento del ciclo romántico en la vida del hidalgo, pues como él mismo reconoce, «...yo no sé cómo se podía hallar que yo sea de linaje de reyes, o por lo menos, primo segundo de emperador» (I.21: 258), aunque para solventarlo confía en el procedimiento habitual del sabio encantador: «Bien es verdad que yo soy hijodalgo de solar conocido ... y podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y descendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey» (258). Pospuesto este problema momentáneamente a un futuro lejano, y teniendo en cuenta que, según la trayectoria descrita por él mismo, antes de buscar «un rey con guerra y con hija hermosa» hay que ganar fama en aventuras individuales, es el descenso caballeresco para enfrentarse a las criaturas maléficas del mundo demoníaco el que centra su atención y esfuerzos, y el que se convierte en la piedra de toque de esa visión cíclica de su existencia. Buena prueba de ello es que, amén de las continuas luchas con gigantes y encantadores, auténtico motivo recurrente de su acción caballeresca, don Quijote evocará de forma explícita el descenso caballeresco a un mundo inferior y amenazante por dos veces, en el relato que hace al canónigo de Toledo de la aventura del caballero del lago (I.50), y, sobre todo, en el de su propio descenso a la cueva de Montesinos (II.23).

Este episodio de la cueva de Montesinos, más allá de sus fuentes específicas largamente debatidas por la crítica*, es evidente que está inspirado y se corresponde con esa aventura caballeresca emblemática que explicita el carácter cíclico—de descenso y ascenso—de la peripecia del caballero y que reaparece en el género caballeresco una y otra vez: la aventura del viaje al Otro Mundo, la bajada a los infiernos o al mundo de ultratumba con una misión liberadora, la aventura de Lanzarote en Gorre o la de Amadís en el castillo de Arcaláus. La caracterización de la cueva como lugar demoníaco o infernal (como Gorre o el castillo de Arcaláus)³⁶; la presencia en su interior de un verde prado con el castillo de cristal (característicos del Más Allá o el Otro Mundo

* (112) MARÍA ROSA LIDA DEL MALKIEL, «Dos Huellas del Esplandián en el *Quijote* y el *Persiles*», *Romance Philology* 9 (1955): 156-62; HELENA PERCAS DE PONSETI, «La cueva de Montesinos», *El "Quijote"*, ed. Geroge Haley (Madrid: Taurus, 1980): 142-74; E.C. RILEY, «Metamorphosis, Myth and Dream in the Cave of Montesinos», *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, ed. R.B. Tate (Oxford: Dolphin, 1982): 105-19.

³⁶ «Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa...» (II.23: 200), dice don Quijote; antes de hacerlo salen por la cueva «...una infinidad de grandísimos cuervos y grajos» (200); Sancho echa al hidalgo su bendición y hace cruces sobre él, pidiendo que Dios le ayude para que vuelva «...a la luz desta vida, que dejas por enterrarte en esta escuridad que buscas» (201); y luego con el primo humanista le preguntará lo que «en aquel infierno» ha visto (202).

celtas); el encuentro con personajes muertos hace tiempo—o, como aprendemos con don Quijote, simplemente encantados—a los que él ha de desencantar (algo también característico del Más Allá celta y de muchos relatos caballerescos) y liberar como si de una prisión se tratara (como en el *Amadís*); y el retorno de don Quijote con los ojos cerrados, en un sueño del que le cuesta despertar y que evoca también muerte o encantamiento, son indicios claros de la equivalencia del episodio con esos descensos caballerescos emblemáticos. Sin embargo, y como ocurría con el ciclo imaginado por don Quijote en el capítulo 21, estamos ante un sueño, una visión, y no ante una realidad: la discrepancia entre el tiempo que don Quijote cree haber estado en la cueva y el que realmente ha estado, el hecho de que llega dormido de nuevo a la superficie, así como las asociaciones inconscientes con hechos recientes características de los sueños y señaladas acertadamente por Avalle-Arce^{*(113)}, así lo indican. Este sueño inconsciente, al igual que su sueño consciente en el capítulo 21, revela los deseos del hidalgo, pues le otorga una misión heroica, la de desencantar a Montesinos, Durandarte y Belerma, amén de más de quinientos caballeros a los que Merlín tiene encantados, y supone por tanto la confirmación de su destino cíclico a través de esa aventura emblemática que por ende, como le dice Montesinos, ha sido guardada para él. Pero, al contrario que el sueño del capítulo 21, éste deja entrever importantes diferencias con el modelo, que apuntan a las diferencias entre el universo cíclico evocado por don Quijote a fuerza de voluntad en estado consciente, y el universo real en el que se produce esta evocación y que se cuele en su subconsciente cuando su voluntad se halla suspendida por el sueño, diferencias que a su vez apuntan en última instancia a las diferencias entre la visión romántica de don Quijote y el mundo de *realismo* de Cervantes.

(a) En primer lugar, en el sueño de don Quijote el mundo caballeresco evocado por la leyenda de Durandarte y Belerma aparece rebajado a través de ciertos detalles anti-románticos: Montesinos declara que puso sal en el corazón que arranca a Durandarte para que no oliera mal; Belerma aparece llevando el corazón de Durandarte ya amojamado y es descrita como una mujer cejijunta, chata, de boca grande, dientes ralos

^{*(113)} Avalle-Arce en «Don Quijote, o la vida como obra de arte», desde mi punto de vista el mejor análisis del episodio de la cueva de Montesinos y al que haremos repetida alusión, enumera estas asociaciones: el hecho de que el guía que les lleva a la cueva es un estudiante, unido al nombre de dicha asociación, determina la aparición de Montesinos vestido de estudiante; Montesinos se asocia con Durandarte por pertenecer ambos al ciclo carolingio del romancero español, y Durandarte con su amada Belerma; la evocación de este amor ideal naturalmente produce la aparición de Dulcinea; y los conocimientos pedantes del estudiante y el libro que está escribiendo siguiendo a Ovidio explican la historia de Montesinos sobre Guadiana y Ruidera, una explicación ovidiana, basada en una metamorfosis, de estos lugares geográficos manchegos.

y no bien puestos, ojeras y color amarillo, lo que, explica Montesinos, se debe al dolor por la muerte de Durandarte y no al mal mensil propio de las mujeres; y Sancho completa el cuadro llamando vejete a Montesinos y diciéndole a don Quijote que debería haberle molido los huesos y pelado las barbas. Igualmente rebajado aparece el mundo caballeresco del propio don Quijote, primero por las palabras de Durandarte cuando Montesinos le comunica sus esperanzas de liberación por la acción del hidalgo («Y cuando así no sea..., ¡oh primo! paciencia y barajar!» [208]), y luego por el encuentro con Dulcinea, que no aparece idealizada sino como la hedionda labradora del capítulo 10, y que le pide al hidalgo un dinero que éste no tiene y por tanto no puede darle. En su sueño, por tanto, don Quijote no ve el universo caballeresco en estado puro, en todo su esplendor, sino penetrado de esa realidad baja en que se lo tornan los encantadores, encantado/degradado. El sueño revela así la interioridad profunda de don Quijote, pues durante el sueño la mente no está sometida a la voluntad, como bien ha señalado Avalle-Arce^{*(114)}, y es la voluntad que sostiene su visión romántica de la realidad. El sueño es producto y refleja la mente que lo sueña liberada de las trabas que impone la consciencia; es por tanto la mente de don Quijote la que rebaja el mundo idealizado del román, es la mente del que sueña la que hace hablar a Durandarte y expresar sus dudas sobre la acción heroica de don Quijote, y es la mente del que sueña la que se muestra a sí mismo incapaz de satisfacer la única petición que le hace Dulcinea; el sueño muestra por tanto el resquebrajamiento de la fe de don Quijote en sí mismo y su capacidad de restaurar el mundo del román, nos revela su desilusión. De esta forma el sueño de don Quijote con un mítico descenso caballeresco es un descenso a su consciencia, a su yo profundo, y a su desilusión^{*(115)}. De esta forma el descenso caballeresco en el *Quijote*

^{*(114)} «Lo capital de todo esto es que en el sueño la actividad consciente de la voluntad se suponía paralizada. En consecuencia, lo que veremos en el sueño de don Quijote será su mundo por dentro, en un momento en que los resortes de la voluntad están en descanso. Y algo sobre lo que no cabe discusión es que lo único que soporta y apoya la estructura de ese mundo es la tensión de su voluntad hercúlea ... Por lo tanto, lo que nos brinda esta aventura es una verdadera visión del subconsciente ... tal cual éste se expresa en sueños» (368).

^{*(115)} He seguido de cerca la interpretación de Avalle-Arce del pasaje, en la que explica cómo el episodio nos ofrece a un don Quijote visto por dentro, visto por don Quijote y nadie más, que tiene la voluntad herida y en bancarota (en parte por culpa de las irrealidades tejidas por sus engañadores, con las que no puede luchar), sin fuerza para sostener el ideal que despierto mantendría. Por eso los personajes de la cueva aparecen carcomidos y deformados, totalmente desustanciados, como una parodia o un esperpento de sí mismos, y esto es una falla de la mente que los sueña. De ahí la respuesta de Durandarte a su futuro desencantamiento: «Durandarte, el caballero legendario, duda seriamente de la eficacia de la acción de don Quijote, el caballero de carne y hueso. Esto no sólo es humillante, es mucho peor que eso, ya que todo ello sólo tiene lugar en el subconsciente de don Quijote. Por lo tanto, éstas no son las dudas de Durandarte, sino las dudas de nuestro héroe acerca de la eficacia de su propia acción» (378). «Es el caballero andante quien está vacío por dentro. Esta es, fuera de duda, la

no es un descenso a un mundo mítico subterráneo para enfrentarse con criaturas demoníacas, sino al propio subconsciente para enfrentar los propios demonios, es un descenso interior o psicológico, el único posible en el mundo horizontal del *realismo*. Y, en una nueva y clara muestra de esa ironía que da la vuelta a los presupuestos narrativos básicos del román caballeresco, el descenso no es la prueba ritual en la que el triunfo final del héroe da cumplimiento a su destino cíclico de héroe, sino la prueba de su íntimo sentimiento de fracaso e inadecuación para cumplir ese destino, y es por tanto un descenso invertido o anti-romántico. Si el descenso tradicional es la prueba que precede al ascenso, éste de don Quijote es el comienzo de un largo descenso que se desarrolla desde este punto al final del libro, es decir, define y marca un punto de inflexión de un ciclo más amplio al que pertenece y que lo comprende—de manera similar a como los descensos caballerescos quedan comprendidos en el ciclo más amplio de descenso y ascenso. Este ciclo más amplio es evocado también por don Quijote, aunque, de nuevo, es un ciclo anti-romántico—es decir, invertido o subvertido, de ascenso y descenso en lugar de descenso y ascenso—y *realista*—es decir, psicológico o interior—en vez de romántico.

(b) Efectivamente, el episodio de la cueva marca también el inicio de un gradual e irreversible proceso de desilusión que culmina con el regreso de don Quijote a la aldea. El sentimiento de frustración y de fracaso de don Quijote se irá espesando a partir de ese momento, puntuado por una serie de hitos que, a la manera oblicua del episodio de la cueva, muestran el progresivo *descenso* del personaje, pero un descenso de una índole bien diferente al de la sucesión de pruebas que suele marcar el descenso caballeresco, pues se produce en una dimensión interior y no tiene retorno o ascenso

implicación más seria de todo el episodio» (381), y la aparición de la Dulcinea encantada, «...nos da cabal medida de la decadencia, quebrantamiento y abdicación de su voluntad» (373). Don Quijote, después del encuentro con la aldeana sigue luchando con esta imagen degradada y creyendo en la hermosura de Dulcinea, que invoca antes de bajar a la cueva, manifestando una voluntad de lucha con la realidad por la integridad de sus creaciones. «Sin embargo, y a pesar de tan valiente y noble profesión de fe, cuando él ve a Dulcinea en su sueño se trata de la misma labriega fea y hedionda a ajos, sin rastro de la ponderada e "inaudita belleza". La situación no puede ser más grave, porque esta visión de la Dulcinea encantada es el reconocimiento tácito, por parte de don Quijote, de su impotencia para reordenar el mundo. En sueños, su subconsciente ha traicionado la voluntariosa actitud que adoptara en la vigilia» (375). La guinda la pone la petición de dinero de Dulcinea: «El tema del desengaño, audible casi en toda la segunda parte, sube aquí su diapason. Para nuestro caballero esta demanda tiene que haber sido peor que un mazazo, porque indica con claridad meridiana que la sin par Dulcinea es venal. El ideal del hombre tiene un precio. Y horripila pensar en su baratura. Pero aún queda más cicutu que tragar: don Quijote no dispone de los seis reales para prestarle, sólo tiene cuatro. Ocioso será tratar de hacer resaltar la gravedad de todo esto: la primera y única vez que el ideal hace una demanda explícita a nuestro caballero andante, éste no se halla en condiciones de cumplirla. Ni siquiera en esta escala, la más modesta de todas» (375).

posible. Algunos de estos hitos, ampliamente comentados por la crítica^{*(116)}, son el fracaso en la aventura del barco encantado que hace exclamar a don Quijote: «Dios lo remedie; que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otra. *Yo no puedo más*» (II.29: 264); el indigno pacto que hace con Sancho de creer su relato de la aventura de Clavileño a condición de que él crea el de don Quijote de la cueva de Montesinos; sus afirmaciones ante las imágenes de santos comparándose negativamente con ellos, en las que late toda su impotencia por no poder desencantar a Dulcinea: «Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta agora no sé lo que conquistó a fuerza de mis trabajos; pero si mi señora Dulcinea del Toboso saliese de los que padece, mejorándose mi ventura y adobándoseme el juicio, podría ser que encaminase mis pasos por mejor camino del que llevo» (II.58, 485-86); y una serie de calamidades que ponen la guinda a este proceso: don Quijote es pisoteado por toros, derrotado por el de la Blanca Luna, y, todavía peor, de nuevo pisoteado pero ahora por puercos, y de nuevo derrotado pero por su propio escudero. Tras el episodio de los toros don Quijote pronuncia unas palabras en las que resume el ciclo que describe su trayectoria: «...considérame impreso en historias, famoso en las armas, comedido en mis acciones, respetado de príncipes, solicitado de doncellas; al cabo al cabo, cuando esperaba palmas, triunfos y coronas, granjeadas y merecidas por mis valerosas hazañas, me he visto esta mañana pisado y acoceado y molido, de los pies de animales inmundos y soeces» (II.59: 496). Estamos ante una clara inversión irónica del ciclo evocado en el capítulo 21. Las pruebas que cree haber superado no llevan al protagonista hacia arriba sino hacia abajo, no conducen al triunfo sino al fracaso, no al paraíso sino al infierno. Y a un infierno interior.

Estamos ante un ciclo anti-romántico que en lugar de descenso y ascenso, ofrece ascenso y descenso, pero que además describe un proceso interior. Su significación esencial no sólo es la que le otorga el hidalgo de una superación heroica de pruebas que no obtienen su justo galardón—es decir una peripecia caballeresca invertida o ironizada—sino la resonancia interior de esa peripecia, que define un ciclo psicológico de ilusión y desilusión, el único posible en el mundo horizontal del *realismo*. Estamos así ante la acción novelística por excelencia, como ha indicado Maurice Shroder: «The novel records the passage from a state of innocence to a state of experience, from that

* (116) El proceso de desilusión de don Quijote es estudiado con especial detalle por Salvador de Madariaga en los pasajes de su *Guía del lector del "Quijote"* dedicados a la sanchificación y el ocaso de don Quijote, y por RICHARD L. PREDMORE en el capítulo «Madness and Recovered Sanity» (116-27) de su libro *The World of Don Quixote* (Cambridge: Harvard University Press, 1967).

ignorance which is a bliss to a mature recognition of the actual way of the world....The protagonist of the novel follows the same pattern of disillusionment—which Harry Levin sees as a major part of what we call realism—from potential fulfillment to a resigned wisdom»*(117). Shroder además percibe perfectamente lo que aquí hemos apuntado ya, cómo este *pattern of disillusionment* resulta de un inversión realista o irónica del ciclo característico del román:

The action of the novel ... is essentially a reworking of the basic^{*}action of romance [what Campbell calls the *monomyth* and Frye the *quest*] ... A young man goes forth to discover his own nature and the nature of the world; he is often in search of his name, his father, in search of a mysterious treasure. The completion of the quest proves the young man, if he is the protagonist of a romance, to be what he, and the author, and we the readers knew from the start that he was—a hero. In the novel, the "going forth" may be metaphorical rather than actual; but the voyage often provides the novelistic framework, and the protagonist's movement is always from a narrow environment to a broader one...; but the protagonist of the novel is likely to discover ... that there is no future for heroism, that he himself is a perfectly ordinary man, with the experience and the knowledge that suit his station. The magic name itself proves to be merely an inaccurate pseudonym: Don Quixote, the Knight of the Sad Countenance, is really Alonso Quixano. (293-94)*(118)

Frente al román, en el que «...the protagonist proves himself a hero, actually fulfills his heroic potentiality» (293), la novela describe un proceso inverso de frustración y desilusión. Es importante subrayar que dicha desilusión en el caso de don Quijote no se refiere tanto a los ideales caballerescos y la vigencia de su visión romántica de la realidad, como a su capacidad de restaurar esa visión y cumplir el destino heroico cíclico que se ha marcado de acuerdo con la misma. Don Quijote empieza claramente a dudar de sí mismo como caballero andante a partir del episodio de la cueva de

* (117) MAURICE SHRODER, «The Novel as a Genre», *The Massachusetts Review* 4 (1963) 292-93.

* (118) Este carácter de la acción novelística de inversión de la del román lleva a Shroder a una reflexión sobre el surgimiento de la novela como anti-román similar a la que hemos realizado aquí. Para Shroder la novela es básicamente *demythification*, una revelación de lo ilusorio del román o el mito, «...the formal or generic equivalent to the experiential disillusionment of the novel's protagonist» (295). Y sigue: «...the mock-romance ... is a crucial step in the development of the novel, an imitation of Cervantes' example. Formally or generically ... the novel is an "anti-romance"... Useful as the concept of "demythification" is, however, it is somewhat misleading: it is a critical category, while the terms of the novel are experiential. In such terms, what is revealed as illusory—as mere imaginative projection, "myth" in the pejorative sense of the world—is not quite another genre, the romance, and another literary mode than the realistic (what we are forced to call both the romantic and the romanesque). It is rather the state of mind that evokes and informs that genre and that mode, what we might call (and in so doing avoid the double adjective) the "romance sensibility"» (295-96). Shroder hace una distinción entre género y modo similar a la nuestra (*the romantic* y *the romanesque*), y viene a decir que la novela lleva a cabo su proceso de demitificación no tanto sobre dicho género o modo, que son conceptos críticos, como sobre el género o modo tal como son encarnados en un personaje, en experiencia, en una visión (en la visión y la experiencia de don Quijote, por ejemplo). Este proceso es por tanto el que estamos estudiando aquí, del que este aspecto que interesa a Shroder es sólo una parte, su manifestación en el plano de la acción.

Montesinos, pero del mundo del román sólo abdica con su vuelta a la cordura, que no se presenta como resultado de ese proceso de desilusión de sí mismo, sino como algo tan repentino e inexplicable como su locura^{*(119)}. Esta vuelta a la cordura no es la culminación del ciclo de ilusión y desilusión que sustituye al de descenso y ascenso del román, sino que forma parte del tercer y más amplio ciclo evocado por don Quijote en el capítulo 21, el de pérdida y recuperación de identidad, de exilio y retorno, en su versión *realista* y anti-romántica.

(c) La vuelta a la cordura cierra la versión realista e irónica cervantina de este ciclo que engloba a los demás, pues evidentemente dicha vuelta marca la recuperación característica del román de su identidad perdida con su locura inicial. La ironía proviene naturalmente del hecho de que don Quijote no recupera la identidad soñada por él en el capítulo 21, un identidad que confirmaría su pertenencia al mundo heroico, sino su identidad vulgar, anti-heroica, la de hidalgo viejo, de modo que el cumplimiento del ciclo no marca la realización de su sueño cíclico caballeresco formulado en el capítulo 21, sino su negación y la renuncia al mismo. El ciclo de pérdida y recuperación de identidad aparece marcado por su exilio y retorno, por la partida del lugar de origen y la vuelta tras una serie de pruebas, como es habitual en el román. Don Quijote al nacer como héroe efectivamente pierde su identidad de Alonso Quijano, de hecho debe perderla para nacer como don Quijote, y abandona sus orígenes, su entorno y el lugar que le corresponde en el mundo. Al final tras este exilio vuelve a sus orígenes y recupera su identidad, pero, he aquí la ironía, esa recuperación implica la pérdida de su identidad heroica, la renuncia a una existencia cíclica y heroica para reintegrarse a una existencia horizontal y prosaica. Además de anti-romántico, el ciclo, de nuevo, es en última instancia psicológico, pues viene dado por su transición mental de la cordura a la locura y viceversa, y no por una peripecia exterior aventurera, pues en el mundo horizontal del *realismo* todo proceso de alienación y reintegración no resulta de las

^{*(119)} Williamson apunta en esta dirección cuando distingue dos aspectos en la locura quijotesca: pasiva creencia en la verdad histórica de los romanes y en su vigencia, y activa militancia, imitación del ejemplo de héroes en un mundo real. Para Williamson, la fe y creencia del hidalgo en el triunfo de la acción caballeresca permanece inalterada a lo largo de la novela, lo que cambia es su confianza en lo inmediato de este triunfo a causa de la interferencia de encantadores: «Even though he is eventually obliged to renounce his activism, we shall see that he refuses adamantly to give up his belief in the validity of romance; at this substantive level he remains hopelessly mad to the last. This, of course, does not mean that Don Quixote fails to evolve as a character; he does indeed, but not as a result of a piecemeal recovery of his senses after a process of self-doubt. Rather he develops only within the stubbornly unaltered bounds of his obsession with romance: he does not more than concede that he may perhaps not have been called to fulfil his destiny as a knight errant as early as he had imagined. In other words, Don Quixote is forced to *postpone* the secondary, active level of madness, but the primary, passive level remains wholly undiminished in the strength of its original conviction» (95).

circunstancias románticas que hemos visto en el *Anadís* o la *Historia etiópica*, sino que tiene una dimensión ante todo interior. De esta manera, el ciclo de román, en cada uno de sus tres aspectos o variantes (a) (b) y (c) evocados por don Quijote en el capítulo 21, es meramente una visión, una fantasía en la cabeza de un personaje, en una realidad que no es cíclica, o que, si lo es, lo es sólo en una dimensión interior y de forma anti-romántica.

(2) Hasta aquí lo que se refiere a la primera perspectiva vertical del *romance* y su refutación por un mundo que responde a las pautas del *realismo*. La visión de don Quijote también sigue de cerca las características de la SEGUNDA PERSPECTIVA VERTICAL. De hecho tal vez el aspecto más evidente de su locura refleja una de estas características. La locura de don Quijote, en efecto, implica la típica *esencialización* romántica de la realidad, aunque sólo muy recientemente Edwin Williamson ha llamado la atención sobre ello al explicar cómo esta locura no es mera distorsión visual o alucinación, sino una visión trascendente del mundo basada en la concepción platónica propia del román medieval; es decir, cómo es en el fondo la búsqueda de esas esencias escondidas bajo las apariencias del mundo sensible que caracterizan la visión romántica de la realidad. Williamson parte de Aldonza Lorenzo y de su transformación por parte de don Quijote en Dulcinea del Toboso. La clara consciencia que muestra don Quijote de la distinción entre la condición empírica de su dama como Aldonza Lorenzo, hija de labradores, y su ser ideal como Dulcinea, «...is clearly drawing upon the medieval Platonism inherent in Arthurian romance with its distinction between appearances and essences, the formal and the real, the actual and the potential» (96). Y continúa Williamson:

The mad knight sees reality much as other people do, but he believes things to be potentially superior to their actual appearances: his task, as in the case of Aldonza Lorenzo, is to identify the romance potential concealed within the humdrum reality he is condemned to live so as to draw it out for others to see ... It is as though the world had been metamorphosed into a banal travesty of itself: the golden helmet of Mambrino appearing to be a barber's basin, the peasant girl Aldonza masking the lady Dulcinea, and he, Don Quixote, having spent a good fifty years of his life in the unprepossessing figure of Alonso Quijano. (97)

La empresa de don Quijote es por tanto restaurar la esencia romántica del mundo, la dimensión esencial o trascendente del mismo, y en este sentido «Don Quixote's enterprise can be interpreted, then, as a kind of mad epistemological argument over the true nature of reality, an argument conducted in the knowledge that other people will not be easily persuaded to a romance view of the world and will inevitably assume that he is seeing things» (99).

Uno de los ejemplos más claros de ello, mencionado también por Williamson, es el del yelmo de Mambrino, prototípico tanto por su claridad como por los errores y confusiones a que ha dado lugar al no tener en cuenta que la actuación y las palabras del hidalgo en este episodio responden a esta visión esencial típica del *romance*. Don Quijote apenas ve la bacía en la cabeza del barbero la identifica como el yelmo de Mambrino, pero, muy significativamente, una vez que la tiene en sus manos reconoce su apariencia de bacía, distinguiendo esa apariencia de su esencia, escondida de yelmo o celada en unas palabras que ponen bien a las clara su visión esencializada de la realidad:

¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza de este encantado yelmo, por algún extraño accidente debió de venir a las manos de quien no supo conocer ni estimar su valor, y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la otra mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo ésta, que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero, sea lo que fuere; que para mí que la conozco no hace al caso su transmutación; que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero ... y en este entretanto, la traeré como pudiere, que más vale algo que no nada; cuanto más que bien será bastante para defenderme de alguna pedrada. (I.21: 251)

El comportamiento y las palabras del hidalgo no permiten reducir su locura a mera alucinación y decir que don Quijote está loco porque ve visiones, ya que ve también lo que los otros ven (don Quijote además se refiere al rucio del barbero como *caballo* o *asno* [253], y reconocerá que va aparejado con albarda y no con jaeces [I.45: 542]). Su locura implica una visión que trasciende el *parecer* y *conoce* el ser esencial de las cosas, como vuelve a dejar claro su explicación posterior del caso de la bacía/yelmo, que difiere de la primera que acabamos de ver al hacer uso de los encantadores pero coincide con ella en lo básico:

Y no porque sea ello así, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto, y según tienen ganas de favorecernos o destruirnos; y así, eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa. Y fue rara providencia del sabio que es de mi parte hacer que parezca bacía a todos lo que real y verdaderamente es yelmo de Mambrino... (I.25: 301)

Las palabras de don Quijote, desgraciadamente, no han sido por lo general interpretadas dentro del contexto de la visión *romance* de don Quijote, sino como formulación de la naturaleza oscilante de la realidad, como una declaración explícita de perspectivismo. Sin embargo, no son tanto una explicación de cómo cada persona tiene un punto de vista y un ángulo de percepción de la realidad—algo que de una forma matizada emerge de la obra en su totalidad, es decir, que es una idea que formula el autor y no el personaje de don Quijote en estas palabras—como una explicación de por qué don Quijote, según el propio don Quijote, tiene una visión diferente de la de los

demás, y ese porqué es su romántica distinción entre apariencia y esencia, mundo sensible e inteligible, y su capacidad de trascender el primero para remontarse al segundo. Todo el tema del ser y el parecer, tan comentado y presente en el *Quijote* (especialmente en la segunda parte con los episodios de Dulcinea *apareciendo* como sucia aldeana, el caballero de los espejos como Sansón Carrasco, la condesa Trifaldi como el mayordomo de los Duques, el ofensor de la hija de doña Rodríguez como el lacayo Tosilos, etc.), cobra sentido si lo relacionamos con la visión romántica de don Quijote. Es una clara expresión de la segunda perspectiva vertical que orienta la visión del hidalgo en conflicto con el mundo realista de lo particular y material, y no del carácter oscilante de la realidad ni de perspectivismo alguno—que no nace de esta problemática de la realidad y la apariencia, que es la problemática *romance-realismo*, sino, como veremos, de la presentación de la realidad como una diálogo entre diferentes visiones interesadas o distorsionadas de la misma^{*(120)}. En este sentido y en este

^{*(120)} John Jay Allen, en *Don Quixote: Hero or Fool? I*, rechaza la lectura perspectivista del pasaje, indicando cómo de hecho no contiene ambigüedad alguna sobre la realidad, pues, pese a la afirmación de don Quijote de que las cosas parecen diferentes a diferentes personas, a nadie le parece otra cosa que no sea una bacía excepto a él mismo: «Few issues are clearer in the novel, and the problem arises only when *statements* in *Don Quixote* about perspectivism are taken as evidence to support the intuitive appreciation of subtle narrative technique actually applied at other points» (22). Se confunde evidentemente las ideas de don Quijote con las del autor o la obra en su conjunto. JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE en su *Don Quijote como forma de vida* (Madrid: Fundación Juan March, Editorial Castalia, 1976) rechaza también la lectura perspectivista del episodio tras analizar la locura quijotesca, desde la que interpreta las afirmaciones de don Quijote en este episodio. Avalle-Arce dice que don Quijote no alucina sino que percibe correctamente la realidad, que su locura es una lesión de la imaginativa, no de la percepción o el entendimiento, lo que contradice la lectura perspectivista. Avalle-Arce, siguiendo a Juan Luis Vives en su *De Anima et Vita*, explica cómo la imaginativa es la receptora en el alma de lo que perciben los sentidos. Los sentidos no engañan a don Quijote en absoluto, perciben la realidad, pero las imágenes deben pasar entonces al alma donde las recibe la imaginativa, que al estar dañada sólo registra imágenes deformadas y distintas de las que perciben sus sentidos. Don Quijote percibe la bacía, pero al pasar por su imaginativa se convierte en yelmo. Es en el paso de lo sensorial a lo anímico en el que las imágenes quedan trascordadas. Por ello Avalle-Arce concluye que hay realidad oscilante en el *Quijote*, pero no en cuanto libro, sino en el personaje protagonista, que tiene lesionadas la imaginativa y fantasía; en los demás personajes, la realidad no oscila, es una y la misma: «Y trataré de explicarme mejor: la realidad oscila porque entre la imagen sensorial y el alma se interpone una imaginativa-fantasía sensorial asimismo oscilante—oscilante por lesión, claro está—; la realidad de don Quijote, ni mucho menos la del libro en general, no oscila por ningún motivo existencialista ni de otras filosofías de vanguardia» (112). La imaginativa de Avalle sería el lugar en que actúa la visión romántica de la realidad y distorsiona ésta. Pero incluso el generador del tema de realidad oscilante, AMÉRICO CASTRO, en *El pensamiento de Cervantes* (Barcelona: Crítica, 1987 [1925]), interpreta esta oscilación de la realidad no en un contexto de modernismo perspectivista, aunque su lectura ha conducido en última instancia a él, sino en el del neoplatonismo y el idealismo renacentistas, un idealismo semejante al del *romance*. Castro lo deja sean claro cuando escribe que «Cervantes, por consiguiente, rozó repetidas veces el problema de cómo se las cosas que contemplamos: ¿realidad, apariencia? “Esto que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa.” Este mundo que nos cerca ¿es “el engaño a los ojos”? Nuestro autor nos envía así un eco de lo que fue tema central para los pensadores del Renacimiento» (81). Castro explica cómo frente a la concepción realista y objetiva del universo del aristotelismo, el humanismo empieza a pensar que el testimonio de los

contexto romántico, el mundo del *Tirante*, a medio camino entre la visión de la realidad del *romance* y la del *realismo*, es tan oscilante como el del *Quijote*.

Y en este contexto debe entenderse también el tema de los encantadores, íntimamente unido al del ser y el parecer, pues son los culpables para don Quijote de esa trasmutación del mundo esencial del *romance* en el de las confusas apariencias del *realismo* contra la que él lucha. Encantar es esconder las esencias románticas en una realidad degradada y confusa, desencantar es volver esa realidad a su ser esencial. La ironía naturalmente es que el desencantamiento de don Quijote de la realidad es de hecho su encantamiento, que el único encantador real de la obra es don Quijote, pues es él quien transmuta y falsifica la realidad con su locura—aunque luego harán lo mismo los otros personajes que siguen el juego a don Quijote^{*(121)}. Y ello es así porque don Quijote no se conforma con recuperar o descifrar las esencias que laten bajo las apariencias, sino que esas esencias van unidas a o están mediatizadas por la forma que éstas toman en el román de caballerías—es decir, van unidas a una fórmula. En otras palabras, no se conforma con ver la esencia del mal, de la belleza, o del valor, en la realidad que lo rodea, sino que ha de ver al gigante, la dama, o el yelmo del héroe, que son la encarnación caballeresca de esas esencias en el mundo sensible, es decir, que son las apariencias que en el mundo del román denotan o connotan esas esencias—o, en

sentidos es falaz y «la distinción platónica entre apariencia e idea llevará al dualismo entre aspecto y razón, cuyas máximas consecuencias sacará Descartes» (84). A este aspecto cambiante de la realidad aluden Luis Vives, Pietro Bembo, Erasmo y Castiglione. «Actitud crítica frente a lo real, gérmenes de subjetivismo, uso autónomo de la razón en lo profano y en lo sacro: a lo largo del siglo XVI tales ideas, incubadas por el Renacimiento, inspiraron manifestaciones exquisitas de nuestra cultura, cuya culminación representa Cervantes» (84). Las palabras del hidalgo efectivamente remiten a una concepción idealista de la realidad, como aprecia acertadamente Castro, pero éste parece olvidarse de que son las palabras del hidalgo, no las del autor, y que explican la concepción de la realidad de don Quijote y no la del *Quijote*. Esta es muy diferente, como ha apreciado ALEXANDER A. PARKER en «El concepto de la verdad en el *Quijote*», *Revista de Filología Española* 32 (1948): 287-305, donde rechaza la visión de Castro por sus derivaciones perspectivistas—si los sentidos engañan, la verdad estriba en un punto de vista personal, es la mente la que modela la realidad—que favorecen en última instancia la interpretación romántica de don Quijote, la exaltación de don Quijote como un loco sublime, más cuerdo en su locura que los hombres aferrados a la realidad prosaica, y propone una interpretación desde una filosofía realista en lugar de la idealista que propugna Castro. Parker entiende que no son los sentidos los que engañan, pues cada cosa o persona tiene su identidad inalterable, sino los hombres, que falsean la realidad al interpretarla en función de intereses o razones personales. La dificultad de conocer la verdad estriba no en el plano epistemológico sino en el moral, lo que da lugar a una especie de perspectivismo moral: «En resumen, la realidad no es ambigua; el mundo es razonable de suyo; sin embargo, reina en él la discordia del campo de Agramante, puesto que los hombres son muy propensos a falsear la verdad cuando creen que esto les conviene» (304).

^{*(121)} Así lo entiende Alexander Parker, que escribe: «Y si hay algo claro y patente en el *Quijote* es que los encantadores que imagina Don Quijote son los hombres mismos, y en primer lugar él mismo. La bacía de barbero es bacía de barbero; el encantador que la transforma en yelmo de Mambrino es el propio Don Quijote» («El concepto de la verdad» 290).

otras palabras, la fórmula que actualiza el modo. Don Quijote recupera tanto esencias como apariencias, tanto modo como fórmula, y ahí radica una de las claves de su locura. De hecho lo que en realidad hace don Quijote es sustituir unas apariencias por otras, las de su mundo—desposeídas de valores esenciales o trascendentes—por las del mundo del román—fuertemente cargadas de los mismos. Su método para realizar tal sustitución, es simplemente el de la similitud entre unas y otras^{*(122)}, y es por tanto arbitrario en cuanto que le lleva a proyectar esas esencias con su correspondiente apariencia caballeresca sobre objetos y personajes en principio muy alejados o incluso radicalmente antagonicos de tales esencias (un molino, una rústica labradora, una bacía de barbero, como signos del mal, la belleza o el valor). El resultado de ello es que don Quijote en su intento de restauración y recuperación de la esencia romántica del mundo no sólo sustituye unas apariencias por otras, sino que, al adscribir a las cosas nuevas apariencias con sus esencias románticas correspondientes, pervierte su esencia, su identidad, lo que realmente son. La visión esencial de don Quijote resulta ser así irónicamente anti-esencial, don Quijote en realidad oculta la esencia del mundo con una apariencia que no le corresponde, o, lo que es lo mismo—de acuerdo con la propia definición de don Quijote del encantamiento como transmutación de la auténtica realidad, de la realidad esencial—nos encontramos con la tremenda ironía de que don Quijote es el único Encantador del mundo. La búsqueda de esencias se ha convertido en locura transformista por ese apego a la forma—fórmula—o apariencia caballeresca.

Sin embargo esta locura y la ironía que encierra no debe ocultarnos que tras ella se esconde, aunque llevada al extremo de la demencia, la visión trascendente y esencial propia del *romance* y su primera perspectiva vertical, como ya percibió Ortega en un esclarecedor pasaje de sus *Meditaciones*. Ortega utiliza el ejemplo emblemático de la locura transformista del hidalgo, el de los molinos, para explicar:

Estos molinos tienen un sentido: como "sentido" estos molinos son gigantes. Verdad es que don Quijote no anda en su juicio. Pero el problema no queda resuelto porque Don Quijote sea declarado demente. Lo que en él es anormal, ha sido y seguirá siendo normal en la humanidad. Bien que estos gigantes no lo sean; pero... ¿y los otros?, quiero decir, ¿y los gigantes en general? ¿De dónde ha sacado el hombre los gigantes? Porque ni los hubo ni los hay *en realidad*. Fuere como fuere, la ocasión en que el hombre pensó por vez primera los gigantes no

^{*(122)} Williamson explica admirablemente este método cuando escribe: «If things appear to be giants (or armies, if certain phenomena remind him of the world of chivalry, then that is taken as a sign that they possess an underlying romance character, and he will respond to them in a chivalric manner ... all phenomena are potential signs of spiritual realities, and it is incumbent upon him to discriminate between meaningful signs and non-meaningful ones; the distinction is not between fact and fantasy but between intelligibility and non-intelligibility» (101).

se diferencia en nada esencial de esta escena cervantina. Siempre se trataría de una cosa que no era gigante, pero que mirada desde su vertiente ideal tendía a hacerse gigante. (101)

Tras lo que concluye Ortega:

Del mismo modo que las siluetas de las rocas y de las nubes encierran alusiones a ciertas formas animales, las cosas todas, desde su inerte materialidad, hacen como señas que nosotros interpretamos. Estas interpretaciones se condensan hasta formar una objetividad que viene a ser una duplicación de la primaria, de la llamada real. Nace de aquí un perenne conflicto: la "idea" o "sentido" de cada cosa y su "materialidad" aspiran a encajarse una en otra. Pero esto supone la victoria de una de ellas. Si la "idea" triunfa, la "materialidad" queda suplantada y vivimos alucinados. Si la materialidad se impone, y, penetrado el vaho de la idea, reabsorbe ésta, vivimos desilusionados. (102)

Ortega llama la atención hacia el mundo material de particulares en el que se imbrica esa idea, que no es ni más ni menos que el mundo del *realismo*: «La cosa inerte y áspera escupe de sí cuantos "sentidos" queramos darle: está ahí, frente a nosotros, afirmando su muda, terrible materialidad frente a todos los fantasmas. He ahí lo que llamamos realismo: traer las cosas a una distancia, ponerlas bajo una luz, inclinarlas de modo que se acentúe la vertiente de ellas que baja hacia la pura materialidad» (103). Esta pura materialidad es la que en el *Quijote* aparece cercando y envolviendo la visión del hidalgo y su idea romántica de las cosas, y es ése el mundo que se impone y tiene vigencia en el *Quijote* frente al esencia idealista imaginada por el hidalgo. El narrador nos indica continuamente cuál es la realidad material que don Quijote esencializa acto seguido, y esa esencialización además suele ser inmediatamente contestada por Sancho, que refrenda así la materialidad establecida por el narrador. Ello se observa perfectamente en el caso de los molinos de viento, que el narrador presenta como tales («En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo...» [I.8: 128]), don Quijote transforma en gigantes, y Sancho vuelve a su naturaleza material y sensible («¿Qué gigantes? ... Mire vuestra merced ... que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas al viento, hacen andar la piedra del molino», [129]). Este esquema se repite exactamente igual en la aventura que sigue a ésta inmediatamente, la de los frailes de San Benito y el vizcaíno, y en otras posteriores. Nunca hay duda en el *Quijote* de la naturaleza material y particular, y por tanto *realista*, del mundo en que se mueve don Quijote, un mundo que como dice Ortega escupe de sí la idea, y del que Sancho actúa continuamente como portavoz y recordatorio, como indica también Ortega: «Caminando ... con Don Quijote y Sancho, venimos a la comprensión de que las cosas tienen dos vertientes. Es una el "sentido" de las cosas, su significación, lo que son cuando se las

interpreta. Es otra la "materialidad" de las cosas, su positiva sustancia, lo que las constituye antes y por encima de toda interpretación» (101).

Sancho representa siempre el mundo realista de lo sensible, lo material y particular, frente al romántico esencial o ideal del hidalgo, pues incluso cuando Sancho es atraído por don Quijote a su interpretación romántica de la realidad, ello es así porque lo sensible no desdice en un principio la visión de don Quijote, de hecho parece ratificarla, y ello engaña a Sancho. Así ocurre con los rebaños de ovejas o con la aventura del encantador moro y de los cueros de vino en la venta de Juan Palomëque; que don Quijote dice encantada; la polvareda, los palos recibidos misteriosamente en la oscuridad, y el vino derramado que parece sangre, engañan la simplicidad empírica de Sancho. Sin ese apoyo de sus sentidos, sin embargo, Sancho no da nunca su brazo a torcer, como prueba su terca insistencia en que el manteamiento no fue cosa de encantamiento, como dice don Quijote, sino de muy humanas fuerzas. De hecho Sancho, aun cuando asume ciertos elementos del mundo caballeresco quijotesco, siempre los filtra por su mundo de particulares y los somete a una crítica empírica. Ello es evidente en el episodio del enjaulamiento y encantamiento de don Quijote, que Sancho cuestiona porque el hidalgo tiene hambre, sed, y hace aguas menores y aun mayores (I: 577-78); o cuando duda de que Altisidora haya podido morir de amor por don Quijote, pues «...esto de morirse los enamorados es cosa de risa: bien lo pueden ellos decir; pero hacer, créalo Judas» (II.70: 582)—una afirmación que muestra claramente la distancia que separa el universo del *Quijote* del del *Tirante*, en el que Carmesina moría por amor. Sancho no sólo funciona como portavoz de la realidad material y sensible, sino como ejemplo máximo de la misma, y por eso recurre a él don Quijote en la aventura del barco encantado cuando, en un alarde de empirismo bastante chocante en el hidalgo, pide a Sancho que mire si se le han muerto los piojos porque ello indicaría que han cruzado la línea equinoccial. Sancho se echa la mano a la corva izquierda y responde a la pregunta de don Quijote de si ha encontrado algo: «¡Y aun algos!» (II.29: 262). En esta escena Sancho funciona claramente como un exponente del mundo de particulares del *realismo* que envuelve el mundo esencial de don Quijote. En la presencia continua de Sancho junto a don Quijote tenemos de nuevo las diferencias entre modos, entre la visión esencial del *romance* y la empírica del *realismo*, dramatizadas a través de dos personajes, un procedimiento muy del gusto de Cervantes. El caso de don Quijote y Sancho es tal vez el ejemplo en el que las diferencias entre *romance* y *realismo* se ponen frente a frente de forma más notoria y constante, pero ya hemos visto cómo de forma más aislada y episódica Cervantes utiliza también otros

personajes (Roque Guinart, el del Verde Gabán) para dramatizar otras diferencias entre *romance* y *realismo*.

Y así lo hará también Cervantes en lo que a la *estilización* romántica se refiere, y no con una, sino con tres figuras sucesivas que don Quijote encuentra en sus primeras aventuras, y cuyo encuentro dramatiza de diferentes maneras el conflicto entre la visión estilizada de la realidad de don Quijote y una realidad que escapa a esa estilización, aunque es el tercer encuentro el que pone de manifiesto este conflicto de manera más clara, de un forma equivalente a los encuentros con el bandolero o don Diego de Miranda en los casos anteriores. La primera figura naturalmente es la del ventero-pícaro del que ya hemos hablado y que nos introduce de lleno en una realidad degradada que rompe abiertamente la estilización característica del *romance* y, todavía más, apunta irónicamente a su sustitución por una estilización negativa o anti-romántica. Al mundo elevado representado por don Quijote en el que lo bajo no tiene cabida, el ventero y todo lo que lo rodea oponen un mundo bajo en el que lo elevado no tiene cabida, que es de hecho una sistemática inversión de aquél, como el contraste entre la trayectoria del caballero y el ventero deja claro. El ambiguo y doble significado de la palabra *castellano* con la que don Quijote interpela al ventero muestra bien a las claras las diferencias entre el mundo caballeresco estilizado de don Quijote, en que *castellano* designa al señor del castillo en que el caballero recibe hospitalidad, y el mundo degradado del ventero, en el que *castellano* marca una mera procedencia geográfica que en este caso conduce por asociación a las raíces picarescas del ventero: «Pensó el huésped que el haberle llamado castellano había sido por haberle parecido de los sanos de Castilla, aunque él era andaluz, y de los de la playa de Sanlúcar, no menos ladrón que Caco, ni menos maleante que estudiantado paje...» (I.2: 88). El doble significado de esta palabra revela ya la complejidad de un mundo que se escapa a toda uniformización ya desde su misma categorización lingüística, en que las palabras poseen diferentes significados que funcionan en diferentes niveles y apuntan a diferentes zonas de la realidad, a una realidad heterogénea. Para don Quijote, sin embargo, esa realidad es pura, homogénea, y en ella sólo tienen cabida el reducido y estilizado espectro de los personajes del román, como revela el hecho de que don Quijote tome al ventero por castellano en esa primera acepción del término, al arriero que aparta sus armas del pozo y con el que lucha por caballero («¡Oh tú, quienquiera que seas, atrevido caballero...» [I.3: 94]), y a las prostitutas por doncellas ilustres. En este último caso es patente el esfuerzo de don Quijote por estilizar una realidad que en principio es el polo opuesto de la romántica, que ha sido estilizada de forma anti-romántica. Don Quijote pregunta a las prostitutas su

nombre: una es la Tolosa, hija de un remendón natural de Toledo que vivía en las tendillas de Sancho Bienaya; la otra la Molinera, hija de un molinero de Antequera. A ambas don Quijote les suplica que se pongan don, y que se llamen doña Tolosa y doña Molinera. Intenta así elevar una realidad baja que se resiste a todo refinamiento, depurar lo que es de sí impuro.

Esta visión depurada de una realidad de pícaros, arrieros y prostitutas que se escapa a toda depuración, queda clara en el encuentro con Juan Haldudo, el labrador que está azotando a su criado Andrés por ciertas diferencias económicas, un conflicto cuya índole pecuniaria nos pone ya de entrada fuera del mundo estilizado del román (en el que el dinero apenas si tiene importancia y la generosidad es uno de los pilares básicos de la cortesía). Pese a lo anti-caballeresco de la disputa don Quijote automáticamente toma al labrador por caballero, una estilización de la realidad en este caso más evidente porque no está situada en el contexto de alucinación y transformación de la realidad en que aparecía todo el episodio de la venta. En este caso es la yegua atada a la encina y la lanza apoyada en la misma lo que hace pensar inmediatamente a don Quijote que Haldudo es un caballero, pues en el mundo homogéneo y uniforme del román estos son los únicos personajes con tales posesiones que uno puede encontrarse en la espesura del bosque. Pero en este episodio, además, Cervantes llama la atención sobre la estilización que implica la visión romántica de don Quijote y su discrepancia con el mundo realista que lo rodea. En primer lugar, porque en este caso es esa estilización la que determina radicalmente el comportamiento de don Quijote, que confía en que Haldudo cumplirá lo que don Quijote le ordena porque es un caballero: «No hará tal— replicó don Quijote—: basta que yo se lo mande para que me tenga respeto; y con que él me lo jure por la ley de caballería que ha recibido, le dejaré ir libre y aseguraré la paga» (I.4: 100); y el desenlace de la aventura, en el que Haldudo naturalmente no cumple la palabra dada porque no es un caballero, muestra la discrepancia de esa estilización y el mundo, cómo el mundo del *realismo* escupe la estilización quijotesca. En segundo lugar, porque Andrés cuestiona esta condición de caballero que el hidalgo atribuye a su amo, y eso da lugar a una discusión con don Quijote sobre el tema que subraya también la estilización quijotesca y su discrepancia con la realidad. En esta discusión, y de manera semejante a cómo *castellano* y su significado doble o ambiguo era el epítome de esta discrepancia y la ambigüedad y heterogeneidad del mundo, el ambiguo significado de *villano*, palabra con la que don Quijote interpela a Haldudo (99), cumple la misma función. Teniendo en cuenta que don Quijote considera caballero a Haldudo, debe de estar utilizando *villano* en el sentido romántico de malvado, de antagonista del caballero

por excelencia; pero *villano* también designa al habitante de la villa, al *rústico*, al que no es caballero, tradicionalmente excluido del mundo estilizado del *romance* o apareciendo sólo episódicamente para confirmar esa exclusión, como ocurre con el pastor de *Yvain*. No está claro que don Quijote no tenga este significado en mente y que por tanto esté utilizando la palabra como insulto al que él cree caballero, o incluso como reconocimiento tácito de su verdadera condición (de la misma forma que reconocía la bacía), como parecen confirmar las palabras del hidalgo en su conversación posterior con Andrés, cuando afirma refiriéndose a Haldudo y su comportamiento posterior que no hay villano que guarde su palabra (I.31: 386-87). Sea como fuere, la palabra es decididamente ambigua y su doble sentido es de nuevo un índice de ese mundo mezclado y abigarrado en el que las palabras denotan simultáneamente realidades de muy diferente índole, en dos niveles diferentes, una romántico estilizado y otra anti-romántico. Don Quijote se encuentra en un mundo realista, impuro, heterogéneo, en el que es difícil aplicar esa visión estilizada porque aquél la rechaza de plano.

La aventura siguiente, ya en la segunda salida, con Sancho, será la confirmación y culminación de esa dificultad, ya que si en la anterior don Quijote toma por caballero a uno que no lo es, ahora niega la condición de caballero a uno que lo es, o que al menos se considera a sí mismo como tal, y con el que combatirá precisamente por este motivo, por haber negado su condición de caballero. Estamos por tanto ante un episodio que gira en torno a la definición o la noción de *caballero*, y que volverá a probar de nuevo lo inadecuado de las nociones estilizadas de don Quijote y lo inviable de su estilización romántica en un mundo realista. Don Quijote detiene un cortejo formado por unos frailes, un carruaje con una dama vizcaína, y sus criados. Tras derribar a un fraile uno de los criados se encara a don Quijote y se produce el siguiente diálogo:

—Anda, caballero que mal andes; que el Dios que crióme, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno.

Entendióle muy bien don Quijote, y con mucho sosiego le respondió:

—Si fueras caballero como no lo eres, ya yo hubiera castigado tu sandez y atrevimiento, cautiva criatura.

A lo cual replicó el vizcaíno:

—¿Yo no caballero? juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojas y espada sacas, ¡el agua cuán presto verás que al gato llevas! Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo, y mientes que mira si otra dices cosa. (I.8: 135)

A esta conversación sigue el combate entre los dos. Estamos ante un nuevo error de don Quijote al intentar adaptar la realidad a sus patrones estilizados, error que el vizcaíno denuncia y combate con las armas. El vizcaíno es el exponente perfecto de ese mundo mezclado y heterogéneo que rompe las formas y tipos románticos, pues se trata

de un criado, un escudero, a lomos de una mula, y por tanto un integrante de esa realidad baja tradicionalmente excluida del román, alguien que no puede ser nunca un caballero de acuerdo con los patrones románticos, y que sin embargo se considera caballero y da fe de ello con su comportamiento valeroso y luchando por defender su honor; un hombre que por un lado desafía como haría un caballero al hidalgo y da lugar de hecho al primer combate caballeresco real de don Quijote, pero que por otro pronuncia su desafío en la cómica y anti-romántica jerga de los vizcaínos y lucha con un cojín como escudo. Es evidente que estamos ante un tipo diferente de caballero, un caballero espurio, mezclado, que reúne en sí lo alto y lo bajo, y que representa perfectamente la impureza y heterogeneidad del mundo del *realismo* en que se mueve don Quijote. En este encuentro tenemos al caballero literario a la antigua, a la forma estilizada propia del román caballeresco, frente a un caballero moderno no estilizado. Estamos así de nuevo ante una dramatización de una de las diferencias entre el *romance* que orienta la visión de don Quijote y el *realismo* del mundo que lo rodea a través de dos personajes que representan ambos modos. *Caballero* se refiere tanto a uno como a otro, a la idea de don Quijote como a la del vizcaíno, y Cervantes completa la ambigüedad del término añadiendo, con la ironía que lo caracteriza, un significado más al comienzo del episodio, cuando dice de los frailes que iban «...*caballeros* sobre dos dromedarios: que no eran más pequeñas dos mulas en que venían» (133). Estamos en un mundo abigarrado y mezclado, el mundo del *realismo*, y ello se refleja en las palabras mismas (*castellano, villano, caballero*), dotadas de una polisemia que rompe el significado unívoco del que están dotadas en el mundo estilizado del román.

Nos queda por ver la pervivencia en la visión de don Quijote del tercer aspecto importante de la segunda perspectiva vertical, la concepción *dirigida* de la existencia, la visión del mundo como escenario de una sucesión ininterrumpida de aventuras que se presentan de manera fortuita pero que revelan la existencia de un principio o poder superior que rige o dirige la acción en el mundo humano inferior. Don Quijote muestra el convencimiento propio del caballero (recuérdese a Yvain) de que las aventuras están ahí fuera esperando a que él vaya a buscarlas, y por tanto su fe en este ordenamiento supraindividual de la acción, en repetidas ocasiones. El narrador nos dice de don Quijote y Sancho que «...siguieron el camino de Puerto Lápice, porque allí decía don Quijote que no era posible dejar de hallarse muchas y diversas aventuras» (I.8: 130), opinión que formula el hidalgo con sus propias palabras una vez que llegan a dicho camino: «Aquí—dijo en viéndole don Quijote—podemos, hermano Sancho Panza, meter las manos hasta los codos en esto que llaman aventuras» (132). Su salida al

campo castellano como caballero andante es de por sí el testimonio más contundente de la fe romántica de don Quijote de que buscar aventuras es igual a encontrar aventuras. Y de su creencia de que tales aventuras no son resultado de la simple casualidad, no son enviadas por la simple Fortuna, sino por la Providencia divina, dará también desde temprano abundantes testimonios, tales como sus palabras al oír los gritos de Andrés en la que será su primera aventura: «Gracias doy al cielo por la merced que me hace, pues tan presto me pone ocasiones delante donde yo pueda cumplir con lo que debo a mi profesión, y donde pueda coger el fruto de mis buenos deseos» (I.4: 98). De esta fe romántica en que la Providencia guía sus pasos y ordena y dirige su existencia dan también testimonio los motivos tradicionales de la aventura guardada y el combate como prueba de verdad que aparecen incorporados en la visión de don Quijote. La creencia de don Quijote de que la Providencia ayuda en el combate al que tiene la verdad de su parte aparece claramente en la aventura de los mercaderes, en la que se esfuerza en probar que Dulcinea es la más hermosa con la punta de su lanza; en su combate con el de los Espejos por dilucidar qué dama es la más hermosa; en el combate con Tosilos para establecer si éste ha dado palabra de matrimonio o no a la hija de doña Rodríguez; y finalmente en el combate con el de la Blanca Luna, con el que lucha por el mismo motivo que con el de los Espejos. Don Quijote además invoca el tema de la aventura guardada: «Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos» (I.20: 235). Y en diferentes momentos reconoce aventuras guardadas para él, como la de Montesinos, de la que dice que «...tal empresa como aquésta, Sancho amigo, para mí estaba guardada» (II.22: 199), lo que luego le confirma Montesinos (204) y el propio Merlín (208); o la del barco encantado, durante la cual afirma «...que yo soy don Quijote de la Mancha ... a quien está reservada por orden de los altos cielos el dar fin felice a esta aventura» (II.29: 263). Y reconoce otras que no lo están, como la de la venta encantada, en que don Quijote tras ser molido a palos por lo que él cree un moro encantador admite que la doncella con la que conversaba (Maritornes) no debe de ser para él (I.17: 205); y tras volver a la misma venta y ser atado y *encantado* maldice su poca discreción, «...pues habiendo salido tan mal la vez primera de aquel castillo, se había aventurado a entrar en él la segunda, siendo advertimiento de caballeros andantes que cuando han probado una aventura y no salido bien con ella, es señal que no está para ellos guardada, sino para otros; y así, no tienen necesidad de probarla segunda vez» (I.43: 529).

Las palabras de don Quijote muestran esa fe en su destino providencialmente dirigido, y de hecho en la segunda parte se acentúa la búsqueda de signos, agüeros,

profecías, que le confirmen ese destino providencial ante las dudas que empiezan a asaltarle, como ha apuntado correctamente Williamson^{*(123)}. El ejemplo más claro de ello es la búsqueda de confirmación de este destino a través de profecías maravillosas como las de los libros de caballerías, en este caso sirviéndose del mono de maese Pedro y la cabeza encantada, a los que pregunta si es verdad lo de la cueva de Montesinos y si tendrá efecto el desencantamiento de Dulcinea, lo que equivale a preguntar si se cumplirá su destino heroico providencial. Don Quijote, además, interpreta ciertos hechos como agüeros o signos de su destino, primero animosamente, cuando pese a las adversidades aún le queda algo de confianza en ese destino, y al final al contrario, cuando su fe en el mismo está ya quebrantada³⁷. A raíz de su negativa trayectoria don Quijote empieza a pensar que tal vez está siendo castigado por sus faltas, lo que implica que sigue haciendo depender esta trayectoria de un principio supraindividual, principio que, además, valientemente, renuncia a identificar como Fortuna en lugar de Providencia—al contrario de lo que hacían los personajes en el *Tirante*, en el que todo lo malo se asignaba a la Fortuna y lo bueno a la Providencia. Cuando Sancho intenta

* (123) «In Part II, therefore, the mad knight is more circumspect about about chivalric proclamations because he is highly sensitive to the dangers of enchantment; he will concentrate instead on seeking supernatural endorsements on his romance aspirations. Rocinante's neighing, which Don Quixote takes to be an omen of good fortune (II.iv.494), indicates the direction Cervantes's parody will take. The appearance in this second Part of omens, dreams, apparitions, oracles, prophecies, and other manifestations of the supernatural shows Cervantes striking deeper into the heart of romance. His parody is aimed increasingly at two of its most basic premises: that there is a direct intercourse between the material and the spiritual worlds, and that the destiny of the hero is guided by Providence» (110-11).

³⁷ El primer ejemplo tiene lugar en el encuentro de don Quijote con las imágenes de los santos, que don Quijote toma por buen agüero y que da lugar a su explicación de cómo los signos de la naturaleza han de ser interpretados por el buen cristiano siempre de modo favorable, como positivas señales de la Providencia, y no en base a una superstición negativa, poniendo el ejemplo de Escipión, que, curiosamente, es similar al de Tirante y su caída al llegar a Africa (de hecho Riquer en su edición del *Tirante* apunta a esta anécdota que cita don Quijote como la fuente del episodio de Martorell): «...y esto que el vulgo suele llamar comúnmente agüeros ... del que es discreto han de ser tenidos y juzgar por buenos acontecimientos. Levántase uno destos agoreros por la mañana, sale de su casa, encuéntrase con un fraile de la Orden del bienaventurado San Francisco, y como si hubiera encontrado con un grifo, vuelve de espaldas y vuélvese a su casa. Derrámasele al otro Mendoza la sal encima de la mesa, y derrámasele a él la melancolía por el corazón; como si estuviese obligada la naturaleza a dar señales de las venideras desgracias con cosas tan de poco momento como las referidas. El discreto y cristiano no ha de andar en puntillos con lo que quiere hacer el cielo. Llega Cipión a Africa, tropieza en saltando en tierra, tiénenlo por mal agüero sus soldados; pero él, abrazándose con el suelo, dijo: "No te me podrás huir, Africa, porque te tengo asida y entre mis brazos." Así que, Sancho, el haber encontrado con estas imágenes ha sido para mí felicísimo acontecimiento» (II.58: 486-87). La opinión y comportamiento del hidalgo, sin embargo, han cambiado radicalmente, al igual que su ánimo, en el segundo ejemplo, en el que don Quijote incurre en el error que antes criticaba al ver una liebre que se protege de unos galgos a los pies del rucio—«*Malum signum! Malum signum!* Liebre huye; galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!» (II.73: 597)—y es Sancho el que reprende ahora a don Quijote utilizando sus argumentos anteriores. Este segundo agüero se produce al final de la tercera salida, justo antes de entrar en la aldea, y contrasta por ello abiertamente con el buen agüero del relincho de Rocinante que se repite por dos veces al principio de esta tercera salida (II.4: 48 y II.8: 74).

explicar las adversidades recurriendo a la Fortuna, diciendo que «...es una mujer borracha y antojadiza, y, sobre todo, ciega, y así no vé lo que hace, ni sabe a quién derriba, ni a quién ensalza», don Quijote contesta: «...Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura. Yo lo he sido de la mía; pero no con la prudencia necesaria...» (II.66: 554-55). A diferencia de lo que ocurre en el *Tirante*, en el que el convencimiento absoluto de que la Providencia divina está de parte del héroe y los cristianos, hace que se recurra a la Fortuna para que ese convencimiento no se resquebraje, don Quijote mantiene a ultranza, sin concesiones a la Fortuna, la creencia romántica en el ordenamiento providencial del acontecer, y ello lo lleva indefectiblemente a la ruptura de la fe en sí mismo como héroe, pues éste es el corolario lógico de sus desgracias teniendo en cuenta estas creencias. Como ya apuntamos, don Quijote nunca duda del *romance*, de su visión, pero sí de sí mismo como héroe romántico, como elegido. Por supuesto hay otra forma de interpretar la descendiente trayectoria de don Quijote, y ésta es desde la visión *realista* que rige en el mundo de Cervantes. Estamos en un mundo horizontal, en el que las aventuras no llueven en cascada sobre el héroe de acuerdo con un designio supraindividual, en el que cada uno es efectivamente «artífice de su ventura», pero en un sentido diferente al que da el hidalgo a esas palabras, y que si retiene ciertos rasgos providenciales son los de una Providencia anti-romántica, irónica, o de una Providencia ajena al héroe.

El carácter horizontal de este mundo es ya tempranamente formulado por Sancho cuando responde al voto caballeresco de don Quijote de arrebatarse la celada al primer caballero que tope de la siguiente manera:

Que dé al diablo vuestra merced tales juramentos, señor mío...; que son muy en daño de la salud y muy en perjuicio de la conciencia. Si no, dígame ahora: si acaso en muchos días no topamos hombre armado con celada, ¿qué hemos de hacer? ¿Hase de cumplir el juramento, a despecho de tantos inconvenientes e incomodidades ... Mire vuestra merced bien, que por todos estos caminos no andan hombres armados, sino harrieros y carreteros, que no sólo no traen celadas, pero quizá no las han oído nombrar en todos los días de su vida. (I.10: 149)

Sancho pone de manifiesto la discrepancia entre el universo que está en la mente de don Quijote, en que los caballeros se encuentran casualmente y combaten continuamente, y el que realmente lo rodea. Sin embargo podría pensarse en un principio que es don Quijote quien tiene razón, pues sus aventuras se sucederán una tras otra fruto de una serie de encuentros casuales tal y como él había previsto. Sin embargo esta aventuras no son fruto exclusivamente de la casualidad. Tal como ha afirmado Richard Predmore

refiriéndose a ellas, «all are the product of a chance encounter and a bookish recollection» (17). Es ese elemento de recuerdo o evocación libresca, fruto exclusivo de la mente don Quijote y no del mundo en que se encuentra, el que de hecho produce la aventura, el que la determina. Los encuentros de don Quijote son los esperables en un camino castellano de la época, no apuntan a ningún ordenamiento supraindividual del acontecer, presuponen una dosis de casualidad admisible en el *realismo* y su concepción horizontal del mundo, forman parte de una trama de casualidad que podríamos considerar realista; pero además sin la locura libresca del hidalgo no serían más que encuentros, pues es don Quijote quien transforma estos encuentros en aventuras, quien las fabrica en función de ese recuerdo libresco y de la visión de la realidad determinada por el mismo. Por eso tales aventuras no son aventuras *románticas* enviadas desde arriba a los personajes, sino aventuras *realistas* fabricadas desde abajo por los personajes, tanto por don Quijote como—especialmente en la segunda parte—por otros, a partir también de un encuentro casual y un recuerdo libresco, pero en muchas ocasiones no sólo de los libros de caballerías, sino también de la primera parte leída por muchos de estos personajes y que sirve de estímulo para la fabricación. Tal es el caso de las aventuras de Micomicona y el encantamiento en la jaula de bueyes fabricadas por el cura, el barbero y Dorotea, de la del Caballero de los Espejos y la Blanca Luna por Sansón Carrasco, de la del encantamiento de Dulcinea por Sancho, o de todas las que tienen lugar en la corte de los Duques o luego en casa de don Antonio Moreno. Es por ello evidente que en el mundo del *Quijote* buscar aventuras ya no es lo mismo que encontrar aventuras, sino que fabricar aventuras; el mundo no es el escenario de una serie de aventuras que están ahí esperando al héroe y llegan como llovidas del cielo, sino que el héroe y otros personajes han de fabricarlas. Pasamos de la casualidad a la causalidad, o, en otras palabras, de una acción determinada supraindividualmente a una acción determinada por los personajes, que emana de sus personalidades y de las diferentes motivaciones que tienen para fabricar las aventuras. Estas son fruto del auto-engaño o el engaño ajeno, de la locura y vanidad de don Quijote o del intento de sanarlo, vengarse, burlarse de él*(124).

*(124) ALEXANDER PARKER analiza estas motivaciones del engaño como parte de su estudio del concepto de la verdad en el *Quijote* y de la demostración de su tesis de que ésta se falsa no por cuestiones epistemológicas sino morales. En un artículo posterior, «Fielding and the Structure of *Don Quixote*», *Bulletin of Hispanic Studies* 33 (1956): 1-16, Parker ofrece un análisis de la estructura de la obra que refleja el desarrollo y la evolución de tales motivaciones, desarrollo del que resulta una evolución moral de don Quijote y los personajes que lo rodean y que hace que las aventuras no puedan cambiarse de lugar. Parker resume así su visión de la estructura de la primera parte: «The adventures can

Buena prueba de ello es que cuando falta esa motivación humana, especialmente en ciertos tramos hacia el final de la segunda parte, cuando ni don Quijote ni otros personajes fabrican aventuras, los encuentros, que siguen ocurriendo, dejan de ser aventuras para convertirse en encuentros puros, dejando ver la distancia que va de éstos a la aventura así como el carácter provocado, causal y no casual, de las mismas. El narrador subraya esta ausencia de aventuras y su sustitución por meros encuentros irónicamente, afirmando lo contrario al principio del capítulo 58: «Que trata de cómo menudearon sobre don Quijote aventuras tantas, que no se daban vagar unas a otras» (483). Pero el contenido del capítulo, que narra el encuentro con las imágenes y con los pastores de la fingida Arcadia, que son encuentros puros, diálogo y observación sin ningún tipo de acción aventurera, revela la ironía del título, y lo mismo hacen las palabras de Sancho, que detecta la diferencia y la subraya:

En verdad, señor nuestramo, que si esto que nos ha sucedido hoy se puede llamar aventura, ella ha sido de las más suaves y dulces que en todo el discurso de nuestra peregrinación nos ha sucedido: della habemos salido sin palos y sobresalto alguno, ni hemos echado mano a las espadas, ni hemos batido la tierra con los cuerpos, ni quedamos hambrientos. Bendito sea Dios, que tal me ha dejado ver con mis propios ojos. (486)

Ante tal estado de cosas es don Quijote quien ha de generar la aventura, la acción, como ha hecho siempre, y lanza su desafío en mitad del camino con el resultado de que es pisoteado por una manada de toros. En el título del siguiente capítulo el narrador explicita aún más esta transformación de la aventura en puro encuentro, o la sustitución del carácter extraordinario de las mismas por uno ordinario, de nuevo a través de la ironía: «Donde se cuenta el extraordinario suceso, que se puede tener por aventura, que le sucedió a Don Quijote» (59: 495). El extraordinario suceso es la llegada a una venta, que don Quijote no transforma en castillo, donde charla con unos caballeros sobre el

be classified under five different types, which are not jumbled together. The adventures of one type succeed each other to form a group: the five groups are distinct in time and constitute five phases of Don Quixote's career. In the first phase he attempts to dictate the conduct of others by imposing his will upon theirs. In the second phase he imposes his imagination upon external reality. In the third phase he imposes his imagination upon his own conscious will. In the fourth phase others impose their will upon his imagination. In the fifth phase they dictate his conduct by imposing their will upon his will ... Don Quixote is brought low by the very means by which he sought to become great—his imagination. Deluding himself at the beginning into a belief in his own power, he is at the end deluded by others into a belief in his impotence» (9). Cada grupo de aventuras resulta así de una cierta motivación humana que está siempre en su trasfondo. Y algo similar ocurre en la segunda parte: «The theme of deception in Part II of the *Quixote* thus shows a progressive graduation from the well-intentioned lies with which Part I closes to lies which are still well-intentioned but mixed with selfish enjoyment, and on to lies that are purely selfish and frivolous, aimed at deriding their victim. In the process, responsibility for Don Quixote's delusions is shifted to his fellow-men, and as their moral stature progressively declines his rises, until he finally finds salvation» (14).

Quijote de Avellaneda y decide cambiar el recorrido de su viaje. De ser aventura (y el narrador sale al paso a las posibles dudas al tiempo que muestra lo justificado de las mismas con su «que se puede tener por aventura»), estamos ante un tipo de aventura ordinaria, anti-romántica, novelística, el tipo del que gusta Sancho. Esta falta de acción aventurera, que se agrava aún más tras estos episodios, pues el narrador comenta cómo «...en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura» (60: 504), parece ser rota en el siguiente capítulo por el encuentro con Roque Guinart, pero en éste don Quijote de nuevo permanece pasivo, es Guinart el que efectivamente se ve envuelto en la aventura de Claudia Jerónima y el hidalgo el que actúa como mero convidado de piedra. Y tras este encuentro y un breve capítulo que narra la entrada de don Quijote en Barcelona, el narrador anuncia en el capítulo 62: «Que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse» (62: 520). La declaración no puede ser más clara. Hemos tocado fondo: hemos pasado de la aventura extraordinaria, activa, romántica, a una ordinaria, pasiva, anti-romántica, que es mero encuentro, y de ésta a la niñería, y eso cuando sucede algo digno de contarse. Ya estamos plenamente en el mundo que anticipaba Sancho. Se hace así evidente que era don Quijote o los otros personajes los que por diferentes motivaciones daban lugar a la acción aventurera. Cuando esa motivación falta, nos quedamos con meros encuentros. La distancia que va de la aventura al encuentro es la que va del román a la novela. De esta forma hemos pasado de encuentros que unidos a la imaginativa libresca de don Quijote crean una serie de aventuras, a aventuras creadas por la imaginativa libresca de otros, y finalmente a encuentros puros, o si se prefiere, a aventuras novelísticas, anti-románticas. En todo momento el principio de acción está en los personajes, y no en orden superior por encima de ellos. De hecho, si hay un orden superior que se vislumbra en algún momento a través de la acción, éste es de una índole claramente anti-romántica.

Para comprender este punto hemos antes de hacer un par de observaciones sobre lo que entendemos por Providencia romántica o Providencia característica del román. Esta, en primer lugar, es un principio rector que está de parte del héroe y ordena la acción siempre de modo favorable a él, dirige su carrera hacia el triunfo final de las esencias que representa, aun cuando las aventuras, pruebas y trabajos que le envía puedan parecer en algún momento encaminados a lo contrario y sus designios escapen la comprensión de los personajes. En segundo lugar, es un principio narrativo, literario, que ordena la acción como sucesión de casualidades y coincidencias, de peripecias y anagnórisis, y que puede llamarse indistintamente Fortuna o Azar, pues es

ante todo una forma de concebir la acción en la que los personajes se encuentran subordinados a la misma; en este respecto debe ser distinguida de la Providencia como principio moral, ideológico, que ordena la acción premiando la virtud y castigando el error o el vicio, y que no puede confundirse con la Fortuna o el Azar, pues revela la existencia de un Dios o de dioses que rigen el mundo. Habitualmente Providencia romántica y Providencia moral van unidas, pero con el desarrollo de la ficción y la transición del *romance* hacia el *realismo* aparecen formas de román en las que la primera no implica la segunda—ya vimos el caso del román pastoril—así como formas de novela en las que la presencia de la segunda no implica la primera. Se trata de novelas que presentan un universo moral que muestra la actuación de Dios en el mismo a través de esa Providencia que premia y castiga, pero en el que dicha Providencia no se deja sentir narrativamente, es decir, como la concatenación de coincidencias característica de la Providencia—Fortuna o Azar—romántica. Estamos ante un mundo moralmente vertical pero narrativamente horizontal, y por tanto ante una Providencia hasta cierto punto compatible con el *realismo* y su diseño horizontal de la acción. En esta dirección apuntaba el diseño providencial del *Tirante*, y este es el caso que encontramos ya plenamente realizado en Cervantes, como ha puesto de manifiesto John Jay Allen^{*(125)}.

^{*(125)} En «The Providential World of Cervantes' Fiction», *Thought* 55 (1980): 184-95, JOHN JAY ALLEN estudia el tema de la Providencia en el *Quijote*. Apoyándose en la doctrina del error de Américo Castro, Allen menciona los diferentes ejemplos en que la vanidad de don Quijote es castigada, así como los ejemplos en que son otros personajes los castigados, especialmente los burladores burlados (Maritornes y la hija del ventero, Altisidora, la Duquesa y el Duque), y ve en ello una demostración del carácter providencial del mundo del *Quijote*. Las conclusiones de Allen son acertadas, pero siempre que las refiramos a la Providencia moral, no a la romántica, pues muchos de los castigos que pone como ejemplo no son fruto de coincidencias, de un ordenamiento vertical de la acción, sino de uno horizontal, de las acciones autónomas de los personajes. Así, en el ejemplo que da de don Quijote vanagloriándose de su mano ante Maritornes y la hija del ventero y siendo castigado por ello precisamente a través de esa mano al quedar colgado de ella, está claro que este castigo providencial es resultado de la broma tramada por las dos jóvenes, y tramada ya antes de que don Quijote cometa su pecado de vanagloria, por lo que está claro que dicho castigo no es fruto de intervención vertical alguna, de ninguna coincidencia o casualidad. El castigo de don Quijote puede revelar un mundo providencial en que el error es siempre castigado, pero esa Providencia no actúa al modo del román, desde arriba, sino desde abajo, a través de los personajes y sus propias iniciativas, y en ello radica una diferencia fundamental respecto a la Providencia romántica. El propio Allen reconoce implícitamente esta diferencia al referirse a esta Providencia del *Quijote* como característica de la novela, aunque al no hacer la distinción que aquí se ha hecho entre Providencia moral y romántica de forma explícita, tal reconocimiento resulta un tanto arbitrario e injustificado, no queda claro por qué esa Providencia es novelística frente a la romántica: «And so the distinction between novel and romance based upon the presence or absence of Providence in the fictional world would seem to be an oversimplification. In general the world of romance seems to involve a greater incidence of virtue rewarded, while the world of the novel involves the punishment of vice or folly, but it is, in Cervantes' fiction, one world, governed by a beneficent Providence» (191). La clave no creo que esté en el predominio de premio o castigo, como parece sugerir Allen, sino en cómo estos tienen lugar. Lo interesante sin embargo es que Allen, con el buen criterio que lo caracteriza, pone de manifiesto el carácter providencial del mundo cervantino al tiempo que lo distingue

En la trayectoria del hidalgo se deja sentir, por un lado, la acción de esta Providencia moral que castiga su vanidad y que él mismo reconoce, como hemos visto, al tiempo que la ausencia de Providencia romántica que dirige la carrera del héroe hacia el triunfo final, lo que lleva al hidalgo cuestionarse su carácter de héroe, como bien ha indicado Williamson*⁽¹²⁶⁾, aunque no la vigencia del *romance* como visión de mundo. Pero además hay otra forma de Providencia en el *Quijote*, de la que don Quijote no parece ser consciente, y que cuestiona esa vigencia mucho antes de que él se cuestione la suya como héroe, ya que delata cómo se encuentra en un mundo radicalmente diferente del del román. Se trata de una Providencia anti-romántica, en cuanto que es una inversión irónica, cómica, de la del román, pues actúa románticamente contra el héroe; es decir, castiga al héroe en lugar de premiarlo, lo perjudica en lugar de favorecerlo, pero además lo hace con los procedimientos que suele utilizar la Providencia romántica, a través de una serie de coincidencias y casualidades. Es una Providencia que nos remite por ello a la acción ordenada verticalmente típica del román, pero que en lugar de conducir al héroe verticalmente hacia arriba, hacia la *cima* de su fortuna, lo conduce hacia abajo, hacia la *sima* de su miseria; en lugar de exaltarlo y encumbrarlo a través de trabajos y pruebas, lo rebaja y ridiculiza situándolo en cómicas y anti-heroicas situaciones; en lugar de revelar sus virtudes y aptitudes revela sus faltas y carencias. Es una Providencia romántica pero a la manera irónica en que Cervantes trata todo lo relativo al román, pues en vez de confirmar su condición de héroe ironiza sobre ella, en vez de un mundo romántico pinta uno anti-romántico.

del carácter providencial del mundo del *romance*. El del *Quijote* es un mundo en que la Providencia está presente pero no a la manera del *romance*, es decir, en él existe, utilizando nuestra distinción, una Providencia moral, pero no romántica, como las palabras de Allen al final revelan bien: «If the *Persiles* is, as Forcione's title has it, Cervantes' *Christian Romance*, *Don Quixote* is Cervantes' Christian novel. In *Don Quixote*, Cervantes has steered a middle course between the world of *Amadís* and *La Diana*—a world controlled from without—and that of *Lazarillo* and *Guzmán de Alfarache*—a world without control. It is a world in which man is autonomous, but not abandoned» (193-94). De la Providencia en el *Quijote* desde un punto de vista religioso y de investigación de fuentes se ha ocupado también CELSO BAÑEZA ROMÁN en «La Providencia divina en Cervantes», *Anales Cervantinos* 28 (1990): 219-30, un artículo-inventario que aporta muy poco por no decir nada al tema.

*⁽¹²⁶⁾ «Sancho's persistent scepticism about the Montesinos vision, together with the ape's equivocations, underline even more sharply the difference between Don Quixote's life and that of former knights errant. In the romances, the hand of Providence showed itself at strategic points in the hero's career, either to reveal the significance of an adventure through some intermediary like the hermits in the Prose *Lancelot* or Urganda in the *Amadís*, or to rescue the knight when he had reached the limits of his human powers, as in the case of Yvain's faithful lion. But where his predecessors were freely offered these revelations, Don Quixote, in spite of strenuous efforts, can find no sure signs of favour. As a result, he comes close at this juncture to losing confidence altogether in his destiny as a knight errant» (117).

La acción de esta Providencia es observable claramente en la serie de encuentros que se producen alrededor del episodio climático y central de la segunda estancia en la venta de Juan Palomeque. Justo antes de llegar a ella don Quijote, con Sancho, el cura, el barbero y Dorotea, se encuentran casualmente con Andrés, al que don Quijote pide que cuente ante todos cómo lo socorrió y libró de los azotes de Haldudo. Andrés lo cuenta, pero incluyendo el desenlace y las desastrosas consecuencias de la supuesta acción heroica de don Quijote que éste ignora, para mortificación y ridículo del hidalgo, y para risa y burla de sus acompañantes, y termina pidiéndole que nunca más lo socorra y maldiciendo a todos los caballeros andantes (I.31: 387-88). Ya en la venta, con todos los personajes que allí confluyen, llegará el barbero de la bacía acusando a don Quijote de ladrón y pidiendo que le devuelvan lo que es suyo, dando así lugar a toda la farsa del yelmo de Mambrino. Su llegada es anunciada por el narrador haciendo referencia no a los designios de Dios, sino a los del diablo, un buen indicador del carácter anti-romántico u hostil al héroe que la casualidad toma en esta parte: «Y a esta sazón estaban en paz los huéspedes con el ventero..., cuando el demonio, que no duerme, ordenó que en aquel mismo punto entró en la venta el barbero...» (I.44: 538). Y el diablo ordena también, como indica el narrador de manera explícita (I.45: 546-47), que lleguen a la venta también unos cuadrilleros de la Santa Hermandad que, desconocedores de la locura de don Quijote, intervienen en la disputa del yelmo/bacía y dan lugar a una cómica pelea de todos contra todos, la que don Quijote llama discordia del campo de Agramante. La cosa no termina ahí, pues, ya calmados los ánimos, los cuadrilleros reconocen a don Quijote como el delincuente que liberó a los galeotes e intentan prenderlo, lo que da lugar a una nueva y cómica pelea colectiva. De esta forma, a través de una serie de coincidencias, reaparecen varios personajes de aventuras anteriores que ponen de manifiesto las nefastas consecuencias de las pretendidas acciones heroicas del caballero, lo ponen en evidencia como héroe, y lo ponen además en una serie de cómicas y anti-románticas situaciones (maldecido y escarnecido por Andrés, porfiando con un barbero por la bacía, envuelto en anti-heroicas pendencias con los cuadrilleros). Otros ejemplos dispersos de esta Providencia anti-romántica se encuentran en el episodio de los yangüeses, en el que don Quijote anda buscando a la heroína pastoril Marcela en un escenario idílico pero es Rocinante el que, en una clara ironía por parte del autor, encuentra a las yeguas y los palos de sus cuidadores, que se extenderán a hidalgo y escudero al intentar defender a Rocinante; el episodio es claramente fruto de la casualidad y no de la acción de don Quijote, casualidad cuyo carácter anti-romántico viene anunciado con una referencia al diablo similar a la anterior: «Ordenó, pues, la

suerte, y el diablo, que no todas veces duerme...» (I.15: 188). Algo similar ocurre en el episodio de los toros, que con una ironía semejante tiene lugar en la idílica Fingida Arcadia tras el encuentro con sus ficticios pastores y pastoras, y que va precedido por otra ironía que subraya el funcionamiento de esta casualidad anti-romántica: «...pero la suerte, que sus cosas iba encaminando de mejor en mejor, ordenó que...» (II.58: 494). Y lo mismo puede decirse del episodio de los cerdos, que tiene lugar precisamente en el mismo sitio, ya es casualidad, y precisamente tras los proyectos pastoriles que hidalgo y escudero hacen para el futuro, de nuevo la misma ironía anti-romántica (II.68). En este último episodio, hacia el final de la carrera de don Quijote, confluyen claramente esta casualidad o Providencia anti-romántica y la Providencia moral que don Quijote reconoce en su derrota, pues el hidalgo exclamará: «Déjalo estar, amigo; que esta afrenta es pena de mi pecado, y justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas, y le piquen avispas, y le hollen puercos» (568). La confluencia en este episodio de estos dos segmentos providenciales define perfectamente las características del mundo de don Quijote: un mundo moralmente providencial, pero no románticamente—de hecho anti-románticamente—providencial.

(3) O al menos no es un mundo románticamente providencial en lo que a don Quijote se refiere. Ya que si dejamos de lado momentáneamente la trayectoria del hidalgo, protagonista central del mundo cervantino, y nos detenemos en la de una serie de personajes secundarios, los protagonistas de diferentes historias que aparecen entrelazadas con la de don Quijote, nos daremos de bruces con el mundo providencial del román. Tal es el caso de las historias de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando, de cuya narración será oyente don Quijote y de cuya resolución será testigo. Tanto la narración como la resolución tienen un carácter marcadamente providencial, son fruto de una serie de inverosímiles coincidencias que evocan claramente el mundo del román griego y la *Historia etiópica*. Efectivamente don Quijote tiene acceso a esas historias a través de una sucesión de encuentros casuales con los personajes que las conocen. Todo empieza con el *casual* hallazgo de una maleta abandonada en Sierra Morena con un librito de memoria dentro; al poco sigue un fugaz encuentro *precisamente* con el que imaginan es su dueño, Cardenio; y después la *casualidad* les conduce de nuevo a un cabrero que conoce a Cardenio y les cuenta sus andanzas por la sierra y su loco comportamiento (I.23); tras esto se encontrarán *precisamente* con el propio Cardenio, que comenzará a contarles la desafortunada historia de sus amores con Luscinda, frustrados por el malvado don Fernando, pero su narración quedará interrumpida por un desacertado comentario de don Quijote (I.24); entonces el hidalgo

se va a hacer su penitencia y Sancho es enviado a su embajada (I.25), en el curso de la cual se encuentra *casualmente* con el barbero y el cura en la venta de Juan Palomeque (I.26), y los tres parten en busca de don Quijote, pero antes de encontrarlo se encuentran por *casualidad* con Cardenio, que acaba de contar su historia (I.27); y acto seguido este grupo de personajes se encuentra *precisamente* con uno de los personajes de la misma, una doncella seducida por don Fernando con palabra de matrimonio, Dorotea, que les contará también su historia, que precede en el tiempo a la de Cardenio, cuyo desenlace es ignorado por el propio Cardenio (I.28). A raíz del relato de Dorotea Cardenio la reconoce y se produce así una primera anagnórisis (557), y así las cosas estas historias quedan en suspenso para dar paso a la principal, pues el cura y el barbero siguen buscando y finalmente encuentran a don Quijote. De esta manera una compleja trama de coincidencias permite conocer de forma fragmentaria y gradual las historias interpoladas de Cardenio y Dorotea, que vienen a ser la misma. Como en el román griego, la narración de esas historias es fruto de esta coincidencia dirigida, es providencial, pues está basada en una serie de encuentros casuales con los narradores.

Cuando, tras una serie de vicisitudes (30 y 31), el grupo, en el que están Dorotea y Cardenio, llegue por fin a la venta de Juan Palomeque, la Providencia se encargará también de dar fin a estas historias con la inesperada llegada a la venta de don Fernando y Luscinda, ella con el rostro tapado y él embozado, un detalle que permite una dramática y muy romántica anagnórisis con el reconocimiento primero por la voz, luego con la caída de velo y embozo, y naturalmente con los desmayos y lágrimas de rigor (I.36). Este encuentro conduce al feliz desenlace, pues don Fernando renuncia a Luscinda para cumplir la palabra dada a Dorotea y Cardenio recupera así a su Luscinda. El carácter providencial de este encuentro es puesto de manifiesto por el cura, que lo utiliza para convencer a don Fernando: «Que considerase que, no acaso, como parecía, sino con particular providencia del cielo, se habían todos juntado en lugar donde menos ninguno pensaba» (I.36: 453) Pero la cadena de providenciales coincidencias de la venta no acaba con el desenlace de estas historias: a la venta llegarán primero el Cautivo y Zoraida, y, tras el relato de éste de la historia de su cautividad y liberación (una historia de exilio y retorno), llegarán un Oidor y su hija doña Clara, y este Oidor resultará ser el hermano del Cautivo, lo que dará lugar a un nuevo reencuentro y anagnórisis, llevados a término con las dilaciones y retorcidos mecanismos tan característicos de la *Historia Etiópica*. (Tras ello aún escucharemos la historia de los amores de doña Clara con don Luis, quien naturalmente también llega a la venta porque la va siguiendo disfrazado de mozo de mulas, y que también tendrá un final feliz.) A la

obra de Heliodoro así pues apunta tanto esta resolución providencial tan característica del román griego, como las características del proceso interpolador a través del cual se intercalan estas románticas historias. Como el de aquélla, es igualmente dinámico, pues las historias no se narran de un tirón, sino que son interrumpidas por la principal, y además están inacabadas en el momento en que son narradas, de hecho terminan en la historia principal, fundidas con ella; y por tanto igualmente centrípeto, pues confluyen y desembocan en la principal, de forma que influyen en el desarrollo de la misma (Dorotea y luego los demás contribuyen al engaño de Micomicona para hacer volver a don Quijote a la aldea y se ven envuelto en las locuras del hidalgo), como la principal a su vez influye en el desarrollo de aquéllas (es como resultado de su intervención en la historia de don Quijote tomando parte en el engaño como Cardenio y Dorotea se encuentran en la venta y tiene lugar el desenlace que hemos visto). Las historias intercaladas, son, como las de la *Historia etiópica*, entrelazadas más que interpoladas.

Pero si en este aspecto providencial de su desenlace e interpolación estas historias remiten al género griego, no son éstos sus únicos aspectos románticos, y de hecho su contenido evoca claramente el universo del género pastoril. Como éste son casos de amor que sin llegar al círculo de desamor pastoril forman una trama que recuerda bastante a la de algunos casos de *La Diana* (Dorotea ama a don Fernando, don Fernando a Luscinda, Luscinda a Cardenio, pero Cardenio, y aquí se rompe el círculo, no a Dorotea sino a Luscinda); en ellas Amor aparece como una fuerza mudable y caprichosa que genera estos enredos amorosos, como una fuerza irresistible e incontrolable que domina a los personajes y determina sus vidas (don Fernando traiciona a su amigo Cardenio, éste se vuelve loco y se va a la sierra, Dorotea rompe también con su vida anterior y escapa a la sierra, Luscinda a su vez escapa de don Fernando); y de todo ello resulta el esencialismo y estilización amorosos que recuerdan a los del román pastoril. La existencia gira exclusivamente en torno al amor, un amor que posee la pureza característica del román, que se recuerda y comunica a otros en el paisaje estilizado y esencial del amor, el medio natural puro (aquí la Sierra Morena) al que los personajes se retiran, y que es experimentado por personajes de perfiles claramente superlativos, como es el caso de las dos heroínas, Luscinda y Dorotea, cuya belleza y otras cualidades hacen gala de la extremosidad típica del román. Las historias además muestran parecidos más concretos con el género pastoril, como el caso de Dorotea vistiéndose de mozo labrador, la mujer vestida de hombre que recuerda a la Felismena de *La Diana*, que huye igualmente a la soledad de la sierra, es decir a ese exilio interior pastoril, por el infortunio amoroso causado por la deslealtad de su

amado, que la abandona por otra. El exilio interior es aún más evidente en la locura de Cardenio, que pregunta a los cabreros por la parte más áspera y escondida de la sierra y en ella se interna dispuesto a romper sus lazos con la vida, completamente desesperado y desesperanzado, en un descenso pastoril semejante al de Belisa ³⁸, y éste ha sido causado igualmente por un enredo provocado en gran medida por una carta y sobre todo por una errónea apreciación del desenlace de la historia, un error que al ser subsanado le devolverá la esperanza, como a Belisa. La súbita conversión de don Fernando, típica del román y su esencialismo en cuanto que implica un inexplicable cambio de esencias negativas en positivas, es similar al de Sireno en el palacio de Felicia al beber el agua mágica, en cuanto que es un inverosímil y repentino paso de un objeto amoroso a otro, de Luscinda a Dorotea, aunque en este caso por medios providenciales y no por los mágicos tan detestados por Cervantes ³⁹. Y finalmente, la situación de la venta como nudo de historias o cruce de hilos, como centro espacial en que confluyen diferentes historias y alcanzan un feliz desenlace, recuerda un tanto la del palacio de Felicia, aunque de nuevo en este palacio ese desenlace se alcanza por medios mágicos y en la venta por los providenciales ⁴⁰.

Pero en la venta no sólo confluyen y encuentran su desenlace los diferentes hilos de ese mundo romántico, sino que también se cruza este mundo romántico con el mundo anti-romántico de don Quijote y Sancho, de venteros, criadas y barberos. Si en el román griego las historias entrelazadas eran un reflejo de alguno de los aspectos románticos de la historia principal, aquí, por el contrario, contrastan con ella. En la venta está el don Quijote que acuchilla cueros de vino, la Maritornes de la cita nocturna con el arriero que apaleó salvajemente a don Quijote, el ventero al que unos clientes apalean al intentar detenerlos porque se iban sin pagar, su hija que deja al hidalgo colgado por la mano, el Sancho que robó la albarda del barbero y el mismo barbero que

³⁸ La afirmación de Cardenio a los cabreros de que va a cumplir su penitencia, y el indudable efecto de estímulo que ésta tiene en la penitencia de don Quijote que imita la de Amadís en la Peña Pobre, revelan claramente la conexión entre el descenso interior pastoril y el caballeresco que comentamos más arriba, entre la locura de amor pastoril y la caballerescas.

³⁹ Cervantes distingue en diferentes pasajes de sus obras dentro de lo maravilloso entre lo *milagroso*, que él identifica con lo mágico (primera perspectiva vertical), y lo *misterioso*, resultado de la acción *natural* de la Providencia (segunda perspectiva vertical), rechazando el primero y admitiendo el segundo como forma aceptable y verosímil de lo maravilloso. Sobre este aspecto son interesantes el artículo de Allen «La Providencia divina en Cervantes», ya citado, así como los estudios de Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* y «Teoría literaria».

⁴⁰ La venta y lo que la rodea, además, no es el único lugar del libro en que aparece este tipo de historias secundarias románticas que se interpolan o entrelazan con la de don Quijote, no es la única zona *romance* del *Quijote*. Historias similares con las que se topa don Quijote son las de Grisóstomo y Marcela, Leandra y Eugenio, o, en la segunda parte, Basilio y Quiteria, Claudia Jerónima, y Ana Félix.

intenta recuperarla, los cuadrilleros que buscan a don Quijote por haber liberado a los galeotes; y en ella tienen lugar las dos peleas que hacen pensar a don Quijote en «la discordia del campo de Agramante». Tenemos, en suma, la quintaesencia de ese mundo bajo, degradado, cercano en ocasiones al de la picaresca y en cualquier caso anti-romántico, del *realismo*. Y en la venta vemos también actuar con toda claridad eso que hemos denominado Providencia o casualidad anti-romántica, como ya hemos demostrado. En ella, por tanto se yuxtaponen *romance* y el *realismo*, una yuxtaposición que de hecho está presente de manera soterrada a lo largo de toda la obra si tenemos en cuenta que la trayectoria anti-romántica de don Quijote va siendo continuamente puntuada por la imagen romántica que el hidalgo tiene de la misma, por el libro que mentalmente él va escribiendo de su vida, de modo que la yuxtaposición puede considerarse característica del arte narrativo cervantino en el *Quijote*, aunque ahora se hace particularmente evidente^{*(127)}. De hecho la presencia concentrada de esta Providencia irónica o anti-romántica precisamente en esta zona narrativa de la venta en

^{*(127)} Así lo observó ya tempranamente Madariaga, quien comenta la actitud ambivalente de Cervantes incluso hacia los propios libros de caballerías y escribe lo siguiente: «En estos cuentos, entremeses con los que Cervantes pretende realzar el interés de su sencillo y genial *Quijote* ... nuestro autor se toma en la práctica buena parte de las libertades que en teoría niega a los libros de caballerías. Aunque se abstiene de lo maravilloso, no deja de recurrir a lo inverosímil, al fin y al cabo menos admisible ante la estética como ante el buen sentido. Así vemos que las dos fuerzas que actúan en su obra—vuelo de la imaginación y lastre de la realidad—no han llegado a su equilibrio. Se da, pues, en la concepción literaria del *Quijote*, un dualismo tan complejo y tan lleno de influencias y reflejos mutuos como el que se ha visto siempre en sus dos personajes principales. De cuando en vez puede más el realismo, y Cervantes lleva el escrúpulo hasta explicar el mecanismo interno de sus “maravillosas” invenciones (muerte simulada de Altisidora; Cabeza Parlante). Pero, ¡cuántas veces, dejándose llevar por el ejemplo de su propio héroe, galopa Cervantes con rienda suelta por los campos sin fin de la imaginación! Estos galopes imaginativos van casi siempre a parar a una escena pastoral, como los de su héroe van a dar en escenas de caballerías» (71-72). Más recientemente, Williamson ha comentado también el carácter *romance* de estos relatos interpolados, tanto en su artículo «Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*», *Cervantes* 2 (1982): 43-67, como en su libro, aunque él conecta este carácter con el género de la *novella* italiana. En su libro Williamson comenta al respecto del episodio de la venta: «At this point of the narrative, one romantic tale is followed by yet another romantic tale through an incredible series of coincidental arrivals at the inn which begins to link characters involved in the separate romantic plots in an amazing labyrinth of relationships» (163). Williamson llama la atención a cómo esta suma de desenlaces románticos es yuxtapuesta a la llegada del barbero y el debate sobre la bacía, precisamente la cuestión que resume la incompatibilidad entre los ideales románticos de don Quijote y las percepciones ordinarias. En el climax de esa secuencia de historias románticas entrelazadas Cervantes de pronto se vuelve de nuevo a su parodia, a don Quijote, para marcar así claramente la diferencia que existe entre el mundo idealizado del *romance* y el de la experiencia ordinaria, común. Williamson explica esta yuxtaposición de la siguiente manera: «Cervantes's sly shuffling of narrative styles and categories of fiction ... reflect the creative uncertainties of an experimental writer taking the measure of his manifold fictions ... when the new characters are not hoaxing the madman, they tend to fall into plots that belong to some well-tried sub-genre of Renaissance romance. It would seem, therefore, that in Part I Cervantes clearly escapes the narrative processes of romance only when he attacks them head-on through Don Quixote, otherwise he organizes stories, quite understandably, in a conventional mode» (164).

la que la actuación de la Providencia romántica es tan ostensible en las historias secundarias no tiene otra función que la de servir de contrapeso o contrapunto a la esta última. (Algo similar ocurre con los otros ejemplos de esta Providencia anti-romántica que hemos mencionado, que aparecen precisamente en zonas románticas, y más concretamente pastoriles, del relato, como la historia de Grisóstomo y Marcela, la Fingida Arcadia o los proyectos pastoriles.) Esa Providencia negativa, al igual que la anti-romántica realidad representada por la venta y los personajes que pululan por ella, nos baja de nuevo a realidad, nos recuerda en qué clase de mundo estamos. Nos recuerda que pese a esta cervantina yuxtaposición de *romance* y *realismo*, es el *realismo* el que predomina, la matriz en la que Cervantes inserta sus interludios románticos, como inserta también la visión romántica de don Quijote, y a la que retorna cuando éstos han concluido.

En el *realismo* cervantino por tanto pervive el *romance* como modo pero de dos maneras que lo sitúan en un plano diferente, de alguna manera subordinado, incluido en dicho *realismo*. En primer lugar, como visión de mundo de un personaje, en una relación con la realidad que Riley explica magníficamente cuando afirma:

Sólo en *Don Quijote* halla Cervantes una solución completamente satisfactoria al problema de la relación entre el ideal poético y la realidad histórica. Aquí Cervantes sitúa lo ideal en el único sitio en que va a ser de veras encontrado en un mundo imperfecto: en la mente humana. En sentido filosófico y psicológico, *Don Quijote* trata de las complejas relaciones entre el mundo interior de la mente y el mundo físico exterior. En sentido literario, relaciona la ficción poética idealizada, ordenada providencialmente, con la ficción novelística, orientada histórica y empíricamente... Mostró con una profundidad sin precedentes en la prosa narrativa las acciones humanas motivadas por los ideales, creencias, aspiraciones e ilusiones—toda la vida interior—de un hombre. («Teoría literaria» 319)

Esta inclusión del *romance* como posibilidad de la realidad aunque posibilidad interior o psicológica permite contemplarlo como forma alternativa de ver el mundo, como forma que desafía la manera ordinaria de hacerlo. Aun cuando sea cuestionada continuamente por el *realismo* que la rodea y finalmente mostrada como inoperante y poco adecuada, es una forma de ver que transforma y eleva la realidad, que la romantiza, y no siempre para mal, aunque la realidad finalmente se imponga. En segundo lugar, el *romance* pervive en el *realismo* cervantino de una manera menos constante pero más intensa, como posibilidad no meramente subjetiva sino muy objetiva de esa realidad habitualmente *realista*, en una serie de historias no meramente interpoladas—como la del «Curioso Impertinente»—sino entrelazadas, situadas en el mismo nivel de realidad que la de don Quijote y Sancho. En este sentido, son un reto y una alternativa mucho más contundente que la representada por don Quijote a la percepción *realista* del mundo

que impera durante la mayoría de la obra; pero su carácter episódico y secundario, su situación básica—utilizando la distinción de Williamson entre expansión horizontal y vertical de la historia—en el eje vertical de intercalación de historias, y sólo de forma muy fugaz, ya en su desenlace, en el eje horizontal de las aventuras de don Quijote y Sancho, las relega a una posición de realidad de segundo orden, de breves apuntes de verticalidad romántica en el largo eje horizontal realista. Sin embargo, es indudable que introducen la posibilidad real del *romance* en un mundo *realista*, son un recordatorio de las posibilidades románticas de la realidad objetiva, aunque siempre unas posibilidades que se insertan en un núcleo central y predominante de *realismo*.

En cualquier caso, el resultado de esta presencia del *romance* como visión y como interludio dentro del *realismo* hace de éste un *realismo* que podríamos llamar *inclusivo* o *romántico*, en cuanto que incluye el otro modo alternativo de representación de la realidad, el *romance*. El *realismo* cervantino incluye los dos extremos de la realidad, por arriba y por abajo, lo más elevado y lo más degradado, como afirmó Castro^{*(128)}, en cualquier momento puede abrirse a una realidad romántica, como ha afirmado Spitzer^{*(129)}, nos da la totalidad de la existencia, como dice Riley: «El *Quijote* nos da una perspectiva irónica desde la cual la antigua visión del mundo se combina con otra esencialmente moderna, en que coexisten los ideales exaltados y el más bajo materialismo como partes, distintas pero inseparables, de la experiencia humana. En esa novela presentaba Cervantes no un trozo de vida, sino ... la totalidad de la existencia» (*Teoría de la novela* 230). A esta visión en última instancia modal del *realismo inclusivo* o *romántico* cervantino, Gilman ha contrapuesto una visión genérica del mismo, en la que éste resulta no de fundir dos visiones o formas literarias de representar la

*⁽¹²⁸⁾ «Percibimos en esta realidad tácita lo que la eleva hasta un "summum", o lo que la deprime hasta cualquier hondonada de inferioridad. El labrador del Toboso ... se manifiesta en el vuelo poético de su cantar, y en lo a ras de tierra del ruido de su arado. Tal ascensión y tal descenso reflejan la violenta tensión del arte cervantino. Tan "máxima" es la belleza de Dulcinea como la monstruosa fealdad de Maritornes; ambas rebasan, por arriba o por debajo, la región media (neutral, no incitada) en que solemos vivir, y que aquí se nos escamotea» (*Pensamiento* 59); «La intención creada del artista abre su compás hasta un máximo, y con él traza las líneas que presiden la factura del *Quijote*: elusión de toda realidad neutra, y afanosa búsqueda de las últimas fronteras de lo humano, desde la más noble demencia hasta el suelo en donde se hunda lo menos valioso—la inercia, el vicio o la fealdad—o en donde exista lo extrasocial...» (*Pensamiento* 62).

*⁽¹²⁹⁾ «Así, estas breves narraciones episódicas, intercaladas, cuya realidad es, por lo menos, tan fantástica como los sueños más atrevidos del loco caballero, nos ofrecen otra revelación del perspectivismo de Cervantes; tenemos que habérmolas no sólo con la oposición entre realidad prosaica y sueños fantásticos: la misma realidad puede ser, al mismo tiempo, prosaica y fantástica. Si a lo largo de la trama principal, Cervantes ha cumplido su promesa de "derribar la máquina mal fundada" de lo fantástico, ha tenido buen cuidado de reconstruir esa máquina en las novelas cortas intercaladas dentro de la acción principal» (203-4).

realidad, una antigua y una moderna, sino los diferentes géneros que Cervantes tenía a mano en el momento de componer el *Quijote*, todos ellos modernos*⁽¹³⁰⁾. Pero sea como fuere el resultado es el mismo, una obra en la que no sólo vemos la visión tradicional vertical *romance* del género de caballerías estrellándose en la llanura horizontal del *realismo*, sino la de un *realismo* abierto a instantáneas de verticalidad de clara raigambre pastoril; en suma, una realidad más compleja, comprensiva, totalizadora, descrita de acuerdo con un *realismo* que incluye también el *romance*. Y en este *realismo inclusivo* precisamente residen las diferencias entre el *Quijote* y tanto el proto-novelístico *Tirante* como la novela picaresca. En el *Tirante* encontrábamos ya los dos modos conviviendo en la misma obra, pero en ésta se presenta el *realismo* desde o en el *romance*, en el *Quijote* el *romance* en o desde el *realismo*. En el primero tenemos una representación básicamente romántica de la realidad dentro de la cual se empieza a abrir paso una *realista*. En el segundo ocurre lo contrario, una representación *realista* de la realidad en la que se hace presente el *romance* de las dos maneras que hemos señalado. En lo que a la novela picaresca se refiere, esta inclusividad separa radicalmente el *realismo* cervantino del picaresco. En el mundo cervantino cabe la posibilidad de lo romántico e ideal; en el picaresco sólo cabe lo más degradado, el nivel

*⁽¹³⁰⁾ Gilman en *The Novel According to Cervantes* da una interesante explicación de la creación del *Quijote* como una progresiva superposición de géneros. La primera salida «...consists of a juxtaposition of chivalresque and picaresque motifs, or "skeins." To say it more directly, it portrays a head-on collision of a fantasy castle with a sordid inn, prostitutes with damsels, trout with codfish, a rascally innkeeper with a noble seneschal ... Cervantes invented those first chapters by finding ... patterns from fiction already familiar to his readers and pitting them against each other» (91-92). Pero este enfrentamiento o antítesis es auto-destructivo, la brutalidad del cinismo de la picaresca tenía que destruir la locura caballeresca de don Quijote y conducir a su derrota definitiva, de ahí el desvarío total del hidalgo con que termina la primera salida, después de una sucesión de desastres. Para continuar la novela había que encontrar medios para defender a don Quijote, para que pudiera sobrevivir y mantener su identidad, y el primero fue la creación de Sancho como «...a sort of human buffer state between his master and the stony implacability of what was there in the world» (93), un compañero más prudente con alforjas, dinero y provisiones. Pero además había que atenuar esa implacabilidad del mundo novelístico, dulcificar su dureza y para ello Cervantes introduce una tercera madeja o *skein*, la del román pastoril: «Increasingly during the Second Sally the novel would rest on a comforting background of shady groves, green meadows, clear streams, and quiet intervals for song and story — all ready-made for the rest and recuperation of warrior and squire» (94). Así aparece el episodio de Grisóstomo y Marcela; y luego don Quijote, tras ser lapidado por los picarescos condenados a galeras, se retirará a un pastoril *locus amoenus* en Sierra Morena. Tras el choque inicial de lo caballeresco y lo picaresco, lo pastoril funciona como una especie de «shock absorber» que preparará el camino para la introducción de otros patrones narrativos tomados del teatro, de Ariosto, de los entremeses, y de la historia bizantina al final de la segunda salida (el relato del Capitán). Como resultado de todo ello Gilman describe la invención de Cervantes como «...a new, sophisticated form of fiction, in which skeins drawn from the three genres of their [the readers] habitual reading could through a process of mutual interruption (thus the metaphor of weaving) compensate for each other's inherent unbelievability. The picaresque could bring the chivalresque and pastoral down to earth; the chivalresque could elevate the sights of the picaresque; and the pastoral, as we have seen, could allow the whole too take "harmonious" shape by providing a comforting narrative world in which the other might at least partly coexist» (111).

más ínfimo de la realidad. Sirviéndonos de la distinción entre modo y género que hemos venido utilizando, podemos expresar esta diferencia diciendo que el *Quijote* es anti-román, pero no anti-*romance*, al contrario de la picaresca, que es tanto anti-román—aunque no de forma tan explícita como el *Quijote*, es contragénero pero no parodia—como anti-*romance*. Así lo ha apreciado John Jay Allen, aunque utilizando una concepción del modo (basada en la teoría modal de Scholes que se apoya en Frye pero modifica lo modifica^{*(131)}) diferente a la nuestra: «In this scheme it is clear that although the picaresque emerges as anti-chivalric, modally, as well as—(perhaps) historically, the novel—that is, *Don Quixote*, is something else»^{*(132)}. Y añade:

If we can see *Don Quixote* ... in its generic and modal context, we must see it as involving a parody of the excesses of a literary form, a historical genre (the books of chivalry), but not a criticism of the fictional mode of romance ... There is, of course, ample evidence of this apart from the theoretical construct whose utility I am suggesting: *Amadis* is not burned, the Canon specifically indicates that there is a "right" way to write romance, and Cervantes' *Persiles* is in fact a romance written according to the Canon's prescription. (129)

Cervantes rechaza el román, pero no el *romance*, es decir, rechaza el *romance* en una de sus formas genéricas, pero no en su totalidad, como modo o visión idealista de la realidad. Naturalmente la clave de esta mezcla de rechazo y complicidad radica en que, aun perteneciendo a un modo común, las visiones de la realidad de los diferentes romances varían considerablemente en función de su actualización genérica. La fórmula mediatiza fuertemente esta visión de la realidad, y es la fórmula, el género, la que es el blanco del ataque cervantino, y es ella la que determina la visión de la realidad del hidalgo. La locura de don Quijote, como hemos visto, es formulaica, y no simplemente modal: no radica simplemente en afirmar la validez de la visión romántica y en querer instaurarla, sino en afirmar la validez de la visión romántica caballeresca, de la forma que esa visión toma en un género concreto, de la fórmula que da forma al modo, y en reivindicar esa fórmula como medio de transformar la realidad. Don Quijote quiere transformar la realidad en un román de caballerías instaurando no sólo el modo romántico sino su fórmula caballeresca. Cervantes rechaza la visión romántica de la realidad del género caballeresco y a través de ese rechazo ofrece su alternativa *realista*, pero no rechaza la de otros géneros de *romance*, tan romántica como la del caballeresco, y por tanto no rechaza el *romance*. En la obra de Cervantes el *realismo* no es tanto un

^{*(131)} ROBERT SCHOLES, «Towards a Poetics of Fiction: An Approach Though Genre», *Novel 2* (1968-69): 101-11. También, reelaborado como «Toward a Structuralist Poetics of Fiction», en su libro *Structuralism in Literature* (New Haven: Yale University Press, 1974), cap. 4.

^{*(132)} JOHN JAY ALLEN, «Don Quixote and the Origins of the Novel», *Cervantes and the Renaissance*, ed. Michael D. McGaha (Newark: Juan de la Cuesta, 1980) 129.

modo antagónico del *romance* como un modo que lo incluye, y que lo incluye doblemente, como visión de la realidad de un personaje, aunque no la única, y como una posibilidad de esa realidad, aunque tampoco la única; como una realidad objetiva romántica que convive con otra anti-romántica y como una visión romántica subjetiva que convive con otras visiones anti-románticas. Lo decisivo, en cualquier caso, es que a través de ese rechazo del género caballeresco Cervantes trasciende el modo implícito en él para llegar a un modo alternativo, el *realismo*. El anti-román no implica el rechazo radical del *romance*, no es anti-*romance*, pero es el detonante de la decisiva innovación modal que lleva a cabo Cervantes en el *Quijote*, pues conduce al *realismo*.

LA NOVELA COMO ROMAN DESPLAZADO

Tal vez la más decisiva aportación de Frye a la teoría de la ficción fue su percepción de la continuidad existente en el desarrollo de la narrativa entre el *romance* y el *realismo*, y de la subsiguiente pervivencia del román dentro de la novela, que rompió la tradicional consideración de dichos modos narrativos como antagónicos y excluyentes*⁽¹³³⁾. La mejor prueba de la influencia de las ideas de Frye es tal vez la forma en que han sido asimiladas y transformadas por diferentes críticos que ni siquiera hacen alusión a Frye. En una muy conocida introducción a la narrativa, Scholes y

*⁽¹³³⁾ Michael McKeon ha llamado a esta percepción «the archetypal insight of the historical persistence of "myth" or "romance"» (12). RUTH S. EL SAFFAR se ha referido básicamente a lo mismo en «The Truth of the Matter: The Place of Romance in the Works of Cervantes», *Romance: Generic Transformation from Chretien de Troyes to Cervantes*, ed. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee (Hanover and London: University Press of New England, 1985): 238-52, cuando explica que, «Frye's great contribution to the problem of romance has been his insistence on its integrity. Representing romance as the "structural core of all fiction" whose essence is only disguised or displaced, not altered, when it is hooked on to the mater of everyday experience, Frye has allowed us to break with our fascination with realistic fiction and to see the novel in fact as subtype of romance, built on a parodic or deflationary attitude that nonetheless betrays its dependence on the form against which it is reacting» (239). GEOFFREY HARTMAN en el ensayo con el que contribuyó al homenaje a Frye del English Institute de la Universidad de Columbia, «Gohstlier Demarcations», *Northrop Frye in Modern Criticism*, ed. Murray Krieger (New York: Columbia University Press, 1966): 109-31, había expresado ya ideas parecidas: «Except for Frye's hint of a cyclical return of realism to myth, the notion of displacement is empirically sound: it works; it is teachable; above all it reveals the permanence of Romance. One can no more remove the Romance element from art than natural instincts from man. It is eternal, as Freud discovered the instincts to be eternal, and therefore gave them the name of gods, Eros and Thanatos» (126); y más adelante: «The more we read in him [Frye] the more we understand how essential the Romance tradition is, both in itself and in its modern afterlife. Poetry is inconceivable without it; even Shakespearean drama and the vast majority of novels conform to a Romance poetics, or are significantly clarified by it ... Frye will not be grateful to me for considering him as the fulfillment of Bishop Hurd. [He is much more]...; yet his claim to provide the basis for a universal criticism remained less convincing than his Anatomy of Romance» (130).

Kellogg han descrito la historia de la ficción como un movimiento gradual por el que la épica, que era una mezcla de una historia tradicional o *mythos* y de *historia* ⁴¹, se desdobra en dos direcciones; una empírica («allegiance to reality instead of to the mythos»), que a su vez se dividirá en una tendencia histórica y otra mimética, y otra ficticia («allegiance to the ideal, not to the world»), que se dividirá en romántica y didáctica. Tras el Renacimiento una nueva síntesis de ambos tipos de narrativa vuelve a producirse en Europa:

We have been considering the breakdown of the epic synthesis into two antithetical components. We must now consider briefly the new synthesis in narrative which has been the main development in post-Renaissance narrative literature. This was a gradual process, beginning at least as early as Boccaccio, but it is most obviously discernible in Europe during the seventeenth and eighteenth centuries. The new synthesis can be seen clearly in a writer like Cervantes, whose great work is an attempt to reconcile powerful empirical and fictional impulses. From the synthesis he effected, the novel emerges as a literary form. The novel is not the opposite of romance, as is usually maintained, but a product of the reunion of the empirical and the fictional elements in narrative literature. Mimesis ... and history ... combine in the novel with romance and fable. * (134)

De la épica, en la que no se distingue la historia de la ficción, surgen dos corrientes al discernirse sus elementos, que se fundirán de nuevo aunque de forma diferente en la novela: «In Western culture the two streams both spring from the fountainhead of Homeric epic and go their separate ways until they reunite in the novel. The novel's combination of factual and fictional elements is not naïve and instinctive but sophisticated and deliberate, made possible by the development of a concept called realism...» (58). Aunque diferente en su perfil histórico de la teoría de Frye y su sucesión de cinco modos históricos de ficción, la de Scholes y Kellogg coincide en considerar la novela como una síntesis de dos elementos, uno empírico referido a la descripción de la realidad, los contenidos miméticos, y otro ficticio, que no puede ser otro que la forma narrativa, la historia, este segundo aportado por el román. Además, Scholes y Kellogg, como Frye, tienen en mente a Cervantes como modelo y apoyo inmediato de su similar visión del surgimiento de la novela. Y es que Cervantes, o mejor, la tradición cervantina es la prueba fehaciente del proceso de desplazamiento del que surge el nuevo género, de hecho es la tradición del desplazamiento por excelencia,

⁴¹ A partir de ahora y para evitar confusiones cuando el contexto no sea lo suficientemente claro utilizaremos *historia* en cursivas para referirnos al género o modo de escritura histórico—*history*—que se diferencia del de ficción, y en caracteres normales para designar la historia en cuanto que serie de incidentes que conforman una trama narrativa—*story*—que se diferencia de la narración—el acto de contarla—y el relato—la forma de contarla.

* (134) ROBERT SCHOLES & ROBERT KELLOGG, *The Nature of Narrative* (London: Oxford University Press, 1966) 15.

tanto por su situación privilegiada en el paso de la novela al román que se produce en los siglos XVII y XVIII, como por el carácter explícito que ese proceso asume en sus exponentes. La lección de Cervantes a la posteridad, desde la perspectiva iluminada por la teoría de Frye, es una lección de desplazamiento: la novela no es lo contrario del román, sino el fruto del desplazamiento realista del mismo; la novela no rechaza el román sino que lo incluye, o tal vez, como revela claramente la obra de Cervantes, en el acto mismo de rechazar el román lo incorpora como parte de sí.

Pero ya Ortega y Gasset, mucho antes que Frye o Scholes y Kellogg, fue sensible a este fenómeno y explicó esa cervantina paradoja de rechazo y complicidad hacia el román, formulando a partir de su análisis del *Quijote* una visión de la novela como román desplazado similar a la de Frye, en la que las ideas de Frye se reconocen de modo germinal. Ortega utiliza para ello la metáfora del espejismo del agua en el desierto a la que ya hemos hecho alusión, y se refiere a lo que aquí llamamos *román* como *novela de aventuras*:

Fenómeno semejante [el espejismo] podemos vivirlo en dos direcciones: una, ingenua y rectilínea; entonces el agua que el sol pinta es para nosotros efectiva; otra, irónica, oblicua cuando la vemos como tal espejismo, es decir, cuando a través de la frescura del agua vemos la sequedad de la tierra que la finge. La novela de aventuras, el cuento, la épica, son aquella manera ingenua de vivir las cosas imaginarias y significativas. La novela realista es esta segunda manera oblicua. Necesita, pues, de la primera; necesita del espejismo para hacérselo ver como tal. De suerte que no es sólo el *Quijote* quien fue escrito contra los libros de caballerías, y, en consecuencia, lleva a éstos dentro, sino que el género literario "novela" consiste esencialmente en aquella intususcepción. (100)

Ortega, como permiten apreciar estas palabras, va todavía más allá que Frye, pues habla de la pervivencia del román en la novela no sólo como principio formal, sino como modo de ver la realidad. Ortega habla de la necesidad de incorporar el *romance* para llegar al *realismo* mediante su refutación, de la necesidad de éste de afirmarse refutando al modo literario previo que en el *Quijote* aparece representado por su protagonista. En este sentido, y no sólo en el formal al que se refiere Frye, la novela—la novela según Cervantes, recordémoslo, aunque Ortega lo olvida—es también román desplazado, pues incluye el modo característico de aquél de representar o ver la realidad, el *romance*, dentro de otro modo diferente, el *realismo*. La novela para Ortega lleva siempre esa cápsula romántica dentro de sí que da sustancia poética a la realidad y la rescata de su prosaísmo y vulgaridad:

Esto ofrece una explicación a lo que parecía inexplicable: cómo la realidad, lo actual, puede convertirse en sustancia poética. Por sí misma, mirada en sentido directo, no lo sería nunca; esto es un privilegio de lo mítico. Mas podemos tomarla oblicuamente, como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte e

insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristiano de lo ideal. Roto el encanto de éste, cae en polvillo irisado que va perdiendo sus colores hasta volverse pardo terruño. A esta escena asistimos en toda la novela. De suerte que, hablando con rigor, la realidad no se hace poética ni entra en la obra de arte, sino sólo aquel gesto o movimiento suyo en que reabsorbe lo ideal. (100)

Como Frye, Ortega reconoce que la realidad por sí misma no es suficiente para dar lugar a la novela, necesita de un principio artístico que es el que proporciona el román. Si Frye habla de la necesidad de incorporar el román a esa realidad como principio formal que le da movimiento narrativo, Ortega hace lo mismo, pero del román como una forma poética de ver que aunque atacada y destruida empapa la realidad y la convierte en material artístico. La novela se convierte así en el espacio de un conflicto entre la visión romántica y la realidad. Además, como hemos visto, no sólo es introducido el *romance* en la novela de Cervantes de esta forma conflictiva, para así teñir la realidad prosaica de una coloración romántica. Cervantes incluirá también ese modo de ver sin atacarlo, de forma menos combativa, en las historias entrelazadas de la obra, que completan esa presencia modal del *romance* dentro de la novela. Por todo ello hay que concluir con Gillian Beer que, «yet in Cervantes's fiction, the ideal world of romance is by no means entirely undermined by reality. It provides both the work's narrative form and much of its imaginative energy» (41), y hemos de estar de acuerdo con su visión del *Quijote* y la novela en general como román desplazado, similar a la de Ortega y Frye:

In *Don Quixote* Cervantes succeeds in overarching the romance and reaching beyond it to include other modes of fiction ... *Don Quixote* brings home the extent to which all good fiction must partake of the qualities of romance: fiction creates a coherent illusion; it creates an absorbing imaginative world composed of particulars seen with an intensity which suggests the ideal; it is sustained by the subjective imagination of the writer. At the most general and permanent level it is probably more accurate to see the realistic novel as a mutation of romance rather than as replacing it. (Beer 47)

El análisis de la obra de Cervantes como culminación de una línea narrativa que empieza en Chrétien de Troyes y sufre una significativa transformación en Martorell, que va de Lanzarote del Lago a don Quijote de la Mancha pasando por Tirante el Blanco, es sin duda la mejor demostración de la validez de la noción de desplazamiento, del carácter progresivo y gradual del paso del *romance* al *realismo*, pero este análisis también es útil para realizar ciertas correcciones o aportaciones a la teoría de Frye necesarias para la concreción o aplicación histórica de la misma. Así en el curso de nuestro análisis hemos comprobado cómo el desplazamiento del román en la novela se produce en un contexto genérico, lo que implica simultáneamente un contexto

formulaico y modal. Es un género de román específico—el caballeresco, y también el pastoril, aunque de una forma diferente—con su correspondiente fórmula y el modo implícito en él, el que es incorporado en la novela cervantina, que a su vez implica un nuevo contexto modal y una nueva fórmula.

(a) De ahí la primera corrección a Frye, que ya apuntamos al inicio de esta parte: lo que se desplazan son fórmulas genéricas, y no *mythoi*, es decir, se desplaza la actualización histórica del *mythos*, el resultado del cruce de éste y la realidad, y no el *mythos* en estado puro. La diferencia es importante para comprender cómo la novela, especialmente en la tradición cervantina, se construye sobre los diferentes géneros de román que tiene más a mano, siempre como desplazamiento realista de la ficción romántica precedente, y no de una serie de formas puras, como veremos perfectamente en Richardson y Fielding. Cervantes, además, al situar esa fórmula caballeresca en la mente de un personaje que intenta imitarla en todos sus detalles, creará una nueva fórmula, la fórmula del personaje que intenta imitar la literatura en una realidad que se resiste a ella, que la rechaza; la fórmula del personaje que intenta aprehender la realidad de acuerdo con patrones literarios, confundido por la literatura. La concepción formulaica del desplazamiento deja así espacio para la invención formal, para la creación de nuevas fórmulas aun dentro del número limitado de *mythoi* de los que habla Frye, aunque, eso sí, el desplazamiento de una fórmula no implica necesariamente la creación de una nueva fórmula, como el caso del *Tirante el Blanco* pone de manifiesto. La FÓRMULA QUIJOTESCA nace del desplazamiento cervantino de la fórmula caballeresca, y como tal, puede considerarse una variante del mismo *mythos* de la *quest* que es la base de la fórmula caballeresca, pero esta búsqueda cobra un sentido y hasta una forma radicalmente diferentes como resultado de su incompatibilidad con la realidad en que se sitúa. Esta incompatibilidad entre literatura y vida transforma la búsqueda en algo diferente, de hecho la relega a un segundo plano, y se erige como principio constructivo de una nueva fórmula, la quijotesca, que será imitada y enormemente fructífera en las novelas del siglo XVIII. Estas novelas utilizarán la fórmula creada por Cervantes o ciertos elementos de la misma sin que se pueda reconocer ya en ellas la fórmula caballeresca sobre cuya incompatibilidad con la realidad Cervantes creó la quijotesca.

(b) Esta incompatibilidad de la realidad representada por Cervantes con la fórmula tradicional—la que intenta reactivar don Quijote en su vida—y que es la base de la fórmula quijotesca nos lleva al contexto modal del desplazamiento, sólo implícito en Frye pero que hemos hecho aquí explícito. Tal incompatibilidad surge del hecho de que

Cervantes representa la realidad utilizando una nueva manera o modo de *hacerlo*, una nueva forma de presentación horizontal de la realidad, el *realismo*, y sumerge la fórmula en él, por lo que este nuevo modo entra en conflicto con el modo vertical implícito en la fórmula caballescica, el *romance*. Lo que don Quijote tiene en mente, por tanto, no es sólo la fórmula del género caballescico, sino también el modo implícito en él. El contexto genérico del desplazamiento, y no meramente formal como en la formulación de Frye, implica por tanto no sólo un desplazamiento de la fórmula, sino también del modo, en cuanto que ese modo previo, el *romance*, se sumerge en el modo nuevo del *realismo*. En este sentido, la novela incorpora el román no sólo como fórmula sino también como modo, como la visión de mundo de un personaje, don Quijote, determinada por la visión de la realidad implícita en el género caballescico. Frye está apuntando en esta dirección cuando dice que «characters confused by romantic assumptions about reality ... are central to the novel» (*Secular Scripture* 39), aunque en el contexto formal de su teoría del desplazamiento este comentario no acaba de explicarse y parece en cierta manera gratuito. Su comentario sólo puede entenderse en este contexto modal, y en la concepción resultante de la novela como espacio de contacto modal, como modo narrativo *realista* en la que pervive el *romance* de diferentes maneras. Cervantes, por tanto, no sólo desplaza la fórmula del género caballescico y da lugar a una nueva fórmula, la quijotesca, sino también el modo implícito en él, dando lugar a un nuevo modo, el *realismo*, que en su variante cervantina—que hemos denominado *realismo inclusivo* o *romántico*—incluye el modo previo. Este MODO CERVANTINO será también enormemente fructífero e influyente en la novela inglesa del XVIII. Nuevamente, como en el caso del desplazamiento de la fórmula caballescica para dar paso a la quijotesca, la creación del nuevo modo implica un salto o invención formal, y no la mera adición de contenidos miméticos, como la teoría de Frye puede sugerir en ciertos momentos. Implica el paso de una forma de representación a otra, de una visión vertical de la realidad a una horizontal, la supresión de la perspectiva vertical que mediatiza la introducción de la realidad en el *romance* y su sustitución por una horizontal. Pero, al igual que ocurría con la invención formulaica, el desplazamiento no implica necesariamente esa invención o salto modal, y el caso del *Tirante* es de nuevo iluminador a este respecto. El desplazamiento puede ser modal o no, lo cual ratifica la necesidad de discernir entre diferentes modalidades o tipos de desplazamiento: a las modalidades de recontextualización y contextualización realista del román de las que ya hablamos habrá que añadir esta modalidad última y máxima de desplazamiento, el modal. Y no hace falta irse al *Tirante* para discernir mediante su

comparación con el *Quijote* el desplazamiento modal del que no lo es. Las historias entrelazadas pastoriles son desplazadas en el *Quijote* por el contexto realista en que tienen lugar, el mundo de don Quijote y Sancho, pero mantienen su naturaleza romántica a salvo del *realismo* circundante, son una especie de zona especial de la realidad objetiva—y no simplemente de la subjetiva, como es el caso del román caballeresco en la mente de don Quijote—en la que el *romance* pervive.

(c) Esta zona especial de román pastoril dentro del *Quijote*, evidentemente, recibe un tratamiento bien diferente del del román caballeresco, lo cual nos lleva a un tercer aspecto en el que la teoría del desplazamiento de Frye necesita ampliación. Mientras que el román caballeresco, como hemos visto, es incorporado de forma cómica, con una actitud burlona que apunta a la parodia, el pastoril es incorporado de forma seria y con una actitud crítica pero respetuosa, como veremos más adelante. Frye apuntaba a esta actitud crítica que conlleva el desplazamiento cuando hablaba del elemento paródico que caracteriza al desplazamiento en los primeros pasos de la novela, pero la crítica frente al género desplazado no ha de ser necesariamente paródica. El desplazamiento es una forma de crítica del género desplazado desde la realidad, una forma de distanciamiento, pero las distancias adoptadas pueden variar mucho, y para ello basta con comparar no sólo el diferente tratamiento de géneros diferentes—el pastoril y el caballeresco—en el *Quijote*, sino del mismo género caballeresco en obras diferentes—el *Quijote* y el *Tirante*. Ello obliga a discernir modalidades de desplazamiento en un sentido diferente del que ya hemos visto; no sólo en cuanto a la posición última de la obra que desplaza en el *romance* o el *realismo*, sino a la distancia o actitud que adopta respecto al género desplazado, que puede ser muy variada. El desplazamiento entraña un diálogo con la literatura que puede tener muchas variantes, como veremos a continuación al ocuparnos del principio dialógico. La novela no es sólo román desplazado, es también ROMÁN DIALOGIZADO.

4. EL PRINCIPIO DIALÓGICO

LA NOCIÓN DE «DIÁLOGO»

El estudio del proceso de nacimiento y desarrollo de la novela, y en especial de la tradición cervantina, es inconcebible sin tener en cuenta las teorías del ruso Mijail Bajtin sobre la novela, teorías que giran en torno al concepto clave de *diálogo*—también denominado *principio dialógico* por Todorov^{*(135)}—que orienta todo su pensamiento teórico. Y decimos teorías, y no teoría, porque, como bien han indicado Morson y Emerson en un reciente y magnífico libro sobre el teórico ruso, «Bakhtin developed three major theories of the novel and its relation to other genres»^{*(136)}. La más interesante de ellas, y a la que nos referiremos aquí, es la que describe la novela «in terms of its special use of language» (Morson & Emerson 300), formulada fundamentalmente en sus ensayos «La palabra en la novela» (escrito en 1934-35 pero publicado en 1975 como parte de su *Teoría y estética de la novela*) y «De la prehistoria de la palabra novelesca» (escrito en 1940 y publicado en el mismo volumen), pero también anteriormente en *Problemas de la poética de Dostoievski* (publicado en 1929, con una segunda edición revisada en 1963)^{*(137)}. Naturalmente este carácter múltiple de la teoría de la novela bajtiniana ha creado las dificultades de que hablan Morson y Emerson:

Bakhtin never explicitly clarified the relation of his three theories of the novel to each other. They differ in a number of obvious respects. As a consequence of describing the novel according to differing criteria, they arrive at overlapping rather than identical genre membership. One theory's "early novels" are another's "pre-novels"; texts within the bounds of novelness from one point of view lie just outside from another. (302)

^{*(135)} TZVETAN TODOROV, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

^{*(136)} GARY SAUL MORSON & CARYL EMERSON, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (Stanford: Stanford University Press, 1990) 300.

^{*(137)} MIJAIL BAJTIN, «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989 [1975]) 77-236; «De la prehistoria de la palabra novelesca», *Teoría y estética de la novela* 411-48; *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). A la teoría formulada en estos textos hay que unir la que aparece en su largo ensayo «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», escrito en 1937-38 y de nuevo publicado con los otros ensayos en *Teoría y estética de la novela*, 237-409, que muestra importantes similitudes en su análisis de los diferentes tipos de ficción al que aquí hemos realizado del *romance* y el *realismo*; y finalmente la teoría que aparecerá más tarde en su libro *Rabelais y su mundo* (escrito básicamente en 1940 pero publicado en 1965).

A esta dificultad ha de sumarse la creada por la traducción, o mejor dicho por las diferentes traducciones a diferentes lenguas de las obras de Bajtin, en las que el mismo término no siempre es traducido de manera similar o equivalente, lo que da lugar a una variedad de términos para referirse a la misma idea (*heteroglosia, plurilingüismo, polifonía, heterología, heterofonía...*), términos que luego utilizan diferentes críticos de muy heterogéneas maneras y no siempre con la misma teoría bajtiniana de la novela como marco de referencia. La confluencia de las diferentes ideas o implicaciones que un mismo término puede tener en los diferentes escritos o teorías de Bajtin, y los diferentes términos que una misma idea ha generado en las diferentes traducciones, hace necesaria, antes de utilizar las ideas de Bajtin, una explicación que aclare no sólo éstas sino los términos que se utilizan para referirse a ellas, y hace conveniente, además, un esfuerzo por deslindar dándoles un nombre preciso diferentes conceptos o matices que a veces se confunden—o incluso aparecen ya confundidos en la propia formulación bajtiniana—en un mismo término.

En «La palabra en la novela» Bajtin caracteriza la novela por su PLURILINGÜISMO: es una combinación de lenguas y estilos, un todo en el que conviven la narración literaria directa de narrador y autor con el lenguaje extraliterario de los personajes, que pueden expresarse utilizando diferentes tipos de discurso literario y extraliterario (la carta, el diario, el razonamiento moral, filosófico o científico, etc.), diferentes formas de estratificación social del lenguaje (dialectos sociales, argot profesionales, lenguajes de generaciones, de moda, de género, etc.), o diferentes variantes individuales; en resumen, que pueden expresarse a través de una enorme diversidad de tipos discursivos, lenguajes sociales y voces individuales. Por eso podemos discernir diferentes manifestaciones o aspectos particulares del plurilingüismo si, como sugiere Todorov^{*(138)}, utilizamos *heteroglosia* para indicar la variedad de lenguajes sociales, *heterofonía* para referirnos a la variedad de voces individuales, y *heterología* para la variedad de tipos de discurso. La novela por tanto es ante todo representación del lenguaje o lenguajes ajenos; el novelista no se sirve de su lenguaje directo, o al menos no sólo de él, para realizar su intención comunicativa, sino también y especialmente de

* (138) Todorov escribe: «...one fact appears, to Bakhtin, more striking than all others: the existence of *types* of utterances, or discourses, in a relatively high but nonetheless limited number ... To name this irreducible diversity of discursive types, Bakhtin introduces a neologism, *raznorecie*, which I translate (literally, but with the aid of a Greek root) by *heterology*, a term that inserts itself between two other parallel coinages, *raznojazycie*, heteroglossia or diversity of languages, and *raznogolosie*, heterophony or diversity of (individual) voices» (56).

lenguajes ajenos*⁽¹³⁹⁾. Esta representación por parte del novelista del lenguaje ajeno se produce en diferentes lugares o zonas de la novela que enumera Bajtin (141): en «el juego humorístico de los lenguajes», es decir, en la utilización irónica o paródica del autor de lenguajes o tipos de discurso ajenos, normalmente con fines humorísticos; en «la narración “no del autor” (del narrador, del autor convencional, del personaje)», es decir, en la utilización de una *persona* narrativa que narra en su propio lenguaje, en un lenguaje ajeno o diferente del del autor, respecto al que éste se mantiene a distancia; en «los discursos y las zonas de los héroes», es decir, en los lenguajes propios e idiosincrásicos de los personajes, incorporados como discurso directo ajeno, indirecto ajeno o a veces dentro del discurso directo del autor (estilo indirecto libre); y finalmente, en «los géneros intercalados o encuadrados», es decir, en la incorporación de géneros literarios o extraliterarios. Estas son para Bakhtin las principales formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela, que pueden a veces concurrir todas en una misma novela, y Bakhtin cita el *Quijote* como ejemplo de ello (141). Pero lo fundamental es que este plurilingüismo está dialogizado, que los diferentes lenguajes están en continuo diálogo, son iluminados por los otros, están vistos desde los otros, y especialmente por el del autor, que es el que dialogiza e ilumina en última instancia a todos los demás, la matriz en la que se insertan todos. Por eso es este proceso dialogístico, el diálogo entre el lenguaje del autor y los lenguajes ajenos de que se sirve, más que el que tiene lugar entre los diferentes lenguajes ajenos, el que centra la atención de Bajtin:

El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales sean las formas de introducción), es el *discurso ajeno en lengua ajena* y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, *bivocal*. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En la palabra hay dos voces, dos sentidos, dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera que se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la palabra refractiva del narrador, del personaje; así es, finalmente, la palabra del género intercalado; son todas ellas palabras bivocales, internamente dialogizadas. En ellas se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes. («La palabra» 141-42)

*⁽¹³⁹⁾ Más adelante en «De la prehistoria de la palabra novelesca» explicará Bajtin que el lenguaje en la novela no sólo es medio de representación, sino objeto de representación, no es simplemente un instrumento con el que comunicar un tema, sino el tema mismo de la novela: «Esa imagen de un lenguaje-concepción ajeno, que está representado y representa al mismo tiempo, es especialmente típica de la novela; a ese tipo pertenecen, precisamente, las grandes imágenes novelescas (por ejemplo, la imagen de Don Quijote)» (415).

Llegamos así a un punto crucial de esta concepción dialógica de la novela: el aspecto no dialogal del diálogo bajtiniano. El diálogo entre el autor y los lenguajes ajenos no se produce necesariamente como un intercambio de enunciados articulados mediante lenguajes diferentes, sino en el seno de un mismo enunciado, en el que laten simultáneamente la voz del narrador o los personajes que son sus responsables ficticios y la del autor que está citando o representando esos enunciados con determinados propósitos. Como dirá Bajtin en el otro ensayo, «esa imagen novelesca del *estilo ajeno* ... está puesta entre comillas entonativas (exactamente, entre comillas irónico-paródicas) en el sistema del discurso director del autor (que nosotros postulamos)» («De la prehistoria» 414). Por eso la dialogización de los diferentes lenguajes ajenos por parte del autor puede ser y suele ser de hecho interna, se produce dentro de los enunciados ajenos. Y lo mismo puede ocurrir, aunque Bajtin no lo explicita, con el diálogo entre los diferentes lenguajes de las diferentes voces de la novela, que puede producirse en el seno de un mismo enunciado o palabra. El plurilingüismo así no sólo está dialogizado sino que esa dialogización puede y suele ser interna, se produce dentro del lenguaje o el discurso ajeno de un narrador, unos personajes, unos tipos de discurso o géneros literarios. De hecho Bajtin distingue diferentes procedimientos de dialogización o de representación dialógica del lenguaje ajeno en función del carácter *interno* o *externo* de la misma, así como del diferente grado de presencia del lenguaje que dialogiza: *hibridación*, *iluminación* o *correlación dialogística de los lenguajes y diálogos puros* («La palabra» 174). En el diálogo puro las dos voces aparecen separadas en diferentes enunciados, el intercambio dialógico tiene forma dialogal. La hibridación es «...la mezcla de dos lenguajes sociales en el marco del mismo enunciado; es el encuentro en la pista de ese enunciado de dos conciencias lingüísticas separadas por la época o por la diferenciación social (o por una y otra)» («La palabra» 174); «...en ella existen, obligatoriamente, dos conciencias lingüísticas: la representada, y la que representa, perteneciente a otro sistema lingüístico...» («La palabra» 175). Pero en el híbrido puro, añade Bajtin, la voz o conciencia lingüística que representa o ilumina la otra se objetiviza a sí misma en un lenguaje, se hace presente en el enunciado como lenguaje, los dos lenguajes respectivos aparecen claramente en el mismo enunciado^{*(140)}; y esto es lo que distingue la hibridación de la correlación o iluminación

^{*(140)} «Finalmente, el híbrido intencional, bivocal e intrínsecamente dialogizado, posee una estructura sintáctica completamente específica: en él, en el marco del mismo enunciado, están unidos dos enunciados potenciales, como dos réplicas de un posible diálogo. Es verdad que esas réplicas

dialogística, pues en ésta la voz que ilumina o dialogiza desaparece lingüísticamente, aunque su presencia se deja sentir:

La iluminación recíproca, internamente dialogizada, de los sistemas lingüísticos en su conjunto, difiere de la hibridación en sentido propio. En esta ya no hay una mezcla directa de dos lenguajes en el marco del mismo enunciado; en el enunciado está actualizado un solo lenguaje, pero presentado bajo la luz de otro lenguaje. Ese segundo lenguaje no se actualiza y permanece fuera del enunciado. («La palabra» 178)

La tipología bajtiniana de la representación del discurso ajeno no termina aquí. Dentro de esta iluminación internamente dialogizada Bajtin separará diferentes variantes (178-80): la *estilización*, que es la iluminación o correlación dialogística pura, la representación del estilo lingüístico ajeno en la que está presente la conciencia lingüística del estilista que representa— «...a cuya luz es recreado el estilo que se está estilizando, y en cuyo campo adquiere el estilo nueva significación e importancia» (178)— pero no su material lingüístico propio; la *variación*, que se sitúa a medio camino entre la estilización y la hibridación porque en ella la conciencia lingüística estilizadora no sólo ilumina el lenguaje que se estiliza, sino que adquiere la palabra e introduce su material temático y lingüístico; y la *parodia*, en la que «...las intenciones del lenguaje que representa no coinciden con las intenciones del lenguaje representado, se le oponen, no representan el universo objetual real con la ayuda del lenguaje representado, como punto de vista productivo, sino por medio de su desenmascaramiento y destrucción» (179-80). Como es fácilmente apreciable, la parodia en realidad se encuentra en un nivel diferente, resulta de aplicar un criterio nuevo: no el carácter interno o externo de la dialogización o el grado de presencia del lenguaje representador o estilizador, sino la armonía o discrepancia entre éste y el lenguaje representado. Por ello podemos pensar que toda estilización puede ser paródica o no, y Bajtin afirma de hecho que la parodia puede ser una estilización: «Para ser importante y productiva, la parodia ha de consistir precisamente en una estilización paródica, es decir, tiene que recrear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene su lógica interna y descubre un universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado» (180). Y lo mismo podría pensarse de la variación y la hibridación: también pueden ser paródicas. Así llegamos a una nueva tipología de la dialogización o la representación dialógica del discurso ajeno basada en la actitud del autor respecto a ese discurso:

potenciales no pueden nunca actualizarse del todo, constituirse en enunciados acabados; pero sus formas, insuficientemente desarrolladas, pueden distinguirse claramente en la estructura sintáctica del híbrido bivocal» («La palabra» 177).

Entre la estilización y la parodia se sitúan, como entre dos fronteras, las formas más variadas de iluminación recíproca de lenguajes e híbridos directos determinados por las más variadas interrelaciones entre los lenguajes y las voluntades lingüísticas y verbales que se encontraban en el marco del mismo enunciado. El conflicto que tiene lugar en el interior de la palabra, el grado de resistencia manifestado por la palabra parodiada con respecto a la que está parodiando, el grado de cristalización de los lenguajes sociales representados y los grados de individualización de los mismos en el proceso de representación, y finalmente, el plurilingüismo que los rodea, que sirve siempre de trasfondo dialógico y de resonador, crea la variedad de procedimientos de representación del lenguaje ajeno. («La palabra» 180)

Estilización y parodia son por tanto dos extremos en un amplio espectro de actitudes o distancias del lenguaje representador respecto al lenguaje ajeno representado, que van desde la aceptación del mismo con el mínimo de distancia para que pueda considerarse una representación, una estilización del mismo, hasta el rechazo radical^{*(141)}. Bajtin había ofrecido ya una tipología semejante, de hecho más completa y sistemática, en un apartado del libro sobre Dostoievski que hemos citado titulado «Types of Prose Discourse. Discourse in Dostoevski» (181-204). Reduciendo la compleja clasificación de los tipos de discurso que se ofrece ahí a sus líneas maestras, tal y como hacen Morson y Emerson, podemos apreciar que ésta se basa en primer término en la distinción entre el discurso *monológico*—*single-voiced words*—y el *dialógico*—*double-voiced words*—en el que, como hemos visto, el autor utiliza, en palabras de Bajtin, «...someone else's discourse for his own purpose by inserting a new semantic intention into a discourse which already has, and which retains, an intention of its own» (*Dostoevski's Poetics* 189). Dentro del discurso dialógico que es el que nos interesa, se establece una primera distinción según al carácter *pasivo* o *activo* del lenguaje representado, es decir, según su grado de resistencia al lenguaje representador;

^{*(141)} Al espectro de actitudes que el autor puede adoptar hacia el lenguaje ajeno al representarlo se refiere ya antes Bajtin cuando afirma: «El lenguaje del prosista se coloca según niveles más o menos adecuados al autor y su instancia semántica última: algunos elementos del lenguaje expresan abierta y directamente (como en poesía) las intenciones semánticas y expresivas del autor; otros, refractan esas intenciones: el autor no se solidariza por completo con tales palabras y las acentúa de manera diferente—humorísticamente, irónicamente, paródicamente, etc.; una tercera categoría se halla todavía más lejos de su instancia narrativa última, y refracta todavía más bruscamente sus intenciones; y, finalmente, existen algunos elementos faltos por completo de las intenciones del autor: éste no se autoexpresa en ellos (como autor de la palabra), sino que los *muestra* como objeto verbal específico, son para él absolutamente objetivables» («La palabra» 115-16). Y volverá a ello más tarde cuando en «De la prehistoria de la palabra novelesca» afirme que si bien el diálogo entre autor y lenguajes literarios ajenos es paródico en muchos casos, especialmente en los inicios de la novela, esta relación dialógica no es necesariamente paródica, ya que el autor puede ser solidario con ese lenguaje, encontrarse cerca de la forma en que éste representa al mundo, en cuyo caso se produce lo que denomina “contacto dialógico”. Aunque el autor perciba limitaciones e imperfecciones en ese lenguaje, sin embargo lo utiliza, y «...no sólo no se encuentra ya fuera de ese lenguaje, sino que está dentro; no sólo representa ese “lenguaje”, sino que, en cierta medida, habla incluso en ese “lenguaje”» (415).

y dentro del discurso pasivo, Bajtin distingue el *unidireccional* del *varidireccional*. Así lo explican Morson y Emerson:

Double-voiced discourse can be either passive or active. In the passive variety, the author or speaker is in control. He uses the other's discourse for his own purposes, and if he allows it to be heard and sensed, that is because his purposes require it to be... In short, ...the "word of the other" ... remains a passive tool in the author's (or speaker's) hands. By contrast, in active double-voiced words, the word of the other does not submit so easily. It actively resists the author's purposes and disputes his intentions, thereby reshaping the meaning and stylistic profile of the utterance.

Passive double-voiced discourse is in turn classified as either "unidirectional" or "varidirectional." The distinction pertains to the relationship between the speaker's purposes and the purposes of the other. Whereas in unidirectional discourse, the "tasks" of the two are essentially the same, in varidirectional, they are more or less different or opposed: as Bakhtin puts it, the author and the other want to go in different "directions." Obviously, this distinction simply names two poles of a continuum, and there are bound to be an indefinitely large number of gradations in between. (150)

El paradigma de discurso unidireccional para Bajtin es la *estilización*, en la que el estilista considera correcto el lenguaje o discurso ajeno y acorde con sus propósitos; el de discurso varidireccional es la *parodia*, en la que el discurso ajeno es tratado de forma crítica u hostil^{*(142)}. En la primera este discurso se somete a prueba y sale victorioso; en la segunda falla en la prueba. Así resulta una tipología del discurso dialógico basada en la relación entre los dos discursos que dialogan, tanto del que representa hacia el representado (unidireccional/varidireccional) como del representado hacia el que representa (pasivo/activo), una tipología que, muy al gusto de Bajtin, no establece tipos definidos sino extremos entre los cuales es posible una extensa gradación de posiciones intermedias; que define tendencias opuestas «...not in order to postulate an unabridged

^{*(142)} De la estilización y su carácter dialógico Morson y Emerson dan una interesante explicación que nos será muy útil más adelante:

One might ask why this discourse need be considered double-voiced and dialogic ... if the two speakers want to do essentially the same thing. The answer is that, as we have seen, agreement, no less than disagreement, is a dialogic relation. There is a radical and qualitative difference between, on the one hand, one speaker being consistent with himself, and on the other, two speakers who happen to agree, each from his own perspective. Analogously, there is a difference between direct unmediated discourse and stylization.

The crucial point is that the stylizer constructs his utterance so that the voice of the other will be heard to sound within his own ... he wants the voice of the other to be heard, and himself to be heard as agreeing with and perhaps even reinforcing that voice...

In this case, the status of the other's voice changes. To appreciate the nature of the change, one must understand that the very act of agreeing with someone implies the possibility of disagreement. The speaker agrees with his predecessor, but is aware that not everyone will concur. The speaker has considered *wether* to agree with the other and has then decided, as he might not have, that the other's discourse is "right." In other words, the discourse of the other has been *tested*. It has passed the test, but the very fact that it was necessary to test it changes the nature of its authority ... In the course of being tested it has been treated like the discourse of a character and could have remained as such if it had failed the test... (150-51)

opposition, but in order to gesture toward the complexity of the space between» (Morson & Emerson 155).

Hasta aquí la base puramente lingüística de las ideas de Bajtin sobre la novela y su concepción dialógica de la misma. Pero el principio dialógico bajtiniano va más allá de lo meramente lingüístico, tiene otras dimensiones e implicaciones.

(a) En primer lugar, tras todo lenguaje late una concepción o visión de mundo, toda lengua es una forma de conceptualizar o ver el mundo. Bajtin hace referencias a ello aquí y allá en el curso de sus ensayos. Así en «La palabra en la novela» declara que

...todos los lenguajes del plurilingüismo, independientemente del principio que esté en la base de su individualización, constituyen puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mundo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales. Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecir, correlacionarse dialógicamente. (108-9)

Y, a propósito de los híbridos plurilingüísticos, Bajtin afirma:

El híbrido novelesco intencional no se trata únicamente, y no tanto, de una mezcla de las formas lingüísticas, de las características de dos lenguajes y dos estilos, sino, en primer lugar, del enfrentamiento de puntos de vista acerca del mundo existente en esas formas. Por eso, el híbrido literario intencional no es un híbrido *semántico* abstracto, lógico (como en la retórica), sino un híbrido *semántico social, concreto*. (176)

En «De la prehistoria de la palabra novelesca» Bajtin insiste en el hecho de que al ofrecer la imagen de un lenguaje ajeno, la novela ofrece la realidad vista a través de ese otro lenguaje, con la concepción del mundo asociada a él, ya que «...las imágenes de los lenguajes son inseparables de las concepciones y de sus portadores vivos: la gente que piensa, habla y actúa en un ambiente histórico y social concreto» (419). Por todo ello cuando Bajtin afirma que el discurso novelesco es un discurso dialógico no sólo quiere decir que es plurilingüe, sino también que no se limita a ofrecer una visión unitaria o monológica de la realidad, sino un diálogo de las concepciones asociadas a los diferentes lenguajes, un diálogo de puntos de vista sobre el mundo o de visiones de la realidad. El plurilingüismo dialógico es la manifestación en el plano lingüístico de esta concepción dialógica de la realidad y la verdad que caracteriza a la novela, y a la que denominaremos DIALOGISMO. Y el dialogismo es la única manera de atrapar la naturaleza dialógica de la vida^{*(143)}. Como afirman Morson y Emerson, «the dialogue

* (143) Sobre esta naturaleza dialógica de la vida escribe Bakhtin en *Problems of Dostoevsky's Poetics*: «The dialogic nature of consciousness. The single adequate form of verbally expressing authentic human life is the open-ended dialogue. Life is by its very nature dialogic. To live means to participate in dialogue: to ask questions, to heed, to respond, to agree, and so forth. In this dialogue a person participates wholly and throughout his whole life: with his eyes, lips, hands, soul, spirit, with

of life requires a dialogic method and a dialogic conception of truth to represent it. But in Bakhtin's view, such a concept of truth is missing from modern Western thought ... So far, only literary works have approached this more adequate representation. The best novelists are far ahead of the philosophers» (60). Y concluyen: «Real dialogism will incarnate a world whose unity is essentially one of multiple voices, whose conversations never reach finality and cannot be transcribed in monologic form. The unity of the world will then appear as it really is: polyphonic» (61).

A este sentido dialógico de la verdad, de la realidad, de la vida, propio de la novela, lo denomina Bajtin en su libro sobre Dostoievski, como apuntan en esta última cita Morson y Emerson, *polifonía*. Pero plurilingüismo y dialogismo no son igual a polifonía. No todas las novelas, aun siendo dialógicas, son polifónicas, de hecho para Bajtin la novela polifónica empieza con Dostoievski, y no con Cervantes o Sterne, a los que cita en numerosas ocasiones para ilustrar sus ideas sobre la novela. Y es que la novela polifónica, como explican bien Morson y Emerson, se caracteriza tanto por su sentido dialógico de la verdad como por una posición del autor en la obra que es la más adecuada para transmitir ese sentido. Sobre ese sentido de la verdad escribirá Bajtin:

It is quite possible to imagine and postulate a unified truth that requires a plurality of consciousnesses, one that in principle cannot be fitted within the bounds of a single consciousness, one that is, so to speak, by its very nature *full of event potential* and is born at a point of contact among various consciousnesses. The monologic way of perceiving cognition and truth is only one of the possible ways. (81)

Los integrantes de este diálogo de conciencias son lo que Bajtin denomina *voice-ideas*, un todo indisoluble de idea y personalidad: la idea, la concepción de mundo, no puede separarse de la voz de la persona que la expresa y a la que pertenece, y esta idea a su vez configura la personalidad de la persona que la sustenta^{*(144)}. Aquí radica en última instancia la diferencia entre el dialogismo bajtiniano y la dialéctica, en la que la voz, la personalidad, está ausente^{*(145)}. Pero para conseguir una perfecta concepción

his whole body and deeds. He invests his entire self in discourse, and this discourse enters into the dialogic fabric of human life, into the world symposium» (293).

^{*(144)} Bajtin dice de Dostoievski: «For him the ultimate indivisible unit is not the separate referentially bounded thought, not the proposition, not the assertion, but rather the integral point of view, the total position of a personality ... In every thought the personality is given, as it were, in its totality ... Dostoevsky—to speak paradoxically—thought not in thoughts but in points of view, consciousness, voices. He tried to perceive and formulate each thought in such a way that a whole person was expressed and began to sound in it; this, in condensed form, is his entire worldview, from alpha to omega» (93).

^{*(145)} «Take a dialogue and remove the voices (the partitioning of voices), remove the intonations (emotional and individualizing ones), carve out abstract concepts and judgements from living words and responses, cram everything into one abstract consciousness—and that's how you get dialectics»

dialógica—que no dialéctica—de la verdad o la realidad el autor no puede estar en un plano superior al de sus personajes, no debe erigirse en el sustentador de una verdad última por encima de las verdades de los personajes, representando estas verdades como parciales o como simples mecanismos de caracterización de los personajes, y a éstos como objetos del discurso autorial más que como sujetos de su propio discurso. Si ello es así no estamos ante una novela polifónica, sino ante una forma de dialogismo que, ateniéndose a este concepto estricto bajtiniano de la verdad dialógica, es en última instancia monológica^{*(146)}. La polifonía es el dialogismo puro, destilado, en el que el último reducto del discurso monológico, la posición privilegiada del autor, ha sido eliminado. La polifonía por ello no debe confundirse ni con el relativismo ni con lo que podríamos denominar dialogismo monologizado, conceptos que la delimitan a uno y otro lado, por encima y por debajo, como apuntan Morson y Emerson: «According to Bakhtin, there is all the difference in the world between a contradictory or ambiguous truth and a truth that requires two or more voices. The same distinction must be drawn between merely expressing the monologic thought that “others have equal rights to the truth” and actually embodying a dialogic truth» (239)^{*(147)}.

(b) Aún hay otra implicación o dimensión del principio dialógico bajtiniano y ésta es el hecho de que la lengua ajena—con la concepción del mundo o el punto de vista de la realidad ligada a ella—representada en la novela puede expresar no sólo una serie de indiosincrasias sociales o individuales, sino que puede representar un tipo de discurso literario, puede corresponder a un determinado género literario previo. Es decir, en la

(Cit. Morson & Emerson 57). «Dialectics», comentan estos autores, «abstracts the dialogic from dialogue» (57).

^{*(146)} Las diferencias son bien resumidas en las siguientes palabras de Morson & Emerson: «The author's truth does not lie in the same plane as the truths of his characters. However complex, ambiguous, or fraught with contradictions and doubt the author's truth may be, it never treats the truths of other consciousnesses as equals. The author retains full control over the work and never surrenders the right to mediate between characters and readers ... By contrast, in a polyphonic work the form-shaping ideology itself *demand*s that the author cease to exercise monologic control. This, then, is the second criterion of polyphony: a change in the author's position in the work. Polyphony demands a work in which several consciousnesses meet as equals and engage in a dialogue that is in principle unfinalizable. Characters must be “not only the objects of authorial discourse but also subjects of their own directly signifying discourse” (*Dostoevsky's Poetics* 7). The direct power to mean, which in a monologic work belongs to the author alone, belongs to several voices in a polyphonic work. By surrendering his monologic powers, Dostoevsky created a way to embody a dialogic conception of truth» (238-39).

^{*(147)} Bajtin separa claramente tanto el relativismo como su actitud opuesta, el dogmatismo, de la polifonía: «The polyphonic approach has nothing in common with relativism (or with dogmatism). But it should be noted that both relativism and dogmatism equally exclude all argumentation, all authentic dialogue, by making it either unnecessary (relativism) or impossible (dogmatism)» (*Dostoevsky's Poetics* 69).

novela no sólo se produce un diálogo entre diferentes lenguas (plurilingüismo) y las visiones de la realidad a ella asociadas (dialogismo), sino que se produce también un diálogo con la literatura previa al que denominaremos, por razones que veremos más adelante, ESTILIZACIÓN. De hecho, en esta estilización del discurso literario ajeno ve Bajtin los antecedentes directos del diálogo novelístico, antecedentes que investiga en «De la prehistoria de la palabra novelesca». Bajtin comienza recordando cómo la novela al representar el lenguaje ajeno muestra sus limitaciones e imperfecciones, cómo los lenguajes del plurilingüismo novelesco son «...por decirlo así, autocríticos. Esclarecen el mundo y al mismo tiempo, son esclarecidos ellos. De la misma manera que el hombre no cabe por entero en su situación concreta, tampoco el mundo cabe en la palabra que lo representa; todo estilo es limitado: hay que utilizarlo con reservas» (415). A continuación Bajtin constata cómo esas reservas hacia toda palabra pueden referirse o dirigirse a la palabra literaria, al lenguaje y visión de la realidad de otros géneros, para mostrar su relatividad, sus deficiencias, y ello separa a la novela de los demás géneros:

Con esto, la novela se diferencia radicalmente de todos los géneros directos: del poema épico, de la lírica, del drama—en sentido estricto—. Todos los medios directos de expresión de esos géneros, y los géneros mismos, se convierten, al incorporarse a la novela, en objeto de la representación. En las condiciones de la novela, toda palabra directa—épica, lírica, estrictamente dramática—se objetiva en mayor o menor medida; se convierte ella misma en una imagen limitada, y, con mucha frecuencia, ridícula en su limitación. (420)

Esta denuncia o esclarecimiento de las limitaciones del lenguaje y la visión de la literatura previa es una constante de la *prehistoria* de la novela, de un amplio corpus de textos de la Antigüedad y la Edad Media que Bajtin denomina *formas paródico-transformistas*, es decir, formas que parodian y transforman los géneros y formas del canon literario, de los que Bajtin ofrece numerosos ejemplos. Todas ellas tienen en común dos elementos clave en esa prehistoria novelesca: la risa y el plurilingüismo, la ridiculización del lenguaje literario ajeno y la recíproca iluminación de los lenguajes.

La ridiculización de la imitación paródica resulta en parte de sumergir los géneros u obras parodiadas en la realidad para mostrar los límites de su lenguaje y visión:

Esta imitación aleja, de alguna manera, la palabra del objeto; separa a ambos, demostrando que la respectiva palabra de un género—épica o trágica—es unilateral, limitada, no agota el objeto; la parodización impone la revelación de aquellos aspectos del objeto que no se encuentran en el género y estilo respectivos. La creación paródica introduce el permanente correctivo de la risa y de la crítica de la seriedad unilateral de la elevada palabra directa; el correctivo de la realidad, que siempre es más rica, más sustancial y, lo que es básico, tan *contradictoria* y *plurilingüe* que puede abarcar el género elevado y directo ... El género mismo, el estilo y el lenguaje, están puestos entre comillas burlescas-alegres, sobre el trasfondo de la realidad contradictoria, que no cabe en los límites de éstos. La palabra seria directa, que se ha convertido en imagen cómica de la palabra, se revela con todas sus limitaciones e imperfecciones... (424)

Como permiten observar estas palabras, y como aclara más adelante Bajtin, la ridiculización paródica une a estas formas en un objetivo común—«...crear un correctivo cómico y crítico de todos los géneros directos existentes...; obligar a ver, más allá de éstos, otra realidad contradictoria, o inaprensible para ellos» (427)—y en un objeto común—el lenguaje o palabra directa que se convierte en imagen de la misma, que se refleja «...como limitada, característica,* típica; como palabra que está envejeciendo, muriéndose, que ha alcanzado madurez para ser sustituida y renovada» (428). Y esta ridiculización paródica implica plurilingüismo, pues para llevar a cabo su objetivo, su correctivo cómico, hay que situarse fuera de ese lenguaje directo que es su objeto, «...observarlo desde fuera, con otros ojos, desde el punto de vista de otro posible lenguaje y estilo. Pues, precisamente a la luz del otro lenguaje-estilo *posible*, es parodiado, transformado y ridiculizado el respectivo estilo directo» (428). En la parodia efectivamente convergen o se entrecruzan dos lenguajes, dos estilos, dos puntos de vista y dos pensamientos lingüísticos: el parodiado, que está directamente presente, y el que parodia, que «...no entra él mismo en la parodia—si es una parodia en sentido estricto—, pero está presente en ella de manera invisible» (441), como trasfondo en el que se construye y se percibe la parodia. Estos lenguaje-concepciones «se relacionan entre sí como réplicas en un diálogo; es una disputa entre lenguajes, entre estilos de lenguajes» (442). De esta forma ridiculización paródica y plurilingüismo están íntimamente unidos, la primera exige el segundo, y ello hace de estas formas paródico-transformistas un claro precedente de la novela para Bajtin. La dialogización de la literatura lleva implícita, al menos de modo germinal, la dialogización de la realidad; la estilización conduce al dialogismo.

Esta dialogización de la literatura que ya aparece en estas formas protonovelísticas se convertirá de hecho en una de las características esenciales de la novela, tal y como afirma Bajtin en «Epica y novela»: «La novela parodia otros géneros (precisamente, en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos»^{*(148)}. «Las estilizaciones paródicas de los géneros y estilos directos ocupan en la novela un importante lugar», añade más adelante, y continúa:

En la época de auge creador de la novela—y especialmente en los períodos de preparación de ese auge—la literatura se llena de parodización y transformismo de todos los géneros elevados ... Es característico el hecho de que la novela no deje estabilizarse a ninguna de sus variantes.

^{*(148)} MIJAIL BAJTIN, «Epica y novela», *Teoría y estética de la novela*, 451.

A lo largo de toda la historia de la novela podemos seguir la parodización y transformismo consecutivos de las variantes dominantes y de moda de ese género, que aspiran a estandarizarse: parodias de la novela caballerescas...; de la novela barroca, de la novela pastoril...; de la novela sentimental... Esta autocrítica de la novela es uno de sus rasgos sobresalientes en tanto que género en proceso de formación. («Epica y novela» 452)

La estilización paródica plurilingüe, nos está diciendo Bajtin, es tan importante en la novela que no se limita a los otros géneros, sino que la propia novela es víctima de este impulso, es víctima de sí misma. Aunque Bajtin no separa novela de román (si lo hace de forma implícita en su otro ensayo sobre el cronotopo en la novela al que hemos hecho referencia), y de hecho la mayoría de los ejemplos que da Bajtin en esta cita no son de novela sino de román dialogizado por novelas o por formas protonovelísticas, Bajtin está apuntando a ese fenómeno tan característico de la novela como es el hecho de que no se conforma con parodiar otros géneros, sino que se parodia a sí misma en cuanto que literatura. Bajtin volverá a insistir en otros lugares de su obra en esa autocrítica novelística, en esa conversión de la propia novela y su pretensión de ofrecer una representación de la realidad, en objeto paródico de novelas subsiguientes*⁽¹⁴⁹⁾.

Así pues, el plurilingüismo de la novela, la representación del lenguaje o el discurso ajeno, da lugar no sólo a la dialogización del lenguaje representado, sino también (a) a la dialogización de la realidad, pues el lenguaje es inseparable de un determinado punto

*⁽¹⁴⁹⁾ Por ejemplo en el ensayo «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», en una larga cita, pero que merece la pena incluir por su utilidad, como veremos, para el estudio de la tradición cervantina. De hecho, como los ejemplos que pone Bajtin revelan, parece pensada con esa tradición novelística en mente, la tradición que, sin duda, junto con la obra de Dostoievski, es el corpus novelístico más determinante e influyente en la configuración de la teoría bajtiniana de la novela:

En oposición a la categoría del carácter literario, la novela de la segunda línea promueve la crítica de la palabra literaria como tal, aunque, en primer lugar, la crítica de la palabra novelesca. Esta *autocrítica de la palabra* es una característica esencial del género novelesco. La palabra es criticada por su actitud frente a la realidad: por su pretensión de reflejar verídicamente la realidad, de dirigirla y reconstruirla (pretensiones utópicas de la palabra), de sustituir la realidad por su sucedáneo (el sueño y la ficción que sustituyen a la vida). Ya en *Don Quijote* se da la prueba de la palabra novelesca literaria por la vida, por la realidad. También en su evolución posterior la novela de la segunda línea se queda, en gran medida, en novela de la prueba de la palabra literaria, observándose, además, dos tipos de tal prueba.

El primer tipo concentra la crítica y la prueba en la palabra literaria en torno al héroe, al "Hombre literario" que mira la vida con los ojos de la literatura y que trata de vivir "según los modelos de la literatura". *Don Quijote* y *Madame Bovary* son los modelos más conocidos de este tipo; pero el "hombre literario" y la prueba de la palabra literaria ligada a él, existe casi en toda gran novela— así son, en mayor o menor medida, todos los héroes de Balzac, Dostoievski, Turguénev y otros—; sólo es diferente el peso específico de este aspecto en el conjunto de la novela.

El segundo tipo de prueba introduce al autor, que escribe la novela ("revelación del procedimiento", según la terminología de los formalistas), pero no en calidad de personaje, sino como autor real de la obra respectiva. Al lado de la novela misma se presentan los fragmentos de "la novela acerca de la novela" (el modelo clásico es, seguramente, *Tristram Shandy*). (227)

de vista sobre el mundo, y (b) a la dialogización de la literatura, pues ese lenguaje puede—y en la tradición cervantina suele—en muchas ocasiones corresponder a un determinado género o tipo de discurso literario, puede ser un lenguaje literario. La novela aparece así como el escenario de estos *diálogos* que van más allá de lo lingüístico pero que están indisolublemente unidos a ello.

(a) El primero de ellos es un diálogo de concepciones de mundo, de visiones de la realidad. Bajtin insiste en el autor como interlocutor ^{*}permanente en este diálogo, y por tanto en el diálogo entre autor y personajes, que son los sujetos principales de las visiones alternativas a la del autor que presenta la novela, pero el diálogo entre las diferentes visiones de los personajes es sin duda tan importante como éste que tiene lugar entre autor y personajes, como ha apreciado acertadamente Cesare Segre^{*(150)}. Bajtin sugiere además otro eje dialógico al referirse, como hemos visto, a la *narración no del autor*, es decir, de un narrador que no puede identificarse con el autor, con lo que apunta al diálogo entre autor y narrador cuando estos tiene visiones discrepantes de realidad. Horst Weich se ha referido explícitamente a este tercer eje del diálogo novelesco bajtiniano al indicar que éste puede tener lugar tanto en el nivel *extradiegético*, es decir, en el plano de la narración, como en el *intradiegético*, en el plano de la historia^{*(151)}. Tendríamos así tres ejes dialógicos, uno extradiegético, entre autor y narrador, otro intradiegético, de personaje a personaje, y un tercero entre ambos planos, del autor o narrador con el personaje. Además este diálogo puede adoptar las diversas formas de las que habla Bajtin, la dialogal o externa, es decir, el diálogo puro, reducido básicamente al nivel intradiegético; o, sobre todo, la interna, hibridación o correlación, el diálogo que se produce dentro del enunciado producido por una

^{*}(150) CESARE SEGRE, en «What Bakhtin Left Unsaid: The Case of the Medieval Romance», *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, ed. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee (Hanover and London: University Press of New England, 1985) 23-46, escribe lo siguiente sobre el plurilingüismo bajtiniano, que él denomina *polifonía*: «The polyphony identified by Bakhtin carries out two different programs: (1) separating the author's voice from that of the characters, distinguishing them by means of a proliferation of styles, and (2) representing the linguistic stratification of the society being described by emphasizing the registers, connotations, and allusions ready established by collective usage, in particular by professional jargon, class variants, and so on. It is clear that the two programs manage to coincide when the characters oppose and conflict with their social milieu ...» (26).

^{*}(151) HORST WEICH, en «Narración polifónica: el *Quijote* y sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII)», *Anthropos* 98/99 (1989): 107-12, afirma lo siguiente: «Sabido es desde hace mucho tiempo que el *Quijote* da voz a una pluralidad de personajes dentro de la historia ... Se ha insistido igualmente en el hecho de que el narrador quiebra la voz del héroe con intención paródica. Pero sólo en los últimos veinte años—desde los comienzos de la narratología estructural que diferenciaba los niveles narrativos y que afirmaba que el estudio de la narración era tan importante como el de la historia—se enfoca la investigación más detenidamente en el nivel extradiegético permitiendo destacar la polifonía de las voces no sólo en los niveles intradiegéticos, sino también en la narración misma» (108).

determinada voz pero en el que late otra voz, un diálogo entre las visiones de mundo de una y otra. Esa voz que late en una voz ajena suele ser la del autor que dialogiza la del narrador o la del personaje, pero también puede ser, como veremos, la de un personaje dialogizando la de otro personaje, de modo que es posible tener diferentes voces presentes simultáneamente en un mismo enunciado, cada una con una visión de mundo discreta y separada pero inseparable de su voz. La novela aparece así como un universo de voces que ofrecen una visión dialógica de realidad. La posición de la voz del autor en ese universo puede ser de dominio, de privilegio, o puede, en lo que sería la novela pura y totalmente dialógica, la novela polifónica, situarse en el mismo plano que la de las demás. Entre estos dos extremos es posible imaginar una amplia gama de posiciones intermedias, de diferentes relaciones entre la voz del autor y la del narrador y personajes, en la que la polifonía representaría la posibilidad más alta en la valoración de Bajtin. Por eso creemos preferible denominar *dialogismo* a este diálogo de puntos de vista, visiones de la realidad, concepciones de mundo, que tiene lugar en el plurilingüismo de la novela, utilizar un término que puede incluir toda la gradación y no mediante el que representa un extremo de la misma, *polifonía*.

(b) A este diálogo hay que sumar el que puede tener lugar entre el autor y diferentes géneros con sus correspondientes visiones de la realidad. Es esencial comprender que en este diálogo, como en todo diálogo novelístico tal y como explicaba Bajtin, el autor puede adoptar una gran variedad de distancias o actitudes posibles, desde esa posición respetuosa que implicaba la estilización pura hasta la ridiculización característica de la parodia, que era para Bajtin otra forma de estilización en la que simplemente cambia la posición del autor. Por eso *estilización* es un término adecuado para referirse a este diálogo del autor con la literatura ajena, en cualquiera de las posibilidades que pueden darse en la escala que va del respeto a la burla, dejando *parodia* para esa posibilidad burlesca extrema ⁴². Sin embargo hay que dejar constancia de que recientemente una autora del prestigio de Linda Hutcheon ha redefinido el concepto de parodia basándose en el arte moderno para incluir en él precisamente esas otras distancias no necesariamente burlescas que tradicionalmente han sido excluidas. Hutcheon define *parodia* como «...repetition with critical distance, which marks difference rather than

⁴² Naturalmente utilizamos *estilización* en un sentido bien diferente del que tenía como uno de los aspectos de la segunda perspectiva vertical del *romance*. Creo preferible asumir los riesgos de las posibles confusiones que utilizar un término ajeno a Bajtin para referirnos a la dialogización de la literatura. Estas confusiones, además, son poco probables, ya que el contexto clarificará siempre cuál es la acepción del término que estamos empleando

similariry»^{*(152)}, insistiendo en que esta distancia crítica o diferencia no viene necesariamente dada por la risa y la ridiculización del modelo, sino por una ironía que puede albergar muy diferentes intenciones:

There is nothing in parody that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or *burla* of burlesque. Parody, then, in its ironic "trans-contextualization" and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. (32)

De acuerdo con ello Hutcheon caracteriza o describe la parodia en dos planos diferentes, *formalmente* como un diálogo de textos dado por esa transcontextualización irónica—«like Genette, I see parody as a formal or structural relation between two texts. In Bakhtin's terms, it is a form of textual dialogism» (22)—y *pragmáticamente* por una variedad de intenciones o *ethos*—«by ethos I mean the ruling intended response achieved by a literary text. The intention is inferred by the decoder from the text itself» (55)—que van desde al respeto al modelo a la burla sangrante—Hutcheon cita tres actitudes básicas: *ridiculing ethos*, *respectful or reverential ethos*, y *neutral or playful ethos*. Lo que Hutcheon llama *parodia*, por tanto, no es sino ese diálogo bajtiniano con la literatura que puede albergar diferentes distancias o actitudes hacia la misma, al que aquí nos referimos como *estilización*. La diferencia es sólo terminológica. Sin embargo *estilización* o, menos específicamente, *dialogización*, nos parecen términos preferibles para evitar confusiones, habida cuenta de la inevitable asociación, establecida por años de práctica crítica, de *parodia* con la ridiculización de un texto ajeno o, cuanto menos, como en la definición de Margaret Rose de *parodia*, con la utilización del mismo con fines cómicos^{*(153)}. El razonamiento de Hutcheon, además, es un tanto circular. El hecho de que el siglo XX se haya prodigado en imitaciones distanciadas o críticas pero no ridiculizadoras no implica necesariamente

^{*(152)} LINDA HUTCHEON, *A Theory of Parody* (New York: Routledge, 1991 [1985]) 6.

^{*(153)} MARGARET A. ROSE en *Parody/Meta-fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (London: Croom Helm, 1979) define la parodia como *imitation with incongruity* tendente a crear un efecto cómico: «As a basic premise it will be maintained, that the prime distinguishing feature between the imitation (or the non-ironic, non-critical reproduction of the whole or a part of another literary work in a text) and the literary parody is the effect of comic discrepancy between the original work and its "imitation"» (25). La parodia es por ello «...the critical refunctioning of preformed literary material with comic effect» (35), aunque este efecto cómico no debe ser confundido con la intención ridiculizadora. Rose advierte que las actitudes del parodista pueden ser diferentes: una actitud crítica no ambivalente (*mockery, contempt*) o una ambivalente, crítica y admirativa al tiempo, cuando la parodia surge de la simpatía por un texto y el deseo de modernizarlo o cambiarlo.

que haya que ampliar el concepto de parodia, y tanto más cuanto que hay ejemplos más tempranos de tal actitud; basta simplemente con entender que la parodia es una posibilidad más de la dialogización de la literatura.

Así pues el diálogo novelístico bajtiniano, la concepción dialógica de la novela, implica PLURILINGÜISMO, DIALOGISMO Y ESTILIZACIÓN, tres aspectos del principio dialógico que Bajtin no separa explícitamente porque van unidos, porque se implican mutuamente, pero que nosotros separaremos por cuestiones metodológicas. Para la descripción de la novela cervantina los dos segundos, el diálogo entre visiones de la realidad y el diálogo con la literatura, concretamente con el román, dentro de la novela, son esenciales, y así lo han apreciado otros estudiosos de Cervantes desde el prisma bajtiniano^{*(154)}. La novela, según Cervantes y según Bajtin, (a) dialogiza la realidad al presentarla como una suma de visiones y ofrecernos diferentes modos de percepción de la misma, y (b) dialogiza el román al incorporarlo dentro de sí y situarlo ante nuevas y antagónicas realidades, adoptando una determinada distancia frente a él. La lección cervantina sobre la novela, en este sentido, es doble, comprende la dialogización o presentación dialógica de la realidad (dialogismo) y la incorporación y dialogización del román (estilización). Del primero nos ocuparemos en el siguiente capítulo cuando hablemos del *realismo dialógico* cervantino. Del segundo nos ocupamos a continuación para así completar y cerrar nuestra discusión de la relaciones entre novela y *romance*.

^{*(154)} Es muy significativo que Horst Weich distinga implícitamente dos aspectos similares a los que hemos deslindado aquí para estudiar la influencia de Cervantes en novelistas franceses: «Polifonía significa plurivocidad. La novela organiza una pluralidad de voces en los distintos niveles narrativos: se oye la voz del narrador..., la voz del personaje... y la voz del personaje-narrador... Cada voz presenta un mundo y representa un punto de vista propio [dialogismo]. Además de la yuxtaposición de voces dentro de la novela se realiza la polifonía incorporando voces previas exteriores que profieren la "palabra ajena" y el "discurso ajeno", en la mayoría de los casos intertextuales, procedentes de textos literarios anteriores [estilización]» (108). MERCEDES GRACIA CALVO apunta igualmente a estos dos aspectos al hablar, en «La embajada a Dulcinea: Lectura bajtiniana», *Anales Cervantinos* 23 (1985): 97-114, de las teorías de Bajtin como instrumento teórico «...para la comprensión de aspectos tan centrales en el *Quijote* como el tema que Américo Castro denominó "la realidad oscilante" o "el engaño a los ojos", que José Ortega y Gasset percibió como "visión problemática de la realidad", y que ha derivado una considerable actividad crítica en torno al "perspectivismo" ... La alternativa teórica de Bajtin es, evidentemente, su concepción del subgénero narrativo "novela" como "diálogo" o "contacto dialógico" de "voces", principalmente procedentes de "la 'heteroglossia' de la vida" [dialogismo]. Otro aspecto cardinal del *Quijote*, el de la parodia, podría contemplarse, desde la teoría bajtiniana, dentro del marco más amplio de la "estilización" ... como una de sus variantes ("estilización paródica")» (99).

LA NOVELA COMO ROMAN DIALOGIZADO

Las ideas de Bajtin son útiles para comprender que el desplazamiento realista del que surge la novela es también un desplazamiento dialógico. La novela no sólo desplaza el román al incorporarlo como fórmula o como modo en el contexto de una realidad horizontal, sino que el contacto con esa realidad también lo dialogiza. El contacto da lugar a un diálogo entre la realidad y el román, o, lo que es lo mismo, entre el autor que diseña y representa esa realidad y el román que se sumerge en ella. Y este diálogo puede adoptar muy variadas formas. Al sumergir un determinado género en la realidad pueden establecerse diferentes relaciones entre la realidad y la literatura: la realidad puede ser más o menos agresiva, hostil, corrosiva, más o menos indulgente, comprensiva, permisiva, con la fórmula o el modo del género desplazado. En cada una de estas modalidades de la crítica a la literatura por parte de la realidad está codificada una actitud del autor respecto a la misma. En este sentido desplazamiento implica distanciamiento, desplazar el román implica dialogizarlo adoptando una determinada distancia crítica, una determinada actitud ante él por parte del autor. Al revelar el espejismo del que hablaba Ortega, el autor puede reírse del espejismo, puede simplemente jugar con él, o puede incluso abrazarlo—los tres *ethos* de Hutcheon: *ridiculing*, *playful* y *reverential*. Y aun puede darse otra posibilidad importante: que sea la literatura la que critique la realidad. El diálogo entre literatura y realidad puede así funcionar en ambas direcciones. En resumen, la novela surge como román dialogizado, y esa dialogización del román por la realidad da lugar un diálogo entre ambos de amplias posibilidades que vamos a ilustrar.

1. En el caso del *Quijote* el diálogo entre literatura y realidad tiene evidentes perfiles paródicos. La intención indudable de Cervantes en su obra es ridiculizar el género caballeresco, y la lleva a efecto encarnando ese género en la figura de don Quijote y contraponiendo la fórmula y la visión de mundo del mismo que orienta la vida del hidalgo a una realidad que las rechaza radicalmente. Cervantes aplica a esta fórmula caballeresca y a su modo romántico, como hemos visto, el correctivo de una realidad no sólo horizontal sino anti-romántica; el contraste entre la visión caballeresca que el hidalgo tiene de sí mismo y el mundo, por una parte, y el propio hidalgo y el mundo que le rodea, por otra, da lugar a una incongruencia cómica que desacredita y cuestiona de manera radical al género caballeresco. Por eso el desplazamiento cervantino, como ha quedado suficientemente demostrado, es un desplazamiento cómico y además

ridiculizador, degradador, burlesco, paródico en resumidas cuentas. Pero el *Tirante* nos demuestra cómo la parodia no es la única posibilidad que ofrece la dialogización del román caballeresco, el diálogo entre realidad y literatura. El desplazamiento que hemos analizado en el *Tirante* implica también este diálogo, de hecho anticipa en gran medida el diálogo cervantino en cuanto que pone al género de caballerías en contacto con una realidad anti-romántica que lo dialogiza. Como resultado de ello el género se convierte en ocasiones en material cómico y a veces incluso es degradado, pero pese a ello, no es ridiculizado o parodiado. Pese a la comicidad del libro y la ironía evidente del autor hacia ciertas convenciones o componentes del universo literario caballeresco, la actitud de Martorell hacia el mismo parece ser en otros muchos momentos seria y admirativa. Como hemos visto, al autor se ciñe a la fórmula caballeresca aunque la actualice, y suscribe la visión de mundo implícita en ella aunque aparezcan fisuras en la misma. Estas dos posiciones simultáneas y aparentemente contradictorias que parece adoptar el autor, entre lo caballeresco y lo anti-caballeresco, la risa y la seriedad, la degradación y la exaltación, crean la tantas veces comentada ambigüedad de la obra, que ha dado lugar a una discusión inacabable entre los tirantistas sobre si la obra es o no una parodia del género caballeresco o, incluso, una sátira de la vida caballeresca del XV^{*}(155). Pero en

^{*}(155) El debate comenzó cuando FREDERICK M. WARREN afirmó en *A History of the Novel Previous to the Seventeenth Century* (New York: Holt, 1895) que Cervantes «...found in *Tirante el Blanco* a predecessor of his own *Don Quixote*, and that the former is no less a parody than the latter. *Tirante* is more respectful and not so much of a burlesque... Yet there are in *Tirante* so many points of resemblance to *Amadis* that our conclusion suggests itself. Either it parodied the popular chapbook, or else it furnished the latter with several novelistic elements...» (173) Menéndez Pelayo contestó a estas afirmaciones en sus *Orígenes de la Novela* (1905) indicando que «no faltan en aquella novela episodios que superficialmente considerados pudieran hacer verosímil esta opinión ... Todo esto es verdad, y no obstante, considerado el *Tirante* en su integridad, no puede dudarse que fue escrito en serio, y que las empresas guerreras del héroe son las más serias que en ningún libro de esta clase pueden encontrarse» (400). Joseph A. Vaeth (1918) es de la misma opinión que Pelayo: «But the romance taken as a whole does not warrant such a conclusion [*Tirant* as a parody], for the general tone of it is earnest and sincere. Several features of the work seem to be presented in a satirical spirit, but still it is very doubtful that the author intended to hold up certain foibles, follies or vices to reprobation and ridicule. Is it not rather probable that these features are due to the realistic tendencies of the author, or to his whims and humors?» (161-62). El carácter humorístico de ciertos pasajes de la obra parece ser ya una verdad establecida entre los tirantistas, pero las discrepancias surgen al decidir el radio de acción de este humorismo, a qué afecta, y al definir su intención última y su función global en la obra (simple realismo, ironía, parodia de la literatura caballeresca, sátira de valores caballerescos en la sociedad de la época, etc.). Luis Nicolau d'Oliver (1961), tras responder a Warren afirmando que «... Martorell, por los años de 1460, no podía parodiar un género literario todavía en ciernes, por no decir inexistente; no podía tampoco ridiculizar la caballería misma, él que tanto se esforzaba—arriesgándose al ridículo—en mantener en su vida sátira ni una parodia, porque no es un libro de tesis; pero hay en él abundantes elementos de sátira y de parodia» (151). Riquer, en la introducción a su edición de la traducción castellana de la obra (1974), atribuye el humor del libro al talante realista del autor más que a intención satírica alguna, y constata cómo este humor siempre está vinculado a lo escabroso y obscuro, pero

esas dos posiciones simultáneas y la ambigüedad resultante está perfectamente codificada la actitud de Martorell hacia el género caballeresco. Esta es una mezcla de crítica y de complicidad: la crítica en la forma cómica y a veces degradadora de todas esas escenas que hemos visto y que anticipa a Cervantes, la complicidad en esa seriedad romántica con que pese a ello trata el mundo caballeresco y que lo aleja de Cervantes. Martorell se distancia del román caballeresco, a veces incluso juega y se ríe con él, pero no se burla de él. Hay humor, ironía, comedia, pero no parodia en el sentido que utilizamos aquí la palabra. Su obra es una estilización cómica a veces, a veces incluso irreverente, pero en última instancia y en su conjunto respetuosa.

Por ello la comparación entre el *Tirante* y el *Quijote* es muy fructífera para comprender las diferentes distancias desde las que el autor puede desplazar y dialogizar el román caballeresco y, en un plano más general, la literatura ajena. En ambas obras aparece la misma confrontación del género de caballerías con una nueva realidad. En la primera, sin embargo, seguimos teniendo un héroe y un mundo caballerescos en los que se introducen aspectos de una realidad anti-caballeresca y anti-romántica, pero en los que héroe y mundo conservan su identidad caballeresca y romántica. En la segunda, por el contrario, encontramos un anti-héroe en un mundo anti-heroico; en ella la realidad anti-caballeresca y anti-romántica se ha impuesto y domina el cuadro. Martorell narra cómo un héroe capaz de vencer en el universo literario caballeresco tradicional (representado por las aventuras de Tirante en la corte inglesa) se transforma y adapta a una nueva realidad en gran medida anti-caballeresca (la del amor y la guerra en la corte de Constantinopla); Cervantes cómo un anti-héroe anclado en ese universo literario tradicional que es sólo una quimera en su imaginación se estrella en esa nueva realidad. El primero expande el género incluyendo una nueva realidad hostil al mismo, mientras que el segundo muestra precisamente la incapacidad del género de incluir una realidad antagónica. La nueva realidad del *Tirante* es pese a todo todavía caballeresca, al menos es asimilable y de hecho es sometida al género de caballerías; la del *Quijote* es tan antagónica que es imposible de asimilar en el género tradicional. Por eso la

excluye todo lo caballeresco: «...Martorell nunca ironiza en lo que se refiere a la caballería ni al arte militar. Él, que tan orgulloso y satisfecho estaba de ser un caballero, en modo alguno podía emitir ni la más pequeña sombra de burla sobre su profesión y estamento» (LXXXVIII). Aylward en el artículo citado (1985), sin embargo, ve en la obra un doble propósito didáctico y satírico que no sólo se refleja en el terreno amoroso, sino también en el caballeresco, y que ironiza sobre costumbres del momento que el autor considera obsoletas como las cartas de desafío o los votos caballerescos. Y Antonio Torres (1979), haciéndose eco de la opinión de Nicolau, también niega que el *Tirante* sea una parodia caballeresca, pero reconoce elementos de sátira: «Lo que queremos decir es que si no hay parodia contra la caballería como tal, por no ser aún una peste libresca, y por ser el autor mismo un caballero, sí es muy posible que haya mucha malicia e ironía contra los caballeros y el mundo de su tiempo» (144).

confrontación en el *Tirante* entre el género de caballerías y la nueva realidad, como apreció ya Dámaso Alonso, no es conflictiva sino armonizadora, no se produce en términos de oposición irreconciliable, como en el *Quijote*, sino de adaptación^{*(156)}. Y de todo ello se deduce una posición o actitud del autor respecto al género que, aunque crítica y distanciada, en muchos momentos incluso proto-cervantina, es bien diferente de la ridiculización y la parodia cervantinas.

El *Tirante* y el *Quijote* representan diferentes distancias hacia el mismo género desde diferentes obras. Pero el ejemplo más claro de las variadas posibilidades que ofrece este diálogo con la literatura o estilización está dentro del propio *Quijote*, en el tratamiento que recibe el género pastoril frente al del caballeresco: diferentes distancias hacia diferentes géneros desde la misma obra. Ello se observa claramente en el episodio de Grisóstomo y Marcela, una historia de claros contornos pastoriles que se extiende a lo largo de los capítulos 12, 14 y 15 de la primera parte. Grisóstomo es hijo de un rico propietario del lugar que vuelve de estudiar en Salamanca «muy sabio y muy leído» (I.12: 161), y que un buen día amanece «...vestido de pastor, con su cayado y pellico, habiéndose quitado los hábitos largos que como escolar traía; y juntamente se vistió con él de pastor otro su grande amigo, llamado Ambrosio, que había sido su compañero en

^{*(156)} Dámaso Alonso escribe lo siguiente sobre la relación entre el *Quijote* y el *Tirante*: «Obsérvese sólo esto: el *Tirante* y *Don Quijote* son libros que están como partidos por la mitad entre idealismo caballeresco y positivismo diario. Esta coincidencia me parece el vestigio fundamental que de la obra de Martorell se encuentra en la de Cervantes. Evítese, sin embargo, la exageración. Porque ambas mitades están en conflicto o lucha en el *Quijote*; pero conviven sin desarmonía o contradicción en el *Tirante*. Y esta convivencia es lo más extraordinario, lo más difícil de explicar en pocas palabras de toda la novela de Martorell» (240-41). Antonio Torres expresa una idea similar cuando escribe: «Efectivamente, tanto Tirant como Don Quijote son dos caballeros que se enfrentan con el mundo que les rodea, y mientras Don Quijote transforma la realidad en fantasía y sueños, con la consiguiente sátira y humorismo, Tirant la asimila creando la misma impresión por la discrepancia de ésta con el ideal caballeresco» (151); en ambos «... el humor y la ironía ... provienen del choque, conflictivo en *Don Quijote* y armonioso en *Tirant*, del plano caballeresco con el plano real. De Tirant se espera una conducta más caballeresca, que manca en favor de lo real, y de Don Quijote una actitud más realista frente a la realidad misma, que tampoco la hay en aras de lo caballeresco» (151); y concluye: «El esquema, en resumen, es poner frente a frente, en una posición de conflicto, el mundo real y el ideal caballeresco. En Cervantes este conflicto es llevado al extremo, en menoscabo de la realidad, y en Martorell es asimilado en prejuicio de lo caballeresco» (152). Todos estos comentarios revelan esa diferente distancia dentro de la común crítica o dialogización de lo caballeresco por la realidad. Williamson también apunta en esta dirección cuando afirma: «From this perspective, the *Quijote* will be seen to occupy a unique place in the melting-pot of Cervantes's imagination. For here alone does he renounce altogether the Renaissance quest for a synthesis of the ideal and the real, and creates instead a sharp, comical antithesis between them. Such a break with romance cannot be accounted for solely by the fact that the *Quijote* is a parody. Both the *Orlando Furioso* and *Tirant lo Blanc* also contain parody elements. The *Quijote* difference lies in the nature of Cervantes's parody. For all their misgivings about the idealized world of chivalry, Ariosto and Martorell are ultimately trapped by genre: the conventions of romance determine the structure of their narratives and shape the experience of their characters. In the *Quijote*, however, the entire world of chivalric romance exists nowhere other than inside the mad hero's head» (81).

los estudios» (161). La razón de esta súbita mudanza es que Grisóstomo se ha enamorado de la hermosa Marcela, también hija de un rico hacendado, quien, decidida a no casarse, optó por hacerse pastora y «...dio en irse al campo con las demás zagalas del lugar y dio en guardar su mismo ganado» (163). La decisión de Marcela hace que, como Grisóstomo, un gran número de pretendientes se vistan de pastores y anden requiebrándola por los campos, aunque sólo desdén y desengaño encuentran en ella:

Y si aquí estuviédeses, señor, algún día veríades resonar estas sierras y estos valles con los lamentos de los desengañados que la siguen ... Aquí sospira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas. Cuál hay que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de alguna encina o peñasco, y allí, sin plegar los llorosos ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos, le halló el sol a la mañana, y cuál hay que, sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadosa siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas al piadoso cielo. Y déste y de aquél, y de aquéllos y de éstos, libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela... (164)

Este desdén universal de Marcela provoca finalmente la muerte de Grisóstomo. En su entierro, al que asiste don Quijote, se leerá el último poema escrito por el difunto, la *Canción desesperada*, y aparecerá Marcela para reivindicar su libertad y su derecho a vivir en soledad y sin amor. Como se deduce claramente de semejante historia, y especialmente del pasaje citado, es evidente que no estamos ante el mundo realista de don Quijote y Sancho. El amor lo ocupa todo en su característica formalización pastoril (estilización), como único rasgo de caracterización de los personajes bien por su presencia bien por su ausencia (esencialización), y como una fuerza irresistible e incontrolable por encima de los humanos que hace a sus víctimas abandonar la sociedad y exiliarse en la soledad de sierras y valles (acción dirigida y cíclica); los dos protagonistas de la historia, además, aparecen claramente superlativizados en diferentes momentos de la misma.

Sin embargo este romántico interludio pastoril aparece en el contexto realista de la novela y está dialogizado por ese contexto, un contexto que se refiere tanto al mundo que envuelve la historia como a la narración que la produce. Es muy revelador que el episodio de Grisóstomo y Marcela se halle precedido de la estancia de don Quijote entre los cabreros, estancia que Cervantes salpica de detalles realistas con los que subraya la diferencia entre estos cabreros y los pastores literarios del género pastoril. A la llegada a las chozas de los cabreros sucede una rústica cena, compuesta de unos tasajos de cabra, que es servida en el suelo sobre unas pieles de oveja, aunque a don Quijote se le concede el privilegio de sentarse en una artesa vuelta del revés. Cervantes no pierde la ocasión de hacernos ver que el que uno de estos rústicos pastores sepa cantar y tocar el

rabel es algo excepcional y extraordinario, y no la norma (como ocurre en los romanes pastoriles), y lo hace por boca de uno de los cabreros que dice a don Quijote: «Para que con más veras pueda vuestra merced decir, señor caballero andante, que le agasajamos con prompta y buena voluntad, queremos darle solaz y contento con hacer que cante un compañero nuestro que no tardará mucho en estar aquí; el cual es un zagal muy entendido y muy enamorado, y que sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel, que no hay más que desear» (I.11: 156). El mismo cabrero animará a este zagal, Antonio, a cantar el romance de sus amores que le compuso su tío el beneficiado «...porque vea este señor huésped que tenemos quién; también por los montes y selvas hay quien sepa de música» (156). Como comenta A Valle-Arce en una nota en su edición del *Quijote*, en el género pastoril todos los pastores tocan el rabel y componen versos, «...mientras que en la vertiente "realista" por la que se desliza Cervantes en la oportunidad, sólo *un* pastor, Antonio, sabe tocarlo, y sus versos, además, se los compone otro...» (156, nota 11). Tampoco pueden estos cabreros, a diferencia de los pastores literarios, pasarse la noche en vela cantando, como hace notar Sancho a don Quijote: «Bien puede vuestra merced acomodarse desde luego adonde ha de posar esta noche; que el trabajo que estos buenos hombres tienen todo el día no permite que pasen las noches cantando»; ello, de nuevo, como indica A Valle-Arce (158, nota 18), es un indicador de que nos hallamos ante pastores reales y no literarios. En este contexto Grisóstomo y los demás mozos que deciden vestirse de pastores por amor (e incluso la propia Marcela que se hace pastora para huir del amor), aparecen como pastores *fingidos*, tal y como la propia presentación de los protagonistas subraya: «Pues sabed ... que murió esta mañana aquel famoso *pastor estudiante* llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquélla que *se anda en hábito de pastora* por esos andurriales» (159-60). La doble identidad y el andar en hábito de lo que uno no es realmente separa a Grisóstomo y Marcela de los pastores auténticos, los cabreros, delata un cierto formalismo en su comportamiento, un elemento de imitación estética literaria semejante a la quijotesca, aunque de consecuencias menos radicales, como ha apreciado Américo Castro al comentar el caso de Grisóstomo: «Nos encontramos así con una visión literaria de radio menor que la caballeresca, también brotada de libros, aunque vertida hacia la intimidad amorosa, y sin posible efecto sobre el mundo en torno...» («Cómo veo ahora el *Quijote*» 61).

Y tan interesante como este episodio de los cabreros que precede al de Grisóstomo y Marcela y que los identifica como pastores literarios es el que sigue. Si aquél marca

un contraste realista con la historia idealista que aparece a continuación, éste lo acentúa creando un contraste cómico y degradador con el idealizador interludio que lo precede. Siguiendo a Marcela don Quijote y Sancho llegan a un ameno y pastoril paraje— «un prado lleno de fresca yerba, junto al cual corría un arroyo apacible y fresco» (I.15: 187)—donde deciden pasar la siesta y dejan suelto a Rocinante. La escena que tiene lugar entonces es una inversión cómica del mundo pastoril al tiempo que una degradación del mismo al mundo animal. Unas jaças de unos arrieros que también andan sueltas despiertan la rijosidad de Rocinante, acaso contagiado de la enfermedad amorosa que asola a todos los pastores que andan por esas sierras locos por Marcela. Se trata de una clara e irónica evocación de esa estilización y esencialización que hace del amor la única pauta de comportamiento posible en el universo pastoril y del escenario bucólico un escenario de amor:

Sucedió, pues, que a Rocinante le vino el deseo de refocilarse con las señoras facas, y saliendo, así como las olió, de su natural paso y costumbre, sin pedir licencia a su dueño, tomó un trocito algo picadillo y se fue a comunicar su necesidad con ellas. Mas ellas, que, a lo que pareció, debían de tener más gana de pacer que de ál, recibieronle con las herraduras y con los dientes, de tal manera que, a poco espacio se le rompieron las cinchas, y quedó sin silla, en pelota. Pero lo que él debió más sentir fue que, viendo los harrieros la fuerza que a sus yeguas se les hacía, acudieron con estacas, y tantos palos le dieron, que le derribaron malparado en el suelo. (I.15: 188)

El episodio termina con el apaleamiento de don Quijote y Sancho al intentar éstos vengar a Rocinante. El contraste con el episodio anterior no puede ser mayor, y tiene ante todo la virtud de recordarnos en qué clase de mundo estamos y lo lejos que se encuentra del pastoril al que la novela se ha asomado brevemente.

De esta forma podemos decir que cabreros y arrieros dialogizan a los pastores literarios, que se establece un diálogo entre el mundo de los primeros y los segundos, entre las visiones de la realidad implícitas en uno y otro. La de aquél revela el carácter romántico de la de éste; la de éste la naturaleza baja y grosera de la de aquél. Y este diálogo además se deja oír en la narración misma de la historia de Grisóstomo y Marcela. Esta narración, muy significativamente, es realizada por un cabrero, y en ella laten continuamente dos voces: la elevada del mundo y los personajes que evoca, y la suya propia, la de su mundo rústico y grosero, que se deja oír en sus continuas prevaricaciones lingüísticas que don Quijote va corrigiendo— *cris* en lugar de *eclipse*, *estil* en lugar de *estéril*, *desoluto* por *absoluto*, *sarna* por *Sarra* o *Sara*. En el discurso del cabrero laten el lenguaje y visión idealistas propios del género pastoril— y véase si no su descripción de la sierra llena de amantes desesperados que hemos incluido más

arriba— junto al lenguaje y visiones rústicos propios de un cabrero que se deslizan en su elevado discurso en algunas ocasiones. Poco importa el hecho de que un rústico cabrero que es capaz de cometer semejantes incorrecciones pueda narrar como lo hace, lo que efectivamente es una franca transgresión de toda verosimilitud. Lo importante es que en su narración dos voces y sus correspondientes visiones dialogan en el mismo enunciado, produciéndose así una dialogización interna del género pastoril al que pertenece su relato por efecto de su narrador, un híbrido en que la voz del cabrero que narra dialogiza la historia narrada. Exactamente lo mismo ocurre en mayor escala con ese contexto realista en que está sumergida la historia. La misma dialogización o estilización tiene lugar.

A través de este contexto realista, por tanto, Cervantes estiliza el género pastoril y se mantiene a distancia del mismo. No estamos ante el discurso directo característico de este género, sino ante una imagen, una representación dialógica del mismo, una versión estilizada por esta realidad de cabreros, yangüeses y animales rijosos, y por ese formalismo de pastores fingidos o literarios, un tanto quijotescos. Cervantes desvela la artificialidad, el carácter literario y poco realista del mundo pastoril al contraponerlo a una realidad bien diferente, y una cierta sonrisa irónica late en la incongruencia entre uno y otro. Pero Cervantes no se burla, ni siquiera hace de lo pastoril objeto cómico: la historia de Grisóstomo y Marcela mantiene su identidad y seriedad románticas. Y lo mismo ocurre en los otros interludios pastoriles que van salpicando el *Quijote*. La primera parte de la historia de Cardenio de la que ya hemos hablado es contada también por un cabrero, y situada así de nuevo en el contexto realista que ya hemos visto. Luego el mismo Cardenio contará la segunda parte, pero un comentario irrespetuoso de éste sobre el maestro Elisabat y la reina Madásima dará lugar a una cómica y anti-romántica pelea a pedradas y a puñadas entre Cardenio, por un lado, y don Quijote, Sancho y el cabrero, por otro, y luego entre el cabrero y Sancho, lo que actuará de nuevo como contrapunto cómico a la historia romántica de Cardenio. Y la tercera parte, narrada por Cardenio al cura y al barbero, viene precedida por un comentario que de nuevo marca una distancia realista frente a lo pastoril: cura y barbero se admiran de oír una voz, la de Cardenio, que canta dulce y regaladamente, «...por parecerles que aquél no era lugar donde pudiese haber quien tan bien cantase. Porque aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores de voces estremadas, más son encarecimientos de poetas que verdades; y más cuando advirtieron que lo que oían cantar eran versos, no de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos» (I.27: 325-26).

Este mismo comentario resonará en nuestros oídos cuando al encontrarse más tarde con el cabrero Eugenio comente el cura, sin duda a resultas del encuentro con Cardenio: «...ya yo sé de experiencia que los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos» (I.50: 592). En el contexto de la obra el comentario tiene el paradójico efecto no de hacer verosímil lo inverosímil, sino de recordarnos que estamos de nuevo ante uno de esos pastores letrados, literarios, formales, que Eugenio es un nuevo Cardenio o un nuevo Grisóstomo, y lo diferentes que son de los pastores reales. Al terminar Eugenio su narración se insistirá en ello al recordar el canónigo de Toledo el carácter cortesano de este anómalo cabrero: «... especialmente la recibió el canónigo, que con estraña curiosidad notó la manera con que le había contado, tan lejos de parecer rústico cabrero cuan cerca de mostrarse discreto cortesano; y así, dijo que había dicho muy bien el cura en decir que los montes criaban letrados» (I.52: 599). En esta narración Eugenio contará de nuevo una historia típicamente pastoril, su amor y el de su competidor Anselmo por Leandra, frustrado por la seducción de la heroína por un tal Vicente de la Rosa, y que termina en la característica formalización pastoril de esa frustración amorosa:

Finalmente, Anselmo y yo nos concertamos de dejar el aldea y venimos a este valle, donde él, apacentando un gran cantidad de ovejas suyas propias, y yo un numeroso rebaño de cabras, también mías, pasamos la vida entre los árboles, dando vado a nuestras pasiones, o cantando juntos alabanzas o vituperios de la hermosa Leandra, o suspirando solos y a solas comunicando con el cielo nuestras querellas. A imitación nuestra, otros muchos de los pretendientes de Leandra se han venido a estos ásperos montes usando el mismo ejercicio nuestro; y son tantos, que parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia, según está colmo de pastores y de apriscos, y no hay donde no se oiga el nombre de la hermosa Leandra ... y de todos se estiende a tanto la locura, que hay quien se queje de desdén sin haberla jamás hablado, y aun quien se lamente y sienta la rabiosa enfermedad de los celos, que ella jamás dio a nadie ... No hay hueco de peña, ni margen de arroyo, ni sombra de árbol que no esté ocupada de algún pastor que sus desventuras a los aires cuente; el eco repite el nombre de Leandra dondequiera que pueda formarse: Leandra resuena en los montes, Leandra murmuran los arroyos, y Leandra nos tiene a tos suspensos y encantados... (I.51: 598)

Esta nueva Arcadia recuerda a la que habitaba Grisóstomo con los otros locos de amor por Marcela; y asimismo esta especie de locura amorosa colectiva, de clara raigambre literaria, es similar a la de aquéllos y también a la locura bien explícita de Cardenio. Como en el episodio de Cardenio, la guinda cómica y desmitificadora de esta idílica e idealizada estampa la pondrá la pelea que tiene lugar entre Eugenio y don Quijote por un comentario despectivo de aquél hacia el hidalgo.

La culminación de este formalismo pastoril de la nueva Arcadia en el que algunos se quejan sin motivo, pues ni siquiera han conocido a Leandra, aparece con toda claridad en el episodio de la fingida Arcadia de la segunda parte, en el que el carácter literario y

en parte gratuito de esta imitación se hace explícito, algo similar a lo que ocurría con la penitencia de don Quijote en la Sierra Morena. Don Quijote se encuentra con dos pastoras ricamente ataviadas que le explican que han venido desde una aldea cercana junto con otra gente principal de la misma, amigos, parientes, vecinos, a ese lugar para formar «...una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta ahora no hemos representado» (II.58: 490). Nos encontramos aquí con una ahora explícita imitación de lo pastoril, explícitamente literaria, convertida en pura forma, pura representación, pues es totalmente gratuita y no el resultado de un desafortunado caso de amor. Sin embargo, pese a que estos pastores literarios, a diferencia de los anteriores, se lanzan a su imitación literaria conscientes de que lo es y sin motivo aparente, el episodio no deja por ello de tener efectos sobre lo anterior y revelarnos en última instancia el origen literario de todo el universo pastoril que aparece en el *Quijote*, es un comentario sobre el carácter *quijotesco* de los pastores del Quijote, sobre el alejamiento de la realidad que implica tanto la literatura caballeresca como la pastoril⁽¹⁵⁷⁾. La simpatía y admiración que estos pastores de la fingida Arcadia muestran por don Quijote y don Quijote por ellos parece subrayar el parentesco: todos son Quijotes, imitadores de la literatura, víctimas de una pareja locura literaria aunque en grados y con efectos bien diferentes. Finalmente, y al igual que en los episodios pastoriles anteriores, al final se producirá el contraste cómico que pone en primer plano el contexto realista y bajo en que se imbrica este mundo pastoril. Don Quijote, arrastrado a su locura caballeresca por esa locura pastoril, transportado por la estampa bucólica al mundo romántico, lanza un desafío en virtud del cual combatirá durante dos días en mitad del camino con todo aquél que no quiera admitir que las pastoras de la fingida Arcadia son las más hermosas doncellas sobre la tierra, con excepción de Dulcinea. De nuevo, como antes en el episodio de las jacas, don Quijote es despertado de este sueño pastoril por un grupo de animales, la manada de toros que lo pisotea.

⁽¹⁵⁷⁾ Así lo ha apreciado E.C. Riley: «Casualmente, Don Quijote no es el único personaje de la obra que lleva a cabo en su vida imitaciones literarias. Sin mencionar a los que actúan en las fantasías caballerescas planeadas por gentes que en cierto modo se han contagiado de la locura del Caballero, la imitación de la literatura se lleva a cabo, de manera especial, en situaciones pastoriles que son totalmente independientes de él. Abundan las reflexiones artísticas acerca de la manera como se comportan los amantes de Leandra ... De una manera más espectacular, en el capítulo 58 de la segunda parte hallamos a los falsos pastores y pastoras con su fingida Arcadia. La diferencia entre éstos y Don Quijote, que aplaude su juego, reside sólo en que ellos no se engañan a sí mismos, pues saben que se trata únicamente de un elegante pasatiempo» (*Teoría de la novela* 112-13)

Todos estos episodios pastoriles aparecen dialogizados de manera similar, aunque es en el primero donde mejor se observa esta dialogización. Todos aparecen en un contexto realista que viene dado no sólo por la presencia de cabreros o pastores genuinos, sino por la mera presencia de don Quijote y Sancho, dos figuras impensables en el mundo pastoril, que actúan como recordatorio del mundo en que nos encontramos y su distancia respecto al pastoril que se nos ofrece y al que envuelve. Como resultado de ello el comportamiento de los pastores literarios aparece como formal o imitativo, y en este sentido la presencia de don Quijote actúa también como recordatorio de ello, pues en todos los episodios don Quijote hará en un momento determinado abierta exhibición de su locura, como si Cervantes intentara subrayar el paralelismo entre ésta y la locura literaria de los otros, así como el carácter en parte quijotesco de la misma. Así ocurre en la charla de don Quijote con Vivaldo sobre la caballería andante mientras se dirige al entierro de Grisóstomo, la interrupción del hidalgo a Cardenio al oír mencionar el *Amadís* con la digresión subsiguiente sobre esta obra, su disposición de caballero andante de sacar a Leandra del monasterio para ponerla en brazos de Eugenio, o el reto caballeresco pronunciado en la fingida Arcadia. Finalmente, en todos los episodios pastoriles aparecerá una escena cómica en el que don Quijote y Sancho son apaleados o maltratados (los yangüeses, los toros, a veces incluso por los propios protagonistas de ese mundo pastoril, Cardenio y Eugenio), y que actúa de nuevo como recordatorio realista. El resultado de todo ello es que el universo pastoril es transportado a un mundo realista—y es por tanto desplazado—que lo dialogiza o estiliza, pero de forma que aquél conserva su identidad romántica, pues apenas es tocado por esa realidad antiromántica que lo rodea y mucho menos degradado o ridiculizado por ella. La estilización cervantina del género pastoril es por ello bien diferente de la del caballeresco: Cervantes mantiene una prudente distancia, es incluso crítico, pues descubre su carácter ficticio, literario, poco realista, pero no se burla de él. Al contrario, parece existir una cierta complicidad por parte del autor, que parece suscribir al menos parcialmente la visión de mundo implícita en el género pastoril, o al menos parece proponer ese idealismo pastoril como una alternativa tanto al realismo degradado que lo rodea como al idealismo caballeresco que representa el hidalgo. Cervantes parece utilizarlo como forma de aliviar la bajeza del mundo circundante^{*(158)}. Pero nada hay

^{*(158)} A esta diferencia en el tratamiento de lo caballeresco y lo pastoril en el *Quijote* se han referido numerosos cervantistas. Riley empieza por constatar que «la crítica cervantina de las novelas pastoriles es diferente» (*Teoría de la novela* 264), explica lo que hacía que para Cervantes su delito fuera mucho menor que el de la ficción caballeresca (son ficciones de tipo poético que no intentan disfrazarse

más revelador de esta diferente actitud de Cervantes hacia el género pastoril que reparar en los proyectos pastoriles de don Quijote y Sancho, pues en la pintura que nos ofrecen de un futuro pastoril para ambos personajes podemos descubrir perfectamente delineada la forma que adoptaría una parodia quijotesca de lo pastoril, y lo lejos que está esta posible parodia de la dialogización de lo pastoril que tiene lugar en el *Quijote*.

En el capítulo 67 de la segunda parte, de vuelta ya hacia la aldea, don Quijote y Sancho vuelven a pasar por el lugar en que encontraron la fingida Arcadia, y ello hace concebir al hidalgo la idea de convertirse en pastor mientras dura la prohibición de ejercer como caballero andante impuesta por el de la Blanca Luna:

Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo *el pastor Quijotiz*, y tú *el pastor Pancino*, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos. Daránnos con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoques, sombra los sauces...; gusto el canto, alegría el lloro, Apolo versos, el amor conceptos, con lo que podremos hacernos eternos y famosos, no sólo en los presentes, sino en los venideros siglos. (II.67: 562)

Las imagen de un Quijote y un Sancho ejerciendo de pastores suscitada por esta evocación quijotesca no puede ser más cómica y anti-romántica. Imaginar las andanzas pastoriles de los protagonistas por un mundo de cabreros, arrieros, labradores, de ventas y aldeas castellanas de la época, es imaginar lo que sería una parodia de la ficción pastoril que pondría al descubierto su irreal idealismo y se burlaría de él. A esta imagen hay que añadir, a petición de Sancho, la de un barbero y un Sansón Carrasco también pastoralizados, y a quienes don Quijote bautiza como el pastor Miculoso y el pastor Sansonino o Carrascón, añadiendo además al pastor Curiambro—el cura—y por supuesto a las pastoras de quienes don Quijote y Sancho serían amantes: Dulcinea, que

de historia, no confunden una y otra, son menos disparatadas y más sencillas), y finalmente cifra esa diferencia en lo siguiente: «La crítica de Cervantes, humorística e indulgente, puede describirse como la intromisión del sentido de la realidad histórica en ese mundo de pura poesía. El ejemplo más conocido es aquél en que Berganza describe en el *Coloquio* el contraste entre las ocupaciones típicas de las Amarilis, Lisardos y demás personajes literarios análogos y aquellas otras de los pastores reales, que pasaban "lo más del día espulgándose, o remendando sus abarcas"» (266). Williamson define esta actitud diferente de Cervantes hacia lo pastoril como una especie de *Ariostean ambivalence* (163). Y Mercedes Gracia Calvo, desde una perspectiva bajtiniana similar a la nuestra, explica así esta variedad de actitudes o distancias: «Así, diríamos que el *Quijote* contiene, junto con un "estilo" (posiblemente su vertiente más realista), una "estilización" de otros subgéneros (pastoril, picaresco, bizantino...), que en el caso de la novela de caballerías adopta más claramente la modalidad paródica—"the intentions of the representing discourse are at odds with the intentions of the represented discourse..."—. En definitiva, la estilización implica una doble mirada o perspectiva: la que es consustancial al estilo al estilo "estilizado" y la particular a la perspectiva "estilizadora", a la cual se le presenta la opción de decidir una u otra modalidad de estilización, el tratamiento que va a dispensar al estilo escogido» (101).

no necesita cambio de nombre pues tanto vale el que tiene para princesa como para pastora, y Teresa Panza, cuyo nombre pastoril don Quijote deja al arbitrio de Sancho. Este, con buen criterio, sentencia: «No pienso ... ponerle otro alguno sino el de Teresona, que le vendrá bien con su gordura y con el propio que tiene, pues se llama Teresa; y más, que celebrándola yo en mis versos, vengo a descubrir mis castos deseos, pues no ando a buscar pan de trastrigo por las casa ajenas» (563). Las palabras de Sancho permiten imaginar de manera más precisa los contornos que tomaría dicha parodia, cómo el mundo idealizado pastoril sería arrastrado por la pendiente encenegada de la realidad baja que representa Sancho; cómo sería dialogizado, degradado por sus anti-románticos protagonistas y por el anti-romántico mundo en que sería sumergido, un mundo que no sabe de refinamientos pastoriles, como no sabe de reglas caballerescas, de la misma manera que Sancho no sabe que los albogues que cita don Quijote son instrumentos musicales. Sancho aún dará más pistas sobre esta parodia cuando afirme más adelante:

—Yo soy, señor, tan desgraciado, que temo que no ha de llegar el día en que en tal ejercicio me vea. ¡Oh, qué polidas cucharas tengo de hacer cuando pastor me vea! ¡Qué de migas, qué de natas, qué de guimaldas y qué de zarandajas pastoriles, que, puesto que no me granjeen fama de discreto, no dejarán de granjearme la de ingenioso! Sanchica mi hija nos llevará la comida al ható. Pero, ¡guarda!, que es de buen parecer, y hay pastores más maliciosos que simples, y no querría que fuese por lana y volviese trasquilada; y también suelen andar los amores y los no buenos deseos por los campos como por las ciudades, y por las pastorales chozas como por los reales palacios... (564)

La diferencia entre la dialogización de lo pastoril que se apunta en estos pasajes y la que tenemos en los episodios pastoriles del *Quijote* no puede ser mayor. Es sin duda la diferencia que existe entre el mundo romántico pastoril representado por Grisóstomo, Cardenio, Eugenio y compañía, y el mundo anti-romántico caballeresco representado por don Quijote y Sancho; o incluso la que va del mundo caballeresco representado por Tirante y Carmesina al de don Quijote y Aldonza Lorenzo.

En este sentido la actitud de Cervantes hacia lo pastoril en el *Quijote* se encuentra cercana a la de Martorell respecto al caballeresco, pero difiere incluso de ésta aunque comparta una complicidad básica. Cervantes ni siquiera introduce dentro del mundo pastoril la comicidad y el humor que en el *Tirante* degradan ligeramente el mundo romántico caballeresco, o, lo que es lo mismo, muestra una actitud todavía más respetuosa; el contrapunto cómico, la incongruencia cómica, siempre se produce en la periferia del universo pastoril, y tiene como protagonistas a don Quijote y Sancho. Es una incongruencia exterior, entre este universo y el que lo rodea, y no interior, como en

el *Tirante*. De esta manera podemos establecer una gradación en esa escala de las distancias posibles de un autor respecto a la literatura ajena marcada por los dos extremos de la estilización pura a la parodia, una gradación que va de la actitud de Cervantes frente al género caballeresco—la parodia en su variante más irrespetuosa, un desplazamiento cómico y paródico—pasa por la posición intermedia representada por Martorell—desplazamiento cómico pero no paródico, juguetón, irreverente a veces pero cómplice en última instancia—y desemboca en la distancia de Cervantes respecto al género pastoril—desplazamiento serio, distanciado y con cierta ironía, pero nada irreverente, absolutamente respetuoso. Las posibilidades naturalmente son infinitas, y cada obra puede aportar un matiz nuevo y diferente en las relaciones que establece con el román, pero estas tres posiciones pueden considerarse bastante representativas, posibles hitos en esa escala dialógica, y de hecho coinciden en líneas generales con las tres actitudes que apuntaba Hutcheon—*reverential*, *playful* y *ridiculing*.

2. Pero la superposición del román y la realidad no siempre y no sólo es utilizada contra el román, sino que, como hemos apuntado, también se vuelve en ocasiones contra la realidad. La estilización de la literatura ajena en la novela da lugar a un diálogo que no ha de reducirse necesariamente a la parodia o la crítica de la literatura en sus diferentes modalidades por la realidad, sino que puede extenderse a la crítica de la realidad por la literatura. En el caso del *Quijote*, este paradójico efecto tiene lugar debido a que la relación dialógica que se establece entre ambas—al igual que la que se establecerá entre los personajes, fundamentalmente entre don Quijote y Sancho—tiene una doble dimensión, epistemológica y moral. Si, por una parte, los modelos literarios románticos de don Quijote son insuficientes para aprehender y dar cuenta de una realidad más compleja que se le escapa por todas partes (el conflicto entre *idealismo abstracto* y realidad concreta al que nos referiremos más adelante), de lo que resulta la crítica paródica y abierta del román, por otra parte estos modelos representan un ideal de conducta y de vida infinitamente superior en el terreno moral al que aparece en la realidad que lo rodea (el conflicto entre *idealismo moral* y realidad degradada), de lo que resulta una crítica implícita y sutil de la realidad. En el diálogo que se produce entre el román y la realidad, entre la literatura y la vida, lo *idealizado* del mundo del román es criticado por la realidad, pero su aspecto *ideal* critica lo real; si la vida critica a la literatura en un plano epistemológico, en el moral es la literatura la que critica la vida, y de ello resulta la curiosa y paradójica duplicidad de la estilización cervantina del román.

Ronald Paulson se refiere a esta duplicidad y además la ejemplifica cuando, a

propósito del episodio de las confusiones nocturnas de la venta encantada de Juan Palomeque y del apaleamiento del hidalgo a manos del arriero, afirma lo siguiente:

But the punishment of Quixote at the hands of Maritornes' lover involves a double action. Cervantes presents one man being punished for his crime against reality (the emphasis is decidedly here), but also a second man, whose only standard is reality, beating him. *Don Quixote* becomes both an attack on a false ideal which, if practiced, would lead men to attack innocent folk with lances, and an attack on the real world in which the true ideal is unattainable. The unreal is attacked because it is unreal — and delusive, misleading, or capable of manipulation by hypocrites; the real is attacked because it is real and has usurped the place of the now unreal ideal. *(159)

Don Quijote es castigado por su inadecuada proyección de la literatura en la vida, que le lleva a dirigirse a Maritornes en los más encendidos términos del idealismo amoroso romántico como si de una princesa se tratara. Pero la mano que lo castiga es la del más burdo materialismo amoroso, la de la lujuria frustrada del arriero que se disponía a servirse de esa misma Maritornes para satisfacer sus más bajos deseos. Don Quijote pese a su locura enaltece una realidad que aparece degradada, y cuya degradación es puesta de manifiesto precisamente por el contacto o el contraste con el idealismo caballeresco de don Quijote. El episodio de los galeotes muestra este mecanismo aún de forma más clara. De nuevo don Quijote aplica erróneamente sus modelos librescos románticos, y la realidad le responde y corrige con la lluvia ahora no de palos sino de piedras. Pero eso no oculta los altos ideales que inducen la actuación del hidalgo y la naturaleza mezquina e ingrata de los beneficiarios de esos ideales, que agradecen su liberación apedreando a su liberador. De hecho esta naturaleza y el carácter de maleantes y delincuentes de los galeotes es denunciado precisamente por la altruista acción de don Quijote. La locura de don Quijote implica el error en su aprehensión del mundo y revela así la insuficiencia epistemológica de la literatura, pero también su superioridad moral sobre el mundo que lo rodea y revela por tanto la degradación moral del mismo. La literatura es sometida al correctivo de la realidad, es *parodiada*; la realidad es sometida al correctivo de la literatura, es *satirizada*.

*(159) RONALD PAULSON, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England* (New Haven: Yale University Press, 1967) 31. Paulson añade un poco más abajo: «Cervantes shows that the romance world is an evil insofar as it represents a cramping of one's own nature, a madness that sees giants where there are only windmills, or a code of manners that is inappropriate to the particular man who aspires toward it or the particular form in which he lives. It can also be good, however, insofar as it represents a corrective to the petty forms of the present, man's natural instincts that have been fettered by the customs of society, a higher reality revealed by some divine madness, the world of imagination and poetry, or even (by extension) the true reality beneath the deceiving appearances of the world, and the ideal world we fall short of» (32).

Y si esta duplicidad es observable ya en la primera parte, en la segunda parte lo es mucho más como consecuencia de una serie de cambios (ya apuntados hacia el final de la primera) en la naturaleza y condición tanto del personaje que representa el román como de los que conforman su realidad circundante, es decir, cambios en el loco don Quijote y en los personajes cuerdos que lo rodean. Estos cambios naturalmente repercuten e influyen en el diálogo del román y la literatura con la realidad, y de hecho lo modifican de una forma significativa. Los cambios tienden a inclinar más la balanza del lado de la literatura, es decir, tienden a atenuar la crítica epistemológica de la realidad a la literatura y a acentuar la crítica moral de ésta a la primera.

(a) Así, si en la primera parte don Quijote es ante todo un loco, un demente que transforma la realidad, en la segunda parte renuncia a sus alucinaciones y reconoce en general la realidad tal como es. Como consecuencia de ello recibe menos palos y sufre menos desastres, incluso corona con éxito algunas aventuras reales (la de los leones es tal vez la más emblemática), algunas de ellas gracias a su elocuencia, su prudencia y su discreción (la de las bodas de Camacho o la del rebuzno, aunque ésta es trunca por la necesidad de Sancho), cualidades que exhibe en repetidas ocasiones en las pláticas y conversaciones que abundan a todo lo largo de esta segunda parte. De esta manera el motivo de la locura transformista es sustituido por el de la *locura entreverada*, que formula explícitamente el hijo de don Diego de Miranda— «...él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos» (II.18:161)— y en el que insisten diferentes personajes, muchos de los cuales adoptan una actitud más admirativa que burlona ante el hidalgo (los Miranda, el estudiante, los rústicos de las bodas de Camacho y el rebuzno, las pastoras de la fingida Arcadia, entre otros).

(b) A ello hay que unir la sustitución en esta segunda parte del tema del auto-engaño y las ilusiones sobre sí mismo asociadas a la locura literaria quijotesca, por el del desengaño y la desilusión, causados en gran medida por los engaños de que es víctima don Quijote a manos de otros personajes. Como hemos visto, a raíz del fingido encantamiento de Dulcinea tramado por Sancho, don Quijote comienza un proceso de progresiva desilusión, empieza a dudar de su capacidad para la misión que se ha impuesto, de sí mismo, proceso que se verá agravado por el nuevo engaño del desencantamiento de Dulcinea urdido por los Duques. Esto implica una interiorización de la problemática planteada por su locura, que se traslada de un plano exterior, activo, a otro interior, pasivo o contemplativo, tal como han apreciado Williamson y El

Saffar^{*(160)}. La transformación en la locura literaria de don Quijote que resulta de estos cambios, y en consecuencia en el *status* del román en ese contexto realista, ha de minimizar necesariamente la insuficiencia epistemológica de la literatura e intensificar por contra la excelencia moral implícita en ella.

(c) Ello se ve reforzado además por las continuas declaraciones del hidalgo de su credo caballeresco al principio de la segunda parte, que explicitan esa excelencia moral y potencian la dimensión ideal-real del conflicto literatura-vida, y por tanto la crítica desde la literatura de la realidad que conlleva esa dimensión del conflicto. Don Quijote realiza ya una declaración de este tipo en el primer capítulo de la segunda parte, en el que enfatiza las ventajas morales que proporcionaba la caballería andante por contraposición a la depravación y los vicios que reinan en su época ⁴³; vuelve a insistir

^{*(160)} Williamson afirma que «Dulcinea's enchantment represents the climatic turning-point in the novel because it produces the definitive detachment of the protagonist's feelings from the external action, creating the space for an inner life which puts the knight beyond the reach of other characters» (172). De resultados de dicho encantamiento don Quijote aparece alienado del mundo del *romance* que parece ahora visible para otros como Sancho, y «this terrible alienation internalizes his own relations with romance. No longer confident that he can interpret the everyday world in chivalric terms, he must instead seek his own private ways of re-establishing contact with it, regardless of other people's actions» (173). Esta interiorización hace a don Quijote inmune a la burla e ironía exteriores y le atrae la simpatía del lector. El contraste entre el caballero que mira hacia dentro y el mundo que se burla y lo engaña sugiere una vida interior problemática, angustiada, fluyendo bajo los incidentes exteriores y superficiales de historia. «Clearly Don Quixote's position at this juncture is precarious, and profoundly ironic: the enchantment of Dulcinea has sunk him in a pool of intimate fears and forebodings which, on the one hand, partly abstracts him from the external action, but which on the other, makes him more vulnerable than ever before to Sancho's scheming» (174). En este cambio de la primera a la segunda parte cifra Williamson esa posición intermedia del *Quijote* entre la novela y el román que lo convierte en the *half-way house of fiction*, pues marca el alejamiento de la obra del román y su estructura episódica basada en la acción exterior y su acercamiento a la novela con su énfasis en el personaje y la vida interior. El Saffar expresa ideas parecidas en «The Truth of the Matter: The Place of Romance in the Works of Cervantes», donde considera que en la transición de la primera a la segunda parte se pasa de «...a concern with an "out there" with which the hero must do battle to an "in here" where the only significant struggle can take place» (243); de la lucha con la realidad, representada, entre otros episodios, por la penitencia en Sierra Morena, a lucha consigo mismo, revelada por el episodio de la cueva de Montesinos (dos episodios que, además, como ha demostrado Avalor-Arce, comparten muy significativos y antitéticos paralelismos). Este movimiento hacia el interior, «...the shift ... from an externally oriented, episodic, adventure-centred tale to one that is focused on the development of the character...» (245) se refleja topográficamente en una sucesión de interiores y lugares de descanso (cuevas, casa de notables...) donde pasa muchas horas solo, que son sus principales lugares de aprendizaje y que tienen su correlación psicológica en la melancolía que es el estado dominante de don Quijote; y en el plano temporal-espacial en el hecho de que tenemos no aventuras en serie sin plan aparente, sino un esquema de círculos concéntricos, de viajes planeados con claros destinos.

⁴³ «...sólo me fatigo por dar a entender al mundo en el error que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería. Pero no es merecedora la depravada edad nuestra de gozar tanto bien como el que gozaron las edades donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos, el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes» (24-25). Don Quijote pasa entonces a criticar a los caballeros cortesanos contemporáneos para concluir: «Mas agora ya triunfa

en II.8 en esta dimensión moral del ideal literario caballeresco al hacer una lectura alegórica o simbólica de la trayectoria del caballero que revela las enseñanzas y el idealismo moral implícito en la literatura caballeresca⁴⁴; y hace de nuevo en el capítulo 18 una encendida defensa de la caballería como compendio de las ciencias y saberes más valiosos (jurisprudencia, teología, medicina, astrología...), y de los más hermosos ideales: «[El caballero]...ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos, y finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla» (160). Don Quijote finalizará su discurso constatando cuán lejos está la realidad presente de esos ideales, justificando así su lucha y su esfuerzo: «...y le dé a entender cuán provechosos y cuán necesarios fueron al mundo los caballeros andantes en los pasados siglos, y cuán útiles fueran en el presente si se usaran; pero triunfan ahora, por pecados de las gentes, la pereza, la ociosidad, la gula y el regalo» (160).

La figura de don Quijote, y con él la literatura y el román que representa, aparece robustecida en la segunda parte merced a la potenciación de su idealismo moral y la disminución de su locura epistemológica. Paralelamente, sus antagonistas, los personajes cuerdos con los que se encuentra, y que representan por ello la crítica de la realidad al román de don Quijote, aparecen debilitados, tanto por su aproximación al error epistemológico del hidalgo—aunque de manera fingida—como por la dudosa moral que rige esta aproximación: estos personajes conocen la primera parte y siguen la corriente a don Quijote utilizando sus modelos literarios para preparar una serie de bromas o engaños en forma de aventura caballeresca, pero siempre por razones egoístas, por venganza o por burla y diversión. Esta tendencia a burlarse del hidalgo aparece ya al final de la primera parte, cuando el cura y los otros personajes que llevan a don Quijote encantado en la jaula dejan que sea apaleado por el cabrero Eugenio y por los disciplinantes por divertirse y reírse a costa del hidalgo. Y esta utilización del hidalgo y sus modelos literarios caballerescos para divertirse y reírse con él será la tónica de la segunda parte, ya desde las primeras conversaciones con el cura, el barbero y Sansón Carrasco, en las que el deseo de sacarlo de su error sobre los libros de

la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentía, y la teoría de la práctica de las armas...» (25).

⁴⁴ «Hemos de matar en los gigantes a la soberbia; a la envidia, en la generosidad y buen pecho; a la ira, en el reposado continente y quietud del ánimo; a la gula y al sueño, en el poco comer que comemos y en el mucho velar que velamos; a la lujuria y la lascivia, en la lealtad que guardamos a las que hemos hecho señoras de nuestros pensamientos; a la pereza, con andar por todas las partes del mundo, buscando las ocasiones que nos puedan hacer y hagan, sobre cristianos, famosos caballeros» (78-79)

caballerías va cediendo al gusto que reciben de oír sus disparates y a las burlas del socarrón bachiller de Salamanca; o desde la primera aventura de la segunda parte, pues engaño y burla, en este caso por parte de Sancho, están presentes en el episodio del encantamiento de la Dulcinea. Sus hitos fundamentales son la trama del Caballero de los Espejos urdida por Sansón Carrasco, en principio al servicio de buenas intenciones (hacer volver la hidalgo a la aldea), pero, tras la derrota, a éstas se unirán unos evidentes deseos de revancha por parte del bachiller; la larga estancia de don Quijote en el palacio de los Duques, durante la cual don Quijote es víctima de múltiples bromas y engaños; y la estancia en casa de don Antonio Moreno en Barcelona. En estas casas de nobles y gentes de postín tenemos retratada una realidad alta socialmente pero baja moralmente; no es la realidad baja y degradada de ventas, arrieros y galeotes, sino lo que podría considerarse el *gran mundo*, el mundo socialmente más brillante, pero que revela una similar insuficiencia moral en ese deseo desenfrenado de burlarse de un loco aun a costa de su bienestar. Así don Antonio Moreno, por ejemplo, no quiere que don Quijote vuelva a la aldea y deje sus locuras caballerescas porque no quiere perder el entretenimiento y la diversión que éstas le procuran, un sentimiento que sin duda comparten los Duques, que preparan nuevas burlas cuando don Quijote vuelve de Barcelona de regreso a la aldea. Para satisfacer este deseo están dispuestos a hacer tantas locuras o más que el hidalgo.

Es por ello que estos personajes serán tildados de locos, y la crítica, ahora de una índole moral, se volverá contra ellos y la realidad que representan más que contra el hidalgo y el román que éste representa; una crítica que hará suya al autor Cide Hamete y que se verá ratificada por el propio autor implícito, por el propio Cervantes que se esconde tras Cide Hamete y es el responsable último de la obra, al hacer que la burla se vuelva en muchas ocasiones contra los burladores. A través del motivo recurrente del burlador burlado, que hace a estos personajes víctimas de su propia locura, que no de la del hidalgo (un cambio importante respecto a la primera parte), Cervantes deja ver claramente su posición y esta crítica a la realidad de la que hablamos. Sansón Carrasco será desmontado, derrotado y humillado por don Quijote, lo que hará comentar a Tomé Cecial, su fingido escudero: «Por cierto, señor Sansón Carrasco, que tenemos nuestro merecido ... Don Quijote loco, nosotros cuerdos, él se va sano y riendo; vuesa merced queda molido y triste. Sepamos pues, ahora, ¿cuál es más loco: el que lo es por no poder menos, o el que lo es por su voluntad?» (II.15: 134). De don Antonio Moreno y los caballeros que acompañan a don Quijote a su llegada a Barcelona exclamará un castellano que se encuentra en la ciudad: «...Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro

de las puertas de tu locura, fuera menos mal; pero tienes la propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican; si no, mírenlo por estos señores que te acompañan...» (II.62: 524). Cide Hamete se hará eco de esta opinión en lo que a los Duques se refiere mediante unas palabras que explicitan perfectamente esta otra dimensión del conflicto entre literatura y vida dramatizado por don Quijote y los demás personajes: «Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos» (II.70: 579). La voz de Cervantes suena tras estas palabras, y por ello castiga a los Duques haciendo que don Quijote descubra los secretos de tocador de la Duquesa a través de doña Rodríguez, o que el asunto de la venganza de la afrenta a la hija de ésta y el combate con Tosilos, con el que el Duque espera divertirse a costa del hidalgo, escape al control de éste y se resuelva, para gran contrariedad del Duque, de forma totalmente inesperada.

Por todo ello, si en la segunda parte don Quijote parece de por sí menos loco y más admirable, ello se ve reforzado aún más por el hecho de que los personajes que representan el correctivo de la realidad a las fantasías literarias y caballerescas del hidalgo, y que deberían tener la autoridad de la que el hidalgo carece para que esta crítica fuera completa, parecen más locos y menos admirables^{*(161)}. Don Quijote no hace víctimas a otros de su locura literaria, sino que es él mismo víctima de la locura moral de los otros; la crítica se dirige contra ellos y su locura moral más que contra la

^{*(161)} JOHN JAY ALLEN ha estudiado estos cambios en *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique. Part I* (Gainesville: University of Florida Press, 1969), una obra excepcional en la que analiza el cambio en la perspectiva ética del lector hacia el protagonista, es decir en su actitud hacia él, y cómo ésta pasa de la risa a la admiración en el paso de la primera a la segunda parte. Allen explica cómo esta perspectiva en todo momento es inducida o dirigida por el autor, está codificada en la obra a través bien de lo que él llama *contextual disclosure* («Juxtaposition of events in context is consistently the principal method by which Cervantes directs the reader's sympathies and ethical judgements» [48]) o de *stylistic disclosure* (rasgos del estilo, tanto de don Quijote como del narrador, que contribuyen también a esta orientación ética del lector). Allen resume los cambios de la segunda parte respecto a la primera que dan lugar al cambio de perspectiva de la siguiente manera: «To Don Quixote's increasing cognizance of reality must be added the loss of control of events ("I can do no more" [703]), in which the central elements are the knight's powerlessness to effect the disenchantment of Dulcinea and the increase in deception practiced upon him, the much wider display of intelligence, eloquence, and discretion, the increasing element of self-doubt, the rise of new heights of audacity, and the shift of emphasis in Don Quixote's own mind from the reliance on the strength of his arm to a growing insistence upon the strength of his spirit. Important, too, is a marked difference in the moral stature of his opponents, for, as Oscar Mandel has observed, "the [ethical] status of a protagonist is invariably a factor of the status of his opponents." Sansón Carrasco, the agent of Don Quixote's return in Part II, does not measure up to the standard of the curate, who fulfilled that function in Part I, and the ecclesiastic at the duke's palace is in direct contrast to the gentle, compassionate canon of Part I. A similar contrast may be seen, too, between Dorotea and Altisidora in Parts I and II, respectively» (42-43).

locura literaria del hidalgo; en el diálogo entre literatura y realidad la ética gana posiciones frente a la estética^{*(162)}. Por ello es evidente que en la segunda parte no sólo puede decirse que la crítica va tanto de la realidad a la literatura representada por don Quijote como de la literatura a la realidad que representan los otros personajes, tal y como ocurría en la primera parte, sino que en determinadas zonas de la misma el énfasis cae decididamente sobre la crítica ética de la realidad, mientras que la crítica de la literatura pasa a un segundo plano. Pero en cualquier caso esta crítica de la realidad está presente en toda la obra siempre que el correctivo epistemológico de la locura literaria quijotesca proviene de una realidad degradada, siempre que don Quijote es castigado o burlado por personajes moralmente inferiores. La dialogización de la literatura da así lugar a un diálogo más complejo de lo que cabría esperar, un diálogo que funciona en las dos direcciones, en el que cada parte funciona de correctivo de la otra. La realidad revela la insuficiencia epistemológica de la literatura que orienta el comportamiento de don Quijote, pero el idealismo moral de este literario comportamiento revela la insuficiencia moral de realidad.

Por ello podemos decir que la dialogización cervantina del román no se limita a la *parodia*—o a la estilización menos crítica y más respetuosa de lo pastoril—sino que implica también la *sátira*. Parodia y sátira tienen en común el ser formas o tipos literarios de crítica, de ataque y hasta de burla, pero se diferencian en la naturaleza del

^{*(162)} Así lo confirma también la segunda parte del estudio de Allen, *Don Quixote: Hero or Fool? Part II* (Gainesville: University of Florida Press, 1979), no menos interesante que la primera, en la que hace entre otras cosas un exhaustivo análisis de la ironía cervantina, análisis que pone de manifiesto cómo el cambio de la perspectiva ética hacia el personaje, el paso de la admiración a la risa, está relacionado con la transformación en el objeto y los blancos de la ironía, y en última instancia con los cambios en la forma de plantear el conflicto entre literatura y vida que hemos apuntado aquí. Allen muestra cómo en la primera parte el objeto principal de la ironía es don Quijote y a través de él los lectores y autores de libros de caballerías, es decir, la literatura: «We have seen how Don Quixote, as an object of irony, is linked to the works of literature that are also the objects of Cervantes' ironic satire. Don Quixote imitates the heroes of the novels of chivalry, but Cervantes aligns him with their authors and devotees» (63). De hecho la segunda salida está encuadrada por el escrutinio de la biblioteca y las discusiones literarias que se producen en el viaje de retorno a la aldea con don Quijote enjaulado, lo que es una clara indicación del objeto paródico cervantino. En la segunda parte, explica Allen, aunque don Quijote sigue siendo objeto de ironía (aunque, eso sí, de forma menos frecuente y menos clara), se convierte él mismo en ironista: «Don Quixote himself becomes, in the third sally, a conscious ironist, extremely adept at exposing the follies of others. This is one of the major differences between Parts I and II and an important component of the movement towards sanity» (85). El campo de esta ironía, además, pasa de lo estético a lo ético, siendo su blanco principal para Allen la hipocresía y la vanagloria. Allen concluye: «The successive strategies of Cervantes' irony in the course of the novel involve a change in the field of observation (from the esthetic to the ethical or moral), a change in dominant tactics (from "impersonal" irony to "dramatized" irony), and a change in target characters (from Don Quixote to his antagonists). These are changes in emphasis: the esthetic field of observation recedes but does not disappear; impersonal continues to be important. Only in the case of the change of targets from Don Quixote to his antagonists does the shift finally become total... » (103-4).

objeto o el blanco de esta crítica. Esta es de carácter literario o estético en el caso de la parodia, y ético o social, moral, ideológico, en el de la sátira; una ataca formas o normas literarias, otra normas o formas de comportamiento; o, si se prefiere, una se dirige contra una codificación literaria de la realidad, un modelo literario de la realidad, la otra contra una realidad no codificada literariamente^{*(163)}. Teniendo en cuenta esta distinción podemos decir que la literatura y concretamente el román dialogizado en la obra de Cervantes es, por una parte, objeto paródico y, por otro, instrumento satírico. La crítica de Cervantes se dirige tanto contra los modelos literarios quijotescos como contra el mundo que se ríe de ellos. O, en otras palabras, Cervantes utiliza la obsesión literaria del hidalgo como instrumento paródico de la literatura que la origina y como instrumento satírico del mundo que la rodea, y, lo que es más importante, lo hace de forma simultánea, como permiten apreciar los episodios aquí citados — el arriero, los

^{*}(163) La distinción entre parodia y sátira es claramente establecida por los principales estudios sobre el tema, por ejemplo los ya citados de Margaret Rose y Linda Hutcheon. Hutcheon, por ejemplo, afirma que «...parody's "target" text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse. I stress this basic fact throughout this book because even the best parody tend to confuse it with satire..., which, unlike parody, is both moral and social in its focus and ameliorative in its intention. This is not to say, as we shall see, that parody does not have ideological or even social implications» (16). Hutcheon caracteriza la parodia como *intramural*, es decir se orienta hacia normas estéticas, y la sátira como *extramural*, orientada hacia normas sociales y morales. JOSEPH DANE se ocupa también del tema en un interesante artículo dedicado exclusivamente a discernir la parodia de la sátira, «Parody and Satire: A Theoretical Model», *Genre* 13 (1980): 145-59. En él explica cómo ambas implican una relación con un referente situado más allá del texto y una posición negativa respecto al mismo, una actitud crítica; la distinción radica en la índole de estos referentes, y puede expresarse mediante la dicotomía contenido/expresión: «Parody has as its referent a sign system or an expression, satire has as its referent a state of things (physical or conceptual) that is regarded primarily in its non-signifying capacity» (148). Por tanto, «... satire refers to things; parody refers to words. The target and referent of satire is a system of content (*res*); that of parody is a system of expression (*signa*)» (145); «Within the category "expression" or *signa* I include literary texts, literary conventions, generic rules, language, etc. Within the category "content" or *res* I include society and social rules, concepts, systems of thought, etc» (150); «Parody refers us to the sign itself, or to a system of signs. Satire refers us to the contents of signs, which I designate as a system of *res*. Parody thus turns a sign (a text) into a referential object. Satire takes an object (e.g., society) and ultimately turns it into a sign, usually of some moral good or evil» (150). Y concluye Dane: «The norms in parody and satire are different; parody deals with literary norms (collective understanding of a text or genre), while satire deals with social norms. When satire calls attention to such a norm, its own plane of expression is unaffected. But when parody calls attention to the norm, it criticizes the very system on which its own plane of expression depends. Imitation can affirm a literary norm only by pretending to ignore it; with travesty, such a norm is made prominent, at times through direct citation» (153). La definición de ZIVA BEN-PORAT en «Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on Mad TV Satires», *Poetics Today* 1 (1979):245-72, es similar. La parodia es "...alleged representation, usually comic, of a literary text or other artistic object — i.e. a representation of a "modelled reality," which is itself already a particular and lay bare its devices through the coexistence of the two codes in the same message» (247). La sátira es «...critical representation, always comic and often caricatural, of "non-modelled reality," i.e. of the real objects (their reality may be mythical or hypothetical) which the receiver reconstructs as the referents of the message. The satirized original "reality" may include mores, attitudes, types, social structures, prejudices, and the like» (247-8).

galeotes, los engaños de Sancho o Sansón Carrasco, las burlas de los Duques y don Antonio Moreno. Todos estos episodios tienen una vertiente paródica y otra satírica, tal y como aprecia Paulson, quien insiste en cómo «Quixote's point of view can therefore be used as a two-sided satiric device: on the one side is the pattern of the unreal, unnatural, and immoral; on the other is an ideal world of dedication and eternal fidelity against which to measure the behavior of fallen, self-centred man» (32).

Pese a la utilidad de esta distinción entre parodia y sátira para comprender la profundidad del diálogo de Cervantes con la literatura y su posición en el mismo, la crítica cervantina tiende a confundirlas, suele mezclarlas en un todo indiferenciado, como resultado en gran medida de una confusión previa de los blancos o referentes de una con los de la otra. Se ha confundido con cierta frecuencia la parodia de los libros de caballería con la sátira de los valores que estos encarnan, lo estético con lo ético, una confusión recogida ya en la famosa frase de Lord Byron — «Cervantes smiled Spain's chivalry away» — que sigue gravitando como un fantasma en algunos comentarios sobre el *Quijote*. Si la parodia de Cervantes tuviera tales implicaciones satíricas (cosa que no creo, aunque no es mi intención entrar en esa discusión), si trascendiera su objeto literario para realizar también una crítica de los valores en él contenidos, estaríamos ante lo que Joseph Dane ha denominado *sátira paródica* y Linda Hutcheon — de forma más afortunada por dejar claro el orden de prioridades, aunque este orden de prioridades será siempre una cuestión subjetiva y discutible — *parodia satírica**⁽¹⁶⁴⁾. En el caso del *Quijote*, *sátira paródica* podría utilizarse para designar otra lectura satírica de la obra manejada por la crítica: según esta lectura, lo que habría realmente tras la parodia cervantina es una sátira del hidalgo y los que como él pensaban que esa concepción romántica caballeresca de la realidad tenía vigencia y era trasvasable a la España del XVI, es decir, una sátira de los que pretendían — y pretenden — vivir el presente dando la espalda a la realidad del momento, aferrados a normas de comportamiento caducas y a un pasado glorioso, un mal social contra el que Cervantes supuestamente dirigiría sus dardos. Estas dos lecturas de la obra como parodia satírica o como sátira paródica son

*⁽¹⁶⁴⁾ Dane define esta modalidad de la siguiente manera: «Although we are accustomed to reading texts in which parody supports satire (e.g., the language of preachers is parodied in a satire on the Church; legal language is parodied in a satire on the legal profession), such a relation exists only when the subject matter of the parody relates closely to the subject matter of the satire. Only when the parodic target (particular signs and manners of expression) is a metonymy for the satiric target, that is only when a language represents its speakers, is parody supportive of satire" (154). Esta interpretación metonímica es la que se produce en esta lectura satírica de la parodia cervantina. Dane comenta que en estos casos espúreos suele ser difícil decidir si la intención del autor y el objetivo de la obra es paródico o satírico, de forma que todo depende del juicio del lector y su interpretación del texto.

dos posibles lecturas satíricas de la parodia cervantina, pero ocultan— porque de hecho es incompatible con ellas— la que desde mi punto de vista es la lectura satírica más significativa e interesante, que ya hemos sugerido aquí.

Según ésta, el referente de la sátira cervantina no son los valores, la ideología, la moral encarnada por los libros de caballerías, ni la sociedad caduca y anacrónica que los lee encarnada por don Quijote, sino la sociedad que ha renunciado a esos valores y al ideal que late en ellos, así como la degradación o el vacío que ha sustituido a este ideal, bien representado por los diferentes personajes (algunos pertenecientes a la aristocracia, lo que hace el vacío más notorio y grave), que no están a la altura moral de don Quijote y el ideal que encarna con su comportamiento. La locura de don Quijote es pretender hacer efectivo ese idealismo moral que es la prerrogativa del román en sus diferentes variantes de todos los tiempos, siguiendo a pie juntillas— de modo literal— la fórmula caballescica, es decir, una forma literaria irreal y además anacrónica; pero desde luego no la defensa del ideal en sí. Don Quijote, y con él los libros de caballerías que encarna, es objeto y blanco de la parodia, pero no de la sátira, cuyo referente es la realidad que rodea al hidalgo. Así lo han apreciado algunos cervantistas, para algunos de los cuales incluso las prioridades se invierten y la parodia no es más que una cortina de humo bajo la que encubrir la sátira de la España de la época, de males sociales y religiosos específicos representados por los personajes con los que se topa el hidalgo (que no por el hidalgo), males que éste y su locura caballescica ponen al descubierto^{*(165)}. Desde mi punto de vista, una sátira tan específica y explícita como la

^{*(165)} Américo Castro en «Cómo veo ahora el *Quijote*», sugiere, aunque no de forma abierta y clara, esta sátira como objetivo último cervantino disimulado tras la parodia, sátira que se explica en última instancia en el contexto de los casticismos y el carácter de Cervantes de cristiano nuevo marginado por una sociedad llena de prejuicios. Así, para Castro, el ataque a los frailes benitos, por ejemplo, funciona en ambos planos: en el de la parodia don Quijote ataca gigantes o malhechores caballescicos, pero en el de la sátira el episodio es un ataque a una orden y forma de religiosidad concretas. Castro escribe: «...leyendo con cuidado se verá que nada fue escrito a fin de que la extraña creación fuera caballescica o pastoril, sino con atención e intención de muy diferente estilo. El elemento caballescico, sus gigantes y fantásticas hazañas, son elemento constructivo, desde luego, aunque pretexto para que don Quijote lleve a cabo lo que, sin tal resguardo, nunca hubiera ido a las prensas (por ejemplo, la acometida contra los frailes benitos [I,8], a la que sirve de excusa el ataque previo contra los molinos de viento, tan "gigantes" los unos como los otros» (13). Algo similar, según Castro, ocurre en el ataque a la procesión fúnebre. El gigantismo con que lucha el hidalgo es el de los males de España; don Quijote, según Castro, deja su hogar «dispuesto a oponerse a toda nociva forma de magnitud social». Y en esta dirección interpreta Castro la estancia en el palacio de los Duques: «Mas si a pesar de todo contemplamos de cerca el episodio ducal, el caballero y su escudero han ganado en dimensión, mientras que los diviertes a costa de ellos aparecen menguados de honra y sobrados de desdichas. Lo falso e inauténtico no son los espectáculos organizados por los Duques..., lo falso es la vida de quienes derrochan tanta aparatosa escenografía» (82). Castro además ve también sátira al final de la primera parte en la invención del historiador arábigo y el segundo autor, pues el descubrimiento de los legajos en la ermita en una caja de plomo es para él un ataque a las supercherías pseudo-religiosas a

que estos críticos han sugerido se produce sólo en el episodio de los galeotes y su disección de las carencias del sistema judicial de la época, como ha apreciado Auerbach (324-25). Más que esta episódica sátira que es específica y explícita, la de Cervantes es una sátira implícita y de carácter general, tal y como la hemos descrito aquí, una crítica general de la realidad degradada implícita en el contacto dialógico que se produce entre la misma y los altos ideales de la literatura que representa don Quijote, contacto que revela su degradación o inferioridad moral. En cualquier caso, en el *Quijote* no hay, desde mi punto de vista, ni *parodia satírica* ni *sátira paródica*, sino *parodia y sátira*, al mismo nivel y simultáneamente, íntimamente relacionadas en la matriz de ese diálogo entre el román y la realidad pero como aspectos diferenciados de dicho diálogo: la parodia se refiere a la crítica de la literatura por la realidad, la sátira a la de la realidad por la literatura. Esta duplicidad o ambivalencia de la estilización o dialogización cervantina del román, por otra parte, no es sorprendente sino más bien característica del método cervantino y de esa inclusividad de su *realismo*, que hemos constatado ya en las relaciones del mismo con el *romance* y que comprobaremos de nuevo al analizar su dialogismo. En ella late esa actitud distanciada que adopta Cervantes ante todo su mundo de ficción y que lo caracteriza como autor.

De todo lo dicho es fácil concluir cómo las ideas de Bajtin enriquecen las de Frye, y, a la inversa, cómo las de Frye enriquecen las de Bajtin. Bajtin nos da lo que le falta a Frye; Frye lo que le falta a Bajtin. Bajtin nos enseña que el desplazamiento realista del román no es neutral, que implica un diálogo entre el román y la realidad en que se sumerge que puede adoptar muy diferentes modalidades, y entre el román y el autor en el que éste puede adoptar muy diferentes posiciones. El desplazamiento del

que dieron lugar el descubrimiento de los plomos granadinos (26-34). El punto de vista de F.S. ESCRIBANO en «El sentido cervantino del ataque contra los libros de caballerías», *Anales cervantinos* 5 (1955-56): 19-40 es similar. Para éste, «Es evidente que el *Quijote* es una sátira no contra los libros de caballerías, sino contra los mal creados estéticamente, así como contra los zafios lectores que tomaban el espíritu de la creación literaria al pie de la letra de las aventuras. Pero volcarse a satirizar todo esto habría sido crear un mundo vacío, un mundo "deshumanizado". La sátira cervantina del *Quijote* ahonda más: va a reprehender los vicios en general, como tan elegantemente hizo Horacio ... La sátira contra la burda elaboración de libros de caballerías está, pues, en función de la sátira de los vicios» (29); y más concretamente «de los vicios que derruían el mundo en que creía fervorosamente el manco de Lepanto: Catolicismo y Monarquía ... El anhelo de esta sátira es mantener a flote el mundo católico y monárquico; el blanco fue exponer, a la luz de la narración, a los que no acataban ese mundo» (33). Escribano ofrece varios ejemplos en los que don Quijote critica la realidad, entre ellos el discurso del hidalgo sobre la caballería andante que hemos citado aquí o el de la Edad de Oro (34-35). «Sátira, por lo tanto, contra los libros de caballerías pero en función de sátira contra una literatura no aceptable ya, contra católicos que vivían hipócritas y contra dirigidos que echaban abajo los cimientos de la monarquía» (35), afirma Escribano, y ofrece diferentes ejemplos de ello (36-40).

román implica una dialogización del mismo, desplazamiento implica distanciamiento, y las distancias posibles son muchas. El ejemplo del desplazamiento del román pastoril en el *Quijote*, frente al del román caballeresco, así lo demuestra. Pero Frye, o las derivaciones que hemos sacado de sus ideas, completa las ideas de Bajtin sobre la novela y sus orígenes. Lo que falta a esas formas paródico-transformistas en las que Bajtin cifra la prehistoria de la palabra novelesca para llegar a la novela es, en primer lugar, una historia, la que proporciona la fórmula del román; y, en segundo lugar, y sobre todo, una descripción o representación del mundo siguiendo unas nuevas pautas modales, las del *realismo* que caracterizará el género novelístico frente al romántico, algo a lo que apunta el propio Bajtin en su ensayo sobre el cronotopo novelesco. La dialogización de la literatura ajena ha de realizarse desde este nuevo modo; la distancia, sea cual sea ésta, ha de ser ante todo modal, una mirada crítica al román desde una nueva forma de concebir la realidad, el *realismo*, y no simplemente desde el *romance*, desde el modo implícito en el propio román. El ejemplo del desplazamiento del género caballeresco que ofrece el *Tirante*, frente al del *Quijote*, ilustra bien este punto. La dialogización es posible dentro del propio román sin alcanzar la novela^{*(166)}, como muestra claramente el *Tirante*, y, de forma más sutil, incluso el propio Chrétien, a juzgar por las afirmaciones de esa reciente escuela crítica a la que ya hemos hecho referencia que ve en sus obras numerosas muestras de ironía respecto al género caballeresco en que escribe; pero esta ironía nunca trasciende ese género y su visión romántica de la realidad. Estilización o dialogización del román u otros tipos literarios no equivale a novela. La novela exige la estilización, la distancia, la crítica, desde el nuevo modo del *realismo*.

Otra cuestión diferente es si la novela exige un determinado tipo de distancia o crítica de las que hemos visto—*ridiculing*, *playful*, *reverential*; o, en otras palabras, de qué manera se relacionan estas diferentes distancias o actitudes frente al román y el nuevo modo, si existe alguna relación entre la modalidad de la estilización y el modo de representación, si la mirada desde el nuevo modo implica una distancia específica o hay

^{*(166)} Así lo sugiere E.C. Riley cuando escribe: «El elemento paródico ha surgido repetidamente en la historia de la ficción. El *Satiricón* de Petronio, considerado el primer ejemplo existente de novela *inter alia* es una parodia del "romance" amoroso griego (por otro nombre "novela bizantina"). En distintas épocas, Cervantes, Sorel, Scarron, Fielding y Jane Austen han utilizado asimismo otros tipos de "romance". Este elemento paródico, además, parece estar latente, presente potencialmente, para ser explotado, en el "romance" mismo. Tal es la razón por la que tantos "romances" antiguos, medievales y modernos, desde el *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio, a las historias de James Bond de Ian Fleming, pasando por el *Tirant lo Blanch* de Martorell, dan la impresión ambigua de ser parodias de ellos mismos. De forma desconcertante y divertida nos dejan confundidos sobre cómo o hasta qué punto el escritor se está burlando de nosotros» («Cervantes: Una cuestión de género» 41-42).

una distancia específica que la favorece. Podríamos pensar, y sería lógico de hecho con el ejemplo del *Quijote* en mente y su llegada al *realismo* desde el anti-román, que la parodia, con su crítica feroz y destructiva, más que la estilización pura, conduce a novela. Pero, como veremos al ocuparnos de los novelistas ingleses del XVIII, ello no es así. Las actitudes o distancias que se pueden adoptar hacia el román desde la novela son muy variadas, de hecho los tres hitos o puntos básicos en la escala de actitudes ante el román que hemos visto son observables, ya en el territorio pleno de la novela, en las obras de la tradición cervantina del siglo XVIII inglés, y nos referiremos a ellas como *anti-román*, *román cómico* y *neo-román*. En un extremo estará el ataque frontal del anti-román; en el otro el respeto del neo-román, que se distancia del román por sus insuficiencias epistemológicas pero en el fondo lo utiliza para criticar la realidad, para denunciar la degradación de la misma, y reivindica y propone su idealismo moral como modelo de conducta; entre ambos, el román cómico, que juega con el román, se divierte a su costa, lo convierte en material cómico, como hace el anti-román, pero, a diferencia de éste, trasluce una complicidad que lo acerca al neo-román. No debe asociarse *realismo* o novela con estilización paródica, con anti-román, ya que la novela puede plantearse o surgir también como román cómico o neo-román. Evidentemente la actitud francamente hostil o paródica, la del anti-román, es la que se desmarca con más claridad del modelo *romance* de representación de la realidad; y evidentemente las otras actitudes más respetuosas suelen implicar el mantenimiento de aspectos modales del *romance* dentro del nuevo contexto modal *realista*, creando un cierto carácter híbrido en estas obras en las que pese a su *realismo* el *romance* no ha sido abolido por completo. Pero aun así, estas obras adoptan una distancia modal novelesca, miran el viejo modo, no importa lo respetuosamente que lo hagan, desde el nuevo, traspasan una línea invisible que las sitúa en el territorio de la novela. Y en el fondo estas obras no están sino siguiendo el modelo del *realismo* inclusivo o romántico cervantino, que plantea abiertamente la posibilidad de incluir el *romance* en el *realismo*, de abrir una realidad predominantemente *realista* a ciertas posibilidades románticas. En el fondo estas opciones alternativas al anti-román, están de manera germinal, o son sugeridas, como veremos, por Cervantes y su tratamiento del román pastoril en el contexto del anti-román caballeresco.

Transformación modal y estilización o dialogización de la literatura, desplazamiento y distanciamiento, son por tanto dos procesos o fenómenos diferentes que confluyen en el nacimiento de novela con el *Quijote* y que hay que considerar como dos ejes o coordenadas independientes en el estudio de la tradición cervantina. En virtud de los

mismo podemos ver el nacimiento de la novela a través del cruce de la teoría del desplazamiento de Frye con el principio dialógico de Bajtin. Este cruce define la novela, pues describe perfectamente las decisivas relaciones que ésta mantiene tanto con el román, con el tipo de ficción precedente, como con la realidad. En lo que a la primera se refiere, la novela surge del desplazamiento y la estilización del román, es román desplazado y román dialogizado. En lo que respecta a la segunda, el desplazamiento implica la llegada al *realismo* como nuevo modo de representación de la realidad, una transformación modal; la estilización implica el carácter dialógico, no monológico o unitario, de esa representación, lo que hemos denominado dialogismo. (Aunque conviene recordar que al igual que el desplazamiento del román no garantiza la llegada al *realismo*, la estilización tampoco garantiza la llegada al dialogismo: el román puede dialogizarse sin llegar al dialogismo, siendo el *Tirante* el ejemplo paradigmático de ello.) En la novela cervantina se observa el desplazamiento modal y la dialogización del román, por una parte, y la representación *realista* y dialógica de la realidad, por otra. En lo que a este aspecto de la representación de la realidad se refiere, dicha novela queda configurada por este cruce de *realismo* y dialogismo, que da lugar al realismo dialógico que vamos a estudiar a continuación. Pero de la estilización o dialogización del román todavía se deriva otra característica más de este *realismo*, su carácter anti-literario, que a su vez dará lugar a la última característica del mismo, su carácter auto-consciente. De esta manera, del principio dialógico se derivan en gran medida las características del *realismo* cervantino, de las que nos vamos a ocupar en el capítulo que sigue. Por ello podemos decir que el principio dialógico sustituye en cierta manera al de verticalidad como perspectiva desde la que se lleva a cabo la representación *realista* de la realidad. La horizontalidad del *realismo* que lo separa del *romance* no es suficiente para caracterizar la novela cervantina; esta horizontalidad está mediatizada además por esta perspectiva o visión dialógica de la realidad. Pero el principio dialógico caracteriza tanto la representación de la realidad que aparece en el *Quijote* como su utilización del román. Nos ayuda a precisar las relaciones de la novela cervantina con la realidad, a caracterizar el *realismo* cervantino, tanto como a precisar las relaciones de la novela con el *romance*, a caracterizar el desplazamiento cervantino. Estudiado ya este segundo punto, es el momento de volvernos al primero y precisar un tanto el tipo de *realismo* propio de la novela cervantina.

II

NOVELA Y «REALISMO»

1. EL PROBLEMA DEL «REALISMO» EN LA LITERATURA

Nada mejor para comprender los problemas que plantea la utilización del término y el concepto de realismo en los estudios literarios que comprobar la disparidad y diversidad de obras a las que se les ha aplicado de una u otra manera. Los problemas se agravan si tenemos en cuenta además que muchas de ellas ni siquiera pueden ser consideradas *novelas*, sino que pertenecen claramente a esa categoría que aquí hemos descrito y definido como *román*. Sin salir del ámbito del román caballeresco con el que hemos ya adquirido una cierta familiaridad, podemos encontrar ejemplos en los que las obras de Chrétien, Martorell y Montalvo de las que nos hemos ocupado han sido calificadas puntualmente y hasta caracterizadas en su totalidad como obras «realistas». El realismo de Chrétien, por ejemplo, es casi un tópico de la crítica especializada. Frappier llega a sugerir un sorprendente por no decir exagerado paralelismo entre la obra de Chrétien y la de Balzac por su descripción de la sociedad del momento:

Le tableau d'une société s'organise de scène en scène, d'un roman à l'autre, sans l'apparence d'un ordre concerté, comme par le seul mouvement du récit. Certes, la manière de Chrétien ne ressemble guère à celle d'un Balzac. Il n'est pas faux pourtant de voir dans son oeuvre une Comédie humaine du XII^e siècle. Elle aussi se peuple de personnages qu'elle n'isole pas de leur condition sociale. Elle ne s'enferme pas toujours dans le cadre des existences aristocratiques: par un élargissement qui se manifeste surtout dans le *Chevalier au lion* et le *Conte du graal*, elle ouvre des échappées sur la classe des bourgeois et des vilains, sur la réalité politique et économique du temps. (220)

Y Anthime Fourier, en un estudio que se ocupa precisamente de la corriente «realista» en el román medieval, habla también del realismo de Chrétien: «Sans insister sur les descriptions attendues de combats, de tournois ou de fêtes, de personnages, d'armes ou de vêtements, où il excelle, on peut-dire qu'il n'est pas une page de ses récits qui ne renferme quelque trait pris sur le vif d'une réalité quotidienne et concrète...» (116). Fourier, sin embargo, más cauteloso, y teniendo en cuenta la importancia de lo maravilloso en la obra del autor francés, matiza este realismo de Chrétien añadiéndole el adjetivo *mágico*, y habla del *réalisme magique* de Chrétien en los siguientes términos: «Grâce au jeu savant des demi-teintes le vrai s'entrelace à l'invraisemblable, le familier à l'extraordinaire, la magie à la réalité. Edmond Jaloux avait raison d'écrire: "On pourrait appliquer aux fictions de Chrestien de Troyes ce terme de 'réalisme magique'..."» (121).

Si el realismo de Chrétien es un tópico crítico aún lo es más el de Martorell. Las discusiones sobre el realismo del *Tirante* son innumerables, y el estudio de la obra se organiza en muchas ocasiones en torno a este realismo—el libro de Antonio Torres *El realismo del "Tirant lo Blanch" y su influencia en el "Quijote"*—o, lo que viene a ser lo mismo, a su carácter de novela: *novela moderna*, como reza el título del estudio clásico de Dámaso Alonso, *novela de caballerías*, como la llama Riquer con toda intención por contraposición a los libros de caballerías, o *novela total*, el apelativo que le da Vargas Llosa tras hacer inventario de la variedad de parcelas de la realidad que cubre el *Tirante* y que le permite ofrecer una visión totalizadora de la misma. Basta que tomemos cualquiera de estas obras críticas, por ejemplo la más antigua y la más reciente (emparentadas además por la deuda confesada de la última a la primera), para ver lo que significa *realismo* cuando se aplica el término al *Tirante*, y cómo esto es algo diferente de lo que significaba en el caso de Chrétien o luego en el del *Amadís*.

Dámaso Alonso cifra ese realismo en el positivismo científico de la obra, observable en la precisa explicación y descripción de las estratagemas de Tirante o del juego de los espejos que utiliza la Viuda Reposada en su trama contra Carmesina; lo cifra además en el uso de la evidencia circunstancial, de pormenores y detalles para crear un efecto de verosimilitud; y en la imagen de la vida diaria—que incluye el lenguaje cotidiano, la comedia y el humor—que ofrece la obra. Alonso describe así tres frentes del realismo de la obra que podríamos denominar realismo positivista, realismo circunstancial o detallismo y realismo bajo o cómico. Este último en especial lleva a Alonso a definir el realismo de la obra como *realismo vitalista* frente al *realismo típico* característico del XV—basado en la utilización de personajes que son tipos generales y no fruto de la

observación individual, e ilustrado por el Arcipreste de Talavera o incluso la *Celestina*. En el *Tirante*, sin embargo, y en lo que a los personajes se refiere, prima la individualidad, la espontaneidad, la frescura, la copia directa de la vida, la variedad de personajes y las facetas dispares dentro del mismo personaje. «Realismo» para Alonso parece cobrar así la significación esencial de realismo de caracterización, la descripción no convencional sino tomada directamente de la realidad de los personajes, que es la que tiene en mente cuando escribe: «Hay, pues, en esta obra una extraña y delicada veta de realismo, incomprensible a mediados del siglo XV, en cierto sentido más moderna, menos sujeta a antecedentes y modelos tradicionales que el realismo psicológico de la *Celestina*» (237). Sin embargo Alonso reconocerá que el *Tirante* sigue todavía apegado al mundo medieval y su forma de concebir el mundo, que todavía no es la novela, lo que necesariamente separa su realismo del realismo plenamente novelístico—el cervantino por ejemplo—e introduce una distinción implícita que matiza su utilización del término y el significado del mismo. Si el realismo social de Chrétien era un *realismo mágico* el de caracterización de Martorell es un *realismo protonovelístico* cuyos rasgos sobresalientes son su positivismo, detallismo y vitalismo.

Antonio Torres, por su parte, partirá de las ideas de Dámaso Alonso y de una tipología del realismo de raigambre clásica para explicar el realismo del *Tirante*. Torres explica, citando a Platón y Aristóteles, que el concepto de realismo puede basarse en el hecho real o en la verosimilitud. En el *Tirante*, según Torres, se cuentan hechos irreales, que no se dan en la realidad, como que una emperatriz o un emperador se comporten como burgueses, pero que parecen reales, es decir, que son verosímiles: «A menos, por lo tanto, que aceptemos el concepto clásico de realismo, en que el elemento constituyente es la imitación, la verosimilitud, y no la más o menos conexión directa con la realidad, como ha sido sostenido hasta ahora por la crítica literaria, tendríamos que negar el realismo de éstos y muchos pasajes del *Tirant lo Blanc...*» (30-31). Y añade más abajo Torres: «En otras palabras, el realismo es un recurso literario, una creación que representa la realidad concreta, pero para el que la realidad concreta, histórica, no es absolutamente necesaria. Por lo tanto, dependiendo de los grados de totalidad y derechura en que la realidad sea representada, habrá formas o posibilidades de realismo» (31). Estas posibilidades son dos en el *Tirante*, y resultan del cruce entre estos conceptos de realismo: lo posible y verosímil, dentro de la cual incluye el trasfondo histórico de la obra, su toponimia y la onomástica, el realismo lingüístico, social, militar, etc.; y lo imposible y verosímil, que se refiere a las situaciones cómicas y eróticas improbables o imposibles, el elemento paródico o humorístico de la obra,

pero que el *realismo de la forma* [sic] hace creíbles: «El realismo de la forma—la verosimilitud—se ha superpuesto a la base de realidad [la situación es imposible] ... Y cuanto mayor sea la distancia entre nuestra experiencia (realidad) y la nueva (realismo) mayor es la carcajada» (117). Además de todo esto Torres reconoce la existencia de lo inverosímil, el elemento maravilloso del que ya hemos hablado. Torres resume así las diferentes áreas de realismo de la obra, básicamente las mismas de las que hablaba Alonso:

El realismo, en sus varias formas, se presenta en el *Tirante*: a) en una curiosidad científica que rechaza las explicaciones milagrosas de los hechos naturales; b) en reforzar esta verosimilitud con otras evidencias laterales de la realidad, y no esenciales al relato; c) en evidencias circunstanciales, tampoco necesarias al relato, pero trabadas a él, que pueden concordar o estar en socarrona fricción con la situación; d) en una atmósfera de realidad, de la vida cotidiana, imprevisible en su espontaneidad y en su lenguaje; e) en una inmoralidad vitalista; f) en un humorismo burlón, basado en situaciones improbables o imposibles en sí mismas, que parecerían inverosímiles, pero que el autor presenta con la realidad vitalista de sus días; g) en un uso chusco de la metáfora militar. (80)

El concepto de realismo de Torres, aunque maquillado y disfrazado con el rigor teórico de la preceptiva clásica, es en el fondo más vago y confuso que los anteriores. No acaba de quedar muy claro por qué ese humorismo burlón del que habla Torres es de por sí realista, y mucho menos por qué lo es el uso de la metáfora militar para el amor. Torres no explica cómo se consigue ese *realismo de la forma*, esa verosimilitud de lo imposible, en qué consiste, tan sólo parece sugerir que proviene del carácter cómico o bajo de la materia. Esto parece ser en el fondo el énfasis principal y original de su noción del realismo del *Tirante*.

Pero si sorprendente pudiera parecer la denominación de realista o novela a una obra que, como ya hemos visto, sigue muy influida por esa percepción medieval y romántica de la realidad contra la que va a reaccionar precisamente el *realismo* de la novela, más sorprendente es la aplicación de esa denominación al *Amadís*, que carece por completo de todos esos elementos que hacen del *Tirante* si no un exponente al menos sí un antecedente claro de la novela realista, o que hacen de las obras de Chrétien un reflejo de la sociedad cortesana de la época. Tal aplicación la realiza, por ejemplo, Frank Pierce cuando escribe del *Amadís*:

Realism is, of course, not always a subject easy to define, and it would be impertinent to do so here other than to suggest the workaday meaning which refers to that vividness which gives supporting and convincing detail to actions and scenes of any kind. The subject matter of the *Amadís* is remote from that of the modern novel, partly because it reflects a society long since defunct and also partly because it reflects only part of that society ... [But] the portrayal is carried out ... with recurrent attention to psychological truth and to exactness of description. The *Amadís* brings alive both the strange and the familiar, both the real and the fantastic. (141)

La última frase de Pierce hace pensar en el realismo mágico de Chrétien, lo cual, teniendo en cuenta lo enormemente alejada que se encuentra la obra de Montalvo, mucho más fantástica que las de Chrétien, revela la enorme ambigüedad de esa etiqueta. El énfasis de Pierce, sin embargo, parece recaer en el realismo como *vividness*, *exactness of description*, y en este sentido éste parece depender más de la técnica o procedimientos narrativos que de los contenidos o de lo narrado; una descripción detallada—como las de las escenas de combate o las de algunos escenarios que menciona Pierce como ejemplos—no importa lo inverosímil o imposible de su materia—un combate entre dos superhombres de un mundo fabuloso, un paraje idílico y tópico semejante a los de la ficción pastoril—parece ser suficiente para convertir cualquier escena en realista. Y qué decir de esa *psychological truth* que ve Pierce en la descripción de personajes que, como hemos visto, son tipos maniqueos y superlativos, esencializados y puros. Pero si sorprendentes y paradójicas son las afirmaciones de Pierce sobre el realismo del *Amadís*, qué decir de las de Menéndez Pelayo, que pese a reconocer el idealismo o irrealismo a ultranza de la obra^{*(167)}, decide aplicarle el apelativo de novela y aun de novela moderna: «... una de las grandes novelas del mundo, una de las que más influyeron en la literatura y en la vida. Y aun puede añadirse que en el orden cronológico es la primera novela moderna, el primer ejemplo de narración larga en prosa, concebida y ejecutada como tal, puesto que las del ciclo bretón son poemas traducidos en prosa, amplificados y degenerados» (350). Llamar a *Amadís*, paradigma de ficción idealista y epítome de un género narrativo medieval, *novela moderna*, aun dejando claro que con ello se quiere decir narración larga en prosa—si ello es así ¿por qué es el *Amadís* la primera y no el *Lancelot* en prosa?—es crear una confusión innecesaria y vaciar completamente el término *novela* de contenido.

Y eso es realmente lo que ha ocurrido con «realismo». Más allá del mayor o menor rigor y acierto con que se utiliza el término, que no entraremos a discutir, la utilización del mismo con significados tan diferentes, aplicado a obras tan diferentes entre sí y de las que habitualmente y con posterioridad han dado origen al término, en resumidas cuentas, el uso de «realismo» en contextos tan diferentes como los que hemos visto brevemente, y aún más, en el contexto de un tipo de ficción idealista que incluye en

^{*(167)} «...[el *Amadís*] es una creación enteramente artificial, que pudo aparecer en cualquier país y que se desarrolla en un mundo enteramente fantástico» (337); «Por carecer la obra de toda base histórica, apenas entran en ella los grandes intereses humanos, las grandes y serias realidades de la vida, o sólo aparecían como envueltos en la penumbra de un sueño» (352).

mayor o menor medida elementos míticos, maravillosos, fabulosos, lo ha vaciado por completo de contenido. Un término que se utiliza de tan dispares formas y con tan dispares implicaciones—de las que hemos ofrecido sólo una pequeña muestra—no puede resultar a la larga demasiado útil, pues acaba significándolo todo y por ello mismo no significando nada. Así lo entiende Lázaro Carreter cuando afirma que

...muy pocos se atreven a usar la palabra, y si caen en la tentación, lo normal será que dejen a salvo la responsabilidad escribiéndola entre comillas o con itálicas,.... ha recibido tan distintos matices, ha sido tallado con tantas facetas, se ha sentido tan propio y particular por artistas, escuelas e ideologías, que de significar tanto ha llegado a no significar casi nada ... *Realismo* quiere decir hoy mil cosas, a veces contradictorias...*(168)

Si, como comenta Lázaro, la utilización de comillas o itálicas es un claro indicador de los problemas que plantea la utilización del término, lo mismo sucede con la variedad de adjetivos que suelen acompañarlo, un claro intento de dar un significado preciso o al menos orientar el significado de un término tan polisémico y al mismo tiempo tan vacío de significado, como comenta Damian Grant: «Nothing illustrates the chronic instability of the word more clearly than its uncontrollable tendency to attract another qualifying word, or words, to provide some kind of semantic support»*(169). Y Grant añade, para demostrarlo, una larga lista alfabéticamente ordenada de estos adjetivos: realismo crítico, duracional, dinámico, externo, fantástico, ...romántico, satírico, socialista, subjetivo, visionario. Antes esta situación, Lázaro Carreter concluye que hay que reconocer la polisemia del término, renunciar a su univocidad y admitir tantas acepciones y realismos sin comillas e itálicas como sea preciso, tantos como obras o autores analicemos, lo que no es en el fondo sino resignarse al estado de cosas que hemos ilustrado con los diferentes realismos de Chrétien, Martorell y Montalvo. Para Lázaro la utilidad del término «...puede alcanzarse por el hecho de que el crítico defina en cada caso el comportamiento mimético de la obra estudiada y a qué proporciones da el nombre de realismo» (141).

Sin embargo no creo que la resignación sea la solución al problema del «realismo» y que debamos renunciar a un concepto de realismo válido no sólo para una obra o un limitado grupo de obras, sino para designar algo más amplio y universal, una tendencia general de la literatura y en concreto de la narrativa. Para dar con la solución o cuanto menos para clarificar este caos semántico tejido en torno al término podemos empezar

*(168) FERNANDO LÁZARO CARRETER, «El realismo como concepto crítico-literario», *Estudios de poética* (Madrid: Taurus, 1979) 125-26.

*(169) DAMIAN GRANT, *Realism* (London: Methuen, 1970) 1.

constatando que se pueden separar o distinguir dos significados de «realismo» que creo son indiscutibles y admitidos por todos. Un primer significado, que podemos denominar estricto, histórico, concreto, es el de «realismo» como escuela literaria del siglo XIX, el Realismo con mayúsculas que definió Wellek en un artículo clásico sobre el tema. En él, tras aclarar que su descripción «...must not be merely the description of a style of literature which occurred in all times and ages, as we are not trying to establish a typology of literature, but a period-concept*. If it is to be a significant period-concept it must be clearly distinguished from the period-concepts with which it will be compared and contrasted, from Classicism and Romanticism»*(170), describe este Realismo así:

Let us start with something very simple and say that realism is the "objective representation of contemporary social reality". This, I admit, says little and raises such questions as what is meant by "reality". But we must not rush to consider ultimate questions but see this description in a historical context as a polemical weapon against Romanticism, as a theory of exclusion as well as inclusion. It rejects the fantastic, the fairy-tale like, the allegorical and the symbolic, the highly stylized, the purely abstract and decorative. It means that we want no myth, no *Maerchen*, no world of dreams. It implies also a rejection of the improbable, of pure chance, of extraordinary events, since reality is obviously conceived at that time, in spite of all local and personal differences, as the orderly world of nineteenth century science, a world of cause and effect, a world without miracle, without transcendence even if the individual may have preserved a personal religious faith. The term "reality" is also a term of inclusion: the ugly, the revolting, the low are legitimate subjects of art. Taboo subjects such as sex and dying (love and death were always allowed) are now admitted into art. (10)

Tras explicar así la *realidad Realista*, Wellek explica esa objetividad que caracteriza la representación de la misma de nuevo de forma negativa, como desconfianza o rechazo del subjetivismo y la exaltación del ego románticos, lo que en narrativa se traduce en la desaparición del autor de su obra, aunque Wellek duda en incluir ésta como criterio de realismo, pues «the capriccios, the arabesques of the narrator do not necessarily disturb the impression of reality» (15). Algo similar ocurre con otro posible criterio definitorio, el carácter *historista* del realismo, es decir, el hecho de que «...it grasps social reality as dynamic evolution» (16). Estas características sin embargo son suficientes para diferenciar Realismo de Romanticismo y Clasicismo. La restricción del término a un período y a un corpus muy definido de obras permite concretarlo y aislarlo bastante, aunque no tanto como podría pensarse ya que, como el propio Wellek deja ver, si incluimos en el Clasicismo el siglo XVIII inglés la separación no es ya tan clara:

*(170) RENÉ WELLEK, «The Concept of Realism in Literary Scholarship», *Neophilologus* 45 (1961) 10.

There is, no doubt, a direct continuity, both in ideology and artistic method, between the English novel of the eighteenth century, Fielding and Richardson in particular, and the nineteenth century novel, which is usually called "realistic." What is new in the nineteenth century is due largely to the historical position of its productions, to its consciousness of the upheavals of the turn of the eighteenth and nineteenth centuries: the industrial revolution, the victory of the bourgeoisie (anticipated in England during the eighteenth century), the new historical sense which came with it, the far greater consciousness that man is a being living in society rather than a moral being facing God, and the change in the interpretation of nature which shifts from the deistic, purposeful, even though mechanistic world of the eighteenth century to the far more unhuman, inhuman order of deterministic nineteenth century science. Yet in spite of these historical differences, I cannot see why Richardson and Fielding should not, stylistically, artistically deserve the designation "realist." (17)

Si, además, más allá de períodos, pensamos en obras individuales, la continuidad entre el realismo del XIX y no sólo Richardson y Fielding, sino el propio Cervantes y algunos autores franceses del XVII y el XVIII, es también evidente. Pese a su intento de aislar el realismo y el énfasis en su condición de *period-concept*, el artículo de Wellek deja claro que éste tiene ramificaciones, que no es algo tan aislado. Sugiere la existencia de un sustrato realista que trasciende sus particulares variantes históricas, un sustrato que habría que reconocer por ese tipo de realidad hecha de exclusiones e inclusiones definidas por él con el realismo decimonónico en mente. Wellek define el Realismo pero deja la puerta abierta a un realismo más amplio del que el Realismo sería una concreción histórica o incluso, si se prefiere, una apoteosis.

El segundo significado general de «realismo» es precisamente uno amplio y universal, pero tiene poco que ver con ése al que apunta el concepto de Wellek. Aparece bien claro en la airada respuesta de Greenwood a Wellek, en la que reacciona precisamente contra el intento de éste de aislar el realismo, de restringir el término a un período y una escuela literaria renunciando así al problema epistemológico de la relación entre literatura y realidad que entraña^{*(171)}. Greenwood se centra en un realismo perenne que es una constante del arte de todos los tiempos y que de la siguiente manera:

My view is that art is realistic when it deals, to take some words of *The Prelude* out of their context, with

"the very world, which is the world
Of all of us,—the place where, in the end,
We found our happiness, or not at all",

and deals with this world which is personal, yet universal (all of us) in such a way as to "tell the truth" about it, a truth which far from degrading art to "reportage" requires the most

^{*(171)} E. B. GREENWOOD comienza sus «Reflections on Professor Wellek's Concept of Realism», *Neophilologus* 46 (1962): 89-97 afirmando: «Now I contend that it is impossible in the end to sever the period realism from the perennial realism and to ignore the fundamental epistemological problem of the relation of art to reality because if the so-called period realism is severed in this manner it is no longer seen as in itself it really is, as a functioning thing, but as a dead specimen to be dissected in a kind of literary laboratory» (6).

complete mastery of artistic devices for its expression. I find such a universal realism valid for us now at this moment ... in parts of the work of past ages (e.g. of Homer and Chaucer and Shakespeare) and in whole works of authors nearer the present age, e.g. Tolstoy. In making this distinction I mean to allow for "history" without being "historicist." The whole of Homer or of a religious, symbolical and other-worldly poet such as Dante was "real" and "available" to the contemporaries of the poets in a way that cannot be to us, but in which that of Tolstoy can. The world "which is the world of all of us" is not constant from age to age. My realism requires literature to be based on experience (and is existential in so far as it does so) but it recognizes that the content of "experience" varies from age to age and that Aphrodite's breaking Paris' choking helmet strap to save his life and Dante's Satan fixed in Cocytus had a "reality" in their time they cannot, existentially, have for us. Symbolical, analogical, allegorical and anagogical devices may serve the "realism" of one age and the Alexandrianism and mystagogy of another. (95)

Greenwood por tanto cifra el realismo en esa correspondencia entre el mundo o la realidad y su representación que denominamos verdad, es decir, en la capacidad del arte de comunicar la verdad del mundo, lo cual implica que ese realismo es algo relativo, ya que, como explica Greenwood, depende de la forma de concebir el mundo o la realidad de cada momento o incluso de cada autor. Para Greenwood todo buen arte es realista porque nos ofrece esa verdad, porque refleja la realidad, sólo que la idea de realidad y de verdad cambia. Por ello «realismo» designa relaciones entre arte y realidad cambiantes y diferentes, diferentes epistemologías o formas de conocer/concebir/representar la realidad, diferentes verdades. Y por ello, como Greenwood reconoce, «it may be objected that my unhistorical concept of realism is useless as a cognitive tool because it can be applied to such diverse phenomena that it becomes meaningless» (95), pero, argumenta el autor, «I can only fall back on the claim that it is the most common critical concept we use when we are actually reading, whatever the ostensible *apparatus criticus* we choose to adopt» (95). Y así es en efecto, como hemos podido comprobar en los ejemplos de heterogénea utilización del término con los que hemos empezado nuestra discusión: todos implican esta diversidad y relativismo de los que habla Greenwood.

De esta forma nos encontramos con un realismo universal, ahistórico y relativo frente al sentido estricto, histórico y absoluto del término. Jakobson en su conocida discusión del tema se refiere claramente a estos dos significados, aunque distingue otros dos—A y B—dentro del primero, refiriéndose al segundo como C. Así, partiendo de que el realismo «...is an artistic trend which aims at conveying reality as closely as possible and strives for maximum verisimilitude. We call realistic those works which

we feel accurately depict life by displaying verisimilitude»^{*(172)}, Jakobson diferencia entre el realismo como una aspiración o intención del creador—«...a work is understood to be realistic if it is conceived by its author as a display of verisimilitude, as true to life (meaning A)» (38)—o como una interpretación del lector—«a work may be called realistic if I, the person judging it, perceive it as true to life (meaning B)» (38). En ambos casos estamos ante una noción relativa del realismo, dependiente de autor y lector, de un determinado contexto. Lo que para un lector es realista para otro puede no serlo; y obras o movimientos muy diferentes pueden ser concebidos como realistas, como explica Jakobson: «Classicists, sentimentalists, the romanticists to a certain extent, even the “realists” of the nineteenth century, the modernists to a large degree, and, finally, the futurists, expressionists, and their like have more than once steadfastly proclaimed faithfulness to reality, maximum verisimilitude—in other words, realism—as the guiding motto of their artistic program» (39). Precisamente uno de estos movimientos que hace de ese lema algo central, el Realismo, da lugar al significado C del término, que no es por tanto sino un caso de realismo amplio que llega a ser considerado—fundamentalmente por sus propios seguidores y sus herederos—como poseedor del máximo grado de verosimilitud:

Hence, one specific case, one separate artistic movement was identified as the ultimate manifestation of realism in art and was made the standard by which to measure the degree of realism in preceding and succeeding artistic movements. Thus, a new covert identification has occurred, a third meaning of the word “realism” has crept in (meaning C) one which comprehends the sum total of the features characteristic of one specific artistic current of the nineteenth century. (39)

Tras constatar este estado de cosas y sugerir aún algún otro significado, Jakobson concluye que la polisemia del término es inevitable, pero avisa contra la frecuente confusión de unos significados con otros. Y efectivamente algo de esa confusión late en la utilización del término en los ejemplos que hemos visto. Pese a que utilizan «realismo» en sentido amplio (concretamente B, el efecto realista en el lector), uno tiene la impresión de que los diferentes críticos tienen también en mente las reglas y características del Realismo en sentido estricto (C); de que más que definir una forma específica y característica de la obra o la época de representar la realidad parecen investigar cómo la obra anticipa la forma de representación de la realidad decimonónica que se considera paradigma del realismo, y rescatan aquéllas zonas de la misma que son

^{*(172)} ROMAN JAKOBSON, «On Realism in Art», *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, eds. Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1978) 38.

realistas según las normas del Realismo decimonónico (recuérdese la comparación de Chrétien con Balzac o los criterios que guiaban a Alonso o Torres y su relación con la concepción de Wellek). Hay una cierta confusión entre los dos sentidos de realismo, o, en los términos más específicos de Jakobson, entre B—hablan del realismo en sentido general y desde el punto de vista del lector—y C—pero del lector moderno que conoce el Realismo, que es el que ha moldeado ese punto de vista. Así pues los problemas que plantea la utilización de «realismo» resultan tanto de esta polisemia esencial del término que hemos descrito como de la confusión entre unos significados y otros. Por eso la separación de los diferentes significados que aquí hemos hecho es un primer paso para clarificar las cosas.

Pero ello, por sí solo, no soluciona el problema, la polisemia sigue ahí, ya que uno de esos significados se refiere a una infinidad de relaciones posibles con la realidad, dispares y hasta opuestas, y es por tanto en el fondo la fuente de la misma. La separación simplemente ordena la polisemia, de alguna forma la legitima, y nos sitúa además ante la disyuntiva básica de elegir entre un sentido concreto y preciso pero restringido a un período histórico y a un corpus limitado de obras, u otro amplio y universal pero absolutamente relativo, y por ello inservible como instrumento cognitivo. La única forma de solucionar el problema sería pensar en un realismo no restringido a un período o escuela pero tampoco relativo. Tendríamos así un instrumento cognitivo tan útil como «Realismo» pero sin las limitaciones de éste que apunta Greenwood, sin su aislamiento. El camino hacia este realismo lo apunta Wellek en su definición, y basta compararla con la de Greenwood para comprenderlo: las diferencias entre una y otra no radican solamente en su carácter histórico o ahistórico, particular y universal, la segunda no es simplemente una versión amplia de la primera; difieren también en lo cualitativo, el tipo de definición es muy diferente. Wellek define «Realismo» por el tipo de realidad que presenta, lo que incluye y lo que excluye; Greenwood define realismo por la mera correspondencia con la realidad, sea cual fuere ésta. Esta diferencia es la verdadera causa de su carácter concreto y relativo de sus respectivas visiones. En el primero tenemos una realidad definida, es decir, una forma de representación de la realidad que la presenta con determinadas características; en el segundo todo depende de lo que se entienda o conciba como realidad. Lo que se deduce de ello es que si queremos describir un realismo que sea operativo y útil como concepto crítico-literario éste habrá de designar no simplemente cualquier representación de la realidad, sino una forma determinada de representarla, una posibilidad de relación con la realidad y no cualquier posibilidad. Y el tipo de relación

con la realidad que caracteriza al Realismo del XIX, como el propio Wellek sugiere al conectarlo con el siglo XVIII inglés, no es único y exclusivo de ese período o escuela, es algo más amplio y universal, lo que permite superar el aislamiento al que Greenwood objeta, pero sin caer en el relativismo de éste. Así llegamos a una solución del problema que se encuentra a caballo entre los dos significados que hemos visto: un realismo universal del que el Realismo es una concreción o especificación histórica, y cuya definición no da la espalda al problema epistemológico, ya que se presenta como forma de conocer o representar la realidad, tal y como reivindicaba Greenwood, pero que excluye el relativismo histórico de éste porque se refiere a una forma específica de representación de la realidad entre otras posibles.

Esta parece ser la única solución a menos que queramos dar una definición de «realismo» basada en el concepto de realidad, «realismo» simplemente como representación de la realidad. Y éste no parece ser un camino muy aconsejable, pues la realidad, como explica bien Harry Levin, es relativa, y ello hace que toda definición de «realismo» basada en el concepto de realidad, o de correspondencia con la realidad, es decir basada en última instancia en el concepto de verdad, sea relativa, pues dependerá de cómo concebamos la realidad: «At the outset we can answer Pilate's question, positivistically and tautologically, by defining truth as the accurate correspondence between reality itself and a given account of reality. We are thereupon confronted by the question, "What is reality?" Since it cannot bear precisely the same significance for any two human beings, Carlyle declared that "reality escapes us"»^{*(173)}. Para liberar «realismo» del relativismo de «realidad» evidentemente hay que asociarlo con un modo concreto de concebirla y de representarla entre otros posibles. Así parece entenderlo George J. Becker cuando, en su interesante análisis del Realismo, escribe: «It is scarcely surprising that discussions of literary realism have been beset by serious semantic confusion, since reality means all things to all men ... Realism, then, is a formula of art which, *conceiving of reality in a certain way*, undertakes to present a simulacrum of it on the basis of more or less fixed rules»^{*(174)}. La frase que hemos subrayado es fundamental para definir realismo, por eso Wellek incluye esa forma de

^{*(173)} HARRY LEVIN, «What is Realism», *Contexts of Criticism* (Cambridge: Harvard University Press, 1957) 68.

^{*(174)} GEORGE J. BECKER, «Introduction: Modern Realism as a Literary Movement», *Documents of Modern Literary Realism*, ed. George J. Becker (Princeton: Princeton University Press, 1967) 36.

concebir la realidad en su explicación del Realismo, y lo mismo hace Becker^{*(175)}. El primer paso para recuperar el valor instrumental del término es restringirlo a una determinada concepción de la realidad y la subsiguiente forma de representarla, o, lo que es lo mismo, separar MÍMESIS, la representación literaria de la realidad, que incluye por tanto *cualquier* modo de representación literaria de la realidad, de REALISMO, un *determinado* modo de representación, traspasando así el relativismo de «realismo» a «mímesis». La mímesis en tanto que representación literaria de la realidad puede referirse a muy diferentes relaciones o correspondencias entre literatura y realidad, basadas en muy diferentes concepciones de la realidad, mientras que «realismo» designa una de estas relaciones o concepciones en concreto, no importa lo amplia que pueda ser. Nuestra posición es justamente la contraria de la afirmación de Raffa en *Vanguardia y Realismo* citada por Darío Villanueva de que «una teoría del realismo, si quiere verdaderamente escapar a las limitaciones de una poética particular, no puede ni debe contener ningún tipo de definición acerca de lo que es la realidad»^{*(176)}.

Naturalmente incluir en el concepto de realismo una definición de lo real implica un problema filosófico, y efectivamente el problema del realismo trasciende lo estético y abarca lo filosófico. El modo de representación de la realidad implica una determinada forma de concebirla, o, a la inversa, lo filosófico determina lo estético. De hecho, como apunta el propio Villanueva, «la propia denominación del *realismo* tiene sus orígenes en la vieja disputa sobre la cuestión de los universales o ideas arquetípicas a las que Platón concedía existencia plena» (27), una postura diferente de la de Aristóteles que, «...sin rechazar el concepto de los universales, no los considera ajenos a las cosas mismas, sino encarnados en ellas y sólo desde ellas abstraíbles» (27). Efectivamente, esta

^{*(175)} Becker empieza constatando que «Realism really did constitute a fresh start because it was based on a new set of assumptions about the universe. It denied that there was a reality of essences or forms which was not accessible to ordinary sense perception, insisting instead that reality be viewed as something immediately at hand, common to ordinary human experience, and open to observation. This attitude demanded that its readers and adherents abandon a host of preconceptions about human nature, about the purposes and mechanism of the universe, and above all about the rule of art» (6). Más adelante Becker considerará la filosofía implícita en el Realismo como uno de los tres aspectos fundamentales (junto con su materia característica y su método objetivo), y escribirá sobre la misma: «As Arthur McDowall says, "Realism in art undoubtedly refers us back to a physical, existing reality," which is anterior to and independent of the individual mind. It is sceptical of that whole cluster of things which are associated with traditional theistic belief, such as the soul, telic motion, the power of divine grace, and the whole world of miracle, that is, the events which escape the otherwise ineluctable laws of causality. It is this last term which is the key to the realist position: the universe is observably subject to physical causality; man as a part of the physical continuum is also subject to its laws, and any other theory which asserts otherwise is wishful thinking» (34).

^{*(176)} DARÍO VILLANUEVA, *Teorías del realismo literario* (Madrid: Instituto de España, Espasa-Calpe, 1992) 24-25.

polémica entre dos concepciones filosóficas de la realidad, entre dos realismos filosóficos (*realismo metafísico* platónico frente a *realismo gnoseológico* aristotélico, en la terminología de Villanueva), se reavivará en la Edad Media en la polémica entre *realistas*, los que defienden la existencia de los universales, y *nominalistas*, los que la niegan. De esta manera el término realismo, paradójicamente, surge en filosofía para designar lo que actualmente consideramos idealismo, para designar la posición opuesta al positivismo o materialismo que en el siglo XIX dará lugar al Realismo; es en el siglo XVIII (lo cual es muy significativo), con la escuela escocesa del *common sense* cuando «realismo» adquiere en filosofía este significado opuesto al que tenía en un principio, como ha explicado Damian Grant⁽¹⁷⁷⁾. Estas polémicas filosóficas entre Platón y Aristóteles primero, o entre realistas y nominalistas después, no son sino la manifestación en diferentes momentos de una disyuntiva entre dos formas básicas de concebir la realidad que parecen ser una constante del pensamiento humano. Ortega se refiere también a esta disyuntiva cuando escribe en sus *Meditaciones del "Quijote"*:

Me ha enseñado este bosque que hay un primer plano de realidades, el cual se impone a mí de una manera violenta: son los colores, los sonidos, el placer y dolor sensibles. Ante él mi situación es pasiva. Pero tras esas realidades aparecen otras, como en una sierra los perfiles de montañas más altas cuando hemos llegado sobre los primeros contrafuertes ... Pero estas realidades superiores son más pudorosas: no caen sobre nosotros como sobre presas. Al esforzarnos, para hacerse patentes nos ponen una condición: que queramos su existencia y nos conformemos hacia ellas. Viven, pues, en cierto modo, apoyadas en nuestra voluntad...

...Si no hubiera más que un ver pasivo quedaría el mundo reducido a un caos de puntos luminosos. Pero hay sobre el ver pasivo un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es mirar. Platón supo hallar para estas visiones que son miradas una palabra divina: las llamó *ideas*. (41-42)

Más adelante Ortega asocia ese primer plano de la realidad, lo concreto, lo aparente, lo individual, con el arte y pensamiento latinos y mediterráneos, y ese plano más profundo de lo típico, lo esencial, lo ideal latente bajo las apariencias concretas, con los griegos y germánicos⁽¹⁷⁸⁾. Sea como realismo metafísico frente a gnoseológico, como realismo

⁽¹⁷⁷⁾ «Although the company it [realism] kept during the middle of the nineteenth century — at the time of its going into general circulation — was aggressively materialist, leaving ineradicable traces on its present character, it originally served idealism, and was used to describe the scholastic doctrine that universals (justice, goodness, etc.) have a real existence, independent of the particular objects in which they are found ... It was in the eighteenth century with Thomas Reid's "common-sense school" that realism assumed in philosophy the sharply different sense which was to have such a fatal — or at least confusing — attraction for writers, critics, and theorists in literature. Here it proclaimed that the objects of perception *are* objects, and have a real existence outside the perceiving mind; which idea was developed in opposition to all forms of idealism. Following "the Scottish tradition of 'natural realism'", ...naïve realists, new realists, and critical realists all claimed the word to designate — with progressive subtlety — the idea of an external, physical existence independent of mind» (4).

⁽¹⁷⁸⁾ «Durante veinte siglos los pueblos del Mediterráneo enrolan sus artistas bajo esta bandera del arte impresionista: con exclusivismo unas veces, tácita y parcialmente otras, triunfa siempre la

frente nominalismo, o como impresionismo mediterráneo frente a realismo germánico, es evidente que estamos ante dos tendencias universales en la concepción de la realidad que podemos denominar IDEALISMO y EMPIRISMO. Podemos asociarlas a diferentes escuelas filosóficas, a diferentes geografías y mentalidades, y también a diferentes períodos históricos en los que una u otra predomina: el idealismo, unida a Dios como idea máxima y realidad última, en el mundo antiguo y medieval; el empirismo, unido a la sustitución de las *ideas* por las cosas y la desaparición de Dios como idea máxima y rectora, en el mundo moderno que echa a andar con el Renacimiento. Así lo entiende Lázaro Carreter cuando escribe:

Existe ... el hecho cierto de que la percepción de la realidad experimenta transformaciones y progresos con el curso de la historia..., y ello puede explicar, en buena medida, las actitudes ante lo real que se han ido sucediendo en la historia. A una humanidad inmediatamente regida por la intervención de Dios—manifiesta aún en *La Celestina*—, sucedió esa nueva etapa, tan vigorosamente descrita por Lukács..., en que el hombre se sintió desasistido, en un mundo sin dioses, y que hizo posible la modalidad realista del *Lazarillo* y del *Quijote*. (136-37)

Además, como sugiere Lázaro, estas dos concepciones del mundo están naturalmente asociadas a dos formas diferentes de representarlo en la ficción. La evidente relación entre estas formas básicas de concebir la realidad y la forma de representarla es bien explicada por Darío Villanueva cuando afirma que

...un artista imbuido de platonismo será *realista* [*mimético* en nuestra terminología] a través de formas estilizadas, depuradoras de todo lo sensible para liberarlo de sus imperfecciones y acercarlo a los arquetipos, mientras que el aristotélico representará de forma integradora lo visible, para encontrar en ello la auténtica realidad. Es la distancia que separa a una novela pastoril, como *La Diana*, del *Lazarillo de Tormes*... (24)

Considerando los ejemplos literarios citados tanto por Villanueva como por Lázaro Carreter no es difícil conectar las manifestaciones literarias de idealismo y empirismo con los dos modos de representación de la realidad que en el capítulo anterior hemos descrito y denominado ROMANCE y REALISMO. Efectivamente en el *romance* y su representación doblemente vertical de la realidad, es decir, que implica un mundo superior de esencias—normalmente el de la divinidad, aunque no necesariamente—que se refleja en uno inferior y que dirige su acción, un mundo que es además normalmente el de la divinidad, así como la proyección de esas esencias en mundos polares idílico y

voluntad de buscar lo sensible como tal. Para el griego lo que vemos está gobernado y corregido por lo que pensamos y tiene sólo valor cuando asciende a símbolo de lo ideal» (54). Ese arte y concepción mediterráneos se denominan realismo impropriamente para Ortega. «¿De qué cosa—*res*—habla ese realismo?» (56), se pregunta Ortega. Y contesta: «No se llame realismo porque no consiste en la acentuación de la *res*, de las cosas, sino de la apariencia de las cosas. Mejor fuera denominarlo aparentismo, ilusionismo, impresionismo» (56).

demoníaco representados por personajes y escenarios antitéticos, mundos entre los que se mueven los héroes, late evidentemente el idealismo, la visión idealista de la realidad. En el *realismo* y su representación horizontal del mundo, su reducción de esa dualidad vertical trascendente-sensible al mundo sensible, individual, particular, regido por sus propias leyes de causa y efecto, en el que ha desaparecido toda polarización así como todo ordenamiento cíclico de la acción (la otra dualidad vertical), late el empirismo del que hemos hablado. Las formas de ver van asociadas o incluso determinan las formas literarias de representar (al menos en sus orígenes); de hecho el cambio en la concepción del mundo y la realidad suele ser asociado con el nacimiento o el desarrollo de la novela realista en detrimento del román, aunque las opiniones sobre donde se sitúa ese cambio y ese desarrollo puedan ser divergentes. Así Riley llama la atención sobre el hecho de que la primera parte del *Quijote* aparecía el mismo año en que Bacon publicaba *The Advancement of Learning* y Kepler su *Astronomia nova*, es decir, en el momento en que el universo medieval y las viejas teorías poéticas sobre el mundo comenzaban a declinar ante el nacimiento de la ciencia, aunque todavía no habían sido reemplazadas por las científicas, un momento por tanto de gran ambivalencia y oscilación ideológica que se observa tanto en Kepler como en Cervantes: «Las oscilaciones de Cervantes entre sus dos mundos de ficción reflejan en cierto sentido la ambigüedad que existía entre estas dos concepciones del mundo. El pensamiento español del siglo XVII, en líneas generales, derivó rápidamente hacia una postura rígida, aunque decorativa, de adhesión a las viejas ideas» (344). La obra de Cervantes y su oscilación entre el *realismo* del *Quijote* y el *romance* del *Persiles* o *La Galatea*, responde claramente a esa situación en la encrucijada de dos concepciones de mundo. En el siglo XVIII el cambio se va consolidando, aunque no lo está del todo, como veremos, el empirismo se va imponiendo y Ian Watt ve el realismo filosófico en el trasfondo de los novelistas del XVIII y su *realismo formal*, del que ya hemos hablado. En el siglo XIX ese empirismo se ha impuesto y se transforma en el positivismo y materialismo que subyace en el Realismo decimonónico y que describen Wellek o Becker, como ya hemos visto. Estos tres momentos de la historia literaria muestran esa concepción empírica del universo reflejada en una común forma horizontal, *realista*, de representarla; las obras que los representan son variantes históricas de lo que para nosotros es un común *realismo*. Cada momento y sus obras hacen hincapié en ciertos aspectos de esta representación, muestra matices diferenciales, en gran parte, como decía Wellek, como resultado de factores históricos particulares. Pero los tres comparten una misma forma de mimesis que refleja una común concepción empírica del universo.

Por todo ello «realismo», al menos en lo que a este trabajo se refiere, designa un modo de representación literaria de la realidad—o de relación entre la literatura y la realidad—que conlleva una concepción de la misma que hemos denominado empirismo, y así lo hemos venido utilizando ya al hablar de Cervantes por contraposición al otro modo básico de representación literaria—el *romance*—y su concepción idealista de la realidad. Hay que subrayar que ninguno de estos modos de representación es en sí mismo más fiel o cercano a la realidad, más verdadero, más mimético que el otro: un juicio semejante implica necesariamente una definición o valoración de qué es la realidad, y esto, como hemos visto, no se puede hacer de manera absoluta. Por supuesto que para la mayoría de nosotros, desde la perspectiva del siglo XX, un novela es más verdadera o mimética que un román, ofrece una imagen o reflejo de la realidad—o mejor dicho de nuestra idea de la realidad—más fiel y superior al del román; pero un lector medieval tal vez no opinaría lo mismo, o un lector moderno que simplemente piense que nuestros sueños, deseos y fantasías son tan reales como los objetos que nos envuelven, o que nuestras vidas se hallan regidas por un Dios, Destino o Azar que escapa a nuestro control, o que las personas que queremos y nos quieren son todas buenas y las que detestamos son malas. Las visiones de la realidad implícitas en *romance* y *realismo* son igualmente legítimas, igualmente subjetivas (su validez es en última instancia indemostrable), y por ello igualmente verdaderas o miméticas. Se trata de dos convenciones literarias basadas en ideas y creencias sobre la realidad, y como tal su valor de verdad es relativo. De ahí la necesidad de diferenciar *mímesis* de *realismo*, y, hecha esta diferencia, de separar *realismo* y *romance* como formas de *mímesis*, como modos de representar la realidad. A través de estas distinciones y de las categorizaciones que implican se puede recuperar en gran medida la operatividad del término *realismo*. A través de ellas llegamos a una concepción del realismo bastante concreta, no relativa—el relativismo pasa a la *mímesis*—pero amplia y universal, no sometida a un período o escuela literaria—el Realismo decimonónico, al que sin embargo incluye como una de sus manifestaciones o variantes históricas—y que no prescinde del problema epistemológico, antes bien lo encara al designar una concepción específica de la realidad y una forma de conocerla o representarla que se diferencia claramente de la concepción y forma del *romance*.

Naturalmente la novela, como ya hemos apuntado, es la forma o género narrativo del *realismo* por excelencia, como lo era el román del *romance*. Pero de igual manera que dentro del *romance* son posibles diferentes relaciones con la realidad que ilustraban bien los romanes de Montalvo, Chrétien de Troyes y Martorell, el *realismo* implica

también un amplio abanico de posibilidades desarrollado en diferentes novelas o tradiciones novelísticas. Dentro de un sistema de representación *realista* de la realidad, no toda novela incluye todas las posibilidades que implica o las mismas posibilidades, no todas enfatizan o desarrollan de igual manera los mismos aspectos de esa representación horizontal. Ello permite diferenciar entre tradiciones novelísticas en función de sus particulares relaciones con el *realismo*, de su forma de concebirlo, ejercerlo, ejecutarlo, del «realismo» que les es característico. Por ello, pese a nuestros esfuerzos por dar a «realismo» un significado unívoco y no relativo—el de *realismo*— seguimos necesitando adjetivos para concretarlo, para definir tradiciones novelísticas como tradiciones de *realismo*, aunque por supuesto esos adjetivos complementan un concepto claro y definido, y no son los que dan contenido a un concepto vago y relativo. Así podremos diferenciar, por ejemplo, el realismo decimonónico del dieciochesco inglés representado sobre todo por Defoe y Richardson, caracterizado como *realismo formal* por Watt, o el de la picaresca del cervantino. (El debate crítico sobre cuál de ellos es el modelo para la novela surge del esfuerzo por los partidarios de uno u otro por elevar sus caracteres específicos o distintivos a norma general, y eso cuando muchas de las cosas que se predicán de uno podían ser perfectamente aplicadas al otro.) Y más allá del realismo decimonónico está lo que Damian Grant ha denominado *conscious realism* por oposición a *conscientious realism* representado por aquél. Este último se basa en la creencia de la existencia de una realidad objetiva y externa que puede aprehenderse, conocerse, es un realismo empírico y epistemológico: la correspondencia entre esa realidad objetiva y su representación es el criterio de verdad. Es *concienzudo* porque es la expresión de la conciencia—*conscience*—de la literatura, «...the conscience which protests when it [literature] neglects or disparages external reality, and seeks to draw its sustenance from, and exist for, the disengaged imagination alone...» (13). Villanueva lo denomina *realismo genético* en cuanto que se origina en una realidad preexistente que intenta atrapar. Pero ya desde finales del siglo XIX esta fe en la existencia de una realidad externa y objetiva que puede conocerse empieza a quebrarse, y en su lugar aparece la conciencia de la dificultad de aprehender la realidad, de que la realidad existe sólo en el sujeto que la percibe y no fuera de éste, lo que da lugar a un realismo *consciente*, que expresa la conciencia—*consciousness*—de la literatura de sí misma, «...its self-awareness, its realization of its own ontological status. Here realism is achieved not by imitation, but by creation; a creation which, working with the materials of life, absolves these by the intercession of the imagination from mere factuality and translates them to a higher order» (15). Para este realismo la

realidad sólo puede crearse, construirse, no aprehenderse; por eso no es la correspondencia sino la coherencia interna el criterio de verdad, y por eso lo llama Villanueva *realismo formal*. En él, según este mismo autor, «se abandona pues, como sustento de la creación literaria una epistemología ontológicamente positiva, hacia otra relativista, existencial, fenomenológica o constructivista por la que el yo cognoscente no sólo es la única evidencia, sino también la única fuente de realidad para los productos miméticos de su imaginación» (60).

Es la novela moderna del siglo XX, o, si queremos ser más específicos, la ficción del modernismo y el posmodernismo, la que más ha desarrollado el realismo en esta dirección. La novela modernista lo hace con su énfasis en el sujeto que percibe más que en el objeto percibido, sustituyendo el realismo decimonónico que podríamos denominar de *presentación* por uno de *percepción*, una sustitución que empieza a producirse ya con Henry James y su insistencia en el punto de vista y la desaparición del autor, y que culmina en la novela del *stream-of-consciousness* o incluso en el *nouveau roman*, que implican la desaparición total del autor y el punto de vista puro, llevado a sus últimos extremos. Es el suyo el realismo de la experiencia subjetiva, que describe no tanto la realidad como la forma en que la percibimos, el de Proust, Virginia Woolf, Joyce, o Faulkner. Como dice Grant, aunque sin referirse específicamente a la novela modernista, «objective reality has become fragmented, disperse among a limitless number of conflicting subjectivities; it is no longer a solid substance, but the sum of our illusions and it is the more plausible illusion that earns the description of reality» (52). La novela posmodernista va todavía más allá y de esta realidad subjetiva salta a postular que la realidad es algo construido, creado; que no es muy distinta ontológicamente de esa ficción que leemos y que pretende representar esa realidad; que la realidad en última instancia es también una ficción construida por un lector; que leemos la realidad como leemos novelas; y que, como explica Patricia Waugh, «what is generally taken to be "reality" is also constructed and mediated in a similar fashion. "Reality" is to this extent "fictional" and can be understood through an appropriate "reading" process»^{*(179)}. Se pone así de manifiesto, en la afortunada formulación de Robert Scholes, «the artificiality of the real and the reality of the artificial» (cit. Grant 72). Este tipo de novela refleja la realidad en la medida en que los procesos que implica su lectura son los mismos que implican la lectura y construcción de la realidad, no

^{*(179)} PATRICIA WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London: Routledge, 1988 [1984]) 16.

como producto acabado sino como proceso, y en este sentido lleva a efecto una *mímesis de proceso* que sustituye a la tradicional *mímesis de resultado*, como ha explicado Linda Hutcheon*⁽¹⁸⁰⁾.

La utilización por parte de Hutcheon de «mímesis», frente a la utilización de «realismo» por Grant, en el contexto de los significados que hemos dado en nuestra discusión a uno y otro término, llama la atención sobre la cuestión de si estas novelas modernistas y posmodernistas conforman una tradición de *realismo* o si ese escepticismo que comparten sobre la existencia de una realidad externa y objetiva las lleva más allá del *realismo*, a una nueva forma de mímesis que ya no puede llamarse *realismo* tal y como lo hemos descrito aquí. Este es un debate que sobrepasa los intereses de este estudio y en el que no entraré. Tan sólo quiero apuntar que, desde mi punto de vista, la realidad, mucha o poca, que se trasluce en la percepción de la realidad de las primeras o en el proceso de su construcción en las segundas, en la novela *moderna* en general en la que podemos englobar los dos tipos para evitar el incierto problema de su distinción, es la realidad horizontal del realismo. Podemos pensar que se trata de una fase final del *realismo*, esa fase de auto-consciencia y auto-cuestionamiento, como sugiere Grant con su denominación, que viene siempre tras la madurez de una forma o género literario, en la que esa representación horizontal se contempla claramente como una convención, en la que se es consciente de su carácter subjetivo o construido, de la ingenuidad y la falacia del *realismo*; pero es esta auto-consciencia nacida del escepticismo la que predomina, y no otra forma de representación alternativa, que sería contemplada, precisamente por ese escepticismo auto-consciente, como otra falacia en definitiva. Se cuestiona la realidad y su representación predominante, la *realista*, no porque haya otra alternativa que ofrecer o para ofrecerla, sino por la conciencia de la imposibilidad de toda representación objetiva, y esta conciencia es lo único que se ofrece. O tal vez no. Tal vez este

*⁽¹⁸⁰⁾ LINDA HUTCHEON, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (London: Routledge, 1991 [1980]) 5. La autora explica estos términos de la siguiente manera: «...the theoretical basis of "traditional realism" is what could be called a mimesis of *product*. The reader is required to identify the products being imitated—characters, actions, settings—and recognize their similarity to those in empirical reality, in order to validate their literary worth. Since no codes, no conventions for this procedure are acknowledged, the act of reading is seen in passive terms. Metafiction, on the contrary, bare the conventions, disrupt the codes that now *have* to be acknowledged. The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading ... Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of the reader as they are thematized in the texts themselves, a mimesis of *process* must perhaps be postulated. The novel no longer seeks just to provide an order of meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is the reader who, in Ingarden's terms, "concretizes" the work of art and gives it life» (39).

relativismo escéptico es en sí mismo una nueva concepción de la realidad, que se expresa en múltiples, particulares, individuales formas de representarla que cambian de obra a obra, de autor a autor. Tal vez estemos en el umbral de algo nuevo. En cualquier caso, y postergando este debate para un lugar más oportuno, consideraremos esta ficción moderna como una tradición novelística, y máxime cuando algunos aspectos de la misma se encuentran ya en los orígenes mismos de la novela, concretamente en la tradición cervantina cuyo *realismo* nos disponemos a estudiar, en Cervantes y, especialmente, como veremos, en Sterne.

Y es que la tradición cervantina no sólo es cronológicamente una de las primeras—sólo la picaresca puede discutirle esa posición de privilegio—sino una de las más determinantes en la configuración de la novela. Sin embargo, es precisamente esa posición en los orígenes del género la que hace de la tradición cervantina no sólo una tradición de *realismo*, sino también de *romance*. Aun tratándose de una novela plena, el *Quijote* se encuentra a caballo entre uno y otro modo, dramatiza el paso de uno a otro modo, y lo mismo ocurre con algunos de sus seguidores ingleses. La novela cervantina surge como tal novela y no como román por su utilización de un nuevo modo de representación de la realidad, el *realismo*, pero sigue utilizando el modo previo, el *romance*, de diferentes maneras. Por eso novela no es exactamente lo mismo que *realismo*, son conceptos diferentes que conviene separar para estudiar la novela cervantina. En el capítulo anterior nos hemos ocupado de las relaciones entre la novela cervantina y el *romance*. Ahora es el momento de hacerlo de las de novela y *realismo*. Es el momento de concretar ese *realismo* que es un modo muy amplio en el que caben diferentes variantes o tradiciones, de especificar la dirección particular que toma en el *Quijote*, de estudiar sus características, los aspectos concretos de esa representación horizontal cervantina de la realidad: qué zonas de la realidad nos presenta, cómo las representa más allá de esa horizontalidad, qué principios mediatizan u orientan esa representación. Dejaré de utilizar *realismo* en itálicas y le pondremos adjetivos que precisarán la relación característica y distintiva de la novela cervantina con la realidad—aunque tomando como base el modo realista—y que describirán una tradición de representación de la realidad dentro del modo más amplio del *realismo*. Definiré así un tipo de *realismo*, diferente de otros tipos, algo semejante a lo que hizo ya de forma tentativa y muy inteligente Carlos Blanco Aguinaga en su conocido artículo «Cervantes y la picaresca: Notas sobre dos tipos de realismo», en el que separaba las dos tradiciones de *realismo* más decisivas en el nacimiento y configuración de la novela. No entraré en la comparación del realismo cervantino con otros realismos. Basta con

ser conscientes de la existencia de esos otros tipos, de otras tradiciones con diferentes intereses, énfasis, métodos. Pero siendo conscientes también de que la tradición cervantina contiene en cierta medida y de modo germinal a las demás tradiciones posteriores, como bien apuntaba Ortega.

2. REALISMO DIALÓGICO

La concepción predominante de la novela y su realismo es de tipo psicologista. En virtud de la misma la novela no sólo se caracteriza por el predominio de los personajes sobre la acción, por el hecho de que la acción depende de los personajes y no al revés, sino que se exige también el análisis psicológico en profundidad de los personajes y la revelación explícita de su interioridad característica de las grandes novelas del XIX para llamar a un texto *novela*. Dejando de lado el hecho de que semejante exigencia deja fuera del género a algunos de sus más ilustres exponentes, especialmente en el siglo XX, caracterizados por una objetividad tan extrema que renuncia a penetrar en cualquier momento en la interioridad del personaje, es evidente que estamos de nuevo ante otro ejemplo de esa confusión entre Realismo y realismo a la que ya hemos hecho alusión, ante esa conversión de una de las características del Realismo decimonónico en fundamental para el realismo novelístico, del Realismo en modelo de realismo. Un buen ejemplo de esta visión psicologista del género la ofrece Watt al citar a George Saintsbury y su explicación de por qué *Pamela* es la primera novela, tomada de su conocido pero anticuado estudio *The English Novel* (1913):

When George Saintsbury, for example, concludes that *Pamela* is indeed the first novel, he does so because the only answer he can give to the question "Where are we to find a probable human being, worked out to the same degree, before?" is—"Nowhere". There are many equally probable and perhaps more interesting characters in literature before *Pamela*, but there are none whose daily thoughts and feelings we know so intimately. (176)

Williamson, en el magnífico estudio que hemos venido citando, aplica un criterio similar al concluir que el *Quijote* es sólo un paso intermedio entre el román y la novela, pero no una novela plena.

Sin embargo, frente a este realismo psicológico que parece ser para algunos la quintaesencia de la novela, es posible concebir un realismo dialógico, que implica una diferente concepción de o aproximación a los personaje novelísticos y el género en su totalidad. En esta visión los personajes no son tanto psicologías como las *voice-ideas* a las que ya hemos hecho referencia, es decir, formas de ver, de experimentar, de estar en el mundo inseparables de una determinada personalidad o voz. Es evidente que estas formas personales e individuales de vivir y concebir la existencia incluyen eso que denominamos psicología de un personaje, pero son algo más amplio, y por supuesto se descubren y revelan al lector no sólo por el tradicional análisis psicológico, sino,

especialmente, por el diálogo que se establece entre ellas. De hecho en esta visión el género no gira tanto en torno al análisis pormenorizado de las psicologías de los personajes como al continuo diálogo que establecen esas voces, que ya hemos descrito el hablar del principio dialógico, a través del cual no sólo son caracterizadas y definidas ellas mismas, sino que, lo que es más importante, caracterizan y describen la realidad, una realidad dialógica. En este diálogo, además, toman parte las instancias narrativas de la novela (el autor, el narrador o narradores), es decir, las voces de ese nivel extradiegético de la narración y no sólo las del intradieético de la historia. Este diálogo, desde mi punto de vista, es más importante y determinante para definir la novela, o cuanto menos la novela cervantina, que la revelación explícita de una psicología o interioridad; es la realidad refractada en esas interioridades que son formas individuales e idiosincrásicas de verla y experimentarla, y por tanto dialogizada, más que la descripción de las interioridades, lo que cuenta. La novela psicológica es una forma de acercarnos a esa realidad refractada y dialogizada a través de un análisis pormenorizado de una o varias subjetividades, pero no la única; es sólo una posibilidad entre otras que ofrece el realismo. Decir que la novela ha de ser psicológica es tomar la parte por el todo. El *Quijote* inicia una tradición no tanto de realismo psicológico—lo que no implica que no presente personajes verosímiles, humanos, y de enorme profundidad interior, aunque no los desnude ante el lector—como de realismo dialógico.

El realismo dialógico cervantino resulta en gran medida de la peculiar forma en que Cervantes dialogiza la literatura. Cervantes presenta un personaje que asume un determinado tipo de literatura como forma de concebir el mundo y la hace eje de su visión de la realidad, transformándola así de abstracta en concreta, ligándola a su personalidad y voz individuales, a una forma de actuar, de sentir, de expresarse. Como tal entra en conflicto, como hemos visto, con la realidad, y este conflicto tiene automáticamente el efecto de hacernos reflexionar sobre el carácter subjetivo de toda visión de la realidad, lo que que abre la realidad a múltiples interpretaciones o formas de experimentarla o concebirla. En otras palabras, al enfrentar la visión romántica y literaria de don Quijote con una realidad en abierta discrepancia con ella, es decir al dialogizar el román, Cervantes está mostrando la posibilidad de interpretar la realidad de diferentes y discrepantes maneras. Frente a la visión romántica de don Quijote aparecerán las de los demás personajes que se erigen en portavoces o simplemente en voces de esa realidad, pero que tampoco se encuentran libres de distorsión o de un carácter subjetivo. Sus interpretaciones aparecen también íntimamente ligadas a unos

determinados tipos de discurso en los que esas visiones se expresan o codifican. El resultado de todo ello es que la visión idealizadora y monológica que caracteriza al román cede paso a una variedad de perspectivas o visiones de mundo, entre las que se encuentra la del propio román caballeresco, representadas por diferentes personajes, encarnadas en ellos, y en continuo contacto dialógico. A esta transformación de la dialogización de la literatura (estilización) en dialogización de la realidad (dialogismo) se refiere Richard Predmore cuando, hablando de la dualidad entre la literatura y la vida que recorre el *Quijote* y de cómo la acción del hidalgo contrapone continuamente el mundo de los libros, el mundo del román, y el de la realidad de la época de Cervantes, escribe:

Each of these was apt to suggest a different interpretation of reality: castle or inn, high-born maiden or lowly prostitute, enchanted helmet or barber's basin, noble righting or wrong or unfortunate meddling. And each interpretation had at least the validity of enabling a man somehow to live by it. The establishment of this contrast between literature and life provides the principal basis for the once widely held opinion that Cervantes was seeking to discover the true nature of reality. Undoubtedly, it also underlies Américo Castro's claim that in *Don Quixote* reality is always an aspect of man's experience ... Cervantes was able to explore the relationship of reality to human experience by setting literature in contrast to life. (2)

Así es como la forma en que Cervantes lleva a término la dialogización de la literatura en el *Quijote* tiene como inevitable corolario la dialogización de realidad, y con ello lo que a partir de ahora denominaremos *realismo dialógico*, es decir la representación *realista* de la realidad como *diálogo* de diferentes visiones o concepciones de la misma. En este sentido, y como ya hemos apuntado, el principio dialógico no sólo define una actitud frente al román (dialogización de la literatura, estilización), que nos ofrece la realidad a través de una pluralidad de concepciones o visiones de la misma en lugar de a través de una concepción unitaria y vertical (dialogización de la realidad, dialogismo). La realidad en la novela no sólo se transforma en *realista*, horizontal, sino también, en mayor o menor medida (eso queda al arbitrio del lector o del crítico de turno), en conflictiva y problemática, o al menos en *más* conflictiva y problemática de lo que lo era en el román, en una realidad *dialógica*.

En esa realidad dialógica la visión idealista es una más, pero sigue ocupando una posición central en el diálogo de visiones, es algo así como el eje central de irradiación del dialogismo. El dialogismo del *Quijote*, como el de otras obras de la tradición cervantina o afines a ella, se articula en gran medida en torno a la visión literaria y romántica de la realidad de un personaje y su inadecuación, en primer lugar, respecto a la realidad, es decir, respecto a la visión de la realidad del autor que es la que determina

y rige la representación que la obra hace de la misma, y, en segundo lugar, respecto a las visiones de la realidad de otros personajes. En torno a la visión de don Quijote se establece así el doble diálogo con el autor y con otros personajes, los dos ejes dialógicos autor-personaje y personaje-personaje a los que ya hemos hecho referencia al tratar las ideas de Bajtin. Si prescindimos de la dimensión plurilingüe de este diálogo, es decir, de la enorme variedad de registros, tipos de discursos y voces individuales que lo componen, y lo reducimos a la dimensión epistemológica más significativa y esencial expresada mediante este plurilingüismo, es básicamente el diálogo del idealismo romántico de don Quijote frente, por una parte, al correctivo de la realidad del autor y, por otra, al del realismo de Sancho y del escepticismo de otros personajes. El resultado es la novela dialógica, que intenta aprehender la realidad a través de este diálogo de visiones de mundo asumiendo que la realidad es demasiado compleja como para ser encerrada en una visión unitaria y absoluta, monológica; y, más específicamente, la novela dialógica cervantina, una forma particular de dialogismo que aparecerá de nuevo con toda claridad en la novela inglesa del XVIII^{*}(181).

^{*}(181) Eludo la dimensión más puramente lingüística del dialogismo cervantino, el plurilingüismo, por cuestiones metodológicas, es decir, para simplificar este análisis y para ajustarlo a lo que me parece más pertinente a la hora de definir y estudiar la tradición cervantina en la novela. Para corregir los excesos a que esta reducción pueda dar lugar pueden consultarse los artículos ya citados de Lázaro Carreter o Mercedes Gracia Calvo sobre el principio dialógico en el *Quijote*. Lázaro Carreter, por ejemplo, escribe: «En este punto sitúa Bajtin la genialidad de Cervantes: él habría sido el primero en abrir el relato a los múltiples tipos de discursos, cada uno con su propia retórica, que pululan en la calle, en los mercados, en los templos, en los palacios y, sobre todo, en los libros. Habría transformado el lenguaje narrativo, de monológico que era, en dialógico o, como quiere Todorov, con un término menos ambiguo, heterológico» (116). Y sigue: «Cervantes compone así la primera novela polifónica del mundo. La heterología, la multitud de estilos que en ella conviven, constituye la señal de su modernidad, el principio narrativo a que antes aludíamos. Porque, en el *Quijote*, existe la lengua del narrador, diversificada como luego veremos, conviviendo con otros muchos tipos de discursos: el de las disertaciones, el de las novelitas intercaladas, el de los cuentos populares, el de las cartas, el de las parodias literarias...; por fin, el del habla directa de todos y cada uno de los personajes, que intervienen heterofónicamente, es decir, con su voz distinta e individual» (116). Lázaro analiza las cuatro zonas o formas de plurilingüismo de las que hablaba Bajtin tal y como se muestran en el *Quijote*: la «narración "no del autor"», es decir, el diálogo entre Cide Hamete, el traductor y el editor; «los géneros intercalados o encuadrados», es decir, los diferentes géneros con los que se va cruzando don Quijote y que aparecen en la obra de Cervantes (no sólo los de caballerías y pastoril, también los romances, los cuentos populares, la fábula de animales, el diálogo renacentista, la crónica de próceres, la novela corta); «el juego humorístico de los lenguajes», es decir, los diferentes tipos de discurso y estilo de la época que utiliza el autor en su prosa no dialogada (la prosa elegíaca de novela sentimental, el estilo de preguntas y respuestas de los catecismos populares, el del prólogo del *Lazarillo*, la retórica poética renacentista, el lenguaje oratorio); y finalmente «los personajes», es decir, la prosa dialogada, los lenguajes directos de los personajes, centrándose especialmente en el lenguaje de Sancho. A los análisis de Lázaro Carreter y Mercedes Gracia Calvo sobre el plurilingüismo del *Quijote* se pueden añadir los de ELÍAS L. RIVERS, «El Principio dialógico en el *Quijote*» *La Torre* 2 (1988): 7-21, y JESÚS GÓMEZ, «*Don Quijote* y el diálogo de la novela», *Anales Cervantinos* 28 (1990): 35-44. JOHN JAY ALLEN ha comentado brevemente también este plurilingüismo, en cuanto que variedad de estilos de la obra

1. El conflicto entre visiones más evidente y radical que se produce en el *Quijote* es sin duda el que tiene lugar entre la visión de la realidad de don Quijote y la del autor, que es el conflicto entre el *romance* que orienta la acción del personaje y el *realismo* que orienta la escritura del autor, del que ya nos hemos ocupado ampliamente ofreciendo abundantes ejemplos en las páginas que preceden, por lo que no me extenderé sobre él. Tan sólo me interesa apuntar que, más allá de la posición particular del autor y su concepción de la realidad, este conflicto se plantea entre términos desiguales, pues no es sólo un conflicto o diálogo entre dos visiones, sino entre una visión subjetiva de la realidad y otra a la que se privilegia como realidad objetiva, un privilegio que evidentemente viene dado por la posición privilegiada del autor como creador de la realidad ficticia de su mundo novelesco. El conflictivo diálogo entre la visión del autor y la del personaje es el conflicto entre el idealismo romántico quijotesco y la realidad cervantina, una realidad inequívoca y claramente establecida que actúa como norma en función de la cual podemos apreciar la distorsión que implica la visión de la misma de don Quijote, y esto otorga una dimensión o contenido adicional a ese conflicto. En tanto que conflicto entre la visión idealista de don Quijote y la realidad, ese conflicto encierra no sólo una discrepancia entre dos modos de representación, *romance* y *realismo*, entre dos formas de concebir o percibir el mundo, sino entre una concepción apriorística y simplificadora del mundo y la complejidad irreductible del mismo, que escapa a esa concepción. El *idealismo* de don Quijote cobra así otro sentido, se refiere no sólo a la *idealización* romántica de la realidad sino a una cierta *idea* de la misma, a ese esfuerzo de aprehender lo concreto, tangible, ilimitado, heterogéneo,

asociados a diferentes mundos genéricos, en «El duradero encanto del *Quijote*», *Insula* 538 (Octubre 1991): 3-4. Todos ellos enfatizan la dimensión lingüística más que la epistemológica del principio dialógico, es decir, el plurilingüismo más que el dialogismo. En realidad todos son un tanto deficitarios en dialogismo, en las implicaciones que los datos lingüísticos que analizan entrañan en cuanto a la visión de la realidad, pero en ello se muestran más fieles a las ideas de Bajtin que este estudio, pues el crítico ruso prestó más atención en sus obras sobre teoría de la novela a esta dimensión estilística o lingüística del principio dialógico que a lo que aquí hemos denominado dialogismo. Sobre el dialogismo cervantino son en realidad mucho más útiles algunos estudios clásicos de la bibliografía cervantina que citaremos en su lugar oportuno y que hablan de él sin darle ese nombre. El dialogismo, insisto, desde mi punto de vista, es más útil para definir una tradición cervantina de la novela que el plurilingüismo. Así parece pensar también Horst Weich, que, en el artículo citado, y para estudiar la influencia de Cervantes en Francia, hemos visto cómo utiliza a Bajtin centrándose en los mismos dos aspectos del principio dialógico, la estilización y el dialogismo, de los que he tratado y me dispongo a tratar en este estudio, dejando de lado el del plurilingüismo. Weich enfatiza el dialogismo bajtiniano como instrumento con el que definir el *Quijote* como novela cuando afirma: «Con Mijail Bajtin se puede definir el *Quijote* como novela dialógica que no propaga una verdad autoritaria y oficial como, por ejemplo, su famoso antecesor monológico *Amadís de Gaula*, sino que problematiza esta verdad, la completa por lo que ella calla, la invierte mirándola por debajo, la dispersa en una pluralidad de perspectivas conflictivas y rivalizantes» (107).

imprevisible de la vida, a través de un idea abstracta que generalmente no nace de la vida misma, de la experiencia, sino de la actividad intelectual, mental, reflexiva del sujeto (las lecturas de don Quijote), y que se ve continuamente desbordada por la experiencia. No se trata del idealismo *romántico* del que hemos venido hablando, sino del idealismo *abstracto* del que ha hablado Lukacs para referirse a un tipo de novela cuyo representante prototípico es el *Quijote*. Para Lukacs, la novela describe un mundo abandonado por Dios en el que tal abandono se manifiesta en lo inconmensurable de alma y obra, de interioridad y aventura, es decir, en la discrepancia entre mundo interior y mundo exterior, realidad objetiva y subjetiva, una discrepancia que no existe en la épica, por ejemplo. Lukacs habla de dos tipos de discrepancia que definen dos tipos básicos de novela, uno que denomina *idealismo abstracto*, representado por *Don Quijote*, en el que ese mundo interior es más estrecho que el exterior, y otro en el que es más ancho, que denomina *desilusión romántica*, representado por la novela realista del XIX^{*}(182). La percepción de Lukacs sobre la estrechura de la concepción quijotesca del mundo ilumina este otro aspecto del idealismo quijotesco en su conflicto con la realidad, a saber, el hecho de que implica una reducción o simplificación del mundo a una idea del mismo que siempre es más *estrecha*, de la que el mundo escapa necesariamente.

^{*}(182) GEORG LUKACS, *The Theory of the Novel* (London: Merlin Press, 1988 [1921]) 97. Del primer tipo escribe Lukacs: «The demonism of the narrowing of the soul is the demonism of abstract idealism. It is the mentality which chooses the direct, straight path towards the realisation of the ideal; which, dazzled by the demon, forgets the existence of any distance between ideal and idea, between psyche and soul; which, with the most authentic and unshakeable faith, concludes that the idea, because it *should be*, necessarily *must be*, and, because reality does not satisfy this *a priori* demand, thinks that reality is bewitched by evil demons and that the spell can be broken and reality can be redeemed either by finding a magic password or by courageously fighting the evil forces» (97). Y prosigue más adelante: «The relationship to one another [of objective to subjective world] is not one of true struggle but only of a grotesque failure to meet, or an equally grotesque clash conditioned by reciprocal misunderstanding. The narrowing of the soul of which we speak is brought about by its demonic obsession by an existing idea which posits as the only, the most ordinary reality. The content and intensity of the actions which follows from this obsession therefore elevate the soul into the most genuinely sublime regions whilst at the same time accentuating and confirming the grotesque contradictions between the imagined and the real» (98-99). Del segundo tipo, que aclara bastante y por contraste su definición del primero, dice Lukacs: «In the nineteenth century novel, the other type of the necessarily inadequate relation between soul and reality became the more important one: the inadequacy that is due to the soul's being wider and larger than the destinies which life has to offer it. The decisive structural difference is that here we are not dealing with an abstract *a priori* condition on the face of life, a world which seeks to realise itself in action and therefore provokes conflicts with the outside world which make up the story of the novel; but rather a purely interior reality which is full of content and more or less complete in itself enters in competition with the reality of the outside world, leads a rich and animated life of its own and, with spontaneous self-confidence, regards itself as the only true reality, the essence of the world: and the failure of every attempt to realise this equality is the subject of the work» (112).

De esta manera a la visión doblemente idealista de don Quijote se le aplica, en primer término, el correctivo de una realidad *realista* y mucho más compleja, correctivo que muchas veces se hace explícito en forma de palos y descalabros varios, y que va dando forma a un diálogo entre personaje y autor. Pero no sólo se le aplica el correctivo de la realidad, es decir de la visión del autor, sino también el de las visiones de otros personajes, y aquí entramos en un territorio que no hemos explorado hasta ahora y en el que necesariamente hemos de detenernos. La mayoría de los personajes con los que se encuentra don Quijote carecen del protagonismo necesario como para articular de manera explícita y rotunda una visión propia de la realidad, su aparición es demasiado episódica. Pero su intervención en la acción nos permite vislumbrarla: los mercaderes dejan testimonio de su realismo empírico al pedir el retrato de Dulcinea antes de afirmar que es la dama más hermosa, como les exige don Quijote; el ventero y los galeotes dejan testimonio de la visión degradada de la realidad y el lenguaje característicos de los delincuentes, de los pícaros y la picaresca, una visión más apropiada, como hemos vistos, para la realidad en la que se mueve don Quijote que la visión romántica; Andrés, en su segundo encuentro con el hidalgo, rechaza de plano la acción caballeresca del hidalgo en el mundo y por tanto la posibilidad actuante de la visión que la sustenta; y muchos, la mayoría, simplemente se ríen de los desvaríos del hidalgo, una risa que encierra la misma actitud de negación y rechazo y que cuestiona igualmente la visión de don Quijote. Esta risa es el común denominador de casi todos o al menos muchos de los personajes con que se encuentra don Quijote, y encierra un actitud o visión que podemos caracterizar no tanto por sus contenidos distintivos y específicos como por su carácter de negación de la visión del hidalgo, y que podría calificarse como *escepticismo*. El escepticismo es ante todo un cuestionamiento de la visión romántica quijotesca desde unas visiones particulares que apenas si tienen tiempo de articularse y desarrollarse, por lo que define o caracteriza estas visiones de forma negativa, como contra-visiones, *anti-romance*, pues ésta es sin duda su función primordial en el dialogismo de la obra. La representación ideal de este escepticismo, como hemos dicho, es la risa que marca la actitud de tantos personajes hacia don Quijote: la risa es refutación o crítica pura, sin contenido propio, sin ofrecer alternativa alguna. La mayoría de los personajes representan el correctivo de la risa del que ha hablado Bajtin como forma de dialogismo típica de la parodia y su crítica de la seriedad limitada de determinadas formas literarias.

Naturalmente el único personaje que escapa y trasciende este escepticismo y el mero correctivo de la risa para formular su propia visión como correctivo de la de don Quijote

es Sancho, que tiene el protagonismo necesario para hacerlo. Sancho, por una parte, al igual que los otros personajes, en ocasiones representa el correctivo de la risa, pero, por otra, actúa continuamente como portavoz de la realidad objetiva y empírica que describe al autor y que distorsiona don Quijote, y en este sentido es un eco de la voz del autor y representa claramente el correctivo del *realismo* al *romance*. Hemos visto cómo Sancho corrige con su empirismo la visión trascendente—que en este caso equivale a alucinada—de la realidad del hidalgo, y en esas ocasiones en que éste recupera la idea o esencia escondida en la realidad sensible, Sancho reivindica el testimonio de sus sentidos y la realidad de lo que para don Quijote es sólo apariencia: molinos y no gigantes, frailes y no encantadores, bacía y no yelmo. La presencia continua de Sancho junto a don Quijote, corrigiendo la visión de la realidad de éste con la suya, ofreciendo la contrapartida del *realismo* sanchesco al *romance* quijotesco, ha sido anotada y explicada por casi todos los comentaristas del *Quijote**⁽¹⁸³⁾. Así pues el diálogo entre *romance* y *realismo* que define las relaciones entre don Quijote y el autor define también en líneas generales las de don Quijote y Sancho. Sin embargo, el diálogo entre los dos personajes es diferente del que don Quijote mantiene con el autor porque la visión de Sancho no es la misma que la del autor, de hecho el autor establece también su propio diálogo con la visión de Sancho. En contra de lo que pudiera parecer, habida cuenta del papel en muchas ocasiones de Sancho como portavoz de la realidad, y pese a la afinidad

*⁽¹⁸³⁾ A las palabras de Ortega ya citadas podemos añadir las de Américo Castro, quien comenta cómo «Don Quijote aspira a «vivir "relicta circunstancia", y Cervantes ha colocado a sus flancos esa tremenda "circunstancia" de Sancho, con voraz apetencia de lo que él entiende por verdad, la cual por sí sola es incapaz de poesía» (33-34); y añade: «Don Quijote, el pobre, aspira a la existencia mítica; mas Sancho, al tirarle de los pies, lo introduce violentamente en su realidad, gracias a la cual surgió el nuevo género de la novela» (34). Castro se refiere a este juego de perspectivas como la doble verdad, e identifica a don Quijote con lo universal poético y a Sancho con lo particular histórico (una categorización cercana a la de *romance* y *realismo* respectivamente): «Lo genial de Cervantes se revela en el arte con que ha introducido en lo más íntimo de la vida de sus héroes el problema teórico que inquietaba a los preceptistas; el autor ha colocado a Don Quijote en la vertiente poética y a Sancho en la histórica ... Don Quijote hablará en nombre de la verdad universal y verosímil; Sancho defenderá la verdad sensible y particular. La oposición, como es natural y cervantino, no se resuelve, sino que queda patente, como problema abierto» (*El pensamiento de Cervantes* 30-31). Gillian Beer también ha hablado de las relaciones entre don Quijote y Sancho en términos que las equiparan a las del *romance* y el *realismo*: «*Don Quixote* is probably the single most influential work in the history of the novel. Cervantes's most telling stroke of genius was to embody in his two main characters, Don Quixote and Sancho Panza, the two permanent and universal impulses of fiction. Quixote presents the imagination cut loose from the world of sense and observation, aspiring towards the ideal ... Sancho Panza is preoccupied with registering the everyday signs, accepting the obduracy of matter ... Yet Quixote must eat and drink, suffer imprisonment and blows, recognize the obduracy of matter. Sancho, for his part, leaves his family and sets off on a journey of unknown length with Don Quixote on the promise of the governorship of an unknown (and, as it happens, imaginary) island. They are necessary to each other. They interpret the world for each other. They illustrate the interdependence of the impulse to imitate and the impulse to idealize» (43).

del autor con Sancho en el *realismo*, Cervantes se distancia también de la posición de Sancho. O, en otras palabras, el correctivo del *realismo* sanchesco no puede identificarse totalmente con el de la realidad, y por tanto con el del autor, ya que la posición de Sancho, como personaje que es, y aun siendo *realista* en un mundo *realista*, es subjetiva, y por ello no está exenta de distorsión.

Ello se observa claramente en algunas ocasiones en las que Sancho es arrastrado por don Quijote a su visión alucinada y caballeresca de la realidad: sucede así en la aventura de los rebaños, en la que las dos polvaredas que se aproximan hacen pensar a Sancho que efectivamente se aproximan dos ejércitos, como dice don Quijote, y en la venta de Juan Palomeque, que Sancho llega a creer que está realmente encantada, aceptando la explicación de que han sido molidos por un moro encantado, o en la aventura de los cueros de vino, en la que Sancho cree que su amo ha matado realmente un gigante. Aunque Sancho salga de su error (en el caso de las ovejas y los cueros de vino, aunque no así en el de la venta y el moro encantados), estos ocasionales deslices muestran que Sancho es capaz de introducirse en el mundo caballeresco de don Quijote, que su *realismo* no es inmune a la visión romántica—y, lo que es más grave, disparatadamente romántica en cuanto que caballeresca—de la realidad. Así lo prueba de manera más clara su creencia en la existencia real de la caballería y los caballeros andantes, e incluso en que don Quijote es uno de ellos, así como en la posibilidad de que a través de la acción heroica de don Quijote éste llegará a emperador y él se convertirá en dueño y señor de un ínsula. En este último aspecto Sancho oscila entre la creencia y el descreimiento, entre la fe y el escepticismo, pero en cualquier caso su aproximación o contagio de las fantasías románticas de don Quijote con la distorsión de la realidad implícita en ellas es innegable, como prueba bien a las claras el hecho de que Sancho no sólo cree las quimeras que brotan de la fantasía de su amo, sino en las farsas o engaños caballerescos urdidos por otros en torno a don Quijote. Esta fe de Sancho hace que sea considerado por muchos personajes tan loco como el propio don Quijote: «Con lo que quedó tan contento Sancho cuanto el cura admirado de su simplicidad, y de ver cuán encajados tenía en la fantasía los mismos disparates que su amo, pues sin duda alguna se daba a entender que había de venir a ser emperador» (I.29: 360); «...le faltaba bien poco para tener la enfermedad de su amo» (I.46: 556); «No me pongo yo en duda de eso—respondió el barbero—; pero no me maravillo tanto de la locura del caballero como de la simplicidad del escudero, que tan creído tiene aquello de la ínsula, que creo que no se lo sacarán del casco cuantos desengaños pueden imaginarse»; a lo que contesta el cura, «Dios lo remedie..., y estemos a la mira: veremos en lo que para

esta máquina de disparates de tal caballero y de tal escudero, que parece que los forjaron a los dos en una misma turquesa, y que las locuras del señor sin las necesidades del criado no valían un ardite» (II.2: 31-32).

Esta locura sanchesca revela una insuficiencia epistemológica en su visión de la realidad similar a la de don Quijote, pero, paradójicamente, y en contra de lo que podría parecer, esta locura o insuficiencia no lo alejan del *realismo*, sino que lo asientan más firmemente en él ya que proceden en última instancia de él y son consecuencia del carácter radical del mismo. En realidad Sancho en todos los ejemplos vistos es engañado bien por sus sentidos, por la experiencia sensible (la polvareda, la inexplicable e inexplicable lluvia de golpes en la oscuridad de la venta, el vino que parece sangre, las farsas montadas por otros personajes que parecen confirmar la visión de don Quijote); bien por su incapacidad de trascender la experiencia sensible, es decir, de razonar u opinar sobre todo aquello de lo que no tiene una experiencia de primera mano a la que aferrarse, de lo que no tiene el testimonio de sus sentidos y le exige por tanto un esfuerzo intelectual de abstracción (la caballería andante y las ideas de don Quijote sobre la misma y sobre sí mismo)^{*(184)}. Cuando sus sentidos, la experiencia inmediata, le dan pruebas inequívocas de lo erróneo de la visión de don Quijote, Sancho la rechaza decididamente y se convierte en la voz de la realidad. Así ocurre en la mayoría de las alucinaciones de don Quijote, o en el caso del manteamiento, que don Quijote insiste en atribuir a la acción de los encantadores de la venta pero que Sancho, pese a creer que la venta está encantada, se niega insistentemente a creer como tal porque vio claramente

^{*(184)} Así lo apreció acertadamente Salvador de Madariaga al afirmar que «la base de su personalidad es, en efecto, el buen sentido empírico; la sabiduría espontánea. Ese don natural suele ser casi infalible al ejercerse sobre los hechos concretos, positivos y tangibles de la vida diaria. Así se explican los éxitos de Sancho como juez en la Insula Barataria. Mas si se le aleja de lo concreto, el hombre de buen sentido, falto de la luz de la razón abstracta, caminará a ciegas, llevando como carga inútil el fardo de su experiencia» (130). Y a ello añade: «Este contraste entre su seguridad y madurez en lo concreto, y su incapacidad y puerilidad en lo abstracto, constituye el eje del carácter de Sancho. Encarnadas en cuerpos materiales, Sancho maneja con acierto las ideas. Pero se paraliza su mente al entrar en el reino de los pensamientos abstractos, los fantasmas y los encantadores, antes que en su embrollado magín coloca sin duda en parejas categorías» (131). Madariaga pone como ejemplo de ello la conversación de Sancho con la Duquesa sobre el encantamiento de Dulcinea, en el que ésta lo convence de la veracidad de tal encantamiento pese a que fue el propio Sancho el que la encantó. Las circunstancias de cada momento hacen tomar a Sancho una decisión, es por tanto incoherente al carecer de un criterio general, y eso explica su actitud ante Don Quijote y su visión de mundo: «La actitud de Sancho descreo siempre que pone a prueba las teorías de Don Quijote en un hecho o caso concreto» (131), como en el caso del yelmo que es una bacía o de Dulcinea que es Aldonza Lorenzo; pero «Sancho, en cambio, vuelve a creer cuando se le argumenta con ideas que le suenan bien, aun sin comprenderlas, así como en presencia de un hecho concreto que pueda explicarse plausiblemente en la hipótesis caballeresca» (132).

que eran hombres de carne y hueso los que lo manteaban— «...y todos, según los oí nombrar cuando me volteaban, tenían sus nombres, que el uno se llamaba Pedro Martínez, y el otro Tenorio Hernández, y el ventero que se llamaba Juan Palomeque el Zurdo» (I.18: 213). De igual manera rechaza también el fingido encantamiento de don Quijote sometiéndolo a la prueba empírica de las aguas mayores y menores que el hidalgo sigue sintiendo necesidad de hacer, y en base a lo que él ha visto y oído de los fingidos encantadores. La locura sanchesca es por tanto en gran parte resultado de su empirismo a ultranza, y por ello podemos decir que su asimilación parcial de la locura quijotesca se produce desde el marco general del *realismo* al que este empirismo está asociado. Este empirismo es justamente lo contrario del idealismo abstracto de don Quijote al que nos hemos referido más arriba: precisamente la falta de una idea general o preconcebida del mundo, la ausencia de principios teóricos o de cualquier tipo de razonamiento abstracto sobre la realidad, realidad que Sancho evalúa o asimila exclusivamente en función de la experiencia inmediata y del falible, engañoso, variable, a veces contradictorio testimonio de los sentidos. La insuficiencia epistemológica de la visión de la realidad de Sancho no es otra cosa que la insuficiencia del empirismo en un mundo confuso, de engañosas apariencias, y es por tanto resultado en última instancia de las limitaciones de su *realismo*.

Pero este empirismo no es la única fuente de dicha insuficiencia, en realidad es una fuente secundaria, supeditada a otro aspecto de su *realismo*, a otra de sus limitaciones, la más seria y decisiva: su materialismo. La atracción de Sancho a la visión de don Quijote, su aceptación de la autoridad de esta visión, no proviene simplemente de las insuficiencias del empirismo sanchesco, sino también y fundamentalmente del propio interés material. Sancho no asume—al menos parcialmente—la visión de don Quijote por los contenidos globales de esa visión, por su idealismo romántico, sino por el aspecto de beneficio material que ésta entraña para sí mismo: creer en don Quijote y su mundo es creer en la posibilidad de alcanzar el gobierno de la ínsula, con todo lo que ello entraña de ascenso social y económico. Es ese ascenso, con la riqueza y el poder que promete, que implica la visión caballeresca del hidalgo lo que deslumbra a Sancho. La ínsula es el cebo material que lo arrastra a la visión idealista de don Quijote, como ha apreciado Madariaga:

El poder es para Sancho lo que la gloria para Don Quijote. Como Dulcinea personifica la gloria para Don Quijote, la ínsula materializa el poder para Sancho. Y así, como Don Quijote tiene que creer en Dulcinea, a fin de creer en sí mismo, Sancho tiene que creer en Don Quijote para creer en la ínsula. De este modo la fe del caballero va a nutrir el espíritu del criado después de haber sostenido el espíritu propio. (135)

Así lo revela el narrador, que, cuando Sancho anda buscando la cabeza del gigante y contando a todos cómo en el mismo lugar fue apaleado él mismo por arte de encantamiento, comenta: «Y estaba peor Sancho despierto que su amo durmiendo: tal le tenían las promesas que su amo le había hecho» (I.35: 438). Las promesas de don Quijote, y por tanto los bajos y egoístas intereses materiales, están en la base de la locura sanchesca, de su asunción de la perspectiva quijotesca. Por ello su participación y complicidad en la locura quijotesca no lo remonta a las alturas del idealismo romántico, sino que lo sujeta más firmemente en la tierra de un realismo degradado; no procede de arriba, sino de abajo. Así lo revela no sólo el motivo recurrente de la ínsula sino diferentes incidentes, por ejemplo una de las primeras aventuras, la de los frailes benitos: Sancho empieza actuando de correctivo realista y niega la visión quijotesca desde su percepción empírica—«mire señor, que aquéllos son frailes de San Benito» (I.8: 133); pero cuando don Quijote los derriba y ante la perspectiva del botín, asume la visión de don Quijote—«respondióles Sancho que aquello le tocaba a él legítimamente, como despojos de la batalla que su señor don Quijote había ganado» (134). Lo mismo hace con el asno del barbero: cuando don Quijote ve un caballero sobre un caballo rucio rodado que lleva puesto en la cabeza el yelmo de Mambrino, Sancho declara que no ve sino «...un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra» (I.21: 249); pero tras derribar don Quijote al barbero y quedar el asno suelto y sin jinete, y con la esperanza de poder apropiárselo, Sancho se refiere a lo que antes era asno como «...caballo rucio rodado, que parece asno pardo» (252), es decir adopta la visión quijotesca buscando una solución de compromiso entre esencia y apariencia, una estrategia que repetirá cuando se refiera a la bacía como baciyelmo para poder así quedarse legítimamente con la albarda que robó al barbero. Sancho asume la ilusión quijotesca o al menos finge hacerlo desde su materialismo—aun consciente por el testimonio de sus sentidos de que se trata de una ilusión—siempre que ello le puede reportar beneficios, y aun a costa de las víctimas de esa ilusión.

Por eso afirma Madariaga, al quejarse de la simplificación de la relación entre don Quijote y Sancho como la de dos figuras antitéticas sin atender al evidente paralelismo existente entre ambas, que «Sancho es, en cierto modo, una transposición de Don Quijote en una clave distinta» (122), ya que

Ambos son hombres dotados de abundantes bienes de razón, intelectuales en Don Quijote, empíricos en Sancho, y que, en un momento dado, pierden el equilibrio de la vida y del pensamiento a merced de una poderosa ilusión. Pero mientras en Don Quijote esta ilusión

flota en torno a un núcleo de gloria simbolizado en Dulcinea, en Sancho toma cuerpo sobre un impulso de ambición personal encarnado en la ínsula. (122)*⁽¹⁸⁵⁾

En ambos se produce una distorsión de la realidad similar, de la que es parte la poderosa ilusión a la que alude Madariaga, pero en claves diferentes, romántica y realista, idealista y materialista: don Quijote preocupado por rescatar a una dama de los encantadores o por recuperar el yelmo de Mambrino; Sancho por apropiarse de las posesiones de éstos que no importa si son frailes o encantadores, barberos o caballeros, pero que en cualquier caso han sido derrotados por su señor en buena lid caballeresca, y que por ello le pertenecen. Sancho recibirá una buena tunda de palos por su osadía, un correctivo similar al que recibe don Quijote en muchas ocasiones y que no es sino el correctivo de la realidad, es decir, del autor. El autor se mantiene a distancia de ambos personajes, unidos por una similar distorsión de la realidad, por una locura similar, aunque en claves diferentes.

Por tanto la visión del autor no es equiparable a la de Sancho, pese a sus afinidades realistas y su papel común de correctivo de la visión de don Quijote, como tampoco es equiparable a la de los escépticos que actúan también como correctivo del hidalgo, como correctivo de la risa. La distancia del autor respecto a éstos últimos viene dada bien porque su risa proviene de una concepción degradada, picaresca, materialista de la realidad, que los sitúa en un plano similar a Sancho, bien porque, también como Sancho, están dispuestos a asumir la visión del hidalgo desde sus respectivas visiones por motivos egoístas, en este caso para reírse de él, lo que en última instancia implica, como en el caso de Sancho, no sólo una adulteración o insuficiencia de la posición realista que adivinamos tras su escepticismo sino también una degradación de la misma. De hecho Cervantes, como hemos visto, también los llamará locos por boca de Cide Hamete (en el caso de los Duques) o del escudero del Caballero de los Espejos (en el

*⁽¹⁸⁵⁾ JOAQUÍN CASALDUERO formula una idea similar, aunque sin citar a Madariaga, en *Sentido y Forma del "Quijote"* (Madrid: Ediciones Insula, 1975 [1949]), cuando escribe de don Quijote y Sancho: «Ni se oponen uno a otro ni se complementan. Don Quijote no representa el ideal en oposición a la realidad representada por Sancho ni como complemento de ella. La melodía de Don Quijote es la misma que la de Sancho, pero transportada de clave y confiada a un instrumento de otro tono y color ... El efecto grotesco y patético que Cervantes consigue siempre con Don Quijote se transforma en puramente cómico con Sancho. Lo grotesco y patético de Don Quijote surge del contorno de su figura al chocar el mundo absoluto e ideal con lo relativo y la realidad. El efecto cómico de Sancho se logra tratando el mundo absoluto e ideal como si fuera relativo y real. Para Don Quijote, Dulcinea; para Sancho, la ínsula. Son exactamente lo mismo: dos creaciones de Don Quijote, debidas, por tanto, a la misma voluntad de estilo; son dos metas ideales. La belleza (virtud) y justicia ideales y el poder ideal. Don Quijote se da cuenta de lo índole de Dulcinea, pero Sancho no percibe la índole de la ínsula, y de aquí deriva su comicidad: toma posesión del mundo ideal como si fuera real» (70).

caso de Sansón Carrasco), equiparándolos así al caballero y su escudero, mostrando cómo su escepticismo esconde, como en el caso de Sancho y su *realismo* degradado, una insuficiencia en sus modos de ver la realidad. El autor se distancia así tanto del idealismo romántico quijotesco, como del *realismo* degradado sanchesco y como del escepticismo de otros personajes, mostrando que ninguno de estos modos de ver la realidad es válido, entrando en diálogo con todos ellos y haciéndolos dialogar entre sí. En la discusión por la bacía el conflictivo diálogo entre estas tres perspectivas y la discrepancia que las tres entrañan frente a la realidad, o sea su diálogo con la del autor, aparece con toda claridad. El objeto de la discordia es indiscutiblemente una bacía, esa es la realidad y por tanto la visión del autor de la misma. Don Quijote dice que es un yelmo, la distorsiona desde su idealismo romántico; Sancho dice que es un baciyelmo, es decir asume la visión romántica quijotesca que la ve como yelmo por motivos materiales pero sin renunciar a su visión realista y empírica que le dice que es una bacía, desde el *realismo* degradado, y por tanto también distorsiona la realidad; el cura, el barbero, don Fernando y los demás dicen que es un yelmo, asumen también el idealismo romántico quijotesco pero lo hacen para reírse, lo que muestra cómo su escepticismo da lugar también a una distorsión. Tenemos así un juego entre idealismo demente, idealismo interesado e idealismo fingido bajo el que se encubre el diálogo entre *romance*, *realismo* degradado y escepticismo, por una parte, y entre éstos y la realidad, por otra, que caracteriza el dialogismo cervantino. Esta es la forma típicamente cervantina del diálogo entre los personajes y del autor con los diferentes personajes que caracteriza la novela.

2. Como hemos visto, el materialismo del *realismo* sanchesco no sólo es una seria limitación al mismo, sino que lo rebaja o degrada, lo convierte en un *realismo* degradado. La insuficiencia epistemológica de la visión de Sancho apunta a, en cuanto que proviene de, la insuficiencia moral de su *realismo*. Este aspecto moral de la concepción sanchesca nos descubre otra dimensión de la confrontación o el diálogo de ésta con la de don Quijote y otro significado o matiz específico del idealismo quijotesco, en virtud del cual éste no sólo se refiere al idealismo *romántico*, a una forma vertical de representación o concepción de la realidad, y al idealismo *abstracto*, una forma abstracta y teórica de conceptualizar la realidad concreta, un intento de hacerla conformar a una idea, sino al idealismo *moral*, el intento de hacer conformar esa realidad al ideal, íntimamente ligado a los otros idealismos. Este idealismo moral quijotesco, la aspiración al bien y la virtud, la búsqueda de satisfacción de impulsos altruistas y

espirituales, que resulta en una elevación moral de la realidad, se contraponen al materialismo sanchesco, a su apego a lo material y lo bajo, la búsqueda de satisfacción de necesidades materiales primarias, que resulta en una degradación moral de la realidad⁴⁵. La contraposición continua de la visión romántica de don Quijote con la realista de Sancho es también la del materialismo frente al idealismo moral implícitos en ellas, la de una visión rebajadora de la realidad frente a una idealizadora.

Los ejemplos de ello menudean a lo largo de toda la obra. Desde el principio queda bien clara la preocupación de Sancho por su bienestar físico y por las condiciones materiales de su viaje, que contrasta con la despreocupación de don Quijote, atento sólo al cumplimiento de sus altos ideales caballerescos de *desfacer entuertos* y ayudar a los menesterosos, no importa a costa de qué sacrificios. Así ya en la aventura de los molinos, al contraste entre sus respectivas visiones en el terreno puramente epistemológico (gigantes/molinos) sigue este otro entre idealismo y materialismo. Cuando Sancho se percata de que don Quijote va como de medio lado sobre su caballo a resultas de la caída sufrida, el hidalgo contesta: «Así es la verdad ... y si no me quejo del dolor es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se le salgan las tripas por ella» (I.8: 131). La respuesta de Sancho es inmediata: «Si eso es así, no tengo yo que replicar ... De mí se decir que me he de quejar del más pequeño dolor que tenga, si ya no se entiende también con los escuderos de los caballeros andantes eso del no quejarse» (131). Sancho recuerda acto seguido a don Quijote que ya es hora de comer, a lo que don Quijote responde que él no tiene hambre y le da licencia a Sancho para hacerlo, dando lugar a una muy ilustrativa imagen del caballero molido sobre su caballo y el escudero comiendo sobre su jumento:

Con esta licencia se acomodó Sancho lo mejor que pudo sobre su jumento, y, sacando de las alforjas lo que en ellas había puesto, iba caminando y comiendo detrás de su amo muy de su espacio, y de cuando en cuando empinaba la bota, con tanto gusto que le pudiera envidiar el más regalado bodegonero de Málaga. Y en tanto que él iba de aquella manera menudeando tragos, no se le acordaba de ninguna promesa que su amo le hubiese hecho, ni tenía por ningún trabajo, sino por mucho descanso, andar buscando las aventuras, por peligrosas que fuesen. (131)

A la noche, siguiendo en esta misma línea, don Quijote velará,

⁴⁵ El *romance* o el idealismo que orienta la visión de don Quijote implica por tanto: idealismo romántico, que se refiere a la idealización (a través de una doble perspectiva vertical) de la realidad, *lo idealizado*; idealismo abstracto, *la idea*, la reducción de la realidad a un idea abstracta o teórica de la misma; idealismo moral, *lo ideal*, la elevación de la realidad a un plano ideal. Frente a ello se alzan otros tantos aspectos del *realismo* que podemos designar como horizontalidad, empirismo y materialismo.

...pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras. No la pasó así Sancho Panza; que, como tenía el estómago lleno, y no de agua de chicoria, de un sueño se la llevó toda, y no fueran parte para despertarle, si su amo no lo llamara, los rayos del sol, que le daban en el rostro ... Al levantarse dio un tiento a la bota, y hallóla algo más flaca que la noche antes; y afligiósele el corazón, por parecerle que no llevaban camino de remediar tan presto su falta. No quiso desayunarse don Quijote, porque, como está dicho, dio en sustentarse de sabrosas memorias. (132)⁴⁶

El pasaje, con don Quijote velando y ayunando por su dama, viviendo según los dictados del ideal literario a los que sacrifica su bienestar, y Sancho durmiendo a pierna suelta y preocupado por el vino, viviendo según los dictados de sus apetitos, resume perfectamente la diferente actitud vital de los personajes que resulta de sus respectivas visiones de mundo, y que será una constante a lo largo de toda la obra. Así don Quijote, tras ser molido por los yangüeses, se preocupará de su honra, y se consolará al pensar que aunque apaleado no fue afrentado, «...porque las armas que aquellos hombres traían, con que nos machacaron, no eran otra que sus estacas, y ninguno dellos, a lo que se me acuerda, tenía estoque, espada ni puñal» (I.15: 192); a Sancho le preocupará sólo el dolor: «...no me da pena alguna el pensar si fue afrenta o no lo de los estacazos, como me la da el dolor de los golpes, que me han de quedar tan impresos en la memoria como en las espaldas» (193).

Además del hambre, el sueño, o el dolor, el miedo y el dinero son piedra de toque fundamental de sus diferentes actitudes. Sancho no es cobarde, como ha argumentado Madariaga, sino pragmático, y así lo prueban su actitud con los yangüeses—intenta disuadir a don Quijote por el mayor número de oponentes pero finalmente ataca con don Quijote—o con el escudero del Caballero de los Espejos—intenta rehuir un combate inmotivado, pero si es insultado está dispuesto a defenderse. Su pragmatismo le hace temer los desastrosos resultados de algunas de las temerarias empresas a las que se

⁴⁶ La diferente actitud ante la comida vuelve a aparecer de forma explícita en un diálogo posterior, cuando don Quijote le pide a Sancho algo de comer y éste se disculpa diciéndole que sólo tiene pan, queso y cebolla, a lo que don Quijote replica que no tiene por qué disculparse ya que «...es honra de los caballeros andantes no comer en un mes, y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano ... [pues] andando lo más del tiempo de su vida por las florestas y despoblados, y sin cocinero, ...su más ordinaria comida sería de viandas rústicas, tales como las que tú ahora me ofreces» (I.10: 150-51). A estas palabras del hidalgo sigue un diálogo que no tiene desperdicio:

—Perdóneme vuestra merced—dijo Sancho—; que como yo no sé leer ni escribir, como otra vez he dicho, no sé si he caído en las reglas de la profesión caballeresca; y de aquí adelante yo proveeré las alforjas de todo género de fruta seca para vuestra merced, que es caballero, y para mí las proveeré, pues no lo soy, de otras cosas volátiles y de más sustancia.

—No digo yo, Sancho—replicó don Quijote—, que sea forzoso a los caballeros andantes no comer otra cosa sino estas frutas que dices, sino que su más ordinario sustento debía de ser dellas, y de algunas yerbas que hallaban por los campos, que ellos conocían y yo también conozco. (151)

lanza don Quijote, cegado por su ideal y por la idea de conquistar fama. Y tiene miedo ante lo desconocido y extraordinario, lo oscuro, ominoso o sobrenatural, ese miedo ante lo que escapa de la materia, del mundo sensible, que caracteriza precisamente a aquéllos que se encuentran más apegados a ella, un miedo al que don Quijote se sobrepone guiado precisamente por su idealismo, por su desapego de la materia. El cortejo de encapuchados con antorchas acompañando al cuerpo muerto, el sobrecogedor sonido de los batanes en la noche, las enormes narices del escudero del Caballero del Bosque en la oscuridad, el horrendo ruido y comitiva que precede a la nocturna aparición de Merlín, el árbol de los bandoleros ahorcados bajo el que amanecen don Quijote y Sancho, son buena prueba de todo ello. En la aventura de los batanes la confrontación entre idealismo y materialismo se hace evidente en el discurso de amo y criado, uno exultante ante la oportunidad de imitar sus ideales modelos y probar su valor y virtud, dispuesto a morir por su ideal, Sancho aconsejando que se vayan, pues nadie sabrá su retirada ni les podrá llamar cobardes, aduciendo que el busca peligros acaba pereciendo en ellos y que, aun peor, él mismo perecerá de miedo si don Quijote lo deja solo. Ante el estímulo de lo desconocido y ominoso uno reacciona superando su miedo a la luz del ideal, el otro sucumbiendo a él y, todavía peor, arrastrando el ideal a la más baja y sucia materialidad: el miedo de Sancho le lleva a hacer sus necesidades bajo la mismas narices del idealista don Quijote, al que el truco de Sancho de atar las patas de Rocinante impiden lanzarse a esa nunca vista y temerosa aventura. Pero es sin duda el dinero el elemento más revelador de sus contrapuestas actitudes morales. La avaricia de Sancho y la generosidad y descuido por el dinero de don Quijote son evidentes durante toda la obra, y ya hemos visto los casos de los frailes y del barbero que son un buen ejemplo de ello. El encuentro de la maleta de Cardenio con la bolsa de dineros es una de las ocasiones en que sus diferentes actitudes se muestran con mayor claridad: «¡Bendito sea todo el cielo, que nos ha deparado una aventura que sea de provecho!» (I.23: 276), exclama Sancho, estableciendo así una implícita distinción entre aventuras de provecho sanchescas frente a aventuras de fama quijotescas. La decisión de don Quijote de buscar a Cardenio, al que imaginan dueño de la maleta, muestra a las claras la diferente visión moral de uno y otro:

—Harto mejor sería no buscallo; porque si le hallamos y acaso fuese el dueño del dinero, claro está que lo tengo de restituir; y así, fuera mejor, sin hacer esta inútil diligencia, poseerlo yo con buena fe, hasta que, por otra vía menos curiosa y diligente, pareciera su verdadero señor; y quizá fuera a tiempo que lo hubiera gastado, y entonces el rey me hacía franco.

—Engañaste en eso, Sancho—respondió don Quijote—; que ya que hemos caído en sospecha de quién es el dueño, cuasi delante, estamos obligados a buscarle y volvérselos; y cuando no le buscásemos, la vehemente sospecha que tenemos de que él sea nos pone ya

tanta culpa como si lo fuese. Así que, Sancho amigo, no te dé pena el buscalte, por la que a mí se me quitará si le hallo. (281)

Situaciones similares que ponen de manifiesto la avaricia de Sancho y la generosidad de don Quijote tales como las de la libranza pollinesca (el documento en virtud del cual don Quijote hace donación a Sancho de unos pollinos), la exigencia de salario de Sancho, o el abusivo precio que éste pone a sus azotes, menudean a lo largo de toda la obra.

El antagonismo entre *realismo* y *romance* que toma cuerpo en Sancho y don Quijote trasciende así el terreno epistemológico para remontarse a uno de índole moral, y convertirse en el conflicto entre materialismo e idealismo moral. Y en esta dimensión, como el ejemplo de la bolsa de dinero permite apreciar, es la visión de don Quijote la que actúa de correctivo de la de Sancho, de forma que tan correctivo es Sancho de don Quijote como don Quijote de Sancho. Sancho es ante todo el correctivo epistemológico, *realista*, a la visión romántica de don Quijote, y critica ante todo su falta de correspondencia con la realidad; don Quijote el correctivo moral, *ideal*, a la visión degradada de Sancho, y critica su excesivo y apego a la materia. El idealismo romántico del hidalgo es criticado por el *realismo* de Sancho, pero el idealismo moral de aquél critica el materialismo de éste. En conjunto tenemos una permanente crítica o iluminación mutua, que va tanto del *romance* quijotesco al *realismo* sanchesco como al contrario, de manera semejante a como ocurría en el diálogo entre román y realidad, un diálogo del que don Quijote y Sancho forma parte, pues, como hemos visto, el dialogismo cervantino está íntimamente unido a la dialogización del román. La tensión, como ocurría también entre román y realidad, queda sin resolver, el autor permanece a distancia de ambos y sin decantarse por ninguno en su totalidad, sin duda más cercano a Sancho en su visión *realista* y su función de correctivo de las mistificaciones quijotescas, pero apoyando también a las correcciones de la visión ideal de don Quijote a los excesos de Sancho. A través de don Quijote y Sancho Cervantes ofrece una visión dual o múltiple de la realidad, en la que ambos son necesarios porque no hay visión unitaria que pueda atrapar por sí misma toda la realidad. El autor, y con él el lector, es el depositario de esa visión múltiple gracias a la distancia a que se mantiene de ambos, como ha apreciado acertadamente E. C. Riley: «Manteniéndose a distancia de lo que escribe, Cervantes puede unir dos ideas que sean recíprocamente contradictorias; al no afirmarlas ni negarlas, opta por ambas y, al mismo tiempo, no opta por ninguna de las dos. Esto hace posible que el afecto y la crítica se den simultáneamente» (*Teoría de la*

novela 59)^{*(186)}. La posición del autor no puede identificarse con ninguno de los participantes en el diálogo, tan sólo con una síntesis dialógica de ambos, como percibió hace mucho tiempo Ortega con su lucidez característica al comentar los dos errores de la crítica cervantina: «Unos, con encantadora previsión, nos proponen que no seamos Quijotes; y otros, según la moda más reciente, nos invitan a una existencia absurda, llena de ademanes congestionados. Para unos y para otros, por lo visto, Cervantes no ha existido. Pues a poner nuestro ánimo más allá de ese dualismo vino sobre la tierra Cervantes» (31). Estos errores, andando el tiempo, se han convertido en las escuelas *hard* y *soft* de la crítica cervantina sobre las que han hablado Mandel y Allen^{*(187)}. La

^{*(186)} Riley caracteriza esa actitud distanciada como irónica y la ve como característica del método cervantino de discusión teórica de la novela dentro de la novela, como también de su método de creación artística, como método narrativo: «Cervantes descubrió en la ironía el instrumento más valioso del novelista. Como instrumento puramente crítico es de limitada utilidad, pues las cuestiones planteadas quedan sin respuesta. Pero su misma indecisión tiene una consecuencia importante: abre las puertas a otra clase de crítica, más moderna. La multiplicidad de perspectivas posibles permite una visión de las cosas nueva y compleja, una visión casi circular, desde todos los ángulos, que no señala con precisión la verdad del asunto tratado, pero circunscribe el área de operación. La ironía permite hacer crítica a Cervantes al tiempo que escribe, y presentar puntos de vista distintos con una imparcialidad notable. Su mayor importancia es, sin embargo, de tipo artístico; Cervantes no es un innovador en cuanto a su método crítico tanto como lo es por su uso de la ironía como técnica novelística» (59-60). ALBAN K. FORCIONE en *Cervantes, Aristotle, and the "Persiles"* (Princeton: Princeton University Press, 1970), ha insistido todavía más en este dialogismo cervantino como método de discusión crítica y teórica dentro de la obra, llevando más allá las afirmaciones de Riley sobre la ambivalencia de la actitud de Cervantes sobre cualquier punto, al cuestionar la supuesta defensa o identificación cervantina con las ideas neoaristotélicas (defendida, aunque con las reservas que hemos visto, por Riley) y descubrir una serie de elementos que apuntan a la negación o crítica de las mismas, junto a los que conviven otros que indican su adscripción a ellas o su simpatía por ellas. Para Forcione la tendencia crítica que enfatiza el lado normativo de Cervantes se olvida del hecho de que «...the polarity marking his attitude toward nearly every province of human experience is also present in his attitudes toward art» (126). Su intención paródica, sus ataques al teatro y al vulgo, su apego a los principios horaciano-aristotélicos, su tratamiento favorable del canónigo de Toledo, y su seguimiento del plan de éste en el *Persiles*, hacen difícil reconocer «Cervantes's conscious and articulate suspicion of the mode of thinking and theoretical principles which underlie the Aristotelian critical movement and his sympathy for the artistic freedom which the romances represented» (126). Por eso el pensamiento literario de Cervantes es difícil de esquematizar, su ironía es multidimensional. «Whichever interpretation we may prefer, we are nonetheless responding to the protean nature of Cervantes's parody, which, even as it would ridicule a literary genre, bears within itself a reasoned defense of that genre to its most eloquent critics and which, even as it would destroy the reality of the world of romance, nevertheless preserves and reshapes that world by paradoxically sharpening its fantastic contours against the cold background of reality. Here again we observe the dazzling multiplicity of perspectives contained in Cervantes's prose, or, put another way, the wonderful inconclusiveness of Cervantes's humor, its all-dissolving, yet all-inclusive character...» (129). Forcione está defendiendo en el plano de la reflexión teórica de la obra sobre la ficción lo que equivale y se corresponde en el plano de su práctica novelística con lo que hemos denominado realismo inclusivo o romántico.

^{*(187)} Así explica Allen citando a Mandel la cuestión en *Don Quixote: Hero or Fool? Part I*: «The following, by Oscar Mandel, is the most concise of several attempts to summarize the conflicting views: "From the first days in the eighteenth century when Don Quixote ceased to be regarded as a mere satire against romances of chivalry, students of the novel have tended to join one of two critical schools, depending on their interpretation of the role played by the knight. A 'soft' school regards Don

síntesis que supera este dualismo sería sin duda lo que hemos denominado *realismo inclusivo* cervantino, un realismo romántico corregido de los excesos epistemológicos de don Quijote, que vienen de arriba, y de los excesos morales de Sancho, que proceden de abajo. Como la visión de Sancho, y a diferencia de la de don Quijote, es *realismo* en vez de *romance*, pero, a diferencia de Sancho y en común con don Quijote, es romántico en vez de degradado, o al menos puede ser lo uno y lo otro alternativamente. Este realismo romántico es lo que ofrece Cervantes en su obra no sólo a través del dialogismo de don Quijote y Sancho, sino del que resulta de la yuxtaposición de la historia principal de éstos con las historias entrelazadas. El dialogismo cervantino es así pieza esencial en esa inclusividad de su realismo.

Sin embargo, la percepción de esta distancia del autor respecto de sus personajes centrales propia del dialogismo cervantino puede ser tan perniciosa como la identificación del mismo con uno u otro que comentaba Ortega. El hecho de que Cervantes se distancie tanto de una como de otra visión—como también lo hace del escepticismo con el que hemos caracterizado la actitud de los personajes secundarios de la obra—ha dado lugar a comentarios sobre el perspectivismo o el relativismo cervantino. Castro habló en *El pensamiento de Cervantes* de cómo Cervantes se coloca en la conciencia de los individuos que salen de su pluma, «...ya que en el sujeto radica el observatorio y fábrica de la verdad» (68), llamando la atención sobre esos momentos «...en los que vemos reflejarse o refractarse la realidad al cruzar el alma del personaje, y en que esa realidad va siendo dada a luz subjetivamente» (69). Para Castro el punto de vista de cada uno es un prisma de la realidad, que se ofrece así en múltiples facetas, por lo que afirma que «si hay en Cervantes una preocupación general previa a las demás, es la de cómo sea la realidad objetiva» (79), y, yendo todavía más lejos, concluye: «Todo este mundo que nos rodea está, pues, en un tris, que se trate de un yelmo o de la noción de bien y mal» (80); «Cervantes, por consiguiente, rozó repetidas veces el problema de cómo sean las cosas que contemplamos: ¿realidad, apariencia? “Esto que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí yelmo de Mambrino y a otro le

Quixote as the hero as well as the protagonist of the novel ... On the mild side, this view undelines the persistent and invincible sublimity of Don Quixote's motivation and contrasts it with the pedestrian character of the novel's sane folk. On the extreme side, it establishes an analogy with Christ ... Hardheaded readers ... have steadily opposed all these interpretations. Don Quixote remains for them, in spite of his nobility, the butt of the satire.” ...The apparent paradox which has given rise to this split in opinion has been succinctly put by Lester Crocker: “On the one hand, Cervantes announces his subject as a satire; Don Quijote is a failure, Cervantes mocks him and disapproves of him (therefore for some making him a villain or anti-hero). On the other hand, Don Quijote embodies the great spiritual force of human aspirations, and Cervantes presents him as superior in moral fibre to the people who flout him”» (3-4).

parecerá otra cosa.» (81). En el razonamiento de Castro vemos la imperceptible línea que va del reconocimiento del dialogismo al perspectivismo o el relativismo (una asociación contra la que nos prevenía Bajtín); del juego de visiones en que se refracta la realidad a la consideración de que en el mundo cervantino no hay realidad objetiva, de que todo depende de la perspectiva o que la perspectiva crea el mundo cervantino. Pero es tal vez Leo Spitzer el que mejor muestra esa línea que va del dialogismo al perspectivismo y el que explicita mejor las consecuencias últimas que entraña esta postura:

Esto quiere decir que en la novela de Cervantes las cosas se representan no por lo que ellas son en sí, sino sólo en cuanto objeto de nuestro lenguaje o de nuestro pensamiento; y ello implica en el narrador romper la representación en dos puntos de vista. Es imposible la certeza respecto a la realidad "no rota" u objetiva de los acontecimientos: la única verdad indubitable a la que debe atenerse el lector es la voluntad del novelista que optó por romper la unidad multivalente en diferentes perspectivas. En otras palabras; el perspectivismo sugiere un principio de Arquímedes extrínseco a la trama y el propio Cervantes es aquí Arquímedes.* (188)

Creo que Spitzer se equivoca. En el *Quijote* hay certeza sobre la realidad objetiva que subyace a las diferentes interpretaciones de la misma, una certeza que, como reconoce Spitzer, proviene de la visión del autor, pero no de fuera de la trama de la obra, ya que esa visión del autor está codificada en la propia obra. En todo momento tenemos clara la referencia de la realidad de la que se desvían las interpretaciones que de la misma hacen los personajes, especialmente don Quijote y Sancho, tenemos clara noción de lo que son las cosas más allá de la distorsión quijotesca o sanchesca de las mismas, de la locura de éstos, así como de la locura fingida de los demás, como hemos visto. Así lo ha apreciado acertadamente Richard Predmore primero en su artículo «El problema de la realidad en el *Quijote*» y posteriormente en su libro *The world of Don Quixote*, en el que escribe: «If, as far as reality is concerned, there is a distinction generally valid for the entire *Don Quixote*, it is that which separates reality as Cervantes presents it to the reader from reality as the characters of his book see or interpret it» (54); «if the characters of *Don Quixote* are frequently confused or mistaken in the presence of the deceptive appearances of reality, the narrator is not confused nor does he permit the reader to be confused» (55). Para ello Cervantes siempre empieza o acaba diciendo lo que hay detrás de las alucinaciones de don Quijote, y utiliza además de esta descripción de la realidad objetiva otros medios, por ejemplo los títulos de los capítulos, o su repetición de la expresión «y así era en verdad». A Spitzer cabía hacerle

*(188) LEO SPITZER, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», *Lingüística e historia literaria* (Madrid: Gredos, 1955) 195.

la pregunta que se hace Predmore: «If it were Cervantes' intention that the reader considered reality problematical, would he not have to conceal a bit his own confident attitude toward it? For him, as for the reader, the truth of what happens in Don Quixote "floats above falsehood like oil upon water" (II. 10)» (56). Esta confianza del autor sobre la realidad, naturalmente, es «...a technical requirement of his novel. If he did not disclose the true nature of the realities that his characters were to misinterpret, how could we laugh at their misinterpretations? If there are no certain realities, there can be no discernible errors» (56). Esa confianza es la condición imprescindible para llevar a cabo la parodia del román y la sátira de la realidad de las que ya hemos hablado. La certeza respecto a la realidad objetiva deshace la posibilidad del perspectivismo del que habla Spitzer. La posición del autor está escondida o codificada en esa realidad, en esa norma respecto a la que los personajes difieren, y aun cuando pueda disentirse respecto a la caracterización que de esa posición hemos hecho como realismo romántico, o pueda considerarse una simplificación de su complejidad, no hay duda de cómo las visiones de don Quijote y Sancho difieren de la realidad, de sus insuficiencias tanto epistemológicas como morales al enfrentarse a ella, y de la crítica y los correctivos que el autor aplica a las mismas.

Así lo revela claramente el episodio de la disputa sobre el yelmo, el lugar común de la crítica perspectivista del *Quijote*, al que naturalmente acude también Spitzer, que cita de nuevo la frase de don Quijote—«...eso que a tí te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa»—y va aún más lejos al considerar la acuñación de *baciyelmo* por parte de Sancho como un resumen de la visión perspectivista cervantina. Con ello, según Spitzer,

...el tolerante Sancho concluye el debate sobre la identidad del brillante objeto, como si razonara así: "si una cosa me parece a mí como *a* y a ti como *b* puede ser que en realidad no sea ni *a* ni *b* sino *a+b*" (la misma tolerancia demuestra Don Quijote un poco más adelante en el mismo episodio, cuando observa...: "Así que deja ese caballo, o asno, o lo que tú quieras que sea"; sólo que Don Quijote no llega a forjar un *caballiasno). (199)

Baciyelmo no puede considerarse el resumen de la actitud o visión perspectivista o relativa de la realidad de un autor que nos ha dicho desde el primer momento que se trata de una bacía. En todo momento la realidad de la bacía está presente, y por muy confundidos que puedan estar los personajes o por mucho que intenten confundir a propósito la realidad, el lector nunca lo está. Porque el lector mira la realidad desde arriba, desde la perspectiva privilegiada del creador, del autor que la conoce inequívocamente, para el que ésta no oscila ni es ambigua. Y esa realidad del autor no

es igual a la mera suma de todas las posibilidades que barajan los personajes sobre la misma, como sugiere Spitzer, sino a una suma selectiva en vez de acumulativa, que va reteniendo ciertas posibilidades y rechazando otras, y no sólo epistemológicas sino también morales, en definitiva una síntesis dialógica de las mismas. Esta es la diferencia básica entre dialogismo y perspectivismo.

La tolerancia absoluta del perspectivismo cervantino que sugiere Spitzer conduce a un relativismo radical, a la negación de cualquier posibilidad de verdad, del que Cervantes, según Spitzer, sólo se salva por su catolicismo, por creer en un Dios por encima de este perspectivismo, al que Cervantes reconoce como «gran Entendedor del lenguaje» (201), el único para el que lenguaje y el mundo que designa es transparente, un Dios que es el único principio que puede generar orden del caos. Así es como Cervantes crea para Spitzer un «orden precario»:

Y de hecho sólo una vez en la literatura mundial se plasmó en la realidad este orden precario. Los pensadores y artistas posteriores no se pararon en proclamar la inanidad del mundo; llegaron a nada menos que dudar de la existencia de cualquier orden universal del mundo y a negar al Creador, o, al menos, al imitar el perspectivismo de Cervantes (Gide, Proust, Conrad, Joyce, Virginia Woolf, Pirandello), no han sido capaces de sentir la unidad latente tras el perspectivismo; de tal manera que en sus manos la personalidad del autor llega a desintegrarse. Cervantes se halla en el polo opuesto de la moderna disolución de la personalidad del novelista. ¡Qué grandeza no entraña su intento—hecho en el último momento antes de que la visión unitaria cristiana del mundo se desintegrara—de restaurar esta visión en un plano artístico, de mantener ante nuestros ojos un cosmos dividido en dos mitades separadas: desilusión e ilusión que, sin embargo, por un milagro, no se disgregan! (222)

Ese Dios del que habla Spitzer como principio de orden y de verdad extrínseco a la obra evidentemente se manifiesta en su orden intrínseco en el autor que, como representante de Dios en la misma, como creador absoluto, ofrece una realidad inequívoca, una norma respecto a la que establecer las desviaciones de los personajes. Spitzer parece ser consciente de ello al unir la negación del Creador de los novelistas posteriores con la desintegración del autor. Es el autor, y no Dios, el que ha diseñado la realidad ficticia de su novela, tomando el papel de Dios en ella, y el que, asumiendo plenamente este papel—al que renuncian novelistas posteriores—actúa en la misma como garante de una realidad objetiva. Evidentemente el ofrecernos esa garantía puede reflejar, como sugiere Spitzer, una ideología o creencia cuya pérdida está en el origen de la relativización posterior del dialogismo cervantino. Pero, en el plano literario, como Spitzer sin duda percibe aun a costa de contradecir sus afirmaciones anteriores, las diferencias entre el perspectivismo moderno y el dialogismo cervantino no radican en la mera posición religiosa o filosófica del autor, sino en la presencia de un autor implícito en la obra cuya visión identificamos con la realidad o la verdad—y de la que se deduce dicha posición,

no a la inversa. Los autores que cita Spitzer no imitan el perspectivismo cervantino, que no existe, sino el dialogismo que ellos convierten, andando por la senda abierta por Cervantes, en perspectivismo.

En el *Quijote* el autor, desde su posición privilegiada de Creador, de Dios, sí sabe cuál es la realidad, y nosotros con él, pues gracias a él miramos el mundo con la mirada de Dios, con esa claridad que sólo Dios puede tener en un mundo en el que la realidad es problemática. Es problemática porque cada uno tiene una visión propia de la misma, conformada tanto por la experiencia personal del mundo como por el interés particular, por criterios epistemológicos como morales, una visión más o menos divergente de la realidad, pero nunca suficiente para abarcarla por completo. Y es problemática no sólo por esa variedad de visiones necesariamente subjetivas de cada uno, sino también por las apariencias engañosas de las que a veces se recubre^{*(189)}. La realidad o la verdad

* (189) Las fuentes de la impermeabilidad última de la realidad o la verdad, de la naturaleza problemática de la realidad en el *Quijote*, son variadas, pero todas remiten en última instancia a la forma en que los personajes, los seres humanos en general, tienen de experimentar el mundo. Es esta forma subjetiva lo que problematiza la realidad, pero ésta resulta tanto de (a) las idiosincrasias del individuo, del hecho de que las cosas parecen diferentes a diferentes individuos, como (b) de la naturaleza sensible del mundo, que sólo puede conocerse por la percepción y los sentidos, y las confusiones a las que ello puede dar lugar cuando las cosas no son lo que parecen. Así Parker entiende que la verdad es problemática en el *Quijote* porque la manipulan los personajes. No son los sentidos los que engañan, sino los hombres, que falsean la realidad al interpretarla en función de intereses o razones personales (a), como pone de manifiesto la discusión sobre la bacía, aunque dicha manipulación entraña también un intento de hacer que las cosas parezcan lo que no son, de engañar los sentidos del otro (b), como ponen de manifiesto los engaños de los que son víctimas don Quijote y Sancho Panza. Castro hace también alusión a estos engaños cuando reconoce que la oscilación o vacilación no es espontánea, es decir, propia de la realidad, sino suscitada. Richard Predmore, partiendo de la base de que hay una realidad inequívoca, como hemos visto, enfatiza el segundo aspecto (b) al reconocer que las apariencias pueden ser engañosas y dar lugar al error: «The persons who inhabit Don Quixote's world have to deal with that world largely on the basis of impressions and appearances. Often these impressions and appearances do not lead them to an adequate interpretation of reality» (68). Y añade: «... the characters in *Don Quixote* spend their lives guessing, inferring, conjecturing, trying to orient themselves by all kinds of signs and clues. That is to say, we have seen how much it matters to them and how difficult it is for them to interpret correctly the realities amid which they live» (75). Esta dificultad es acentuada y transferida a veces al lector por un narrador que frecuentemente renuncia a su omnisciencia para presentar no lo que las cosas son sino lo que parecen ser, por su frecuente uso de «parecer» y «debe de», del lenguaje de la conjetura y aproximativo. Predmore sintetiza los dos aspectos (a y b) que hemos visto que contribuyen a crear la naturaleza problemática de la realidad, y apunta cómo ésta convive con la certeza que sobre la misma posee el autor: «... I suggested that Cervantes' characters tended to misinterpret reality because they saw it in the distorting mirror of their illusions, and it is certain that their illusions do influence their interpretations [a] ... [But] Cervantes makes his characters live in a world favorable to illusion. Often he fails to provide them with sufficient data for the proper interpretation of the realities they have to confront, and he often presents these realities cloaked in ambiguities and appearances conducive to error [b] ... Earlier we said that the narrator tended to establish the true nature of certain realities before his characters misinterpreted them. Now we can see that he often establishes appearances in such a way as to justify their misinterpretations» (82). Y concluye: «Cervantes establishes a fair number of firm realities to serve as a screen on which his characters may project their aberrations. Of this there can be little doubt; but some of his protestations that incline us to this conclusion permit another interpretation. If he so frequently sets himself up to be

del *Quijote* no es oscilante, es simplemente problemática; el acceso a ella es difícil, es un raro privilegio que no les está concedido ni a los personajes del mundo cervantino, como no nos está concedido a nosotros en nuestra experiencia ordinaria. En nuestro mundo real sólo Dios tendría este privilegio; en el *Quijote* sólo lo tiene Cervantes, que actúa como Dios al crear ese mundo ficticio y ofrecer al lector esa posición privilegiada de la que carece en la realidad. La realidad del *Quijote* no es perspectivista, ya que tras el juego de perspectivas del mundo cervantino hay una realidad firme; es simplemente dialógica, pues está hecha de múltiples formas de entenderla, percibirla y experimentarla, y sólo a través de ellas, nunca a través de una forma única, se puede llegar a esa síntesis dialógica a la que sólo el autor y el lector tienen acceso desde sus posiciones de privilegio. En el mundo cervantino no hay oscilación sino problematización, no hay perspectivismo sino dialogismo. El trecho que va de uno a otro se observa perfectamente en la distancia que separa la primera formulación de Castro del tema de la realidad oscilante en *El pensamiento de Cervantes*, que ya hemos visto, a su revisión del mismo en «La palabra escrita y el *Quijote*»:

Hace años intenté interpretar el *Quijote* con criterios excesivamente occidentales, y creí que a Cervantes le interesaba en ocasiones determinar cuál fuera la realidad yacente bajo la fluctuación de las apariencias. Mas no es el problema de la verdad o del error lógicos lo que al autor le preocupa, sino hacer sentir cómo la realidad es siempre un aspecto de la experiencia de quien la está viviendo... lo nuevo en el *Quijote* consistió en hacer valer como verdadero lo auténticamente fundado en una experiencia vital, y no lo determinado por un análisis racional.* (190)

La realidad no es ambigua o relativa en el *Quijote*, es simplemente dialógica, está vista a través de, o descompuesta en, un diálogo de visiones de la misma, pero en ese diálogo hay una visión dominante que actúa de correctivo de las demás, la del autor, que actúa como realidad de la que se desvían las interpretaciones quijotesca y sanchesca pero que además se corresponde en última instancia con una síntesis de las mismas.

La existencia de esta visión normativa del autor que se manifiesta en una realidad que critica las visiones de los personajes no significa, sin embargo, que estemos ante una novela dogmática, y ello es así precisamente por ese carácter inclusivo de la realidad cervantina, por el hecho que la posición del autor se va haciendo de sintetizar

the arbiter of truth, may it not be in part because he wants the reader to notice how difficult it is to keep one's bearings amidst the deceptive appearances and practical jokes? Isn't that what is suggested by phrases such as: "And the Duchess that day really and truly dispatched one of her pages" (II. 46)? Cervantes sometimes acts as though he too were on his guard against the deceptive realities of his own created world» (83).

* (190) AMÉRICO CASTRO, «La palabra escrita y el *Quijote*», *El "Quijote"*, ed. George Haley (Madrid: Taurus, 1980) 73

dialógicamente las posiciones de uno y otro personaje, de que su verdad nace del diálogo de los puntos de vista, es dialógica, y no de imponerse sobre ellos, no es dogmática. Eso diferencia el realismo del *Quijote* del del *Guzmán de Alfarache* o el género picaresco en general, como ha apreciado Blanco Aguinaga. En este último, el carácter degradado del héroe y su mundo, por una parte, y la forma autobiográfica, por otra, confluyen para crear una forma de realismo, denominada por Aguinaga *realismo dogmático de desengaño*, que no excluye el diálogo pero hace que el pícaro, convertido en autor y desengañado por la bajeza y mezquindad de la realidad, imponga su punto de vista de manera retrospectiva sobre todos los demás:

...el pícaro es siempre un vagabundo solitario, un verdadero desterrado que no entra nunca en diálogo real con los demás hombres porque los más desconfían de él y él desconfía de todos en cuanto adquiere un poco de experiencia. Y aunque habla con todo el mundo y todos hablan y hacen a su alrededor, los diversos puntos de vista de las vidas de los demás le llegan al lector filtrados por esa soledad suya en cuyo centro la realidad, por prismática que sea, se fija en un único punto de vista desde el cual, por su misma bajeza de miras, se descubre la mentira de los otros puntos de vista ... Así, de su aislamiento van saliendo definiciones dogmáticas o retratos sin perspectiva y deformes de la realidad, por medio de los cuales todo engaño del mundo queda desentrañado. Como además el personaje-pícaro es *ahora*, fuera de la novela, el novelista, los juicios y opiniones que han ido originándose en su vida por la fuerza de las circunstancias se han transformado ya en juicios formales definitivos sobre la humanidad, que ahora—novelista solitario—domina no ya desde su más bajo fondo, sino desde una *atalaya* intelectual y moralmente superior al mundo de los otros ... Así, aunque cuando vivía su vida de pícaro cada aventura le servía para descubrir, *a posteriori*, el engaño del mundo, la novela de esa vida es, como veremos, pensada *a priori* como ejemplo de desengaño.*⁽¹⁹¹⁾

La picaresca es en la descripción de Blanco Aguinaga una forma de lo que Bajtin denomina dialogismo monologizado; en ella el dogmatismo ahoga el diálogo, todo dilema u oposición es siempre resuelto, y frente al engaño de las apariencias del mundo y su carácter problemático el novelista ofrece su desengaño dogmático (323). Frente a ello la actitud de Cervantes ante la realidad en sus obras de raigambre picaresca descrita por Blanco Aguinaga es bien diferente y coincidente con la que aquí hemos descrito para el *Quijote*. En el *Coloquio de los perros* Cervantes pone a Cipión junto a Berganza, presenta un antagonista que se entromete continuamente en la narración picaresca y el consiguiente punto de vista de éste, y que los corrige, critica, modula, poniendo en duda la verdad de su realismo absoluto e introduciendo la posibilidad del ideal:

Gracias a este procedimiento de Cervantes, la alternancia no se da ya entre los contrarios presentados por oposición desde un punto de vista dogmático, sino entre dos puntos de vista, a veces contrarios, a veces no, sobre los que el novelista nunca juzga ni dice la última palabra ...

*⁽¹⁹¹⁾ CARLOS BLANCO AGUINAGA, «Cervantes y la picaresca: Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957) 315-16.

En vez de un monólogo dogmático con el que destruye el diálogo del mundo, Cervantes nos presenta un diálogo haciéndose, la posibilidad de la ambivalencia. (331-32)

Lo mismo ocurre con el diálogo de don Quijote y Sancho en el *Quijote*, en el que Cervantes no toma partido por ninguno y lo toma por los dos. Esto es lo que caracteriza el realismo cervantino tal y como explica Blanco Aguinaga al final de su artículo:

Los planos de la realidad se entrecruzan siempre en Cervantes sin que ninguno de ellos aparezca como verdad absoluta ... La realidad es una suciedad limpia [una frase tomada de *La ilustre fregona*], o al revés, y toda ella es presentada por el novelista—poeta imitador de la realidad—sin rechazar ninguna de sus partes. Aceptación vital y presentación, nunca rechazo, como no sea el de la forma artística que *resuelve*, por oposición, la armonía de contrarios que es el mundo ... Cervantes, novelista presentacional, pinta la realidad como quien la ve en toda su complejidad, desde fuera, sin pretender conocerla absolutamente por dentro como el personaje-novelistas de la picaresca ... Frente al realismo que nos dice que el mundo es sólo "muladares y partes asquerosas" y engaño, el realismo prismático de la "suciedad limpia". En esta frase ... los contrarios ... se unen ... para demostrarnos que "realismo" no significa necesariamente desengaño y suciedad absolutos frente a la limpieza y engaño absolutos de las novelas de fantasía; que no significa rechazo de la materia ni del espíritu, es decir, de la vida, sino fusión de ambos en goce vital; que no significa Sancho contra don Quijote, sino Sancho y don Quijote, conviviéndose y viviéndose, haciéndose ante nuestros ojos y oídos, en su historia... (340-41)

Aunque Blanco Aguinaga acabe deslizándose en sus conclusiones de manera inadvertida por la pendiente del perspectivismo, ello no anula la validez y acierto de estas palabras y su planteamiento, que es similar al que aquí hemos hecho al hablar del realismo romántico cervantino frente al degradado de la picaresca. Este realismo romántico no es en última instancia otra cosa sino su realismo dialógico, que se caracteriza por esa actitud distanciada y crítica del autor a la que nos hemos referido ya, que no privilegia ninguna posición individual absoluta, que está hecha del diálogo con ellas. La inclusividad del realismo cervantino que hemos visto ya en diferentes frentes—*romance* y *realismo*, sátira y parodia, don Quijote y Sancho—es el testimonio fehaciente de su dialogismo profundo.

Así pues la realidad o la verdad del *Quijote* no es perspectivista, pero tampoco dogmática, es simplemente dialógica. El carácter dominante y normativo de la visión autorial de la realidad respecto a la de los personajes hace que el *Quijote*, siguiendo las pautas bajtinianas, no pueda considerarse una novela auténticamente polifónica, un rango que Bajtin reserva a Dostoievski y novelistas posteriores a éste. Pero el dialogismo cervantino no puede considerarse por ello monologizado, no es dogmático, ya que esta visión autorial no anula las de los personajes ni resuelve el diálogo que se establece entre ellas tomando partido por alguna, sino que es una síntesis de las mismas, su sustancia en el fondo son las correcciones que ellas mismas se hacen una a otra, su diálogo. El dialogismo cervantino ocupa así una posición intermedia entre el

dialogismo polifónico, en el que podemos considerar el perspectivismo (aunque éste puede también llegar al relativismo), y el dialogismo picaresco, que es dogmático. El *baciyelmo* puede considerarse el emblema de este dialogismo cervantino, del carácter problemático y dialógico de la realidad—que no de un perspectivismo inexistente—pero por razones diferentes a las normalmente aducidas por los perspectivistas. En primer lugar, porque en esta palabra late la visión de mundo propia de Sancho, que es la que determina la discrepancia de su posición frente a la normativa de *bacía* y su consiguiente distorsión de la realidad, ya que *baciyelmo* resulta del intento de compatibilizar su visión realista (*bacía*) con sus intereses materiales, los de mantener la albarda robada al barbero, que pasan porque la visión de don Quijote se imponga (*yelmo*). Si el *yelmo* expresa la locura quijotesca, que nace del idealismo romántico, *baciyelmo* expresa perfectamente la sanchesca, que nace del realismo degradado. Pero además, y en segundo lugar, en *baciyelmo* conviven el realismo empírico de Sancho que no le permite negar que se trata de una *bacía* y el idealismo romántico que implica el *yelmo* (aunque asimilado por razones materiales), y por tanto dos visiones antagónicas, dos voces en contacto dialógico. Así lo ha entendido Elias L. Rivers cuando afirma que «“baciyelmo” es el emblema perfecto del discurso dialogado de Bajtin: es una sola palabra con dos voces arraigadas en una divergencia ideológica...» (18). En el *baciyelmo* late la discrepancia de las visiones de la realidad que hemos analizado básicamente como dialogización *externa*; pero también la asimilación del *romance* desde el *realismo* característica de la visión sanchesca, asimilación que apunta a otra forma de dialogismo, una *dialogización interna*, del que nos ocuparemos a continuación.

3. Sancho incorpora visión de don Quijote a través de la suya propia, lo que implica naturalmente que dentro de la visión de Sancho ha de establecerse un diálogo entre el idealismo quijotesco que asimila imperfectamente y el *realismo* a través del cual se realiza esa asimilación, un diálogo que naturalmente transforma la visión asimilada, que la dialogiza al contacto con la visión de base: Sancho no habla de *yelmo*, sino de *baciyelmo*. Estamos así ante esa forma de dialogismo a la que nos referimos al hablar del principio dialógico que no tiene lugar de forma dialogal, en el intercambio de discursos de los personajes como afirmación y réplica, en la sucesión de enunciados de los personajes, sino dentro del propio discurso o enunciado de un personaje. Se trata de un diálogo no dialogal pero sí dialógico, en el que dos voces dialogan dentro de la zona de voz correspondiente a un personaje, en una misma zona de personaje, como la llama Bajtin, que sería la zona del discurso o la historia de la que es sujeto una determinada

voz o personaje, y compuesta de la suma de sus afirmaciones, ideas, acciones, de todo eso que da forma a una visión de mundo o una forma de experimentar el mundo característica. Así suele ser el diálogo entre la voz del autor y la de sus personajes, que puede y suele tener lugar dentro de un mismo enunciado, y también puede ser así el diálogo entre las voces de los personajes, que no tiene por qué adoptar siempre una forma dialogal. El dialogismo que se produce entre los discursos y visiones de los personajes puede ser no sólo externo, un diálogo de voces separadas en enunciados discretos para cada una de ellos, en sus correspondientes zonas de personaje, o interno, el diálogo que se produce en el seno de una determinado discurso o enunciado, en una zona de personaje en el que sin embargo resuenan dos voces. La imperfecta asimilación del discurso quijotesco en el de Sancho hace de este último un magnífico ejemplo de ello, como ya hemos apuntado, pues esta imperfección permite percibir claramente las dos voces dialogando en el mismo, la romántica quijotesca como modelo presente de manera distorsionada, y la realista como fuente de la distorsión sanchesca del modelo.

Hemos visto ya algunas muestras de ello al analizar la distorsión de la realidad de la visión sanchesca que resultaba de su asunción de la perspectiva de don Quijote, pues esa asunción se producía desde o a través de su realismo degradado que filtra el idealismo quijotesco, lo que lo transformaba necesariamente. Ejemplos similares de cómo las ideas o palabras de don Quijote son asimiladas por Sancho y reproducidas en el interior de su discurso pero transformadas al contacto dialógico con su realismo por su particular manera materialista y degradada de verlas o interpretarlas, abundan a lo largo de toda la obra. Uno de ellos aparece cuando Sancho, que tras la victoria con el vizcaíno había ya pedido a don Quijote su ínsula y que se las prometía muy felices imaginando que en cualquier aventura la obtendría, tras el descalabro de los yangüeses, pregunta a don Quijote si tales desgracias ocurren muy a menudo en la vida caballeresca, a lo que don Quijote le responde:

Sábete, amigo Sancho ... que la vida de los caballeros andantes está sujeta a mil peligros y desventuras, y ni más ni menos está en potencia propincua de ser los caballeros reyes o emperadores, como lo ha demostrado la experiencia en muchos y diversos caballeros, de cuyas historias yo tengo entera noticia. Y pudiérate contar agora, si el dolor me diera lugar, de algunos que sólo por el valor de su brazo han subido a los altos grados que he contado, y estos mismos se vieron antes y después en diversas calamidades y miserias. (I.15: 192)

Apenas unas páginas más adelante, cuando don Quijote y Sancho llegan molidos a la venta, Sancho describe a don Quijote tal y como don Quijote se describe a sí mismo, como «...caballero aventurero, y de los mejores y más fuertes que de luengos tiempos a esta parte se han visto en el mundo» (I.16: 197), una evidente asimilación de la visión

quijotesca, lo que da lugar a la pregunta de Maritornes: «¿Qué es caballero aventurero?». La respuesta de Sancho es un claro eco de las palabras de don Quijote que acabamos de citar, una reproducción de las mismas pero con algunas diferencias: «Tan nueva sois en el mundo que no lo sabéis vos ... Pues sabed, hermana mía, que caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador. Hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más menesterosa, y mañana tendrá dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero» (107). La incorporación de las ideas de don Quijote es obvia, pero la expresión ha cambiado radicalmente, y el lenguaje de Sancho revela una idea del mundo caballeresco bien diferente, mucho más prosaica. Sancho subraya el aspecto más literal de las ideas quijotescas sobre el caballero andante, las condiciones puramente materiales de la vida aventurera y las recompensas materiales que esta vida puede reportar a los escuderos; y posterga sus condiciones espirituales, anímicas, morales a las que apuntaba don Quijote, para quien la trayectoria del caballero es un camino de perfeccionamiento a través de la prueba que finalmente se ve recompensado. Sancho además, confrontado con la necesidad de definir al caballero, acude no sólo a lo más cercano y por tanto lo más fresco en su memoria (las palabras de don Quijote sólo unas páginas más atrás), sino sin duda también a lo que se ha grabado más firmemente en su memoria por su dimensión material; selecciona los aspectos más relevantes para él, es decir, las características materiales de esta vida y los bienes que de ella puede obtener. Estos dos aspectos son característicos de la imaginación realista de Sancho y a través de ellos suele filtrar las idealistas imaginaciones del hidalgo que asume Sancho como reales o posibles. De ellos da testimonio su comentario cuando discute con don Quijote la posibilidad de obtener su reino y ser conde o noble como recompensa a sus servicios, posibilidad que Sancho contempla inmediatamente a la luz de ciertos aspectos y detalles materiales que inmediatamente la dialogizan:

Sea así ... Digo que le sabría bien acomodar, porque por vida mía que un tiempo fui muñidor de una cofradía, y que me asentaba tan bien la ropa de muñidor, que decían todos que tenía presencia para poder ser prioste de la misma cofradía. Pues, ¿qué será cuando me ponga un ropón ducal a cuestras, o me vista de oro y de perlas, a uso de conde extranjero? Para mí tengo que me han de venir a ver de cien leguas. (I.21: 259)

Y también da buena prueba su reacción al oír la explicación quijotesca sobre el bálsamo de Fierabrás y sus extraordinarios poderes:

Si eso hay—dijo Panza—, yo renuncio desde aquí el gobierno de la prometida ínsula, y no quiero otra cosa, en pago de mis muchos y buenos servicios, sino que vuestra merced me dé la receta de ese estremado licor, que para mí tengo que valdrá la onza adondequiera más de dos reales, y no he menester yo más para pasar esta vida honrada y descansadamente. Pero es de saber agora si tiene mucha costa el hacelle. (I. 10: 148)

El tema del bálsamo, además, y la forma en que Sancho se referirá al mismo unas páginas más adelante—«aquella bebida del feo Blas» (I.189)—nos permite observar la contrapartida lingüística de esta dialogización interna del mundo caballeresco en el discurso de Sancho y comprender la dimensión dialógica de muchas, aunque no todas, de las tan comentadas prevaricaciones idiomáticas de Sancho. Errores de Sancho como éste muestran en el nivel lingüístico esa imperfecta asimilación del mundo quijotesco desde el sanchesco, que lo transforma y lo dialogiza internamente al ponerlo en contacto con su propio mundo. El lenguaje quijotesco, en el que se expresa su visión de la realidad, es deformado o distorsionado al intentar Sancho reproducirlo desde su lengua y su visión, de forma que el término resultante es un híbrido en el que dialogan la primera y la segunda. La prevaricación es por ello una especie de parodia lingüística, pues en ella se oye todavía el modelo o la conciencia lingüística de don Quijote, pero también la de Sancho, que la parodia o deforma. El intento de asimilación de Sancho de la visión o el discurso de don Quijote en el suyo resulta siempre en una parodia de los mismos, y la prevaricación es la expresión lingüística o léxica pura de esa parodia; al menos ese tipo de prevaricación que resulta del intento de Sancho de hablar como lo hace don Quijote, de hacer suyos no sólo los términos específicamente caballerescos con la visión de mundo asociada a ellos (*feo Blas* por *Fierabrás*, *Malino*, *Malandrino* y *Martino* por *Mambrino*, *Magimasa* por *Madásima*, *abad* por *Elisabad*), sino también de modo más general el lenguaje culto o elevado en el que don Quijote se expresa habitualmente y con el que expresa esa visión (*litado* por *dictado*, *relucida* por *reducida*, *fácil* por *dócil*, *revolcar* por *revocar*, *sorbiese* por *asolviese*, *presonaje* por *personaje*, *verde* por *verídico* ^{*(192)}). Esta es la prevaricación propia o auténticamente cervantina,

^{*(192)} Jesús Gómez cita las prevaricaciones como ejemplo de la ruptura de las leyes del decoro que Cervantes lleva a cabo en el *Quijote*: «En la obra maestra de Cervantes, se produce de manera significativa la parodia de la convención estilística que exige la correspondencia entre el habla de cada personaje y su condición social. Así Sancho intenta acceder con éxito relativo a un nivel lingüístico superior que, según el *decoro* o la “rueda virgiliana”, no es el que le corresponde» (39). Gómez sugiere de modo implícito una diferencia—que estriba sin duda en su carácter dialógico—entre las prevaricaciones sanchescas y las utilizadas como recurso cómico en el teatro del XVI al afirmar que «...las prevaricaciones de Sancho no tienen sólo un valor cómico, sino que sirven para caracterizar al personaje como individuo» (40), considerándolas además como parte de un proceso progresivo de apropiación por parte de Sancho del ideal lingüístico de don Quijote. Esta ruptura del decoro y apropiación de la lengua ajena se produce también en el seno del discurso del hidalgo, que habitualmente usa un lenguaje elevado pero en ocasiones pierde su dignidad expresiva al usar el lenguaje popular o incluso del hampa, lo que apunta una dialogización interna similar de este lenguaje en el seno del del hidalgo: «El ideal del caballero choca con la realidad de su tiempo, lo que se traduce en una serie de incoherencias lingüísticas. No sólo por que el modo de hablar del Quijote se contrapone con el de Sancho, en los frecuentes diálogos entre amo y escudero, o en los diálogos del amo con el ventero, el

que no es simplemente cómica (un error que no surge espontáneamente en el discurso de Sancho sino al oír una palabra que desconoce y preguntar por ella o verse forzado a utilizarla, como en *logicuo* por *longicuo*, *omecillo* por *homicidio*, *tortolitas* por *trogloditas*, *barberos* por *bárbaros*, *estropajos* por *antropófagos*, *perritas a quien dicen cita, cita* por *escitas*); ni tampoco simplemente un instrumento de caracterización social o cultural del personaje (en cuanto que ese error nos informa sobre su nivel a este respecto); sino que es sobre todo un instrumento de caracterización psicológica del mismo (en cuanto que su adulteración nos revela aspectos de su personalidad al informarnos del esfuerzo de ese personaje por pasar por lo que no es, por utilizar un registro lingüístico que no es el suyo); y es ante todo una prevaricación dialógica, en la que late el *dialogismo* cervantino (la incompleta asimilación de un lenguaje con el que el personaje tiene contacto directo y con el que su propio lenguaje dialoga en ese intento de asimilarlo, dando lugar a un híbrido paródico). El ejemplo paradigmático de prevaricación sanchesca típicamente cervantina, en cuanto que fallido intento de apropiación del lenguaje caballeresco, y paradigmático tanto por su extensión (no una palabra sino un texto completo) como por revelar claramente la dialogización paródica de la visión caballeresca que implica, se encuentra en la reproducción de la carta de don Quijote a Dulcinea que Sancho realiza de memoria para el cura y el barbero ⁴⁷. Spitzer ha apuntado la internalización que tiene lugar en esta carta de la dialéctica perspectivista

barbero, con las mozas de mesón, etc. El choque entre la realidad y el ideal se produce en el propio discurso del Quijote que, de este modo, queda dialogizado, en términos bajtinianos» (41). Este proceso, sin embargo, pese a las afirmaciones de Gómez, no es tan ostensible como el que se produce en Sancho. Sobre las prevaricaciones de Sancho puede consultarse el artículo de Amado Alonso, «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (1948): 1-20, o las secciones correspondientes del artículo ya citado de Leo Spitzer o de los estudios clásicos de la lengua del *Quijote* de Helmut Hatzfeld y de Angel Rosenblat.

⁴⁷ Don Quijote escribe:

Soberana y alta señora:

El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto; que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y mi desseo.

Tuyo hasta la muerte,

EL CABALLERO DE LA TRISTE FIGURA (I.25: 311)

Y esta es la versión de Sancho de la misma:

...en el principio la carta decía: "Alta y sobajada señora" ... Luego, si mal no me acuerdo, proseguía..., si mal no me acuerdo: "el llegalo y faltado de sueño, y el ferido besa a vuestra merced las manos, ingrata y muy desconocida hermosa", y no sé qué decía de salud y de enfermedad que le enviaba, y por aquí iba escurriendo hasta que acababa en "Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura» (I.26: 320).

que entrañan los diálogos de don Quijote y Sancho, es decir, la conversión de la dialogización externa de la visión quijotesca en interna. Y Mercedes Gracia Calvo analiza también el episodio como ejemplo de la dialogización de la voz de don Quijote en el seno de la de Sancho y de lo que ella denomina siguiendo a Bajtin *double-voicedness* del escudero, que aparece también en otros pasajes y especialmente en el del encantamiento de Dulcinea^{*(193)}.

El episodio de la carta es sin duda un hito muy significativo en la dialogización interna sanchesca del discurso quijotesco, pero es un hito que forma parte del proceso de progresivo dominio de este discurso por parte de Sancho al que se ha referido Gracia Calvo, o de progresiva contaminación al que se refiere Rivers: «...nos damos cuenta de que el discurso de Sancho se va contaminando cada vez más por las palabras e ideas de Don Quijote; sin usar ni figurativamente las comillas, Sancho Panza en cierto sentido nos retransmite frecuentemente el discurso de su amo» (15). Este proceso se observa perfectamente si tomamos como puntos de referencia el episodio de los batanes, el de la carta y el del encantamiento de Dulcinea. (a) Efectivamente Sancho comienza poniendo el discurso quijotesco entre comillas cuando reproduce las heroicas y retóricas palabras pronunciadas por don Quijote antes de emprender la aventura de los batanes después de que descubren que la aventura no es tal. Sancho dialogiza el discurso al reproducirlo irónicamente, con intención burlona, en un contexto prosaico y claramente hostil al mismo (el descubrimiento de que el ominoso ruido correspondía a unos simples batanes), que convierte la cita de las palabras quijotescas en una parodia. Se produce así una dialogización que es interna en cuanto que incorpora la voz quijotesca en la zona sanchesca, pero en la que el lenguaje sanchesco no se deja oír, su visión propia no tiene correlato lingüístico. Se trata pues de una correlación o iluminación dialogística y no de una hibridación, en la terminología bajtiniana, pues no hay mezcla de dos lenguajes en

^{*(193)} Mercedes Gracia Calvo entiende que en Sancho se produce un conflicto interior entre el discurso autoritario de don Quijote y el suyo propio, lo que da lugar a la *double-voicedness* de Sancho de la que el *baciyelmo* es un intento de solución y una expresión, aunque la mejor expresión de la misma se encuentra en este episodio del encantamiento de Dulcinea: «Diríase que la paulatina asimilación del discurso de su señor, ha llevado al escudero a plantearse esa "voz" como tema y a proponerse a sí mismo un pacto interno entre significados de su propia "zona" y significantes procedentes de la "zona"—de la retórica—de su amo; en estos términos podría definirse la expresiva observación de M. Durán de que "Sancho se quijotiza 'sanchescamente'". Evidentemente, el efecto pretendido por la perspectiva del autor no es la armonía, sino un estridente disociación. Más que al pacto—al estilo "intentional hybrid"—Sancho ha llegado a una "double-voicedness" no del todo controlada» (109). Y concluye: «En todos los intentos anteriores de aproximación a don Quijote, Sancho ha sacado partido de su aprendizaje para atraer la "zona" del caballero a la suya. En el capítulo X se revela su dominio del tema hasta el punto de intentar verse a ensayar lo contrario, es decir, adaptarse por iniciativa propia a la "zona" de don Quijote» (111).

un mismo enunciado, no se transforma el discurso quijotesco como resultado de su incorporación al sanchesco; el lenguaje de don Quijote simplemente se hace presente mediante las comillas, pero, eso sí, a la luz de la conciencia lingüística que reproduce ese lenguaje y que alberga intenciones bien diferentes, de una actitud burlona o irónica desde la que se dialogiza. (b) En el episodio de la carta se mantiene el uso de las comillas para marcar claramente el carácter ajeno del discurso quijotesco, pero el discurso sanchesco se cuela en las palabras citadas y las dialogiza al deformarlas ahora ya lingüísticamente desde la visión de Sancho—la sustitución de *soberana* por *sobajada* es la más significativa en este sentido—con lo que ya tenemos un híbrido. Ocupa así una posición intermedia entre los batanes y (c) el episodio del encantamiento de Dulcinea, que ya reproducimos más arriba, en el que desaparecen las comillas y el discurso quijotesco es incorporado y utilizado por Sancho ya plenamente como propio, lo que da lugar a su dialogización, tanto por el lenguaje sanchesco que deforma el caballeresco quijotesco—recordemos el uso de *cananeas* por *hacaneas*, o lo ojos de besugo y el lunar con los larguísimos pelos rubios de la fingida Dulcinea—como, de manera similar al episodio de los batanes, por el contexto hostil—las labradoras—y la intención burlesca de Sancho. En el camino que va de los batanes al encantamiento la apropiación se ha hecho total, pasando de la delimitación del discurso ajeno por las comillas y el respeto a su forma lingüística a la fusión con el propio y su consiguiente transformación.

Este proceso de progresiva apropiación del discurso quijotesco puede englobarse dentro de lo que se ha denominado desde Madariaga *quijotización de Sancho*, pero conviene separar esta apropiación del discurso quijotesco de su asimilación efectiva, la quijotización, aunque ambas estén relacionadas. Por una parte, el aprendizaje del lenguaje quijotesco, con su consiguiente dialogización, no implica necesariamente la asimilación efectiva de sus ideas (como en los ejemplos que vimos del bálsamo o la ínsula), simplemente su utilización para fines propios, como hacen otros personajes del libro (para reírse de don Quijote en los batanes, o para salir de un apuro en el encantamiento de Dulcinea). Por otra parte, tenemos ya ejemplos de esa asimilación efectiva o quijotización casi desde el principio, desde el momento en que Sancho asume las fantasías quijotescas de la ínsula o el bálsamo, lo que cuestiona esa quijotización progresiva de la que ha hablado la crítica, sin que por ello pueda negarse ese proceso de aprendizaje del lenguaje quijotesco que sí es claramente observable. La dialogización interna sanchesca del discurso quijotesco es un fenómeno más amplio que su

quijotización, y tal vez más apropiado para describir las transformaciones en el personaje de Sancho.

Y si la visión de la realidad de don Quijote es dialogizada por la visión de Sancho no sólo externamente en el diálogo de sus respectivas zonas sino internamente dentro de la propia zona de Sancho, aquélla es también dialogizada dentro de la propia zona del hidalgo, con su propia voz, produciéndose así lo que podríamos considerar otra variante de dialogización interna. Esta variante es de un tipo diferente, pues en ella la dialogización no se produce en el mismo enunciado o sección del discurso de un personaje, sino en enunciados diferentes aunque pertenecientes a una misma zona, al mismo personaje, como resultado del diálogo entre secciones diferentes de su discurso. Se trata de afirmaciones o actitudes de don Quijote que entran en conflicto con afirmaciones o actitudes previas, de modo que el propio hidalgo se constituye en su propio correctivo, establece un involuntario diálogo con la visión romántica que del mundo y especialmente de sí mismo tiene. Esto es especialmente evidente al comienzo de la obra. Tras la aventura de los molinos, don Quijote, como hemos visto, se niega a quejarse porque ello no es propio de los caballeros andantes aunque se les salgan las tripas. Sin embargo, tras el combate con el vizcaíno en el que recibe la herida en la oreja, don Quijote se quejará continuamente de la misma, en franca contradicción con sus palabras anteriores— «...y, por agora, curémonos, que la oreja me duele más de lo que yo quisiera» (I.10: 148), con afirmaciones similares repitiéndose en 10: 150 y 11: 159. El narrador comenta también la forma de hablar desde el suelo de don Quijote «...con el mismo tono afeminado y doliente que Sancho» (I.15: 189) a resultas del descalabro con los yangüeses (tras el que don Quijote se queja también del dolor de una costilla [190]), equiparándolo así muy significativamente con su escudero. Y el autor cuenta con una mayor ironía todavía, cómo don Quijote, tras el ataque del cuadrillero en la venta, estaba «...quejándose del dolor del candilazo, que no le había hecho más mal que levantarle dos chichones algo crecidos, y lo que él pensaba que era sangre no era sino sudor que sudaba con la congoja de la pasada tormenta» (I.17: 107). Es también chocante en este sentido la reiterativa preocupación de don Quijote por los dientes y muelas que ha perdido tras enfrentarse con el ejército de ovejas (I.18: 321 y 324). La insistencia con que este motivo de las quejas de don Quijote reaparece hace evidente su función de correctivo a su visión romántica de sí mismo como caballero andante y a su visión ideal y abstracta del mundo en general, cómo ésta cambia en frío o en caliente, en abstracto o en concreto. En el diálogo entre estas actitudes contrapuestas de don Quijote, una teórica y la otra práctica, dialogan su idealismo abstracto y moral tomado

de los libros de caballerías y la experiencia o materialidad de la existencia, un diálogo que tiene muchos otros frentes y exponentes.

Así algo similar ocurre con su actitud inicial sobre la comida y el reposo, sobre las condiciones materiales de la vida aventurera, esa teórica voluntad de sacrificio por sus ideales que vemos en su ayuno y su vigilia por Dulcinea, en las que late también ese idealismo moral y abstracto con el que su comportamiento posterior entrará también en contradicción, como Sancho subrayará en dos ocasiones. Cuando tras el descalabro por los yangüeses don Quijote insta a Sancho a que lo cargue en el jumento para irse rápidamente «...antes que la noche venga y nos saltee en este despoblado», sin importarle el ir atravesado en su burro, olvidando toda su dignidad caballeresca, Sancho no puede dejar de notar: «Pues yo he oído decir a vuestra merced ... que es muy de caballeros andantes el dormir en los páramos y desiertos lo más del año, y que lo tienen a mucha ventura» (I.15: 194). Don Quijote entonces se justifica diciendo que eso es «cuando no pueden más o cuando están enamorados» y evoca a Amadís y su estancia en la Peña Pobre, pero interrumpe bruscamente su evocación y muestra de nuevo su impaciencia por irse a toda costa: «Pero dejemos ya esto, Sancho, y acaba, antes que suceda otra desgracia al jumento, como a Rocinante» (194). Más tarde, cuando Sancho le comunica tras el manteamiento que le faltan las alforjas, don Quijote se alarma y concluye con tristeza que entonces no tienen qué comer, lo que hace replicar a Sancho: «Eso fuera ... cuando faltaran por estos prados las yerbas que vuestra merced dice que conoce, con que suelen suplir semejantes faltas los tan malaventurados andantes caballeros como vuestra merced es» (I.18: 222); a lo que don Quijote, olvidando sus afirmaciones anteriores, responde: «Con todo eso..., tomara yo ahora más aún un cuartal de pan, o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques, que cuantas yerbas describe Dioscórides, aunque fuera el ilustrado por el doctor Laguna» (223). El comportamiento y las palabras de don Quijote, su sorprendente preocupación por lo material, más propia del realismo de Sancho—que es el que en todo momento se preocupa de las circunstancias físicas y materiales de la vida—que de su idealismo abstracto y moral, revelan los límites de éste, lo dialogizan; dan lugar a un diálogo entre una actitud idealista y otra más realista que ahora tiene lugar dentro de la propia zona o voz de don Quijote, es decir, a una internalización del diálogo que habitualmente tiene lugar entre don Quijote y Sancho, entre sus respectivas zonas de voz.

Y un diálogo similar resulta del cambio de actitud del hidalgo hacia el dinero en la segunda parte: en la primera se niega a pagar al ventero pícaro y a Juan Palomeque (lo que le cuesta el manteamiento a Sancho) porque evidentemente ello implica un

sometimiento de la idea (la idea del mundo que se deriva de los libros de caballerías) a las exigencias de la materia, pero en la segunda aparece llevando dinero, pagando los destrozos que produce, dándole un sueldo a Sancho y aun pagándole por los azotes, una clara imagen del idealismo abstracto pactando con las condiciones materiales de la vida. Y su idealismo moral también pacta claramente con ellas en su cambio de actitud hacia el combate. La experiencia de los palos y el dolor de la segunda salida hacen al caballero más cauto y prudente en la tercera, como vemos en su renuncia a la defensa temeraria, a toda costa y contra no importa quien o quienes, de sus ideales. Si en la primera parte no tiene inconveniente en enfrentarse a un número superior de enemigos (arrieros, yangüeses, disciplinantes), en la segunda rehuye siempre el combate con un número superior de enemigos (actores, rústicos del rebuzno, bandoleros), en un claro sometimiento del ideal (el valor ideal de los caballeros) a las exigencias de la experiencia. Este tipo de cambios en don Quijote son los que han dado lugar a hablar de la influencia o asimilación quijotesca de la visión sanchesca, de su *sanchificación*, justamente el proceso inverso de la quijotización de Sancho. Pero de nuevo hemos de separar la dialogización de la sanchificación, y no tanto porque haya que discernir entre apropiación del lenguaje ajeno—pues aunque también se produce en don Quijote lo hace de manera mucho menos ostensible y relevante—y asimilación efectiva de la visión implícita en ese lenguaje, como en el caso de Sancho, como porque, también como ocurría con Sancho, se producen claros ejemplos de dialogización ya al principio de la segunda salida, antes de que pueda tener lugar influencia o sanchificación alguna.

La dialogización interna que de la visión quijotesca se produce en las zonas de voz de don Quijote y Sancho pone de relieve no tanto las direcciones opuestas en las que dicha dialogización parece enviar a los personajes (Sancho hacia don Quijote, don Quijote hacia Sancho), las evoluciones paralelas pero inversas de los personajes, como el hecho de que es siempre el discurso o la visión romántica la dialogizada, bien por la asimilación imperfecta y deformadora de Sancho, bien por las incongruencias o contradicciones con la misma en que incurre don Quijote. La dialogización interna pone de relieve lo que vimos ya en la externa, que la visión romántica es el eje de irradiación del dialogismo, a partir del cual se dialogiza la realidad; y, aún más, no pone de relieve evolución o dirección alguna por parte de los personajes, simplemente la presencia de discursos o visiones diferentes dentro de una misma zona de voz, es decir, el carácter dialógico y no monológico de las propias voces que participan en el dialogismo cervantino. De hecho, mucho antes de que pueda producirse evolución o desarrollo alguno, en el capítulo 8 de la primera parte, justo al inicio de la segunda salida, se

observa ya claramente este fenómeno de la dialogización interna en un diálogo entre don Quijote y Sancho. Este diálogo tiene muchísimo interés por dos razones: en él aparecen juntos las dos formas de dialogización interna de la visión caballeresca que hemos visto, la quijotesca que tiene lugar en el discurso de don Quijote y la sanchesca del discurso de Sancho; y además la dialogización se produce *sólo* en este terreno interno de cada enunciado, y no en el externo del intercambio de enunciados, como sería esperable en un diálogo entre los dos. Es en el seno de los discursos respectivos de cada personaje, y no en el cruce de discursos, donde late el dialogismo del pasaje; se trata de un diálogo en el que su dimensión dialógica no reside en lo dialogal, un muestra perfecta de la diferencia entre lo dialogal y lo dialógico:

—Has de saber, amigo Sancho Panza, que fue costumbre muy usada de los caballeros andantes antiguos hacer gobernadores a sus escuderos de las ínsulas o reinos que ganaban, y yo tengo determinado de que por mí no falte tan agradecida usanza; antes pienso aventajarme en ella: porque ellos algunas veces, y quizá las más, esperaban a que sus escuderos fuesen viejos, y ya después de hartos de servir y de llevar malos días y peores noches, les daban algún título de conde, o, por lo mucho, de marqués, de algún valle o provincia de poco más o menos; pero si tú vives y yo vivo, bien podría ser que antes de seis días ganase yo tal reino, que tuviese otros a él adherentes, que viniesen de molde para coronarte por rey de uno de ellos...

—De esa manera—respondió Sancho Panza—, si yo fuese rey por algún milagro de los que vuestra merced dice, por lo menos, Juana Gutiérrez, mi oíslo, vendría a ser reina, y mis hijos infantiles.

—Pues ¿quién lo duda?—respondió don Quijote.

—Yo lo dudo—replicó Sancho Panza—; porque tengo para mí que, aunque lloviese Dios reinos sobre la tierra, ninguno asentaría bien sobre la cabeza de Mari Gutiérrez. Sepa, señor, que no vale dos maravedís para reina; condesa le caerá mejor, y aún Dios y ayuda. (I.8: 127-28)

Junto a la irreal pretensión de ganar un reino para su escudero, que da testimonio de la idea caballeresca del mundo que tiene don Quijote, éste hace gala de un evidente sentido práctico en la corrección—con la consiguiente dialogización—de esta idea y la intención de *aventajarla* ganándolo y dándolo a su escudero en seis días para que éste pueda disfrutar de su recompensa, y no cuando sea ya viejo y poco pueda entonces disfrutarla, una ocurrencia más propia de Sancho y su pragmatismo que de ese idealismo abstracto quijotesco que sigue a pie juntillas una determinada idea sin analizar sus implicaciones prácticas. Vemos también cómo Sancho acepta y asimila esta idea caballeresca, modificada ventajosamente para él, pero, con su realismo habitual, y estimulado sin duda por su materialismo, analiza sus implicaciones prácticas y materiales (el caso de su mujer), que se convierten inmediatamente en un correctivo

cómico de la visión caballeresca y su carácter inapropiado para la realidad (el humilde Sancho y su mujer) sobre la que se proyecta^{*(194)}.

Como este ejemplo permite comprender, el dialogismo interno apunta, más que a una evolución o transformación en el modo de ver o experimentar el mundo de los personajes, al carácter dialógico de los mismos, irreductibles a una formulación monológica por su complejidad y su carácter internamente dialogizado. Esta complejidad puede resultar tanto de la mezcla de actitudes contradictorias o difícilmente armonizables continua y simultáneamente presentes en cada visión, como de cambios y diferencias en las circunstancias que la rodean y que influyen en ellas generando nuevas actitudes que dialogan con otras previas. El diálogo puede producirse como resultado de contradicciones inherentes en la visión o como resultado de estímulos externos o una determinada trayectoria personal, que puede tener un determinado sentido o dirección—quijotización, sanchificación—o no. Pero el dialogismo interno revela ante todo cómo las visiones de la realidad son ellas mismas dialógicas, complejas, independientemente de que lo sean de por sí o como resultado de los estímulos de la realidad o la experiencia. Si el dialogismo externo nos habla del carácter problemático de la REALIDAD, de la existencia de múltiples formas de experimentarla y de la imposibilidad de aprehenderla con una visión monológica, el dialogismo interno nos habla del carácter problemático de estas múltiples formas y de la PERSONALIDAD que conforman, de la existencia de múltiples aspectos en ella y de la imposibilidad de aprehenderla con una perspectiva única. Y muestra además la relación indisoluble entre la visión de la realidad y la personalidad, lo inseparable de las visiones de las voces particulares, que dan con sus fluctuaciones y contradicciones, con sus matices y tonalidades, un carácter concreto, individual, personal, irreductible a una idea, a las visiones asociadas a esa personalidad. La visión es inseparable de la voz, la idea de la personalidad, se

^{*(194)} Spitzer ha comentado acertadamente la mezcla de demencia y sentido común que late en los parlamentos de ambos, mezcla que no es sino el dialogismo interno que hemos venido estudiando: «...Don Quijote constituye lo que llamaríamos hoy un caso de desdoblamiento de la personalidad, que obedece unas veces al dictado de la razón, y se deja otras llevar de raptos de la locura; Sancho, por su parte, tan quijotesco como su amo en algunas ocasiones, se muestra en otras de un racionalismo práctico empedernido ... A punto ya de salir en compañía de Sancho, promete don Quijote a su escudero el gobierno ... de cualquier isla, exactamente tal y como había pasado con muchos escuderos según los libros de caballerías. Pero de acuerdo con su juicio crítico (que no ha perdido) Don Quijote promete dárselo inmediatamente después de haberlo conquistado ... El lado quijotesco de Sancho acepta este reino en perspectiva sin examinar la cuestión de su posibilidad; pero su otro lado más terrestre y práctico da forma plástica—al mismo tiempo que somete a crítica—a la escena de la coronación: ¿qué aspecto presentará su mujer, la rústica Juana Gutiérrez, con una corona en su cabeza? Dos ejemplos de locura, dos actitudes críticas: ninguna de ellas es la actitud del escritor que queda por encima de las dos dobles personalidades y de las cuatro actitudes» (220-21).

caracterizan mutuamente. Por eso, volviendo a la idea con la que empezábamos esta discusión, el realismo dialógico incluye en realidad al realismo psicológico, pero es algo mucho más amplio. Y en el centro de ese realismo dialógico cervantino, como vemos también al principio al hablar del dialogismo externo, y como ratifica este análisis del dialogismo interno, está la visión romántica quijotesca, partiendo de la cual Cervantes lleva a cabo la dialogización de la realidad, la exploración de su carácter problemático y complejo.

El dialogismo que surge de la dialogización de la visión romántica caballeresca de don Quijote es uno de los legados fundamentales de Cervantes a la novela. «La fecundidad innovadora del *Quijote*», escribe con acierto Lázaro Carreter, «no se produjo creando un género de rasgos netos, sino un modo de narrar. Forjó un instrumento con el cual será ya posible la diversidad de las novelas...», «...el principio narrativo fundamental que, una vez descubierto, permite todas las proezas, realizadas y nonatas, en el arte de novelar» (115). El principio al que se refiere Lázaro Carreter es el principio dialógico, y más concretamente lo que hemos denominado y analizado como *dialogismo*, cuyos rasgos típica o específicamente cervantinos, apuntados ya en la explicación que precede, cerrarán nuestro análisis. Su punto de partida, como hemos visto, es—y esto ya es algo específicamente cervantino—el *romance* y su dialogización, y la forma en que se efectúa esa dialogización nos proporciona las demás características del dialogismo cervantino. (a) En primer lugar, el diálogo con el *romance* tiene dos vertientes, (1) el del autor con el *romance*, que es el diálogo entre el *romance* y la realidad anti-romántica, y (2) el diálogo del *romance* con otras visiones alternativas de los personajes, básicamente con el *realismo* degradado aunque también con el escepticismo, el anti-*romance* puro. A partir de este núcleo básico podemos ir tomando distancia y remontándonos hacia otras lecturas menos literales de este doble conflicto dialógico esencial, reconociendo sus más amplias implicaciones. (1) En la primera vertiente, el conflicto entre el *romance* que orienta la visión de don Quijote y la realidad anti-romántica, es en un plano más general y menos específico (b) el conflicto entre una visión idealista del mundo en cuanto que basada en una idea del mismo tomada de la literatura, y el mundo que se escapa a esa idea; el conflicto entre el idealismo abstracto que intenta reducir la complejidad y multiplicidad de la realidad a un sistema literario, intelectual, teórico, abstracto, que se sigue de forma rígida y absoluta, y la realidad. En un plano de generalización mayor que no tiene en cuenta el contenido de las posiciones respectivas, este conflicto es ni más ni menos que (c) la discrepancia entre mundo y

visión de mundo, entre la forma en que representamos la realidad y la realidad misma, una discrepancia expresada además de manera radical en la locura quijotesca, pues toda locura implica una radical distorsión de nuestro sentido de la realidad. Harry Levin alude a estos tres niveles o dimensiones, desde el más literal o específico al más general, en su artículo sobre *the Quixotic Principle*, principio en el que cifra la emulación de Cervantes por parte de una larga serie de novelistas posteriores, y que define de diferentes maneras: (a) utilizando una frase de Shaw, «the tragicomic irony of the conflict between real life and the romantic imagination» (58); (b) como el conflicto entre una *overriding idea* y la realidad—«The overriding idea might assume the guise of an ideology to be challenged, of a doctrine which turned its believers into doctrinaires, or a frame of reference which proves inadequate for the phenomena it was intended to cover» (65); y (c) utilizando una frase de Gide, «the rivalry between the real world and the representation of reality that we make of it for ourselves» (58). Estas tres maneras se corresponden en líneas generales con el punto de partida y las dos implicaciones de la primera vertiente del dialogismo cervantino que acabamos de describir, lo que nos lleva automáticamente a identificar el principio quijotesco de Levin como el dialógico. (2) En la segunda vertiente, el conflicto entre visiones de personajes, y sobre todo entre el *romance* quijotesco y *realismo* sanchesco, implica también (b) una discrepancia más amplia entre una actitud que tiende a elevar la realidad y otra que tiende a rebajarla, entre una tendencia idealizadora y otra degradadora, es decir un conflicto entre el idealismo moral que mira hacia arriba y aspira hacia el ideal y un materialismo degradado que mira hacia abajo y se hunde en la materia. Y prescindiendo por completo de los contenidos de esta discrepancia, es ante todo (c) un conflicto entre dos formas antagónicas de ver y de experimentar el mundo, un contrapunto continuo del que resulta una visión dual y contrastiva de la realidad, un prolongado doble punto de vista sobre la misma que la fragmenta de manera constante en secuencias dobles. En esto último precisamente cifra E. C. Riley una de las características centrales del método novelístico cervantino:

El autor del *Quijote* perseguía, hasta cierto punto, ese justo medio que todo el mundo ha reconocido en sus obras, pero al mismo tiempo trataba de juntar esos opuestos en un todo artístico, "formando de contrarios igual tela" (para decirlo con un verso de su hermoso soneto de *La Galatea*). Este uso de la antítesis es esencial, no sólo a su estilo, sino también a toda la técnica constructiva del *Quijote*. (59)

Estos aspectos que se derivan de la segunda vertiente del dialogismo cervantino son también parte fundamental del principio quijotesco, del legado de Cervantes a la posteridad.

Como consecuencia podemos decir que el dialogismo cervantino se caracteriza por unos contenidos específicos—(1) un conflicto entre (a) una visión romántica o (b) una idea estrecha de la realidad frente a la realidad (a) *realista* y (b) ancha, o (2) un conflicto entre (a) idealismo romántico e (b) idealismo moral frente a (a) *realismo* y (b) materialismo; y se caracteriza también por una forma típicamente cervantina, (1c) su carácter radical—dado por la locura, monomanía, obsesión quijotesca que caracteriza la discrepancia de la realidad—y (2c) su carácter contrapuntístico o contrastivo—resultado de la pareja Quijote-Sancho que caracteriza la discrepancia de visiones. La emulación del dialogismo cervantino podrá reproducir aspectos de su contenido—y nos dará conflictos entre *romance* y realidad, *romance* y *realismo*, idealismo abstracto y realidad, idealismo moral y degradación moral—o de su forma—y nos dará mundos llenos de locos, obsesos, excéntricos, y mundos en parejas, es decir, mundos vistos a través de visones monománacas y de visiones contrastivas. Pero, más allá de sus contenidos y forma específicos, el dialogismo cervantino implica una concepción general de la realidad más allá del *realismo*. Esta concepción comprende, en primer lugar, y como resultado de la primera vertiente del dialogismo, la imposibilidad de identificar realidad y visión de la realidad; en segundo lugar, y como resultado de la segunda vertiente, la imposibilidad de aprehender la realidad con una visión o perspectiva unitaria. El dialogismo cervantino implica un abismo insalvable entre realidad y visión, entre mundo y experiencia del mundo, nos habla de las dificultades de atrapar la realidad a causa del punto de vista subjetivo y personal de cada uno, de la forma de experimentarla de cada uno; el mundo de la experiencia se convierte en un mundo de experiencias, lleno de perspectivas y visiones, ninguna definitiva o dominante, sólo la del autor, pero él está fuera de ese mundo, por encima de él, en una posición privilegiada que equivale a la de Dios. Y precisamente por todo esto, el dialogismo cervantino implica que la única forma de acceder a la realidad, de aprehenderla en toda su complejidad, es a través de diferentes perspectivas, visiones, experiencias, y especialmente a través del diálogo de contrarios, del contraste entre visiones radicalmente diferentes y de la síntesis resultante, que es la que realiza el autor—y el lector con él—desde su posición privilegiada y superior de Creador de su mundo novelesco^{*(195)}. La novela cervantina postula así pues el carácter problemático y

^{*(195)} La línea de definición de la modernidad novelística del *Quijote* iniciada por Castro se orienta en esta dirección. Américo Castro se refiere a la novela de Cervantes en «Cómo veo ahora el *Quijote*» como novela personalizante, y apunta: «Lo novelístico en el *Quijote* no es lo que acontece, sino la función personalizante del acontecer» (21-22), es decir, cómo es vivido ese acontecer por los personajes.

dialógico de la realidad, orientando su representación *realista* de la misma en consecuencia.

«El brinco genial que hizo posible pasar de las formas tradicionales de fantasía o imaginación literarias a las iniciadas por Cervantes, consistió en expresar *cómo se encuentra existiendo* la figura imaginada en lo que le acontece, en lugar de narrar o describir lo que le acontece» (25). Ese salto de lo que acontece a la existencia en lo que acontece no está demasiado lejos de la diferencia entre realidad y experiencia a la que hemos hecho referencia, como aclara el desarrollo de Gilman de las ideas de Castro, que retoma primero en su artículo «Cervantes en la obra de Mark Twain», y luego en forma de libro en *The Novel According to Cervantes*. En el primero escribe: «Se ha señalado que el nacimiento de la novela corresponde a la transición del hombre desde el mundo de la aventura al de la experiencia ... el autor creó para sus personajes un punto de vista, una perspectiva y, así, una separación de la vida interior. Mientras todos los valores están dados y todas las interpretaciones son automáticas, el hombre puede vagar y aventurarse en el campo de la literatura sin separar la intimidad. La fantasía es aún externa. Sin embargo, una vez que él empieza a distinguir la percepción de la interpretación, puede empezar a apartarse, a reaccionar como si modificara la naturaleza de la corriente de su vida interior. De este modo, cada personaje tiene una doble visión de lo externo, por medio de la cual puede alcanzar "experiencia"» (217). El artículo muy significativamente se subtitula «Hacia una teoría del diálogo novelístico», y en él se sugiere la importancia de la pareja que dialoga (don Quijote y Sancho, Tom y Huck o Huck y Jim en las obras de Mark Twain), en esta plasmación de la vida y el acontecer como experiencia. En *The Novel According to Cervantes* Gilman cita las palabras de Américo Castro, junto con otras de Thornton Wilder—«Art does not record what the outside world is like, but what it is like to contemplate and experience the outside world» (16)—como punto de partida de su teoría de la novela, basada en esta idea de «experiencia», que se transmite al lector gracias a la pareja que dialoga: «The two men, because they are together, feel themselves "existing" in what is going on and fully communicate that feeling to the reader» (17). Gracias a don Quijote y Sancho, al igual que a otras parejas que aparecen en obras de novelistas posteriores y que cita Gilman (22), «...in sharing their shared confrontation with Wilder's "outside world," we as readers learn from within ourselves just what it is like for them—according to their varieties and levels of consciousness—"to contemplate and experience" it» (23). Son *experience people* frente a la *story people* del román, frente a Amadís y Gandalín, por ejemplo. Pero es John Jay Allen, en el artículo ya citado «*Don Quixote and the Origins of the Novel*», el que muestra perfectamente la relación entre estas ideas de Castro y Gilman y el dialogismo del que hemos hablado aquí: «Castro was certainly correct in stressing that it is not what happens in *Don Quixote* that matters, but the reactions of the characters to what happens and how they assimilate their experience and shape themselves out of it». Allen ilustra magníficamente esta idea contrastando la descripción de una boda en *La Galatea* con la de las bodas de Camacho en el *Quijote*, realizada a través de las alternativas visiones y formas de reaccionar ante ellas de don Quijote y Sancho: «...Cervantes makes us see it through the eyes of his characters, deepening our involvement with and understanding of them at the same time that he advances his narrative. Events become *experiences*, and therein lies the modernity of the passage ... Both at the same party, Sancho counts wineskins and Don Quixote memorizes verses, and their eyes are ours. This is the world of the modern novel, and Sancho's rustic praise of Quiteria is simply the centerpiece in this revolutionary recreation of what had been among the commonplace and conventional set pieces in Renaissance literature—the lavish country wedding» (138-39).

3. REALISMO ANTI-LITERARIO

Absolute liberty is as meaningless as realism in a vacuum. Both are relative terms, referring us back to a definite series of restraints from which we have managed to secure some degree of release. When we call a book realistic, we mean that it is relatively free from bookish artificialities; it convinces us, where more conventional books do not. It offers us *realiora*, if not *realia*, as Eugene Zamyatin succinctly put it: not quite the real things, but things that seem more real than those offered by others. By rereading those other books too and reconstructing their conventions, we can relate them to our comparatively realistic book and specify its new departures more precisely. We can define realism by its context. (66)

Harry Levin, *The Gates of Horn** (196)

Cuando al inicio de su novela Cervantes escribe «en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...» (I.1: 75), y procede a describirnos minuciosamente su entorno doméstico—«una olla de algo más de vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres cuartas partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo meas fino» (76), a lo que se une el ama, la sobrina y el mozo— para concluir describiendo al hidalgo mismo—«frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada... aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana» (76)—Cervantes está sentando una de las características esenciales del realismo cervantino y del realismo en general, tal y como es descrito por Levin: su carácter no absoluto, sino relativo, el hecho de que se dirige contra las limitaciones y convenciones de la literatura previa. Aun no ha sido mencionada la locura del hidalgo a causa de los libros de caballerías que dará lugar a la parodia cervantina y que explicitará este carácter dialéctico y combativo del libro de Cervantes; pero se hace ya patente la superación de la representación de la realidad del género caballeresco al establecer estas primeras frases una correspondencia con dicho género que da al texto un carácter de respuesta explícita a sus limitaciones o, simplemente, convenciones. Pues, efectivamente, limitaciones son el carácter irreal y remoto de la localización geográfica y temporal de la

* (196) HARRY LEVIN, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists* (New York: Oxford University Press, 1963) 66

acción del román, así como el carácter superlativo y estilizado de la realidad caballeresca que describe, que en este primer párrafo del *Quijote* son sustituidos por un lugar geográfico y un tiempo bien reales y cercanos al lector, y por una realidad opuesta, ordinaria en vez de extraordinaria, mezclada en vez de depurada, que se proyecta precisamente en las mismas esferas en que se proyectaba la realidad caballeresca: las minuciosas descripciones de las galas, banquetes, costumbres y castillos de los caballeros a las que hemos hecho referencia más arriba dejan paso, en correspondencia perfecta, a la vestimenta, comidas, costumbres y casa de un hidalgo. Además, los detalles que sobre los orígenes y linaje del héroe se daban, característicos de esa predestinación heroica de la que hemos hablado, ahora son sustituidos por una intencionada vaguedad y falta de precisión sobre el lugar de nacimiento, del que el autor no quiere acordarse (suponiendo que este lugar sea el mismo en el que vive), y el nombre del héroe, del que hay serias dudas, vaguedad que está rompiendo con esa predestinación y con el determinismo del personaje tanto del román como de la picaresca, como ha comentado acertadamente Juan Bautista Avalle-Arce^{*(197)}.

^{*(197)} En «Tres comienzos de novela», *Nuevos deslindes cervantinos* (Barcelona: Ariel, 1975): 213-43, JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE explica magistralmente el fuerte determinismo del *Amadís de Gaula*, sustentado en la interpretación mágica de la herencia de sangre. La vida de Amadís queda encuadrada y determinada por las noticias que se dan en los primeros capítulos de su padre, madre, abuelos y circunstancias de su nacimiento. «Amadís de Gaula, como los otros caballeros andantes, sus epígonos, es producto de un estricto determinismo que lo configura y prepara *a nativitate* para su sino heroico» (217). Además el autor se plantea su materia como historia y no como vida, como lo hecho y no como lo por hacer, con lo que se le puede dar un sentido único y ejemplar, se puede infundir a las acciones la lógica a posteriori que su intención artística conocía a priori: la pre-historia (padres), historia y post-historia (Esplandián) de Amadís ejemplifica el progreso de lo bueno a lo óptimo. En el *Lazarillo* hay un determinismo similar, pero de signo contrario: padres de ínfima categoría social. Hay una similar armonía entre el término introductor (padres) e introducido (protagonista), aunque la diferencia es que la historia del pícaro es auto-biografía, nos da un punto de vista personal, que sin embargo implica una perspectiva histórica igualmente excluyente, una escritura a posteriori con una concepción ordenadora de la vida a priori, un similar dogmatismo. «Sólo que si en el *Amadís* el dogma es el de la perfectibilidad humana, en el *Lazarillo* lo es el de la imperfectibilidad del hombre. Para hablar con mayor propiedad: el determinante del *Amadís* es la gloria (lo heroico), mientras que el determinante del *Lazarillo* es el éxito (lo humano)» (221); «Así como la vida de Amadís ejemplificaba la limpia trayectoria de lo bueno a lo óptimo, la de Lázaro demostrará la no menos desembarazada trayectoria de lo malo a lo pésimo» (223). Las primeras frases del *Quijote* son para Avalle-Arce una «desrealización burlesca del mundo caballeresco» (228). Frente a la plenitud de datos deterministas que se acumulan sobre el héroe del *Amadís*, que lo disponen *a nativitate* para su signo heroico, o en el *Lazarillo* para su signo anti-heroico, don Quijote viene sin prehistoria, sin factores determinantes, sin una realidad genealógica sino sociológica, sin saber por qué es sino cómo es: falta el lugar, el linaje, hay dudas en el nombre, y sólo se dan detalles exteriores, adjetivos, de su vida. Esto deja la puerta abierta a la autodeterminación frente al determinismo, y no sólo del personaje, que se bautiza a sí mismo, sino también del autor que afirma su libertad al no querer acordarse, situando su querer por encima del deber de los cánones y la tradición. Hay una clara voluntad de elección personal sobre cómo hacer su vida y su obra, tanto en el personaje como en el autor. Hasta entonces el personaje aparecía fosilizado en una situación de vida (caballero, pastor, pícaro) cuya suspensión marcaba el fin del relato, por un doble

Todos estos paralelismos muestran claramente la voluntad de Cervantes de superar los límites impuestos por el román caballeresco a la realidad, de romper con un artificio literario, más que una voluntad expresa de ofrecer la realidad—Cervantes de hecho renuncia voluntariamente a ofrecernos detalles de la misma o nos da detalles que ofrecen una dimensión bastante superficial de ella. Pero es esa ruptura la que hace parecer la realidad cervantina más real en cuanto que no convencional, artificiosa, literaria, la renuncia cobra significación realista en el contexto de la literatura caballeresca previa. El inicio del *Quijote* hace así buenas las afirmaciones de Levin con las que iniciábamos esta sección sobre cómo el realismo se define en su contexto, a través de una relectura de la literatura previa respecto a la que difiere y se desmarca, de cuyas cortapisas y artificialidades librescas se libera, ofreciéndonos no cosas reales, la realidad, sino simplemente que parecen más reales, y lo parecen precisamente por su carácter no literario. Evidentemente Cervantes no nos da ni aspira a darnos toda la realidad, simplemente otras zonas de la misma excluidas por la literatura previa, y ello es tan importante en la consecución del efecto realista y en el realismo cervantino—y de la novela en general—como el carácter cotidiano o próximo en lugar de remoto o exótico de dichas zonas, o como su carácter horizontal en vez de vertical. El realismo cervantino se basa no sólo en la índole verificable, empírica, horizontal de la realidad que describe, sino también en su carácter no convencional.

Lázaro Carreter se ha referido también este relativismo del concepto de realismo, su dependencia de la serie literaria más que de factores externos (como por ejemplo la visión de lo real vigente en una determinada época, que influye también, como hemos visto, en la configuración de los modos de representación romántico y realista), cuando habla de una «ley inflexible que gobierna el acontecer dialéctico del arte» («El realismo» 136), una ley que «...opera sólo en la serie literaria, con independencia de cualquier otro condicionamiento exterior» (137), y que ofrece «...una explicación del porqué del realismo ... en función de las tensiones que se producen en la literatura misma» (137). Lázaro enuncia esta ley de la siguiente manera:

determinismo estético y vital. La acción del *Quijote* comienza con un acto de voluntad del personaje, que elige entre tres opciones (seguir siendo hidalgo, escritor, o caballero), con un corte total con su prehistoria, que además nunca conoceremos, y que implica un determinismo apriorístico que en tantos sentidos cimentaba la literatura anterior. Por primera vez el personaje literario aparece en estado adánico, un nuevo Adán que está libre de coordenadas preestablecidas y deterministas, ajenas a él ... En estas circunstancias, liberado de la determinación y el determinismo de patria, padres, nombre, y demás datos especificadores, el personaje pronuncia el *fiat lux* de su mundo...» (243).

1. Todo modo de escribir, aunque parta de supuestos realistas, pierde vigor artístico con su reiteración y se convierte en literatura recreativa, abriéndose incluso a posibilidades "irrealistas".

2. Surgen entonces fórmulas sustitutivas que se oponen a la anterior en la táctica, en la realidad que captan o en la manera de expresarla, de tal modo, que unas u otras o todas resultan extrañas (nuevas) al público destinatario. (139)

Lázaro Carreter diferencia la realidad de la manera de expresarla, los contenidos del método, aplicando a ambos la noción de extrañamiento de los formalistas rusos (en principio restringida por éstos al método o la manera). De ello resulta que el realismo no es un relación invariable entre la literatura y la realidad—no existen realidades realistas en sí mismas, en ello difiere de nuestro planteamiento—sino un proceso de extrañamiento, que consiste bien en extrañar las cosas, en hacerlas inusuales o extraordinarias a través de la forma nueva en que se presentan o perciben (el método), o bien, como precisa Lázaro al referirse a la existencia de «otro modo de extrañar las cosas», en «mostrar cosas extrañas, es decir, inhabituales e infrecuentes» (139) (el contenido). Las conclusiones de Carreter sobre el realismo se orientan en esta dirección:

...el realismo literario es un fenómeno que se produce en el interior de la serie literaria, como principio dinámico de la misma, es decir, como ideal que orienta a los artistas en su búsqueda de novedades, y que se somete siempre a la ley del extrañamiento. Este extrañamiento es una de las múltiples convenciones que hacen posible la literatura y puede consistir en la búsqueda de perspectivas insólitas para observar, en mostrar realidades infrecuentes—tanto meas "reales" cuanto más *verificables*—y, por supuesto, en la interposición de variaciones estilísticas. (141)

Así, a través del extrañamiento, es como se produce para Lázaro Carreter el efecto realista, aunque su concepción de lo extraño realista incluye por ejemplo los géneros pastoril y bizantino, que para él forman parte del mismo proceso de extrañamiento o de búsqueda de realidades chocantes que se produce a partir de 1550 en la literatura española y del que forma parte también la picaresca. En esta relativización del concepto de realismo Carreter se acerca a Greenwood y se aleja de nuestro planteamiento. Las diferencias entre la picaresca y los géneros pastoril y bizantino son demasiado grandes para considerarlos a todos realistas, de hecho pertenecen a dos modos de representación de la realidad diferentes de los que sólo uno es *realista*, aunque ambos modos sean *miméticos*. La equiparación de lo realista con lo extraño y lo nuevo da lugar a obvios excesos como éste, pues lo nuevo no es necesariamente realista—aunque sí puede parecer más mimético. Su ley es más un principio de desarrollo y evolución genéricos, aunque puede dar cuenta del paso de un género romántico a otro realista, que de transformación modal. Sin embargo, pese a este excesivo relativismo, la postura de Lázaro Carreter pone de relieve un aspecto indudable del realismo, cual es su carácter

anti-literario y su conexión con la serie literaria, y de hecho hemos visto cómo la transformación modal que va del *romance* al *realismo* se produce claramente en la serie literaria y en un contexto de antagonismo genérico: el *Quijote* llega a la horizontalidad de su *realismo* a través de su reacción, de su rechazo de la verticalidad del román caballeresco, lo que lo hace claramente un realismo anti-literario; Cervantes llega al *realismo* por el anti-román. Ello nos acerca a la posición de Lázaro Carreter, pues nos indica que ese *realismo* no es tanto—o no sólo—consecuencia de un cambio en la visión de lo real imperante en la época (que sin duda se está también produciendo, pero se encuentra todavía en una fase transitoria y oscilante, como reflejan las otras obras de Cervantes), como de la propia dinámica interna de la literatura, de la dialéctica en la serie literaria de la que habla Lázaro.

Un aspecto importante de la dinámica recogida en la ley de este crítico es que va más allá de la dinámica *romance-realismo* y opera dentro del propio *realismo*. Efectivamente, la dialéctica anti-literaria no tiene por qué interrumpirse con la llegada al *realismo*, puede continuar dentro del mismo modo dando lugar a diferentes tipos de realismo, que rescatan nuevas zonas de realidad o nuevas formas de mirarla y expresarla, y que dan lugar heterogéneas variedades de novela (eso es precisamente lo que hace el género tan difícil de definir). Ello añade un sentido más profundo a nuestra denominación del realismo cervantino como anti-literario. La novela es ante todo un género anti-tradicional y anti-convencional, y así lo entendía Bajtin cuando hablaba de la novela como forma autocrítica que se convertía a sí misma en objeto paródico, de la crítica de la palabra novelesca y su pretensión de reflejar la realidad dentro de la propia novela (vid. *supra* 337). Y así lo ha entendido Walter Reed en *An Exemplary History of the Novel*, para quien la novela, de *Don Quijote* en adelante, se ha caracterizado por su antagonismo contra sus propios precursores o predecesores, siendo su rasgo distintivo como género su carácter de «outsider», su «ethos of opposition», «the idea of a novelty confronting literary tradition» (3): «The novel, I would argue, is a long prose fiction which opposes the forms of everyday life, social and psychological, to the conventional forms of literature, classical or popular, inherited from the past» (4). Y añade Reed:

The novel creates the illusion of a dichotomy by establishing different fictional levels, "so separated," as Richard Predmore says of *Don Quixote*, "that the difference which separates them seems to be the difference between literature and life." It is in these terms that I would rephrase the critical commonplace that the novel deals with the difference between appearance and reality. The novel explores the difference between the fictions which are enshrined in the institution of literature and the fictions [in the sense of "that which is fashioned or framed"], more truthful historically or merely more familiar, by which we lead our daily lives ...

we can say that the novel is the literary genre which gives the greatest weight to those human fictions—economic, political, psychological, social, scientific, historical, even mythical—which lie beyond the boundaries of the prevailing literary canon. Literary paradigms are not simply modified in the novel, they are confronted by paradigms from other areas of culture. (5)

Al definir la novela como «...outsider model which opposes other forms of life to the forms of literary tradition» (8), Reed subraya ante todo su naturaleza anti-literaria, su oposición permanente al canon literario, y a la poética o serie de convenciones y normas que este canon implica; de ahí que Reed afirme más adelante que formular una poética de la novela es imposible, puesto que para atrapar esa naturaleza dialéctica habría que hablar no de una poética *de* la novela, sino de una poética y la novela, es decir, no de la forma en que la novela se conforma a una poética determinada sino de la forma en que la novela reacciona contra o se aleja de ella. El carácter anti-literario de la novela cobra así toda su dimensión, pues si el género nace como anti-román, enfrentándose al román y sus convenciones, en su desarrollo y evolución trasladará ese enfrentamiento a las convenciones no sólo de otras formas de román que siguen apareciendo, sino a la de sus propios predecesores novelísticos, a otras novelas, que se han convertido a través del uso en formas literarias convencionales, tradicionales, canónicas. Partiendo de la dialogización y la parodia del román la novela va extendiendo su campo de acción para incluir la dialogización de toda literatura, incluida la propia novela, de forma que no sólo es anti-román sino que puede ser también anti-novela. El realismo anti-literario de la novela surge como realismo anti-romántico pero va más allá del anti-román, es un fenómeno más amplio que lo incluye. La novela es anti-literaria hasta sus últimas consecuencias, anda siempre al rescate de zonas de la realidad vírgenes para la literatura, o de nuevas formas de percibirla o expresarla, como aspirante perpetuo a la ruptura de convenciones literarias o a la revelación del carácter convencional de la ficción previa.

1. El nacimiento y desarrollo de la novela por tanto se produce en el marco de esta dialéctica contra la literatura. La novela se dirige contra las limitaciones impuestas a la realidad por la literatura anterior, contra las convenciones literarias de la misma, en una continua reivindicación y búsqueda de realidades no literaturizadas, no sancionadas por el canon literario precedente, de zonas y aspectos de la realidad excluidos o ignorados por textos anteriores. El ejemplo de Cervantes y la descripción de su *realismo* como anti-román que he realizado más arriba no puede ser más ilustrativo de ello. Pero los rasgos más sobresalientes del realismo anti-literario cervantino, junto a su

carácter anti-romántico, son, como viene ya siendo habitual, (a) su obviedad y (b) su inclusividad, es decir, el carácter explícito y hasta radical de ese realismo anti-literario, y su capacidad para ir más allá del anti-román y revelarnos todas sus posibilidades, todo el alcance de ese carácter anti-literario, es decir, para llegar a la anti-novela.

(a) Cervantes hace explícito el carácter anti-literario del realismo novelístico al incorporar dentro de su propia novela esa literatura contra la que reacciona, que pretender superar, cuyos límites hay que revelar o exponer, de forma que puede dramatizar en la propia obra esa superación y revelación de límites. En ello radica una de las diferencias básicas con la picaresca, por ejemplo, que también reacciona contra la literatura previa, contra el román, e incluso de forma más virulenta pues su *realismo* anti-romántico niega toda posibilidad al ideal, pero este carácter anti-literario es mucho menos visible por no incluir su referente, el modelo contra el que reacciona su *realismo*. En Cervantes, por el contrario, la crítica explícita a la literatura previa, la utilización paródica del román a través de lo que hemos denominado fórmula quijotesca, sirve para mostrar la distancia que separa la novela cervantina del román y crear una sensación de estar ofreciendo la realidad por contraposición a las ficciones literarias que la preceden, como afirma Harry Levin: «To convince us of his essential veracity, the novelist must always be disclaiming the fictitious and breaking through the encrustation of the literary... It is no coincidence that, from Rabelais to Jane Austen, so many realists have begun as parodists; it has even been argued, by Viktor Shklovsky, that parody is the basis of the novelistic form» («What Is Realism» 71). La fórmula paródica quijotesca no es sino una clara explicitación de esta característica esencial de la novela: a través de la locura quijotesca Cervantes incorpora la literatura que quiere desacreditar y en el acto de desacreditación realza y pone de manifiesto el realismo de su novela. Esta incorporación crítica de la literatura dentro de la literatura para realzar la mimesis, para hacerla parecer más verdadera, es el aspecto más obvio e influyente del realismo anti-literario cervantino, como reconoce Levin cuando en el capítulo II—«Romance and Realism»—de su estudio del Realismo francés decimonónico, en una sección significativamente titulada «Anti-Romance», escribe: «Cervantes ... discovered that he could give his book the special effect of vividness and solidity by repudiating all bookish precedent. By disenchanting his readers, he could cast a spell of his own. By attacking literary illusions, he could capture the illusion of reality. He could attain realism by challenging the conventions that gave literature its frequent air of unreality» (43). Y en ello cifra Levin precisamente la privilegiada posición de Cervantes como

novelista ejemplar y la ejemplaridad del *Quijote* en un artículo titulado precisamente «The Example of Cervantes», que comienza diciendo:

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. The paradox is that, by exemplifying the effects of fantasy on the mind, he pointed the one way for fiction to attain the effect of truth. We state his achievement somewhat more concretely when we say that he created a new form by criticizing the old forms. *Don Quixote*, in terms of its intention and impact, constituted an overt act of criticism. Through its many varieties of two-sided observation, there runs a single pattern: the pattern of art embarrassed by confrontation with nature.* (198)

(b) El patrón del que habla Levin es la base del realismo anti-literario, un realismo que, como ya hemos apuntado y como las palabras de Levin permiten apreciar, aunque nace y se origina en el anti-román, va más allá del mismo, pues el patrón puede aplicarse a la propia novela y sus limitaciones, a las limitaciones de toda representación literaria de la realidad, que nunca puede ser total, que tendrá siempre un reducto convencional y literario. Y así ocurre ya con el realismo cervantino, que es anti-literario y no simplemente anti-romántico, que tiene implicaciones más amplias y profundas, que va más allá del anti-román para remontarse a la anti-novela. Cervantes no se limita a

*(198) HARRY LEVIN, «The Example of Cervantes», *Contexts of Criticism* (Cambridge: Harvard University Press; Oxford: Oxford University Press, 1957): 79. Levin insiste en esta idea y la desarrolla en *The Gates of Horn* cuando afirma: «Defoe prefaced each of his novels with a disclaimer, invidiously differentiating the facts that he was about to relate from the fictions of other writers. Diderot boldly called one of his tales *Ceci n'est pas un conte*. Similarly, Thomas Mann warns us, "Dies ist kein Roman," and Henry Miller: "This is not a book." Such, in essence, is what every realist tells his readers in his own way, and what makes *Don Quixote* the prototype of all realistic novels. Though romance can never be conclusively smiled away, every time it reappears in another shape, another writer rises to protest. It cannot be an accident that realism ... has so often originated in parody; that the genre of the "parody-novel," as it remained for the Russian formalists to point out, was so fully developed in *Tistram Shandy*; that so many novelists, like Thackeray, have started as parodists, playing the seditious ape to their seniors. The writer who has a real contribution to make, even while he is assimilating the craft of fiction, is already disclaiming the conventions of his predecessors ... We need not maintain that all realists have imitated Cervantes, but it is surprising how many have done so... (47). Levin añade una página más adelante: «"True eloquence makes fun of eloquence," said Pascal. True literature, we might continue, deprecates the literary. *Le vrai roman se moque du roman*. Fiction approximates truth, not by concealing art, but by exposing artifice. The novelist finds it harder to introduce fresh observations than to adopt the conventions of other novelists, easier to imitate literature than to imitate life. But a true novel imitates critically, not conventionally; hence it becomes a parody of other novels, an exception to prove the rule that fiction is untrue» (51). La relación entre esta ejemplaridad cervantina de la que habla Levin y lo que después denominará principio quijotesco (la discrepancia entre la imaginación romántica y la realidad, o simplemente entre la realidad y la representación que hacemos de la misma) queda clara si comprendemos que dicha representación en la tradición cervantina tiene una índole literaria, esta inspirada por la literatura previa. En esta dirección apunta Levin cuando afirma más adelante en su libro que la técnica fundamental de la novela desde Cervantes es la de lo que él llama *systematic disillusionment*: «Literature sees life, not steadily and whole, but fitfully and fragmentarily, through the painful workings of disillusion» (52); «...it has always been the method of realistic fiction to undermine a series of preconceptions» (53).

susurrar al oído del lector «esto no es un román», sino que además nos dice, como afirma Levin, «esto no es un libro, no es literatura», aunque paradójicamente lo hará, como veremos, recordándonos que lo que tenemos entre las manos es un libro. «True literature deprecates the literary», nos dice Levin, y ello tiene un significado más extenso que «...true realism deprecates romance», un significado que Cervantes explora hasta límites insospechados.

Podemos así describir el realismo anti-literario cervantino, transformando un tanto algunas de las afortunadas afirmaciones de Levin, como «the pattern of literature embarrassed by confrontation with life» cuyo fin último es «to capture the illusion of reality by criticizing literary illusions». Lo esencial por tanto de este aspecto del realismo cervantino es dramatizar o mostrar la separación ente literatura y vida dentro de la propia ficción para que ésta parezca realidad, lo que implica, como afirmaba Reed citando a Predmore, establecer una serie de niveles de ficción dentro de la propia ficción que, aun siendo todos literatura, son identificados como literatura o vida mediante su caracterización como tales y el consiguiente contraste que se establece entre ellos^{*(199)}. Cervantes establece estos niveles incorporando no sólo el román dentro de la novela, como es especialmente evidente en la primera parte, lo que crea dos niveles de ficción que asociamos con la literatura y la vida, sino también incorporando la primera parte dentro de la segunda, lo que añade un tercer nivel. Tenemos las aventuras reales del hidalgo—primer nivel—frente a la versión literaria realista de tales aventura—segundo—y frente a las aventuras literarias románticas de los caballeros andantes—tercero. El primero incluye a los otros dos como en un juego de cajas chinas, y aún hemos de añadir otra historia leída—y por tanto en un nivel similar al de los libros de caballerías—que es la del *Curioso impertinente* que aparece en la primera parte; y otra versión literaria de las aventuras de don Quijote—y por tanto al mismo nivel que la primera parte—aunque es una versión falsa, la de Avellaneda que aparece en la segunda parte^{*(200)}. El efecto de todos estos artefactos literarios incluidos dentro del propio

^{*(199)} Predmore explicaba este mecanismo de la siguiente manera: «Since everything in *Don Quixote* is really literature, the relationship [between literature and life] is an artistic illusion achieved by establishing fictional levels so separated that the difference which separates them seems to the reader to be the difference between literature and life ... literature is perhaps the most important feature of the environment in which Don Quixote and Sancho are made to live, and ... living in this special environment contributes greatly to the air of autonomous reality they so convincingly wear» (3).

^{*(200)} Así lo ha entendido Riley en su análisis de la interacción entre literatura y vida en el *Quijote* que ocupa un capítulo de su *Teoría de la novela en Cervantes*. Riley constata en primer término cómo «lo que desde un punto de vista es ficción, es desde otro “hecho histórico” o “vida”. Cervantes finge, mediante la invención del cronista Benengeli, que su ficción es histórica ... En esta historia se insertan ficciones de varias clases. Un ejemplo de ello es la novela corta del *Curiosos impertinente*.

artefacto literario que estamos leyendo es hacer que olvidemos que éste es también un artefacto literario; se trata de separar la literatura de la vida y criticar la literatura desde la vida para así encubrir que esta vida no es en última instancia sino literatura, para que ésta parezca realidad. Es un efecto mimético que se basa en la asociación de la historia o nivel que sirve de matriz a todas las otras con la realidad por contraposición a las literarias incrustaciones que aparecen en ella, tanto de historias literarias que sirven de modelo al protagonista de la historia matriz—y que hacen que la de éste parezca mucho más real comparada con aquéllas—como las versiones literarias de esta historia—que crean la ilusión de que los personajes son independientes, autónomos, respecto a la literatura que habla de ellos.

Este es el meollo del realismo anti-literario de la novela cervantina, que como se puede ver es una dramatización o explicitación en el nivel de la historia de este carácter anti-literario a través de la incorporación de diferentes artefactos literarios que crean diferentes niveles de ficción; y que es más complejo que la incorporación paródica del román, pues incluye también otras modalidades literarias diferentes del román—la propia novela representada por la primera parte—y otras posibilidades de utilización crítica de las mismas diferentes de las paródicas para crear el efecto mimético—de la misma manera que la dialogización implica otras distancias diferentes de la de la parodia. El realismo anti-literario cervantino no se limita a mostrar las limitaciones del román a través de la parodia, aunque ésa sea su manifestación más evidente ⁴⁸, sino

Otro, de otra especie, lo es la historia de la Princesa Micomicona ... La presencia en el libro de quiméricas figuras caballerescas produce el efecto de que Don Quijote y Sancho, y el mundo físico en que ambos se mueven, parezcan, comparados con ellas, más reales. Con una sola pincelada, Cervantes ensanchó infinitamente el radio de acción de la prosa novelística, al incluir en ella, junto al mundo de las apariencias externas, el mundo de la imaginación (que existe en los libros tanto como en las mentes)» (72). A estos artificios de inclusión de la literatura en la vida añade más adelante Riley la inclusión de la primer parte y del *Quijote* de Avellaneda en la segunda, tras lo cual comenta: «Hay razones artísticas que justifican los caprichosos artificios del *Quijote*. Los ya aludidos ... contribuyen a dos resultados importantes. Dan a la novela una notable apariencia de profundidad, comparada con la cual, las demás narraciones, en su mayoría, sólo tienen dos dimensiones. Dan también solidez y vivacidad a las figuras de Don Quijote y Sancho y hacen que éstos parezcan existir con independencia del libro escrito sobre ellos» (76).

⁴⁸ Es imposible estar seguros de qué es primero y primordial, la parodia *realista* del román o el realismo anti-literario, de cuál es la prioridad genética entre ellas. No podemos saber si la parodia es resultado o parte derivada del realismo anti-literario, como parece indicar el hecho de que éste es un fenómeno más amplio que tiene otros efectos e implicaciones además de la parodia del román, como veremos más abajo; o si el realismo anti-literario es consecuencia de la parodia en tanto que ésta inicia el camino por el que luego Cervantes seguirá discurrendo y explorando para llegar al realismo anti-literario en toda su extensión y complejidad. Es la cuestión del huevo y la gallina. Levin sugiere en todo momento la segunda posibilidad, que sin duda es la que suscribirían gran parte de los cervantistas. Gilman, sin embargo, parece ser partidario de la primera, pues para él el hecho de que la parodia se haga contra un género ya moribundo, y cuya destrucción no justificaría por tanto el esfuerzo de Cervantes, demuestra que el entramado paródico en realidad no está al servicio de una intención paródica auténtica,

que va más allá del anti-román para mostrar también las limitaciones de la novela misma que estamos leyendo a través de otros medios diferentes a los paródicos, para reforzar así la impresión o la ilusión de realidad. Sin embargo este paso más allá del anti-román da lugar a efectos casi contradictorios, a consecuencias que podríamos considerar paradójicas: no sólo crear la ilusión de realidad sino destruirla, no sólo un efecto mimético sino la crítica de la propia mimesis. Si el carácter anti-literario del realismo cervantino busca en primer término crear la ilusión de realidad a través de la crítica de la literatura, en última instancia nos hace conscientes de la imposibilidad de atrapar la realidad mediante la literatura y produce por tanto el efecto contrario. La actitud distanciada y ambivalente que caracteriza a Cervantes como autor vuelve a hacerse presente en el hecho de que la crítica de la literatura no sólo se refiere a la crítica del román y su representación idealista de la realidad frente a la que se ofrece la *realista* de la novela, sino a la de toda representación literaria de la realidad, de toda mimesis, incluida por supuesto la de la novela y, lo que es más, la de la propia novela que estamos leyendo. Por eso el *Quijote* no sólo es anti-román, sino también anti-novela.

Estos son en líneas generales los rasgos específicos del realismo anti-literario en el *Quijote*, rasgos que se convertirán en característicos de la novela en la tradición cervantina y que es el momento de explicar e ilustrar de forma pormenorizada.

(1) En la primera parte la dialéctica o dinámica entre literatura y vida que es la base del realismo anti-literario cervantino se produce básicamente entre los libros de caballerías, los modelos librescos del hidalgo, y la realidad en que se mueve, y esta dinámica es fundamentalmente paródica, pero no exclusivamente paródica. La literatura se hace presente y actuante fundamentalmente mediante la evocación e imitación de don Quijote, que hace continua referencia a estos libros y modela su comportamiento sobre ellos, que intenta aprehender la realidad y orientar su respuesta a ella a través de ellos. También se hace presente, pero no actuante, en las conversaciones que sobre los libros de caballerías tienen diferentes personajes, habitualmente con don Quijote. Y finalmente se hace presente incluso físicamente, pues los libros de caballerías aparecen como

sino más bien de una forma nueva de hacer ficción que es la que aquí hemos denominado con el apelativo de anti-literaria: «In it [*Don Quixote*] fiction ... is created in the act of destroying fiction. Understood in this way, the paradox of erecting such an enormous *máquina* (as Cervantes would have called it) for such a futile task is no longer paradoxical. Rather, these unambiguous assertions communicate forcefully the unprecedented importance of literary criticism and critical theory in the making of the *Quixote*» (142). En cualquier caso, sea cual sea la prioridad genética, la conexión y relación entre la parodia del román y el realismo anti-literario es indiscutible, como es indiscutible el hecho de que el realismo anti-literario es un fenómeno más amplio y complejo que el anti-román, que lo incluye y sobrepasa.

objetos materiales y tangibles que don Quijote aparece leyendo al principio de la obra, y que al principio de la obra son sacados de su biblioteca y quemados tras un riguroso escrutinio. En este mismo nivel de literatura que se hace presente como tal físicamente hay que situar también la historia del *Curioso impertinente*, un manuscrito que los personajes leen dentro de la obra y que se sitúa por tanto en el mismo nivel que los libros de caballerías, y que contrasta con otros relatos intercalados narrados por sus protagonistas y que funcionan por tanto como vida^{*(201)}. Así es como se crean los dos niveles de ficción que asociamos con la literatura y la vida. Que el primero es pura literatura sin ninguna relación con la realidad queda claro porque sólo tiene existencia real como letra impresa en las páginas de un libro o como una idea o visión del mundo—extraída a partir de esa letra impresa—en la mente o la imaginación de un lector al que se presenta como loco; por la enorme distancia de esa idea del mundo respecto al mundo que pinta el autor; y por las declaraciones explícitas tanto del narrador como de los personajes con los que dialoga don Quijote, que ponen de manifiesto e insisten en ese carácter literario y falso de los libros de caballerías, y que intentan disuadir a don Quijote de su loco empeño en tomar por realidad, por *historia*, lo que es sólo literatura, ficción.

Así pues mediante la inclusión por diferentes medios de esta literatura dentro de la literatura, y la revelación de diferentes formas de los límites de la misma en su representación de la realidad, Cervantes crea un contraste entre esta literatura y *su* literatura, es decir la que estamos leyendo, en virtud del cual intenta que asociemos la primera con la ficción y la segunda con la realidad, buscando así el efecto mimético o la impresión de realidad propios del realismo anti-literario. El método básico de este realismo es, como dijimos antes y comprobamos ahora, esa diferenciación de lo libresco respecto a lo que no lo es dentro de la obra, o mejor dicho, de lo que se presenta como libresco respecto a lo que se presenta como que no lo es, pues la diferencia es sólo ficticia. Esta diferenciación la realiza Cervantes evidentemente con intenciones paródicas, para atacar la literatura desde la realidad, pero sirve también a su

^{*(201)} Así lo ha apreciado Richard Predmore, que habla de cómo en la escena del escrutinio libresco, en la que una serie de personajes manejan, arrojan, hojean libros, la presencia física de estos personajes entre los libros «...leads the reader almost insensibly to distinguish between the friends of Don Quixote and those other people who live only in books that may be so handled. The story of the *Man Too Curious for His Own Good* contributes to the same illusion and in the same way. Unlike the personally-related story of the Captive Captain and others of that nature, this is written literature, a manuscript. It is clearly so presented and discussed. It establishes another fictional level, which we regard from the same point of view as the Priest and his listeners. One may say that for a time we sit down beside them and lend them some of our reality. Still another scene contributing to the same effect is the one in which Don Quixote inspects the workings of a printing house in Barcelona (II.62)» (10).

realismo anti-literario, y ello implica un cambio de dirección o de énfasis, un darle la vuelta a la parodia. Si *parodia* se refiere ante todo a la utilización de esta diferencia para criticar la literatura, se dirige fundamentalmente hacia la literatura, a desvelar su falsedad, el realismo anti-literario se dirige hacia lo que se presenta como realidad, a subrayar su autenticidad, y el término se refiere a la utilización de la diferencia no para criticar la literatura sino para hacer pasar por realidad lo que en el fondo es también literatura. La diferencia entre parodia y realismo anti-literario es importante, ya que aunque el establecimiento de la diferenciación de niveles característica del realismo anti-literario nace o está al servicio de la parodia en el *Quijote*, no exige la parodia, pueden establecerse no con fines paródicos, tan sólo miméticos, o al menos desde distancias no paródicas. Y de ello tenemos vislumbres incluso en el propio *Quijote*.

Ello se observa perfectamente en algunos pasajes en los que se llama la atención o se cultiva la diferencia entre la literatura y la realidad más que la crítica de la literatura desde realidad, esos pasajes en los que don Quijote constata las diferencias entre su vida y las literarias vidas de los caballeros andantes. El primer ejemplo ocurre en la venta en que es armado caballero, cuando al ser preguntado por el ventero si trae dineros don Quijote dice que no, porque nunca ha leído que los caballeros lleven dinero, a lo que el ventero contesta que aunque no se dijera en los libros sin duda los caballeros llevaban a sus escuderos bien provistos de dinero, camisas limpias, e hilas y ungüentos con los que curarse en caso de necesidad (I.3: 92-93). El pasaje llama así la atención a la ausencia de toda esa esfera monetaria o mercantil de la realidad del román, y por contraposición a su presencia en la obra que leemos, lo que implica subrayar cómo ésta rescata importantes zonas de realidad de las que aquél se olvidaba o elidía. La misma diferencia se pondrá de manifiesto en repetidas ocasiones, ya que aunque en su segunda salida don Quijote se proveerá de dinero siguiendo los consejos del ventero (I.7: 126), se negará sin embargo a pagar a Juan Palomeque, ya que no puede contravenir la orden de los caballeros andantes,

...de los cuales sé cierto, sin que hasta agora haya leído cosa en contrario, que jamás pagaron posada ni otra cosa en venta donde estuviesen, porque se les debe de fuero y de derecho cualquier buen acogimiento que se les hiciere, en pago del insufrible trabajo que padecen buscando las aventuras de noche y de día, en invierno y en verano, a pie y a caballo, con sed y con hambre, con calor y con frío... (I.17: 210)

Aquí don Quijote apunta a una diferencia en la forma de regular las relaciones entre los hombres—o más específicamente entre el caballero y la sociedad—entre el mundo literario que evoca don Quijote y el mundo en que se encuentra, con el efecto indudable

de subrayar el carácter no literario y no convencional del mundo que representa la obra. Esta misma diferencia reaparece cuando Sancho le reclama salario al principio de la segunda parte, a lo que don Quijote contesta:

Mira, Sancho: yo bien te señalaría salario, si hubiera hallado en alguna de las historias de los caballeros andantes ejemplo que me descubriese y mostrase por algún pequeño resquicio qué es lo que solían ganar cada mes, o cada año; pero yo he leído todas o las más de sus historias, y no me acuerdo haber leído que ningún caballero andante haya señalado conocido salario a su escudero. Sólo sé que todos servían a merced, y que cuando menos se lo pensaban, si a sus señores les había corrido bien la suerte, se hallaban premiados con una ínsula, o con otra cosa equivalente, y, por lo menos, quedaban con título y señoría. Si con estas esperanzas y aditamentos vos, Sancho, gustáis de volver a servirme, sea en buena hora; que pensar que yo he de sacar de sus términos y quicios la antigua usanza de la caballería andante es pensar en lo escusado. (II.7: 69)

Don Quijote al insistir en atenerse a sus modelos literarios frente a una realidad discrepante está subrayando no sólo la diferencia entre esos modelos y la realidad, sino también y especialmente el carácter no literario o anti-literario de la realidad que él presenta. En esta línea, la presencia del burro de Sancho o el carácter hablador de éste, que tampoco tienen precedente literario, tienen el mismo efecto, apuntan a la superación por la realidad que presenta la obra de las limitaciones de un mundo literario en el que sólo caballo y caballero tienen cabida⁴⁹. Y algo similar ocurre con la presencia de la Santa Hermandad, y por tanto de un sistema de orden y justicia radicalmente diferente del literario caballeresco:

—Paréceme, señor, que sería acertado irnos a retraer a alguna iglesia; que según quedó maltrecho aquel con quien os combatisteis, no será mucho que den noticia del caso a la Santa Hermandad y nos prendan; y a fe que si lo hacen, que primero que salgamos de la cárcel que nos ha de sudar el hopo.

—Calla—dijo don Quijote—. Y ¿dónde has visto tú, o leído jamás, que caballero andante haya sido puesto ante la justicia, por más homicidios que hubiese cometido?

—Yo no sé nada de omecillos—respondió Sancho—, ni en mi vida le caté a ninguno. Sólo sé que la Santa Hermandad tiene que ver con los que pelean en el campo, y en esotro no me entremeto. (I.10: 146-47)

En todo estos ejemplos la crítica de lo literario es muy sutil, más implícita que explícita, resultado del contexto paródico en que se enmarca la obra más que de los pasajes mismos. Se compara el mundo en que viven los personajes con el literario para

⁴⁹ Sobre el asno nos dice Cervantes que «...reparó un poco don Quijote, imaginando si se le acordaba si algún caballero andante había traído escudero caballero asnalmente; pero nunca le vino ninguno a la memoria.» (I.7: 126). Sobre el carácter hablador de Sancho, Cervantes constata a través de don Quijote cómo contrasta con el carácter casi invisible de los escuderos de los libros de caballerías: «...que en cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo ... Pues ¿qué diremos de Gasabal, escudero de don Galaor, que fue tan callado que, para declararnos la excelencia de su maravilloso silencio, sólo una vez se nombra su nombre en toda aquella tan grande como verdadera historia?» (I.20: 247).

reforzar su realidad y el carácter no literario de aquél más que para atacar a éste. Lo que Cervantes subraya en estos pasajes es que nos da la realidad que no aparece en los libros, no literaturizada previamente; nos está diciendo «esto no es literatura», y para hacer esta afirmación basta con superponer diferentes planos de ficción, no hay necesariamente que reírse, burlarse, atacar la literatura, aunque en muchas ocasiones lo haga y critique la literatura desde la vida en los continuos correctivos que ésta ofrece. Es suficiente incluir la literatura en la obra identificándola como tal, y mostrar sus limitaciones y cómo la obra supera esas limitaciones, es decir, subrayar las diferencias entre una y otra, el carácter no convencional o no literario de la realidad presentada. De esta forma se observa cómo el realismo anti-literario cervantino, incluso cuando utiliza el román para sus propósitos, es algo más amplio que el anti-román, comprende posibilidades de utilización no exclusivamente paródicas del mismo.

(2) En la segunda parte del *Quijote* el referente literario predominante del realismo anti-literario cervantino, y el que produce efectos más notables, ya no será el de los libros de caballerías, aunque siguen siendo importantes sin duda, sino la primera parte de la propia obra. Con la inclusión de la primera parte dentro de la segunda la dialéctica literatura-vida toma una forma y dimensión nuevas, aun sin renunciar a la forma que adopta en la primera parte. Con esta inclusión el realismo anti-literario cervantino comienza a girar en torno a las relaciones entre el libro que hemos leído y la realidad que intenta aprehender, entre la vida y aventuras del hidalgo y la representación literaria de las mismas de la primera parte, que otros personajes dentro de la segunda parte y el lector fuera de ella han podido leer. Naturalmente esa vida y esa realidad más allá de su representación literaria desde la que se lee y se comenta ésta se presenta a su vez en un libro—la segunda parte—y es por tanto literatura, pero de nuevo el establecimiento de niveles de ficción—el libro de la primera parte frente a la recepción de ese libro en la realidad que presenta la segunda—tiende a hacer que lo olvidemos y asociemos el primero con la literatura y el segundo con la vida. Se crea la impresión de que lo que leemos, en realidad representación literaria aunque en progreso, es la realidad por contraste con una representación literaria de la misma ya acabada que se incluye en ella. El mecanismo es de un ingenio y una sutileza asombrosos, y sus implicaciones y efectos van mucho más allá que los del anti-román de la primera parte. Para entender tales implicaciones es conveniente recordar cómo se produce esta aparición de la primera parte en la segunda y todo lo que la rodea.

La aparición tiene lugar cuando en el capítulo 2 Sancho anuncia que ha sabido por Sansón Carrasco, recién llegado de estudiar en Salamanca, que anda ya en libros la

historia de don Quijote con el nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyo autor es un tal Cide Hamete Berenjena. Don Quijote hace llamar a Carrasco, y queda perplejo así como preocupado por el tratamiento que sus hazañas y aventuras hayan podido recibir. Imagina que las ha escrito un sabio encantador, «...si amigo, para engrandecerlas y levantarlas sobre las más señaladas de caballero andante; si enemigo, para aniquilarlas y ponerlas por debajo de las más viles...» (37). La desconfianza de don Quijote aumenta al pensar que su autor es moro:

Con esto se consoló algún tanto; pero desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide; y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son enbebecadores, falsarios y quimeristas. Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia, que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso; deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre la había guardado, menospreciando reinas, emperatrices y doncellas de todas calidades, teniendo a raya los ímpetus de los naturales movimientos; y así, envuelto y revuelto en estas y otras muchas imaginaciones, le hallaron Sancho y Carrasco... (II.3: 37)

La conversación que sigue con el bachiller Carrasco no tiene desperdicio, especialmente en lo que al realismo anti-literario se refiere. El bachiller confirma a don Quijote la existencia del libro, su rápida fama (de la que dan prueba doce mil ejemplares impresos en diferentes lugares), y el tratamiento superlativo y favorable que recibe don Quijote. Al hilo de la conversación introduce Sancho una primera corrección al libro que revela su sensibilidad ante los posibles errores del mismo, sensibilidad que se hará más manifiesta según avance la conversación: «Nunca ... he oído llamar con *don* a mi señora Dulcinea, sino solamente la *señora Dulcinea del Toboso*, y ya en esto anda errada la historia» (39). Sansón hace a continuación una relación de algunas de las aventuras del libro y Sancho pregunta si está la de los yangüeses, a lo que contesta aquél afirmativamente para acto seguido alabar la puntualidad de Cide Hamete: «No se le quedó nada ... al sabio en el tintero; todo lo dice y todo lo apunta: hasta lo de las cabriolas que el buen Sancho hizo en la manta» (39). De hecho, comenta Sansón, algunos han criticado esta puntualidad por excesiva, y este comentario da lugar a una discusión sobre a qué verdad debe atenderse el autor, si histórica o poética, en la que Sancho y Carrasco tercián por la primera, don Quijote por la segunda:

—Con todo esto—respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se le hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

—Ahí entra la verdad de la historia—dijo Sancho.

—También pudiera callarlos por equidad—dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio lo pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.

—Así es—replicó Sansón; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna. (39-40)

La conversación pasa entonces a ocuparse de Sancho y su papel en la historia. El bachiller informa de las reacciones positivas que produce como personaje así como de alguna crítica por su ingenuidad en lo de la ínsula. Sancho se congratula de que Cide lo haya pintado así, y vuelve a manifestar de nuevo una cierta inquietud por esa conversión de la persona en personaje, de la vida en materia literaria: «...cada uno mire cómo habla o cómo escribe de las personas, y no ponga a trochemoche lo primero que le viene al magín» (41-42). En este punto Sansón introduce otra crítica que se hace al autor, ahora ya no de carácter histórico, sino estético, cual es la inclusión del *Curioso impertinente* sin venir a cuento ni tener nada que ver con la de don Quijote, lo que hace explotar y manifestarse de forma ya clara la desconfianza y los resquemores tanto de Sancho como de don Quijote sobre el trasvase de la vida a la literatura. Sancho replica: «Yo apostaré ... que ha mezclado el hi de perro berzas con capachos» (42); y don Quijote: «Ahora digo ... que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tiento y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja...» (42). El bachiller Carrasco intenta entonces calmarlos dando fe de la claridad de la historia, de su popularidad entre todo tipo de público, de su honestidad y carácter no pernicioso. Don Quijote, pese a ello, insiste y vuelve a criticar la inclusión de material ajeno a sus aventuras, y al hilo de esta crítica la conversación pasa entonces a centrarse en los críticos envidiosos y demasiado exigentes y la imposibilidad de cualquier obra de satisfacer a todo el mundo. Sansón finalmente comenta los olvidos de Cide Hamete detectados por los lectores: el descuido del asno robado de Sancho Panza en la Sierra Morena—del que no se dice que fuera robado ni por quien, sólo se infiere que fue así, y a lomos del cual además aparece Sancho montado antes de que se diga al lector que Sancho ha recuperado el jumento y cómo ha sido—y el destino de los escudos que encuentra Sancho en la misma sierra. (Estos olvidos serán subsanados por Sancho Panza con toda puntualidad en el capítulo siguiente: el asno fue robado por Ginés de Pasamonte, los escudos los dio a su mujer, pero de la aparición del asno en la obra antes de que haya sido recuperado sólo puede decir que ha debido de ser un descuido del impresor o que el historiador se engañó [46]). El bachiller termina informando al hidalgo y su escudero de la promesa del autor

de dar a la prensa la segunda parte si hallara la historia, lo que da lugar de nuevo a los avisos de Sancho que reflejan de nuevo su preocupación por lo que se pueda escribir:

Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace; que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento. Debe de pensar el buen hombre, sin duda, que nos dormimos aquí en las pajas; pues ténganos el pie al herrar, y verá del que cosqueamos. Lo que yo sé decir es que si mi señor tomase mi consejo, ya habíamos de estar en esas campañas deshaciendo agravios y enderezando tuertos, como es uso y costumbre de los buenos andantes caballeros. (48)

Evidentemente el conocimiento de la existencia de la primera parte del libro espolea la conciencia de ser personaje literario de Sancho, o, lo que es lo mismo, su vanidad de personaje literario, lo que evidentemente modifica su comportamiento, que ahora se parece en este respecto al de don Quijote (Sancho habla como don Quijote, es él ahora el que quiere lanzarse a la aventura espoleado por su fama literaria, como hizo antes don Quijote). Don Quijote siempre estuvo convencido de que su historia sería escrita por algún sabio encantador y siempre fue guiado por la idea de estas existencia y fama literarias reservadas para él, aunque indudablemente esta conciencia ha de hacerse aún más ostensible en su comportamiento a partir de ahora ante la evidencia de que sus expectativas se han hecho realidad. La conciencia de ser personaje de una historia, de saber que lo que uno haga va a ser escrito, ha de mediatizar necesariamente el comportamiento, como se observa desde el principio en don Quijote y como el caso de Sancho ahora muestra claramente en esa mezcla de alegría, ilusión y vanidad ante esa vida literaria adquirida. Pero esta conciencia literaria, como hemos visto, produce también inquietud, preocupación, desconfianza ante el tratamiento que pueda recibirse a manos de un autor desconocido^{*(202)}. Don Quijote y Sancho volverán a expresar

^{*(202)} Américo Castro habló de «este tema del personaje consciente de su existencia dentro de la obra de arte» (479) la analizar la relación del *Quijote* con la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor* (y de manera tangencial con *Niebla* de Miguel de Unamuno) en «Cervantes y Pirandello»: «Se halla en él [Cervantes] por primera vez el personaje que habla de él como tal personaje, que reclama para sí existencia a la vez real y literaria, y exhibe el derecho a no ser tratado de cualquier manera. Y ése es el punto central de *Seis personajes*, del que todo lo restante es mera consecuencia» (480). Tras comentar algunos fragmentos del *Quijote* que hemos incluido más arriba, Castro afirma: «Hemos, pues, ante el miedo del personaje a no ser comprendido» (481); «En el *Quijote*, los personajes tienen conciencia de poseer como entes reales una vida plena (vida, empero, en gestación, ya que está inconclusa); lo que les inquieta es conocer si el autor interpretó o no exactamente sus realidades respectivas y las de quienes mantuvieron relación con ellos...» (483). Riley ha apreciado también esta novedad de «un personaje consciente de su propia existencia literaria» (*Teoría de la novela* 80) que aparece en el *Quijote*, conciencia sobre la que, en el caso de don Quijote, comenta más adelante: «La idea de la celebridad literaria y, más tarde, la evidencia de que ya la ha alcanzado, producen un decidido efecto en su carácter. La conciencia de que alguien está tomando nota de sus actos es evidente en la mayoría de sus aventuras. El hecho de tener un papel que representar añade a su locura este matiz insistente de obstinación» (313). La confirmación de que es un héroe literario, según Riley, aumenta la arrogancia y vanidad del hidalgo, ya bastante grandes antes de dicha confirmación, como se observa especialmente ante don Diego de

claramente sus temores unas páginas más adelante, en el episodio del encantamiento de Dulcinea:

..y así temo que en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras, divirtiéndose a contar otras acciones fuera de lo que requiere la continuación de una verdadera historia...

—Eso es lo que yo digo también—respondió Sancho—; y pienso que en esa leyenda o historia que nos dijo el bachiller Carrasco que de nosotros había visto debe de andar mi honra a coche acá, cinchado, y, como dicen, al estricote, aquí y allá, barriendo las calles ... debían los historiadores tener misericordia de mí y tratarme bien en sus escritos. Pero^o digan lo que quisieren; que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; aunque por verme puesto en libros y andar por este mundo de mano en mano, no se me da un higo que digan de mí lo que quisieren. (76)

En virtud de esta larga conversación con el bachiller Carrasco no sólo la primera parte aparece o es incluida en la segunda, sino que se incluye también su recepción, tanto por parte del público lector del momento (en las críticas y comentarios que sobre la misma circulan y que reproduce Carrasco), como, lo que es más importante y aun más ingenioso, por parte de sus propios personajes (las críticas y comentarios de éstos al relato libresco de sus propias aventuras); aunque, eso sí, la recepción de éstos está mediatizada y orientada por la información que del libro les ofrece el bachiller, y no por su propia lectura del mismo. Esta inclusión de la recepción de la obra dentro de la propia obra y por parte de sus mismísimos protagonistas tiene efectos contrapuestos y paradójicos.

(1) El primero naturalmente es mimética, y este efecto o ilusión de realidad es doble. (a) Por un lado crea una innegable impresión de autonomía, de que la existencia de los personajes es independiente del relato literario de la misma, y por tanto de un autor determinado. Los comentarios y críticas de los personajes al libro de sus aventuras y a su autor los sitúan inmediatamente en el mismo plano del lector que ha leído ese mismo libro, y por tanto en nuestro nivel de realidad, y no en el nivel literario del libro al que pertenecen y en el que los hemos leído. Parecen ser independientes de él y estar en el plano de la vida o el mundo en el que se escribe y recibe el libro. Así lo aprecia Richard Predmore cuando afirma que, «nowhere in the novel is the illusion of don Quixote's and Sancho's autonomus reality more successfully sustained than in the opening chapters of Part II» (12). La preocupación y desconfianza de los personajes por cómo puedan haber sido tratados en el libro los sitúa en un mundo real que es

Miranda. El efecto en Sancho es similar y aún mayor, pues adquiere desenvoltura, seguridad, habla más y es mucho más vanidoso. «Así, la fama literaria que los dos héroes adquieren como resultado del éxito popular de la novela de 1605 influye en sus caracteres» (315).

independiente de su representación literaria. Predmore explica cómo cuando Sancho habla con la Duquesa en II.30 y le dice que él es efectivamente el mismo Sancho que aparece en el libro que la Duquesa ha leído, «...si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa» (II.30: 267), la referencia implícita a la primera parte está sugiriendo el hecho de que los personajes son reales, no importa cómo hayan sido tratados a manos de historiadores e impresores; y es precisamente la preocupación de don Quijote y Sancho por este trato¹⁰ lo que los hace parecer tan reales: «As knight and squire return again and again to the question of the faithfulness of their published lives to the lives they know they have lived, the reader is led ever more surely to accept them as men, real and autonomous» (14). Esta insistencia en las posibles diferencias entre la vida y la literatura, entre su existencia y lo que se haya podido escribir de ella, sugiere efectivamente que tal existencia se encuentra más allá de su representación o tratamiento literario, que la vida es independiente de la literatura que se hace sobre ella: «...by presenting Don Quixote and Sancho Panza as distinct from whatever has been, is, or may be written about them, Cervantes has invested them with an air of autonomy perhaps unequalled in the history of the novel» (16). Esta impresión de realidad autónoma se ve reforzada por la implicación subsiguiente de que hay mucho más que contar de lo que se nos cuenta, de lo que puede abarcar el autor en su obra literaria (bien porque no puede contar todo lo que sabe y ha de seleccionar, bien porque no lo sabe todo o incluso porque su conocimiento es defectuoso), tal y como pone de manifiesto la omisión del destino de los escudos de Sancho o el error sobre el robo del jumento, subsanados ambos por las adiciones y correcciones de Sancho. Y esta impresión de realidad autónoma de la vida de don Quijote y Sancho respecto a la literatura que se escribe sobre ellos aumenta todavía más con la inclusión de una versión literaria falsa de la misma, la de Avellaneda, que es realmente el historiador mentiroso y abiertamente hostil que tanto temían don Quijote y Sancho, pues pinta a don Quijote desenamorado de Dulcinea y a un Sancho borracho, glotón y sin pizca de gracia. La aparición en el capítulo 59 de la segunda parte de la obra escrita por Avellaneda da lugar a una larga conversación con dos caballeros que la han leído en la que se constata a través de la crítica y la recepción de dicha obra las diferencias entre la misma y la vida de los protagonistas. Don Quijote, además, en el acto supremo de independencia y autonomía de la vida respecto a la literatura, se rebelará contra el autor de la falsa

historia de su vida y decidirá acudir a las justas de Barcelona en lugar de las de Zaragoza que narra Avellaneda, para demostrar así la falsedad del libro de éste* (203).

(b) Esta aparición del *Quijote* de Avellaneda nos conduce al segundo aspecto del doble efecto mimético de la inclusión de la recepción de la obra dentro de la propia obra, aspecto que surge no de la constatación de las diferencias entre la literatura y la vida sino de su parecido. Si estos personajes que han leído el *Quijote* de Avellaneda dan fe de que ésta es mentira, también darán fe de que la que hemos leído es verdad. Constatan que el don Quijote y Sancho con que se encuentran son los verdaderos, es decir, los que aparecen en la primera parte, que responden al retrato que de ellos hace Cide Hamete, y no al de Avellaneda en la segunda, en la que que son bien diferentes y por tanto falsos. Lo mismo hará don Alvaro Tarfe, personaje del *Quijote* de Avellaneda, que además firma una declaración jurada al respecto. Al decir que estos don Quijote y Sancho son los verdaderos, lo que vienen a hacer estos personajes es dar fe de la realidad de todo lo narrado en la primera parte por Cide Hamete, dar validez a la literatura desde la propia literatura al confrontarla con el modelo vivo de la misma y comprobar que coinciden. La vida da el visto bueno a la literatura que sobre ella se ha escrito, es decir, da fe de la puntualidad y fiabilidad del historiador Cide Hamete, pese a las dudas que ha suscitado inicialmente en don Quijote e incluso en Sancho. Eso mismo harán otros personajes, empezando por el propio Sansón Carrasco, del que nos dice el narrador que «admirado quedó el bachiller de oír el término y modo de hablar de Sancho Panza; que puesto que había leído la primera historia de su señor, nunca creyó que era tan gracioso como allí le pintan; pero oyéndole decir ahora ... creyó todo lo que dél había leído» (II.7: 72). En esta afirmación se observa bien cómo «direct observation of master and squire confirms the essential truth of their written history» (12), como afirma Predmore, un mecanismo que se repite con Roque Guinart, que al encontrarse con don Quijote reconoce como verdadero lo que él creía pura invención, ya que «...aunque algunas veces le había oído nombrar, nunca tuvo por verdad sus hechos, ni se pudo persuadir a que semejante humor reinase en corazón de hombre; y holgóse en extremo de haberle encontrado, para tocar de cerca lo que de lejos dél había oído...» (II.60: 508). Don Quijote y Sancho en la segunda parte se convierten así en el testimonio que da la vida de que la literatura escrita sobre ellos es verdadera, y crean así

* (203) Como afirma Castro en «Cervantes y Pirandello», «el personaje se nos ha rebelado contra el autor, y aspira a vivir a su guisa la vida suya ... No digamos que tal técnica surge como mera protesta contra la intromisión de Avellaneda en la vida quijotil, en primer lugar porque ya hemos visto cómo los personajes se conducen de la misma forma frente a la elaboración literaria que el mismo Cervantes les dio en la Primera Parte de la obra...» (485).

la impresión de que son figuras reales al aparecer como tales ante los que, como nosotros, han leído la literatura escrita sobre ellos^{*(204)}. Estamos ni más ni menos que ante un proceso de validación de la literatura desde lo que, pese a ser también literatura, parece realidad. Los personajes de la obra dan fe de la fiabilidad y puntualidad de su autor, puntualidad que da lugar tanto a las alabanzas de Sansón Carrasco que hemos visto como a las críticas a las que se refiere el bachiller por su excesivo celo histórico. Los propios don Quijote y Sancho asienten a la relación que Sansón hace de las aventuras incluidas en la primera parte, legitimando así los contenidos del libro, entre los que está incluso aquello que preferirían que se hubiera callado el autor: la crítica de don Quijote de este celo histórico excesivo tiene así el efecto de validar su autoridad.

(2) Sin embargo si los comentarios iniciales de Sansón, don Quijote y Sancho— así como las referencias de otros personajes— sobre la primera parte de la obra sirven para subrayar o convencernos de la verdad de su mimesis haciéndonos olvidar que es en última instancia también literatura, también tienen la virtud de hacer que nos cuestionemos ese carácter mimético y de recordarnos que se trata de literatura. Y lo hacen de una doble manera que se corresponde perfectamente con el doble efecto mimético, dando así lugar a una doble paradoja o a una paradoja en dos frentes.

(b) Si todos los comentarios de diferentes personajes que acabamos de ver establecen la puntualidad y fiabilidad del historiador y su historia, la preocupación y desconfianza de don Quijote y Sancho por el tratamiento que hayan podido recibir en la obra de Cide Hamete ponen al descubierto la falibilidad del mismo y las limitaciones de su obra, o cuanto menos llaman la atención sobre el carácter de representación literaria de la obra que hemos leído y de la que estamos leyendo, así como sobre los riesgos que entraña toda representación literaria por el carácter subjetivo de la misma, por el hecho de estar realizada desde una determinada perspectiva que como tal es falible y limitada. Las reservas de don Quijote son en gran medida reservas a la perspectiva de este autor

^{*(204)} RUTH S. EL SAFFAR ha observado en *Distance and Control in "Don Quixote": A Study in Narrative Technique* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1974) cómo este mecanismo que resulta de incluir la primera parte en la segunda es semejante al que se produce en las historias interpoladas que son narradas por los protagonistas de las mismas: «By the ingenuous touch of having the characters in Part I become aware both of the existence of a written history about them and of the author of that history, Cide Hamete and the story can be judged by his characters as well as by his readers. The result is the emergence of a pattern which exactly duplicates those more clearly seen in the interpolated stories. A narrator who is also a character tells a story for an audience without whom the story would not exist. The reader is allowed to see, therefore, both the story and the reaction it produces in its audience. He also sees how the characters in the story eventually appear to confirm on their own terms what has been told about them The pattern of Cide Hamete's relationship to his characters and audience clearly duplicates the narrator's relationship to their characters and audience in the interpolated stories» (30)

porque en función de la misma se enaltecerá o degradará su figura; se podrán callar ciertas cosas que para el hidalgo son esenciales (su castidad y lealtad a su dama por la que ha desdeñado a reinas y emperatrices, la honestidad de Dulcinea); se detallarán otras que podrían para el hidalgo muy bien callarse (como revela la discusión sobre la pertinencia de los muchos palos y la verdad histórica frente a la poética); o se mezclarán cosas que no vienen al caso y que enturbian la historia o dificultan su entendimiento. La condición de moro del autor, que implica automáticamente la de mentiroso, así como la de enemigo y por tanto hostil hacia su personaje, y su tendencia a mezclar cosas que no son de la historia, dan lugar a ciertos temores en don Quijote que, más allá de que sean fundados o no (hemos visto que parecen no serlo) ponen de manifiesto que autor y personaje pueden tener y de hecho tienen visiones discrepantes de la historia, y que la del autor puede ser tan limitada y dependiente de sus idiosincrasias personales como la del personaje, algo que confirmará de manera brutal la aparición de la versión radicalmente falsa de Avellaneda.

Con la aparición de esta versión nos damos cuenta de que en realidad, como ha puesto de relieve E. C. Riley al hablar de los tres libros del *Quijote* en su *Teoría de la novela*, en la obra conviven tres versiones de la historia de don Quijote: la histórica que escribe Cide Hamete, que es la que leemos; la que escribe Avellaneda, rechazada como una falsificación; y la versión idealizada y romántica que escribe don Quijote en su imaginación, de la que se nos ofrecen fragmentos en la descripción que realiza del amanecer en su primera salida (I.2: 84), de los ejércitos en liza en la aventura de las ovejas (I.18: 217-18), o incluso en el futuro caballeresco que anticipa (I.21: 257). De hecho la preocupación y dudas del hidalgo sobre la historia de sus hazañas escrita por Cide Hamete es que no coincida con la suya, como de hecho no coincide, y estas dudas en última instancia siembran una duda mayor en el lector, la de que ninguna de las tres versiones literarias, la del falso Avellaneda, el loco don Quijote, y el moro Cide Hamete, coincida netamente con la vida, con la realidad, porque cada una está hecha de acuerdo con una perspectiva e intereses diferentes. La existencia de estas tres versiones es un recordatorio del carácter necesariamente relativo o parcial de cada una de ellas, como ha indicado bien Riley^{*(205)}, desde la falsedad radical de la de Avellaneda,

^{*(205)} Las tres versiones diferentes de la historia de don Quijote sugieren, en palabras de Riley, que «hay en potencia un infinito número de versiones, interpretaciones y puntos de vista. Están englobadas en el *Quijote* mediante alusiones o deducciones, todas las posibles versiones parciales de la historia de Don Quijote. No tendría sentido especular acerca de cuál de estas versiones es la más acertada o completa ... Pero Cervantes ha conseguido que su invención parezca independiente de todas las

pasando por la distorsión de la perspectiva quijotesca, a las limitaciones de Cide Hamete. Estas últimas están más allá de nuestro alcance porque conocemos la historia a través de su versión, pero a ellas apuntan la desconfianza de don Quijote y Sancho y sobre todo los ejemplos concretos de las omisiones (los escudos, el asno) que se nos ofrecen en los comentarios que hemos visto. De esta forma se produce el paradójico efecto de que el realismo anti-literario cervantino nos recuerda en última instancia los filtros por los que ha de pasar la realidad para llegar hasta nosotros convertida en literatura; que el libro que hemos leído, como el que estamos leyendo, es literatura escrita por un autor que nos dará siempre una visión parcial de la misma. Nos hace conscientes del trasvase de la vida a la literatura así como del dialogismo que ese trasvase entraña, de que la literatura, al igual que la realidad, se encuentra también sometida al principio dialógico, ya que el autor que nos ofrece una determinada representación literaria de la realidad nos da en última instancia un punto de vista sobre la misma. De esta forma el realismo anti-literario nos conduce a una relativización de la mimesis del texto que leemos, a un cuestionamiento de su representación *realista* y a una comprensión de sus límites, que son los límites del dialogismo. Nos conduce por tanto al realismo dialógico.

(a) Pero los límites del realismo no sólo vienen dados por límites de la perspectiva de su autor, sino por el medio mismo, por el mero hecho de que se trata de literatura, y el trasvase a la misma obliga a un proceso de selección y manipulación de la realidad. Este proceso implica que al menos parte de la realidad, con su inabarcable amplitud y complejidad, se ha de escapar necesariamente. La diferencia de medio hace imposible la correspondencia total entre literatura y vida; ésta nunca puede ser atrapada del todo, aunque sólo sea porque no cabe todo y hay que dejar cosas fuera, como las omisiones del robo del rucio o del destino de los escudos ponen de manifiesto⁵⁰. La conciencia de que hay mucho más que contar de lo que se cuenta que sirve para crear esa impresión de autonomía de los personajes respecto de su representación literaria, sirve también para subrayar los límites de dicha representación, para separar claramente el libro de la

versiones, utilizando el sencillo artificio de llamar la atención discretamente sobre la variedad de las posibles interpretaciones» (*Teoría de la novela* 337-38).

⁵⁰ El encuentro con Ginés en la primera parte llama también la atención sobre otra dimensión de este problemático trasvase, el hecho de que ha de tener un principio y un fin que son una imposición de límites ajenos a la continuidad de la vida, y de que tales límites se imponen desde una posición de privilegio desde la que se da orden y significado al pasado. Ginés renuncia a estos privilegios de la literatura y busca una correspondencia total entre su vida y su biografía que es sin duda un imposible y conduce al absurdo: la escritura de su libro es simultánea con su vida, por eso no lo ha acabado ya que no lo ha hecho su vida, ni podrá acabar por ello nunca.

vida que intenta aprehender, y para que nos demos cuenta de las necesarias limitaciones de ese intento. La independencia de la vida respecto de la literatura obra así también el efecto contrario del mimético que ya hemos comentado: al subrayar la autonomía y diferencias de la realidad frente a la literatura se llama también la atención sobre el hecho de que nunca pueden corresponderse y coincidir totalmente. Si a esta dificultad intrínseca dada por la diferencia de medio añadimos la intervención de factores estilísticos o compositivos, como esa adición de otros materiales no relacionados con la historia por motivaciones estéticas de la que don Quijote y Sancho se resienten tanto, la correspondencia se hace aún más problemática. La censura de éstos a esta adición además apunta a esta falta de correspondencia en otro sentido: si el autor se extravía en digresiones puede dañar la coherencia y la verdad de la historia, pero la renuncia a explorar posibles ramificaciones de la misma es también reducir o simplificar el amplio campo de la vida, eliminar un material que no se considera pertinente por razones estéticas o de otra índole, pero que forma parte de esa realidad que se pretende atrapar y que de esta manera se queda fuera del relato. En resumidas cuentas, en sus comentarios iniciales don Quijote y Sancho nos están recordando que el libro que hemos leído, y por tanto el que estamos leyendo, es literatura, no vida, y como tal nunca puede darnos la totalidad de la vida que sólo a ellos, que la han vivido, es accesible, como demuestra Sancho al dar detalles de la historia que ignoramos como lectores; nos recuerdan que como lectores podemos tener una aproximación más o menos exacta de la misma, pero siempre diferente de la experiencia directa por el carácter literario de esta aproximación. El realismo anti-literario cervantino conduce así en última instancia a una conciencia de la incapacidad de la literatura y de la propia obra que hemos leído para atrapar toda la realidad, o en otras palabras, de la imposibilidad de una representación literaria de la realidad completa y absoluta, de la imposibilidad de la mimesis total. Conduce a un realismo consciente de sí mismo como literatura y de los límites que esta naturaleza literaria impone, y, por tanto, a un realismo auto-consciente.

Así pues el realismo anti-literario cervantino en la segunda parte produce efectos contradictorios que constituyen una paradoja a la que denominaremos *paradoja anti-literaria*. Esta resulta del hecho de que se crea la impresión de realidad separando la vida representada de la literatura que la representa, pero al mismo tiempo se muestran las limitaciones de esa representación a través de la cual el lector tiene acceso a ese fragmento de vida. Cervantes afirma el valor mimético de su representación literaria al tiempo que cuestiona esa misma representación, intenta hacernos olvidar que su obra es literatura para que la asociemos con la vida al tiempo que nos recuerda que es literatura

y las limitaciones que se derivan de ello. Su juego con la literatura, con la primera parte de la obra dentro de la segunda, nos envía mensajes contradictorios: «Esto es realidad, no literatura», nos dice por una parte; «Esto es literatura, no realidad», nos dice por otra. A este paradójico mensaje cervantino se refiere Levin cuando afirma: «After all, no one can express what is by nature inexpressible. Life itself is infinitely larger than any artistic medium. However, by revealing the limitations of their medium, writers like Cervantes heighten our consciousness of what existence means» («Example of Cervantes» 89). Así pues en esta segunda fase del realismo anti-literario cervantino pasamos del anti-román a la anti-novela, puesto que la literatura cuya crítica o cuestionamiento se utiliza para crear esa impresión de realidad no es el román caballeresco sino la propia novela que hemos leído, el propio *Quijote*, y de ahí la paradoja que hemos analizado y el carácter auto-consciente que adquiere el realismo cervantino: no se cuestiona la representación de la realidad del román sino la propia representación de la realidad, que es la representación de la novela o el *realismo*. En este sentido la paradoja *anti-literaria* es en realidad una paradoja *meta-literaria*.

2. Las críticas o comentarios que sobre la primera parte realizan el bachiller Carrasco, don Quijote y Sancho desde la segunda no son las únicas, no son el único exponente de esta incorporación de la recepción o lectura crítica de la obra dentro de la propia obra. En la obra aparecen otros lectores de la misma, que en cierta medida son también personajes aunque están situados en un nivel o plano diferente de la ficción, por encima del de los demás personajes. Estos son los intermediarios entre el lector y la historia de Cide Hamete, que, como tales, son también lectores de la obra, y que además no se limitan a una transmisión neutra, sino que dejan huellas en la propia obra de su lectura y su transmisión, testimonios de sus reacciones y opiniones sobre Cide Hamete y sobre determinados pasajes de la obra escrita por éste. Curiosamente, los comentarios de los intermediarios poseen implicaciones similares a las ya comentadas en los de los personajes, conducen a las mismas conclusiones y tienen los mismos efectos, en un paralelismo casi perfecto que vamos a analizar.

La red de estos intermediarios queda claramente definida en los capítulos 8 y 9 de la primera parte. Al final del capítulo 8 la historia se interrumpe en medio del combate de don Quijote y vizcaíno, justo en el momento en que ambos se encuentran con las espadas en alto:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito, destas hazañas de don Quijote, de las que

deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor de la obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte. (I.8: 137)

Como ha apreciado bien Ruth El Saffar, que explica perfectamente las implicaciones de este pasaje en *Distance and Control*, al leerlo nos damos cuenta de que la historia hasta ahora ha sido presentada por dos autores: el que la ha escrito, el «yo» anónimo que presenta a don Quijote—«...de cuyo nombre no quiero acordarme...»—y cuenta su historia utilizando para ello fuentes escritas heterogéneas—hace referencia a las diferencias existentes entre varios autores respecto al nombre de don Quijote (I.1: 76) o respecto a cuál fue su primera aventura, asunto éste último que le lleva a recurrir a los Anales de la Mancha—cuya ausencia a partir de cierto punto le obliga a interrumpir su manuscrito; y el que ha presentado este relato al lector, que nos revela su presencia hasta ahora invisible al contarnos en este pasaje cómo el manuscrito de este *primer autor*—el «yo»—que ha estado transcribiendo hasta ahora se interrumpe en ese punto porque su autor no encontró nada más escrito sobre don Quijote, y al anunciarnos la intervención de un autor más, al que denomina *segundo autor* (aunque en realidad ni es el segundo, más bien el tercero, ni es autor en absoluto), gracias a la cual puede proseguirse la historia^{*(206)}. Evidentemente el que nos ofrece esta información no puede ser el *primer autor*, pues seguiría hablando en primera persona, y no en tercera; diría «dejo pendiente y me disculpo porque no hallé» en vez de «deja pendiente disculpándose por no hallar...». Así pues en virtud de este pasaje dos autores aparecen donde pensábamos que sólo había uno: el *primer autor* que sólo conoce y escribe las primeras aventuras de don Quijote, y el *autor invisible*, no dramatizado como personaje (excepto tal vez en el prólogo), que nos ofrece el manuscrito de aquél y en el pasaje que hemos citado ata el final de este manuscrito con el *segundo autor* y su búsqueda y hallazgo del manuscrito restante, que se narrará, ya en primera persona, en la voz del propio *segundo autor*, en el capítulo siguiente. Este autor invisible es, a diferencia del

^{*(206)} «The reader's attention moves from the problems of the main character to the problems of the author [el primer autor]. Here the author appears for the first time as a character, he is presented in the third person and emerges because of his limitations: this author has called attention to himself not by his achievements but by his failure to continue» (El Saffar, *Distance and Control* 38-9); «The author of Don Quixote's deeds [el primer autor] is no longer omniscient and all-controlling, but fallible and available to the reader. Above him, continuing the narration by presenting the crisis not of the hero, but of the book itself, is an unnamed author who disappears as quickly as he appears, leaving the task of telling the story of how the lost manuscript was recovered to a character whom he calls the Second Author» (Idem 39).

primero, omnisciente porque controla o conoce la totalidad de la acción que cuenta el libro, como revela el hecho de que conoce tanto al *primer* como al *segundo autor*, y está por tanto situado por encima de ambos, y de que nos comunica ya el resultado de esa búsqueda que el *segundo autor* llevará a cabo.

El capítulo siguiente comienza con ese *segundo autor* escribiendo en primera persona (como hacía el *primer autor* al comienzo del libro), lamentando la interrupción de la historia del *primer autor* y extrañándose de que ningún sabio de los que narraban las hazañas de los caballeros haya narrado las de don Quijote, o de que cuanto menos éstas no estén en la memoria de la gente. Esto revela claramente, junto a la admiración por la figura de don Quijote de que hace gala⁵¹, que se trata de un lector aficionado a los libros de caballerías y fascinado por los héroes caballerescos, que parece creer en su existencia real y por tanto confundir la realidad y la ficción, y que posee, así pues, una perspectiva sobre la historia de don Quijote muy similar a la del propio hidalgo, como ha apreciado El Saffar^{*(207)}. Es esta condición quiijotesca del *segundo autor* la que le lleva a buscar el fin de la historia, esfuerzo que se ve recompensado por el casual hallazgo en un mercado de Toledo, entre los cartapacios y papeles viejos que vende un muchacho, de un manuscrito en lengua árabe escrito por un tal Cide Hamete Benengeli que cuenta las hazañas de don Quijote justo desde el punto en que quedó interrumpida la narración del *primer autor*, manuscrito que compra y hace traducir a un morisco para ofrecer dicha traducción acto seguido al lector (I.9: 139-43). A partir de ahí transcribe esa traducción, que incluye no sólo los comentarios de Cide Hamete como autor, sino los comentarios del propio traductor, y sobre ambos se superponen

⁵¹ «Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo el escribir sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes ... porque cada uno dellos tenía uno o dos sabios, como de molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen; y no había de ser tan desdichado tan buen caballero, que le faltase a él lo que sobró a Platir y a otros semejantes. Y así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada, y echaba la culpa a la malignidad del tiempo...» (139-40).

^{*(207)} «The character of the Second Author parallels, in many ways, Don Quixote himself. Like Don Quixote, he is an avid reader who is fascinated with chivalric heroes, and disappointed when their adventures remain unfinished in the chronicles of their lives. Don Quixote, when faced with a situation similar to the Second Author's, reportedly reacted in a similar manner. The reader is told in Chapter I that when reading the unfinished *Historia de Belianis de Grecia*, "muchas veces le vino [a Don Quixote] deseo de tomar la pluma y darle fin al pie de la letra..." The Second Author, of all the readers of Don Quixote's deeds whose reactions are staged in the novel, is most sympathetic with the ambitions and intentions of the hero. He clearly believes in the historical existence of Don Quixote, and is as likely as Don Quixote himself to confuse historical with literary characters. It is his very credulity and involvement in the character of Don Quixote that makes him most likely actively to pursue the lost manuscript, for he has no doubts that the famous Don Quixote's records exist somewhere» (*Distance and Control* 40-41)

los comentarios de este *segundo autor*, que en realidad como podemos ver es mero editor y no autor. La única de estas figuras que, por su posición superior sobre los demás como intermediario último y más cercano al lector, así como su perspectiva sobre el personaje, puede identificarse con Cervantes, o con la imagen del mismo que aparece primero en el prólogo como padrastro y no padre de don Quijote (distinción en la que Cervantes recoge esta fingida condición de mero intermediario) y declarando su intención paródica y por tanto burlesca respecto a don Quijote (lo que lo diferencia del *segundo autor* y también de Cide Hamete, como veremos), y después en el resto de la obra como autor implícito de la misma que realiza esta intención, es ese autor último, omnisciente, invisible. Este no sólo aparece en la obra en ese pasaje del final del capítulo 8 que hemos visto, como declara El Saffar, sino también al final de la primera parte, como ha apreciado George Haley*⁽²⁰⁸⁾, y aun al final de la segunda. Pero nunca como un autor dramatizado, convertido en personaje (sólo en el prólogo al aparecer dialogando con un amigo adquiere cierta entidad dramática), lo que hace que su voz tienda a solaparse con la de los otros y a veces se pase por alto su presencia.

Al final de la primera parte una voz anónima nos cuenta que «...el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas...» (I.52: 607); hace referencia al hecho de que hay memoria de que don Quijote estuvo en las justas de Zaragoza; y cuenta la historia de cómo fueron hallados en una caja de plomo en los cimientos derribados de una antigua ermita unos pergaminos en letra gótica que contenían una serie de poemas escritos por los académicos de Argamasilla sobre Rocinante, Sancho, Dulcinea, y la sepultura de don Quijote, entre los que se incluyen epitafios del caballero y su dama; también cuenta cómo llegaron por casualidad a través de un médico a manos del «fidedigno autor», y cómo éste incluyó en su obra los que pudo sacar en limpio, para concluir:

El cual autor no pide a los que lo leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos, por sacarla a la luz [la historia], sino que le den el

*⁽²⁰⁸⁾ GEORGE HALEY, «El narrador en *Don Quijote*: El retablo de Maese Pedro», *El "Quijote"*, ed. Geroge Haley (Madrid: Taurus, 1980): 269-87, donde escribe lo siguiente: «Queda un intermediario: el agente pasado por alto por aquellos que quieren identificar el segundo autor con Cervantes. El nebuloso personaje que cobra cuerpo al final del capítulo VIII, para hilvanar el fragmento del primer autor con la aportación del segundo, y que reaparece en el capítulo final de la Primera Parte para hacer las últimas observaciones. Es el intermediario más distanciado de las aventuras de Don Quijote y, al mismo tiempo, el más íntimo, tanto para el libro como para el lector. En realidad este intermediario es quien establece la relación entre el autor implícito y el lector ideal, cuando transmite el deseo del segundo autor de cómo el lector debe dar a la historia "el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías..."» (271-72).

mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan en el mundo; que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho, y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo. (608)

Esta voz del final de la primera parte no puede ser la voz del *segundo autor* refiriéndose a sí mismo, pues hablaría en primera persona como lo hizo antes; pero el autor al que la voz se refiere sí ha de ser el *segundo autor*, y no Cide Hamete, pues a ese autor corresponden en el libro las labores editoriales, el hallazgo casual primero del manuscrito de Cide Hamete en árabe, y ahora de los poemas. Es el mismo autor que en el capítulo 9 se plantea buscar la historia en la memoria que de ella deben de tener las gentes si es que no ha sido puesta por escrito, y pide respeto y alabanzas «...por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin desta agradable historia» (141). Ahora al final vuelve a hacer lo mismo, buscar con «curiosidad y diligencia» datos sobre la continuación de la historia de don Quijote, primero en fuentes escritas y luego de nuevo en la memoria de las gentes; y declara que seguirá buscando, como hizo antes, y vuelve a hacer en el pasaje que acabamos de citar una petición al lector de reconocimiento por el trabajo de búsqueda que le permitió sacar a la luz esta primera parte, aunque ello no fue fruto en última instancia de la búsqueda en los archivos manchegos sino de la causalidad en un mercado manchego. Son todas éstas las tareas de editor que corresponden al *segundo autor* y no las de escritor o historiador propias del autor verdadero, Cide Hamete. Todo hace pensar por ello que es de nuevo ese autor implícito y superior a todos los demás, el más cercano a Cervantes y al lector, el que está hablando en este final de la primera parte del *segundo autor*, cuya función primordial, pese al engañoso nombre que se le da en la obra (en el que está la raíz de muchas confusiones), es la de editor y no la de autor ⁵².

⁵² Así lo confirma la conversación sobre la primera parte entre Sansón Carrasco, don Quijote y Sancho. El bachiller separa claramente el autor Cide Hamete del editor por sus diferentes funciones: «Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escrita, y rebién haya el curioso [la misma curiosidad que se le atribuye al segundo autor al final de la primera parte] que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo a nuestro vulgar castellano...» (II.3: 38). Carrasco tiene la separación bien presente cuando se refiere más adelante a los «autores», es decir a éstas dos figuras, y no al autor de la historia. Cuando don Quijote le pregunta si el autor promete segunda parte el hidalgo no especifica a qué autor se refiere, pero Sansón entiende sin duda que se trata del *segundo autor*, pues contesta diciendo que sí la promete, «...pero dice que no ha hallado ni sabe quién la tiene, y así estamos en duda si saldrá o no...» (II.4: 47); sin embargo, «...en hallando que halle la historia, que él va buscando con extraordinarias "diligencias" [de nuevo esa diligencia que caracteriza al *segundo autor* en la primera parte], la dará luego a la estampa, llevado más del interés que de darla se le sigue que de otra alabanza alguna» (48). Es difícil pensar que sea Cide Hamete el que tenga que encontrar una historia que se supone ya escrita y sólo hay que buscar, siendo él el supuesto autor de la misma (como se confirmará en la segunda parte), lo que lo relegaría al papel de editor de un autor desconocido, papel que en ningún momento tiene en la obra y que es de hecho el papel del *segundo autor*. A éste corresponde,

La voz de este autor implícito vuelve a oírse al final de la segunda parte (y tiende de nuevo a confundirse con la del *segundo autor* o editor), cuando tras terminar la historia reproduce el apóstrofe que Cide Hamete hizo a su pluma al acabar de escribir, las palabras que éste pone en boca de su pluma y, en solución de continuidad, separando su voz de la de la pluma simplemente con un cambio de sujeto—con un «a quien advertirás» (el tú ahora designa a la pluma—disuade a los posibles continuadores de sacar a don Quijote de la tumba para nuevas salidas, ya que..»

...para hacer burla de tantas como hicieron tantos andantes caballeros, bastan las dos que él hizo ... y yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente, como deseaba, pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna. *Vale*. (II.74: 609)

Ni la omnisciencia que implica saber lo que Cide Hamete dijo a su pluma (lo que a su vez es la prueba definitiva de la omnisciencia de este autor invisible) ni la perspectiva paródica evidente permiten atribuir estas palabras al *segundo autor*, sólo al autor implícito cuyo «yo» aparece en este pasaje, al responsable último de la obra (como delata ese «mi verdadero don Quijote») que es la imagen de Cervantes en ella, que se deja ver en el prólogo en el que deja muy claras las intenciones paródicas que aquí reafirma. Es Cervantes quien en su propia voz se reserva el privilegio que le corresponde de abrir y cerrar su obra, como confirma ese *vale* final que nos envía al que aparece también al final de prólogo.

Así pues tenemos en el *Quijote* un complejo entramado narrativo compuesto por diferentes figuras que intervienen en la composición y transmisión de la obra y que actúan sobre ella o la transforman de diferentes maneras. El autor de la obra es Cide Hamete Benengeli, aunque con excepción de los ocho primeros capítulos, que fueron escritos por un autor anónimo del que nada sabemos. Por encima de Cide Hamete está

en todo caso, y no a Cide Hamete, la labor de darla a la estampa o hacerla imprimir, que Sansón ha mencionado ya antes al tomar nota de las correcciones de Sancho a la historia y decir que «yo tendré cuidado ... de acusar al autor de la historia que si otra vez la imprimiere, no se le olvide esto que el buen Sacho ha dicho...» (47), afirmación en la que *autor* se refiere de nuevo al *segundo autor*. Sin embargo el buen Sancho no parece percibir esta distinción y separación de funciones, ya que al contestar a las palabras de Sansón sobre las promesas del autor sobre la segunda parte, Sancho se referirá a ese *segundo autor* del que habla el bachiller como «ese señor moro» (48). La confusión del personaje no invalida la interpretación aquí ofrecida de este entramado narrativo, de hecho es una confusión lógica teniendo en cuenta que Sancho no ha leído el libro (mientras que el bachiller lo ha hecho), y que, aunque lo hubiera hecho, la confusión sería comprensible teniendo en cuenta lo enrevesado del entramado narrativo y la cortedad intelectual (que no mental) de Sancho. Su confusión de hecho refleja la confusión que hemos sentido todos en algún momento y cuya clarificación exige un considerable esfuerzo y hace necesarias largas disquisiciones como ésta sobre el tema.

el traductor morisco que vierte el manuscrito arábigo de éste al castellano, y por encima de éste el editor que encuentra el manuscrito y lo hace traducir y presumiblemente imprimir. Pero por encima de éste, aunque fuera ya de la ficción, no dramatizado en ella, está el autor implícito, que es el que llama *segundo autor* al editor en su primera aparición del final del capítulo 8, y que hemos identificado con el Cervantes que escribe el prólogo. El autor ficticio Cide Hamete y los dos ficticios intermediarios forman parte de lo que puede considerarse una historia paralela a la* de don Quijote, la de la narración de *Don Quijote*, como ha apreciado acertadamente George Haley*(209), la de cómo su vida se transforma en el libro que estamos leyendo, y son en este sentido personajes de la obra al igual que don Quijote y los demás, aunque en un plano diferente, el de la narración y no el de la historia, y representando una porción mínima de la totalidad de la obra. Esta historia está hecha de las intervenciones y comentarios de estos personajes de la narración, comentarios que son los que les dan el rango de narradores dramatizados y por tanto de personajes, pues al tiempo que hablan de la obra nos dan información sobre ellos mismos y se perfilan con unas determinadas ideas o características (como vemos en el caso del editor y su condición quijotesca). Estos comentarios, además, nos ofrecen no sólo la historia de la narración de la obra y sus personajes, sino también su recepción: «Cada uno de los intermediarios que intervienen en la narración y en la divulgación de la historia de don Quijote, funciona, a la vez, como lector crítico de una versión previa de esa historia» (Haley 272). Estamos por

* (209) «Paralela a la supuesta historia de las aventuras de Don Quijote la novela de Cervantes incluye otra historia suplementaria, con desarrollo autónomo y distinto reparto de actores. Esta es la historia de cómo las aventuras de Don Quijote llegaron a conocerse y transmitirse, con la información sobre los avatares de su existencia en viejos escritos, y sobre las etapas seguidas hasta llegar al libro de Cervantes. Señala los pasos a través de los cuales un fragmento llegó a transformarse en libro completo, proceso que, en la mayoría de los novelistas, si es que ocurre, ocurre en cuadernos de trabajo o en diarios. En *Don Quijote*, por el contrario, este proceso hecho luz sobre el papel, constituye parte de la novela en cuanto tal ... Los personajes de esta historia secundaria están todos implicados en el mecanismo de contar y transmitir la historia de Don Quijote. Sus aventuras, no tan violentas como las de Don Quijote, pero sí tan fascinantes, se centran en la búsqueda de las fuentes materiales por los archivos de la Mancha, en la creación de una narración con continuidad, partiendo de fuentes fragmentarias, y en ocasiones casi coincidentes, en la traducción de la narración completa, del árabe al castellano, en la refundición de la traducción y en la publicación de la versión refundida, ingiriéndose en ella con persistentes comentarios personales» (269-70). Tras pasar revista a los personajes de esta historia de la narración y llegar a Cide Hamete, Haley afirma: «Con la aparición del moro cronista la perspectiva cambia: de la búsqueda de fuentes se pasa a la tarea de la composición, y la historia de la narración de *Don Quijote* se convierte esencialmente en la historia de cómo narra Cide Hamete, con evidentes reminiscencias de la presencia refleja de los demás intermediarios ... A medida que la novela avanza, el empeño narrativo de Cide Hamete se va convirtiendo en una misión tan militante como la caballerescas profesión de su héroe ... La historia de Cide Hamete acaba cuando, tras describir la muerte de Don Quijote, aleja su atención del protagonista y el lector ... para entonar un canto de cisne a su propia pluma. Al arrinconar el instrumento de escritor que ha manejado al mismo tiempo como arma, sugiere el paralelismo obvio con la entrega de su espada por parte del héroe...» (271).

tanto ante unos personajes que critican o comentan la obra que hemos leído o estamos leyendo, algo similar a lo que ocurría en el caso de don Quijote, Sancho y Sansón Carrasco, y que lo hacen igualmente desde la propia obra que leemos, pero desde una historia diferente a la de las aventuras de don Quijote, la historia de la narración, o, si se prefiere, desde un plano o nivel diferente y superior al de don Quijote, el de la narración, que en el *Quijote* se ha convertido en historia.

Los comentarios sobre la obra de Cide Hamete y sobre el autor mismo comienzan ya en el mismo capítulo 9 cuando el editor nos dice sobre la historia que edita:

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y ansí me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les haga torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia... En ésta sé que se hallará todo lo que que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. (143-44)

Al tiempo que el editor muestra de nuevo su identificación con el personaje, muestra también los mismos resquemores que sentirá al principio de la segunda parte el hidalgo por la condición de moro del autor, y no sólo por lo que ello implica de mentiroso, sino también de enemigo natural del héroe; irónicamente, el editor demuestra en sus palabras el mismo apasionamiento y carácter sesgado de su posición que critica en el autor, y ello nos hace sospechar que en realidad lo que está criticando en Cide Hamete es el no compartir esa perspectiva romántica del editor sobre el héroe, de ser realmente un historiador más distanciado y objetivo, de ser el historiador puntual que el editor dice que no es. En realidad en vez de criticar la falta de puntualidad y objetividad de Cide Hamete, como dice él, parece criticarle lo contrario, que no tome partido abiertamente por el héroe. Ello parece ser confirmado por el hecho de que, pese a estas críticas, el editor en su siguiente comentario alabaré la puntualidad de Cide por incluir hasta los más mínimos detalles, y lo pone como ejemplo a otros historiadores en este respecto (I.16: 199). Y de hecho en su siguiente comentario sobre la obra el editor alabaré al héroe tanto por su audacia y su intento de resucitar la caballería andante como por el alegre entretenimiento que proveen no sólo su *verdadera* historia sino los cuentos y episodios intercalados en la misma, «no menos *agradables y artificiosos y verdaderos*» (I. 28: 341), lo que es una nueva alabanza implícita de Cide Hamete. Pero aquí acaban los comentarios sobre la historia desde la narración que ofrece la primera parte. En ésta

sólo oímos la voz del editor, nunca la del traductor y ni siquiera la del autor, que es simplemente mencionado directamente en tres ocasiones más mediante fórmulas del tipo «dice Cide Hamete», o indirectamente en las del tipo «dice la historia» (14: 186, 15: 187, 22: 261). Como ha indicado AVALLE-ARCE al constatar la escasa presencia de Cide Hamete en la primera parte, Cervantes parece no apreciar las posibilidades que ofrece el complejo entramado narrativo que ha montado, en principio simplemente para parodiar los subterfugios narrativos de los libros de caballerías^{*(210)}.

Sí lo hará en la segunda parte, tal vez al hilo de la introducción de la primera parte en la segunda y los comentarios del hidalgo, el escudero y el bachiller, como si esos comentarios le abrieran los ojos a la posibilidad de desarrollar el entramado de la narración para introducir otros comentarios sobre la obra, los de esos otros lectores o receptores de la misma que son los intermediarios o incluso los del propio Cide Hamete, los comentarios de los narradores dramatizados—autor, traductor, editor. Es justamente después de esa conversación cuando a principios del capítulo 5 aparece por vez primera un comentario del traductor—aunque en la voz del editor, es decir transcrito por éste, como ocurrirá siempre—para criticar a Cide Hamete, sugiriendo que es efectivamente un historiador mentiroso, que ha inventado partes de la historia: «(Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía, y así prosiguió diciendo:»)» (52). Y el comentario del propio Cide Hamete sobre su obra tampoco se hará tardar y será un comentario negativo sobre don Quijote que aparece en la voz del editor justo antes del capítulo en el que Sancho encanta a Dulcinea: «Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído; porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores» (II. 10: 87). Las palabras del autor parecen confirmar los avisos del editor sobre la actitud hostil de Cide Hamete

^{*(210)} JUANBAUTISTA AVALLE-ARCE estudia el uso del historiador oficial heredado de los libros de caballerías y su transformación en *infidente* en «Las voces del narrador», *Insula* 538 (Octubre 1991): 4-6, donde escribe: «En resumen: el uso novelístico del narrador oficial de casi todo el *Quijote* de 1605 es infrecuente y poco imaginativo. El historiador arábigo no tiene más trascendencia que un comodín de baraja. Pero en el curso de los diez años que separan las dos partes se le creó una completa red de responsabilidades narrativas a Cide Hamete sobre la que descansa buena parte de la práctica de la novela moderna» (5).

hacia su personaje, pero su temor a no ser creído y su decisión final de escribir pese a todo la verdad sin añadir ni quitarle un átomo parecen indicar que, sea cual fuere esta actitud, su principal preocupación es la verdad histórica y que escribe ante todo como historiador puntual. La imagen que Cide Hamete da de sí mismo encaja así con la que conseguimos entresacar de las palabras del editor en la primera parte casi a pesar de estas palabras, pero no con la que da el traductor.

La diferencia entre la actitud de Cide Hamete hacia el personaje y la historia que está contando respecto a la del editor se muestra bien en su preferencia por las aventuras verosímiles y no fantásticas—cómo la de la cueva de Montesinos (II.24: 215)—y aún más claramente en su predilección por las aventuras que tienen lugar en el palacio de los Duques, que no dejan de ser burlas del caballero pero que sin embargo Cide Hamete declara como «...las mejores aventuras que en esta grande historia se contienen» (II.33: 301). Sin embargo esta actitud distanciada, más objetiva y crítica, hacia su historia, no puede calificarse tajantemente de hostil hacia su protagonista, pues en ciertos momentos dicha distancia desaparece. Así Cide Hamete alaba a don Quijote cuando hay motivos reales para hacerlo, como en la aventura de los leones, tras la que Cide Hamete dirige un hiperbólico apóstrofe a don Quijote como espejo de héroes (II.17: 151), o se compadece de él cuando también hay motivos, como ocurre cuando, solo en su aposento, al caballero se le descosen los puntos de una media, lo que da lugar a otro apóstrofe del autor sobre la pobreza—apóstrofe que de paso nos revela la opinión del autor sobre la misma, una especial sensibilidad hacia ella, e incluso su estado mental en ese momento (II.44: 373-74). Estas últimas intervenciones del autor nos revelan nuevos aspectos de su personalidad, lo configuran como una figura no tan distante e insensible, y muestran su simpatía por su personaje, aunque ésta no es apasionada y ciega como la del editor. Tal vez el pasaje en que se muestra más crítico y escrupuloso en su responsabilidad de historiador respecto a su personaje, al tiempo que manifiesta un claro respeto y admiración por él (es por tanto es una perfecta síntesis de su actitud hacia su historia), aparece tras el episodio de la cueva de Montesinos:

Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones:

“No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles; pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pero pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asañearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar

en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias.” (II.24: 215-16)

La narración del personaje—la de don Quijote de su aventura en la cueva—entra en conflicto con la del historiador, y Cide Hamete lo resuelve con este aviso en el que el autor se adelanta a las objeciones del traductor y otros lectores que, como ya hizo aquél antes, puedan considerar el capítulo apócrifo por inverosímil. Cide Hamete pese a ello sigue considerando que su prioridad es ofrecer la aventura tal como la cuenta don Quijote, lo que confirma su puntualidad, pese a sus dudas sobre la misma. Aun así Cide Hamete es reacio a considerar a don Quijote como un mentiroso, aunque finalmente así parece indicarlo la parte final del pasaje, lo que convierte este pasaje en ambiguo, y no sólo respecto a don Quijote, sino respecto al propio Cide Hamete que se contradice en sus juicios. La contradicción sólo puede superarse si pensamos que el hidalgo al retractarse reconoce que ha realizado una invención que él puede considerar artística y dentro de la verdad poética, aunque no la histórica, es decir, que en el fondo lo de Montesinos no era una mentira. Estaríamos así ante un conflicto no entre la verdad y la mentira, sino entre la verdad histórica del autor y la poética del hidalgo, exactamente el mismo que ya apareció en los comentarios de los personajes a la primera parte.

Si Cide Hamete interviene varias veces en la segunda parte ofreciendo comentarios situados en un primer nivel de la narración, que es el más cercano a la obra, pues se realizan sobre lo que él mismo va escribiendo y se refieren directamente al material vital que el transforma en literatura y a los escollos que encuentra en esa transformación, el traductor también volverá a aparecer para realizar más comentarios en un segundo nivel, pues se realizan sobre la literatura o el manuscrito de Cide Hamete—que incluye las anotaciones realizadas por éste en los márgenes—escrito en árabe, que él va traduciendo y transformando por tanto en una nueva versión que incluye sus propios comentarios y que, como veremos, excluye algunos de Cide Hamete. Los comentarios del traductor siguen marcados por la misma actitud crítica hacia Cide Hamete tendente a cuestionar su puntualidad histórica que veíamos en su primera intervención. Así en la siguiente criticará su puntualidad pero no por defecto, por no haber sido verdadero al incluir materiales falso (el capítulo apócrifo), sino por exceso, por incluir demasiados detalles que no hacen al caso, que son irrelevantes y digresivos, distraendo al lector

del hilo y propósito principal de la historia, que, como dice el traductor en la voz del editor, «...tiene más su fuerza en la verdad que en las frías digresiones» (II.18: 157). A diferencia de la crítica anterior, en la que pese a su desacuerdo cumplía con su obligación de traductor y traducía el capítulo, ahora opta por dejar de traducir y saltarse la descripción de la casa de don Diego de Miranda, que es la que ha dado lugar a su crítica, influyendo así de manera decisiva en el relato que llega a nosotros. Es posiblemente esta aversión a las digresiones (que de nuevo es justamente una de las críticas que menciona Carrasco a la primera parte) la que hace que de nuevo se niegue a traducir la queja de Cide Hamete sobre lo penoso que le resulta atenerse al hilo principal de la historia sin poder extenderse en digresiones o episodios intercalados como había hecho en la primera parte (II.44: 368), aunque esa queja se incluye en último término parafraseada. (La paráfrasis, por otra parte, es imposible en los términos en que se plantea la narración, pues no la hace el traductor—ya que de éste se habla siempre en tercera persona, él nunca habla con su propia voz—ni el editor—que no puede acceder a la queja del autor pues no ha sido traducida; la paráfrasis por tanto sólo puede atribuirse a la voz omnisciente del autor implícito.) La voz del traductor se deja oír aún una vez más para explicar un curioso juramento de Cide Hamete, del que dice que «...el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo el moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico...» (II.27: 244); la explicación, aunque realizada para subrayar la profesión de verdad del autor, tiene la irónica o paradójica virtud de recordarnos su condición de moro y por tanto mentiroso, haciéndonos pensar qué valor tiene lo que dice Cide Hamete cuando no habla como católico cristiano sino como el moro que es, o qué validez tiene un juramento en el que uno jura por lo que no es y qué fiabilidad el que así lo hace. El pasaje nos envía de nuevo a las dudas iniciales del editor (y de don Quijote) por el carácter de moro del autor, aunque la actitud justificativa y comprensiva del traductor, que tan desconfiado se ha mostrado antes respecto a Cide Hamete, parece apuntar un cambio en la misma y la desaparición de esas dudas. El pasaje es de nuevo decididamente ambiguo.

El editor a su vez realizará también nuevos comentarios en la segunda parte en un tercer nivel de la narración, pues él trabaja sobre esta versión traducida que incluye los comentarios tanto del autor como del traductor, que él transcribe en estilo indirecto, y sobre los que él escribe los suyos. En ellos se mantiene esa mezcla ambigua de celos y alabanza a Cide Hamete que ya hemos visto y que sitúan al editor entre la crítica del

traductor— aunque en el editor se produce por motivos más subjetivos y personales, por la afinidad con el personaje y su defensa frente al que considera un cronista hostil— y la auto-complacencia del autor con su propia puntualidad. Así el editor criticará el descuido del decoro por parte del autor al mezclar una materia baja como la de las relaciones entre Rocinante y el asno de Sancho en la historia del héroe, aunque la ocasión de hacerlo, paradójicamente, es al hilo de una alabanza por no incluir unos particulares capítulos que se dice que escribió Cide Hamete sobre la amistad de Rocinante y el rucio: «...mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su prosupuesto, y escribe que así como las dos bestias se juntaban acudían a rascarse el uno al otro, y que...» (II.12: 107). De éstos, sin embargo, de nuevo paradójicamente y de forma contradictoria con sus afirmaciones, el editor ofrece una laudatoria sinopsis que tiene así la virtud de incluirlos parcialmente en la historia. Pese a esta crítica el editor más adelante alabará de nuevo la puntualidad de Cide Hamete, y en clara divergencia respecto a las críticas del traductor a la excesiva puntilliosidad del autor, considera esta puntilliosidad un motivo por el que don Quijote y los demás personajes deben considerarse afortunados, y lo mismo los lectores, que deben agradecerle «...la curiosidad que tuvo en contarnos las semñimas della [la historia], sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a la luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las táticas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente los átomos del más curioso deseo manifiesta» (II.40: 338). Estas afirmaciones, sin embargo, cobran un claro significado irónico— aunque naturalmente no atribuible al editor, sino al autor implícito— al recordar la confusión en torno al episodio de la cueva de Montesinos creada por los contradictorios avisos y juicios de Cide Hamete sobre el mismo, y confirman al editor como el lector apasionado y poco crítico de libros de caballerías que no atiende más que al héroe y sus aventuras.

Así es como se produce la recepción y lectura de la historia dentro de la obra antes de que ésta llegue a sus potenciales lectores. Los efectos de esta recepción primera de la obra sobre la obra que finalmente recibe el lector son los propios del realismo anti-literario cervantino, similares por completo a los de la recepción de los protagonistas, y por tanto igualmente paradójicos en cuanto que, por un lado, (1) refuerzan la impresión de realidad, de vida, y, por otro, (2) la socavan al recordarnos su naturaleza literaria; y lo hacen de la misma doble manera, llamando la atención sobre (a) la autonomía de los personajes o la vida respecto a su autor o la literatura y sobre (b) la fiabilidad del autor.

(a) Los recelosos comentarios de don Quijote y Sancho respecto a la representación literaria de sus vidas tenían la virtud de separar claramente éstas de aquélla y establecer así claramente la autonomía de la vida respecto a la literatura, autonomía subrayada por las diferencias entre una y otra y por el hecho de que hay mucho más que contar de lo que se cuenta, lo que indicaba el carácter real y verdadero de la historia más allá de la representación que se pudiera hacer de la misma; pero al tiempo revelaban los límites de la representación literaria, las dificultades del trasvase de la literatura a la vida, la imposibilidad de correspondencia total. Lo mismo ocurre con los comentarios de los intermediarios y el autor. (1) Los celos y la desconfianza que respecto al autor manifiestan el traductor y el editor tienden también a que separemos claramente la vida que se narra de la narración que de ella hace Cide Hamete, y proclaman así la independencia de los personajes respecto a su autor. Tal ocurre con el comentario inicial del editor en el que atribuye toda falta a la verdad, toda imprecisión o todo defecto de la historia al «galgo de su autor», lo que crea la impresión de un don Quijote con una existencia real y verdadera independiente de la literatura escrita sobre él. Este mismo efecto produce el comentario inicial equivalente del traductor en el que declara el capítulo 5 apócrifo, y en el que, al igual que ocurría con la versión apócrifa de Avellaneda de las aventuras de don Quijote y Sancho, la falsedad de la literatura y del autor no cuestiona la realidad de los personajes sino que de hecho refuerza su existencia independiente más allá de la literatura y de las mistificaciones y distorsiones en que ésta incurre; nos muestra cómo la literatura traiciona a la vida, pero la traición sirve para destacar las diferencias entre una y otra, y esas diferencias confieren a los personajes una realidad autónoma no literaria, o, si se prefiere, previa a una literaturización que la falsea o distorsiona. Así lo reconoce Predmore cuando afirma que a través de estas críticas y correcciones a Cide Hamete Cervantes «...insists that we consider the difference between the lives of his characters and the written account of them» (5). Y el mismo efecto que esta desconfianza y críticas de los intermediarios tiene la preocupación de Cide Hamete por la puntualidad de su relato, como sugiere de nuevo Predmore: «The effect of all this obvious concern for his characters and for the efficacy of his attempt to present them faithfully is to enhance the reader's impression that the characters lived lives independent of their literary embodiment, which must inevitably fall short of perfect truth» (5). Estamos ante el mecanismo característico del realismo anti-literario: don Quijote y Sancho son asociados con la realidad, forman parte de ella, por contraposición a la literatura que se escribe sobre ellos y que se esfuerza por dar un relato fidedigno de su historia pero que no siempre lo consigue. Estos esfuerzos y

preocupación de Cide Hamete, de la literatura, por registrar la realidad de manera fiel, y las dificultades con que choca, aparecen claramente en el comentario del autor al margen sobre el episodio de la cueva de Montesinos, en el que aparecen sus dudas, su inseguridad sobre la verdad de lo que está escribiendo, sin que nos pueda dar una respuesta definitiva al problema de la realidad o verdad del episodio, sólo un cúmulo de conjeturas y contradicciones que la sitúan más allá de su alcance. Cide Hamete constata que lo narrado por don Quijote no puede ser verdad, pero acto seguido nos dice que don Quijote no pudo mentir, porque nunca mintió y porque no pudo inventar la mentira en tan poco tiempo, por lo que el autor no se atreve a declarar su narración falsa o verdadera, para finalmente decir que se retractó de ella y confesó en el lecho de muerte que había mentido. El episodio queda así envuelto en un profundo problematismo, acentuado por el hecho de que esta última afirmación es contradicha por el hecho de que don Quijote mismo no está seguro en ningún momento ni de la realidad ni de la falsedad del episodio, no sabe si ocurrió o fue un sueño, como revelan sus preguntas al mono adivino y a la cabeza encantada al respecto, lo que hace difícil de creer que dijera al morir que lo inventó. Este problematismo sitúan el episodio más allá del alcance de la literatura, y ello destaca su autonomía y hace que asociemos la historia con la realidad por oposición a lo que sobre ella leemos.

(2) Pero al mismo tiempo nos recuerda los límites de la literatura. El comentario de Cide Hamete es una confesión explícita de la incapacidad de la literatura para atrapar la realidad, nos recuerda que lo que leemos es literatura y la distancia que la separa de la vida. Ese mismo sentido tiene la preocupación de Cide Hamete por la puntualidad de su relato así como las críticas de los intermediarios: además de establecer la realidad autónoma de la historia son un recordatorio del carácter literario y limitado del relato que se hace de ella, de las dificultades del trasvase de la vida a la literatura que leemos, de la incapacidad de ésta para aprehender un objeto que se le escapa. El comentario sobre el episodio de la cueva de Montesinos es el ejemplo más evidente de ello porque el mismo autor explicita esa incapacidad y nos llama la atención sobre las dificultades. Pero hay más ejemplos en la obra de aspectos de la historia igualmente oscuros, problemáticos, que quedan más allá del alcance de su autor y del libro que escribe, y que han sido bien indicados por John Jay Allen: el del nombre de don Quijote, el de la relación de éste con Dulcinea, la causa de su muerte⁵³. Y esa incapacidad se revela no

⁵³ De los ejemplos indicados y analizados por Allen (*Hero or Fool? I* 18-22) el del nombre de don Quijote es especialmente revelador. El autor nos dice primero que el nombre del hidalgo según algunas fuentes era Quijada o Quesada, pero que lo más probable es que fuera Quejana. El asunto parece

sólo en oscuridades o imprecisiones como éstas, en cosas que el autor no sabe o sobre las que nos da información contradictoria, sino también en omisiones voluntarias, cosas que el autor o incluso el traductor no dicen aunque las saben o puede saberlas. Así lo indica la presencia de anotaciones de Cide Hamete en los márgenes del manuscrito, como esa que hemos visto de la cueva de Montesinos, o esa otra en la que se dice que Dulcinea tuvo la mejor mano para salar puercos de toda la Mancha (I.9: 142), y, lo que es más importante, la ausencia de la información que ofrecen dichas anotaciones del cuerpo principal del libro o incluso del libro mismo.

En efecto, a juzgar por estos dos ejemplos Cide Hamete parece que incluye en los márgenes información que considera *marginal*, aspectos de la realidad o la historia que quiere contar que bien se le han escapado en su momento y son recuperados sin alterar lo ya escrito, poniéndolos en el margen del lugar que le correspondería, o bien han sido dejados fuera del texto principal de manera consciente, por no considerarse pertinentes o suficientemente relevantes. En cualquier caso crean la impresión de que la realidad desborda los límites del relato y rebosa por sus márgenes, es decir, de que existe una realidad que se escapa al texto y no puede representarse en su totalidad. Esta impresión se ve confirmada y acentuada cuando comprobamos que en ocasiones en que el autor puede y debería incorporar esa información marginal renuncia a hacerlo o se olvida de ello: al narrar la muerte de don Quijote, el autor nada dice de la confesión de don Quijote de haber inventado lo de la cueva de Montesinos, a la que se refiere en una anotación al margen de dicho episodio y que podría narrar ahora por extenso y con más detalle. El asunto viene a su memoria y es anticipado al narrar el episodio en cuestión, pero cuando llega el momento lo olvida o decide no incluirlo. Lo que inferimos inmediatamente es que el olvido o la voluntad de excluir puede también extenderse a información o aspectos que no se mencionan en notas al margen, es decir, constatamos

decidido. Pero algunas páginas más adelante se nos dice que la decisión de llamarse don Quijote ha hecho pensar a otros autores que su nombre verdadero debía de ser sin duda Quijada y no Quesada. Y el vecino de don Quijote que lo recoge en el capítulo 5 se dirige a él como Señor Quijana porque, según nos dice el autor, ése era su nombre cuando estaba cuerdo. Por si ello no fuera poco más adelante don Quijote dará él mismo dos soluciones al problema, una al declararse descendiente de Gutierre Quijada, y otra al final del libro cuando recupera la cordura y dice que es Alonso Quijano, aunque a su sobrina la llama Antonia Quijana. La confusión sobre el nombre es incluso mayor que la del episodio de la cueva de Montesinos. En menor escala ocurre algo similar en lo que respecta a la verdadera razón de la muerte de don Quijote y a si don Quijote ha visto a Dulcinea alguna vez o no. Allen concluye que si en el libro hay alguna base para hablar de realidad paradigmatica, esa base son estos casos, y no otros como el de la bacía y el yelmo que se han convertido en paradigmas. En realidad, de todos estos ejemplos, más que una realidad oscilante, lo que se deduce es una literatura oscilante y un autor falible, limitado. Son los límites de la literatura y el autor los que crean la oscilación, y sobre ellos y la incapacidad de la literatura para atrapar la realidad, más que sobre el carácter oscilante de esta realidad, nos llama la atención Cervantes.

que por olvido o por selección el autor deja de contarnos cosas que sabe; el autor sabe más de lo que cuenta, ha seleccionado y suprimido materiales de la historia, de la vida, al darnos su relato, aunque en ocasiones una huella de esos materiales ha quedado en los márgenes para recordarnos ese proceso de selección. Y a esto hay que unir el hecho de que muchos de los materiales que sí han entrado o pudieron entrar en los márgenes no llegan a nosotros, y de ello da testimonio la otra acotación sobre Dulcinea: accedemos a ella porque en el capítulo 9 el traductor morisco se la lee en voz alta al editor al recibir el encargo de éste de traducir, pero luego no aparece en el libro que leemos por ninguna parte. La supresión revela claramente la posibilidad de que pudiera haber más anotaciones de Cide Hamete en los márgenes que las dos que llegan a nosotros pero que han sido suprimidas por el traductor en su traducción como ha hecho con la de Dulcinea, una sospecha que se ve aumentada porque esta forma de proceder no es ajena al traductor, que confiesa abiertamente dos omisiones del material original en su traducción: la descripción de la casa de don Diego de Miranda y el lamento del autor. De esta manera las anotaciones en los márgenes de Cide Hamete dan testimonio, por una parte, de una realidad que no cabe en la linealidad de la representación literaria, que la sobrepasa y desborda por los márgenes, una vida más amplia o extensa de lo que puede contener el texto literario; de un proceso de selección que relega ciertos aspectos de esa realidad a los márgenes y otros posiblemente incluso fuera de ellos, y por tanto fuera de la obra; y del hecho de que ese proceso de selección es doble o tal vez incluso triple, pues además de la información excluida por Cide Hamete hay también información excluida por el traductor, tal y como ocurre con el comentario sobre Dulcinea, o tal vez incluso, quién sabe, por el editor. Vemos claramente que hay parte de la historia relegada a los márgenes, parte de la historia que ni siquiera ha sido puesta en anotaciones en los márgenes, y parte de la historia que sí ha sido puesta en anotaciones marginales pero ha sido suprimida. Se nos hace conscientes, en resumidas cuentas, de toda esa vida que se ha quedado fuera, de una realidad mucho más amplia que la literatura es incapaz de aprehender.

Así pues, las imprecisiones y confusiones del autor primero, y las omisiones de él mismo y del traductor después, realizan una función similar a los comentarios de los personajes en los que constataban y corregían las confusiones y omisiones del autor respecto al rucio y los cien escudos, función a la que se refiere Allen cuando escribe que «despite the infrequency of such omissions and supressions, scarcely a handful in a novel of a thousand pages, the impression is strong that there is much more to the story than the reader is permitted to witness» (*Hero or Fool? I 16*). Y como aquellos

comentarios de los personajes, éstos de los narradores dramatizados producen un doble efecto: por un lado subrayan la autonomía de la historia, de la vida, pero, por otro y sobre todo, dan cuenta de las limitaciones del relato o de la literatura, de la imposibilidad de atrapar la vida con la literatura debido al carácter inabarcable e inconmensurable de aquélla, de la imposibilidad de la correspondencia total entre la literatura y la vida por la diferencia de medio: carácter lineal del medio lingüístico frente al multidimensional y multidireccional de la experiencia. Y no sólo por las limitaciones que impone el medio lingüístico, sino también por las puramente literarias, estéticas o estilísticas, como por ejemplo la necesidad de someterse al hilo principal de la historia, que nos recuerda Cide Hamete al quejarse amargamente al respecto—al igual que hacía don Quijote, Sancho y Sansón al censurar a Cide Hamete por no haberlo hecho en algunas ocasiones en la primera parte. El autor debe acotar la realidad, renunciar a sus ramificaciones y someterse a la linealidad de la historia. En esta dirección apunta también la limitación del decoro que invoca Cide Hamete para no incluir los capítulos sobre la amistad de Rocinante o el rucio, limitación que, sea o no efectiva en la obra en su conjunto, está claro que excluye al menos esta parte de la historia escrita por Cide Hamete. En resumen, estamos de nuevo ante el realismo consciente—o, lo que es lo mismo, que nos hace conscientes—de su carácter de literatura y de las limitaciones que ello implica para la supuesta capacidad de ofrecernos o representar la realidad. El realismo anti-literario cervantino nos lleva así de nuevo al realismo auto-consciente.

(b) Pero los comentarios a la obra de autor e intermediarios producen también este doble efecto de reforzamiento de la mimesis de la obra al tiempo que de revelación de sus limitaciones a través de la luz que arrojan sobre la perspectiva del autor y su fiabilidad, una paradójica luz pues tiende a autorizar dicha perspectiva al tiempo que la relativiza. (1) Es evidente que la recepción de la obra de Cide Hamete por parte de editor y traductor es en cierta manera un proceso gradual de validación de la fiabilidad del autor y por tanto un apoyo a la impresión de realidad de la obra. Dicho proceso, al igual que ocurría con la recepción de los personajes, parte de una posición inicial de franca desconfianza provocada por la condición de moro, y por tanto de mentiroso y hostil a un caballero cristiano, que va progresivamente cediendo a la comprobación de que su relato, pese a ello, se ajusta a la realidad y da muestras de una puntualidad que acaba siendo elogiada. Es el proceso que describen claramente los comentarios del editor que hemos citado, pero es también el proceso que se observa también en el traductor, aunque no de forma tan evidente. Su primer comentario es igualmente un cuestionamiento radical de la fiabilidad y autoridad de Cide Hamete al declarar el

capítulo 5 apócrifo, y de ese ataque frontal pasará, si no al elogio de su puntualidad histórica, como hace el editor, sí a la crítica contraria—la de la excesiva puntualidad de Cide Hamete, la misma crítica que la de algunos lectores de la primera parte que expresaba Sansón; o a un revelador silencio cuando tiene una magnífica oportunidad de atacar la autoridad del autor—en su explicación del juramento de Cide Hamete como católico cristiano, que en lugar de aprovechar para atacarle por mentiroso y por jurar como lo que no es, explica como una manifestación* del compromiso del autor con la verdad. Ello produce efectos similares a los elogios de editor, es decir, confirmar la fiabilidad histórica del autor. A través de la recepción de ambos intermediarios el autor pasa de ser presentado como no fiable a convertirse en fiable, y con él su relato.

Curiosamente este proceso se ve acompañado por uno en sentido inverso que afecta a editor y traductor, y que tiende a reforzar la autoridad del autor al socavar la de éstos que lo han criticado previamente. La actitud de Cide Hamete hacia su narración y el cambio que hemos comentado en la de ellos mismos hacia Cide Hamete muestra que las críticas son injustificadas y hace que se vuelvan contra ellos, revelándonos la perspectiva desde la que se hacen y las deficiencias de la misma. Hemos visto cómo si la pulcritud histórica de Cide Hamete hace que las críticas iniciales del editor se tornen alabanzas, también pone de manifiesto cómo lo único que puede explicarlas es la excesiva y apasionada identificación del editor con el personaje protagonista, que es la que genera su hostilidad hacia Cide Hamete precisamente por la visión más objetiva e histórica que éste tiene del personaje, y todo ello convierte al editor en un intermediario no muy fiable. El caso del traductor es aún más evidente. Si éste empieza declarando el capítulo 5 una falsificación o una mentira, esta declaración será contestada por esa preocupación del autor por la puntualidad que le lleva por dos veces a incluir materiales que es consciente de que parecerán falsos por ser difíciles de creer, pero que debe incluir como historiador. Esta disposición a sacrificar la verosimilitud en aras de la verdad histórica es una clara respuesta al traductor y su crítica inicial, quien mantendrá un significativo silencio en las dos ocasiones. Pese a ello el traductor sostendrá una actitud hostil y criticará luego a Cide Hamete por su puntilliosidad y talante digresivo, y esta hostilidad incluso le hará olvidarse de sus obligaciones como traductor, pues en función de la misma deja de traducir ciertos fragmentos, convirtiéndose así en un traductor no fiable, al que su actitud o respuesta personal hacia el texto le llevan a transformarlo y mutilarlo. Su actitud es así la opuesta a la de Cide Hamete: si éste incluye cosas aunque le parezcan o puedan parecer falsas e intenta así mantenerse a distancia y mantener su subjetividad a raya, el traductor, traicionando su función,

excluye cosas en función de su criterio subjetivo. Cide Hamete aparece de nuevo como una figura mucho más objetiva y desapasionada. Su perspectiva resulta así ser la más fiable de todas, la de un historiador puntual que narra la verdad objetivamente. La recepción es así utilizada de nuevo para establecer la correspondencia de la historia con la realidad desde dentro de la propia historia, para convencernos del valor mimético de la obra que leemos desde dentro de la propia obra.

(2) Pero todos estos comentarios y juegos de perspectivas tiene también la virtud de producir el efecto contrario. En función de los mismos hemos visto cómo identificamos a los narradores dramatizados como personajes en la historia de la narración que tienen una determinada perspectiva sobre la historia, y comprendemos así que en el trasvase de la vida a la literatura dicha perspectiva ha de influir necesariamente. Si la conciencia de este hecho era antes despertada por la existencia de tres versiones de *Don Quijote*, la escrita por Cide Hamete, la imaginada por don Quijote, y la de Avellaneda, ahora nos volvemos a encontrar en este plano de la narración con otras tres versiones, la del autor, la del traductor, y la del editor, que nos hacen comprender igualmente que todas son necesariamente parciales o relativas, que ninguna coincide netamente con la realidad porque todas están orientadas y mediatizadas por una determinada perspectiva. No podemos establecer claramente hasta dónde llega cada una de esa versiones, sus contornos exactos, no podemos estar seguros de las transformaciones que cada una ha introducido sobre la anterior porque están superpuestas en la versión final que nos llega, y no separadas; pero sí somos conscientes de la perspectiva que las orienta, de las limitaciones que resultan de esta perspectiva, y por tanto de las transformaciones que pueden haber introducido. La perspectiva más fiable, como hemos visto, es la del autor, pero eso no significa que lo sea del todo, como nos lo recuerda la insistencia en su condición de moro, y por supuesto no significa que no sea falible, en cuanto que limitada y subjetiva, como de hecho lo es tal y como hemos visto en el episodio de la cueva de Montesinos. En este episodio el lector comprende enseguida que la narración de don Quijote del episodio es ni más ni menos que un sueño (Allen, *¿Hero or Fool? II* 11), algo que parece se le escapa al autor, que es incapaz de comprenderlo y confunde al lector dando informaciones contradictorias. Esta falibilidad naturalmente cuestiona su fiabilidad, que es además cuestionada de manera más radical por un fenómeno del que ni traductor ni editor se aperciben: el autor nos oculta a veces información importante que él conoce, una especie de engaño por omisión que suele subsanar posteriormente— así ocurre con la identidad del Caballero de los Espejos (Sansón Carrasco), o de Maese Pedro (Ginés de Pasamonte), o con el mecanismo de la cabeza encantada, como bien ha

señalado A Valle-Arce («Las voces del narrador» 5); y nos llega a engañar o mentir abiertamente en un par de ocasiones similares—sobre la identidad de la condesa Trifaldi, de la que dice que también era llamada Condesa Lobuna, cuando en realidad es el mayordomo de los Duques, o sobre un labrador que durante el gobierno de Sancho presenta como un buen hombre y que resulta ser un sinvergüenza, como ha indicado Allen (*Hero or Fool? I 27*). Traductor y editor tampoco son fiables por sus subjetivas perspectivas tanto hacia el autor como hacia el personaje, lo que en el caso del traductor da lugar a omisiones que nos alertan sobre otras posibles tanto suyas como del editor.

De esta forma se nos crean dudas sobre la intervención de cada uno de los agentes narrativos sobre la historia desde la narración, y una clara conciencia de la posibilidad de transformaciones y distorsiones como fruto de los límites de esas tres perspectivas. Somos conscientes de nuevo de que nos llega una historia triplemente filtrada, una versión de una versión de una versión, tres interpretaciones literarias de la vida superpuestas una sobre otra, no siempre coincidentes y siempre parciales. Sea cual sea la actuación sobre el material de cada uno de ellos, está claro que nos llega algo diferente tanto de la vida que intenta atrapar como de la literatura que sobre ella escribió Cide Hamete. De esta manera la literatura, y no sólo la realidad, aparece también marcada nuevamente por el dialogismo. En el *Quijote* se produce no sólo la dialogización del román y la dialogización de la realidad, sino la dialogización de la propia novela que estamos leyendo al ser dialogizadas las visiones o versiones de la misma de sus fingidos autores. De esta forma llegamos de nuevo al realismo dialógico, a otra dimensión o aspecto del dialogismo cervantino que ha sido apuntado por algunos críticos y que en nuestra discusión del principio dialógico caracterizamos como tercer eje del diálogo novelesco bajtiniano (el primero es el diálogo entre autor y personaje y el segundo el que se produce entre personajes): un dialogismo extradiegético y no intradiegético, que se produce en el nivel de la narración, y no en el de la historia, o, si se prefiere, en el de la historia de la narración de las aventuras de don Quijote y no en el de sus aventuras*(211).

* (211) Horst Weich comenta sobre este tercer eje dialógico que él denomina polifonía *extradiegética*: «...se puede decir que el *Quijote* abre la univocidad monológica de la novela caballeresca tradicional hacia una impresionante plurivocidad dialógica. Esta resulta, además de la polifonía intradiegética, del hecho de que ya no hay un solo narrador, sino varios ... Estas voces se quebran mutuamente dudando de la autenticidad y de la veracidad de lo narrado, indicando obvios errores. Además, cada voz está quebrada en sí misma porque promete algo y hace lo contrario, fracasa—como fracasa el héroe Don Quijote en el nivel intradiegético—tratando de presentar la historia según las normas narrativas explícitamente propuestas» (108). A este dialogismo extradiegético se ha referido también Lázaro Carreter en su artículo «La prosa del Quijote», donde comenta cómo la heterología o variedad de discursos en la novela se manifiesta ya en el relato directo del narrador, que aparece

Pero en este eje dialógico naturalmente falta una voz que no aparece dramatizada pero que oímos perfectamente: la del autor implícito, que tiene una visión de la historia radicalmente diferente de la de éstos. El autor que dialogaba con los personajes de la historia y sus visiones de la realidad dialoga también con los de la narración y sus visiones de la historia. Ni Cide Hamete como autor fingido o ficticio, ni los fingidos intermediarios, ni todos ellos en cuanto que narradores dramatizados y lectores ficticios de la obra, representan la perspectiva del autor implícito (y con él la del lector implícito o ideal), que es una perspectiva crítica y cómica, y no respetuosa y seria; respecto a la historia de don Quijote. Es la perspectiva apuntada en la intención paródica que se declara en el prólogo y que se deduce de los contenidos y desarrollo de la obra en su conjunto (de la que el autor implícito es el responsable último), a través de los cuales deja oír su voz, una voz que está implícita en ellos pero no es explícita como la del autor e intermediarios dramatizados. Tenemos por tanto no tres sino cuatro versiones de la historia de don Quijote: a las de Cide Hamete (filtrada por el traductor y el editor), don Quijote, y Avellaneda, hay que unir la de Cervantes, la del autor implícito que es su voz en la obra, diferente de todas las otras, por encima de ellas, comprendiéndolas a todas y utilizándolas dialógicamente. Los agentes narrativos dramatizados por supuesto son completamente ajenos a esta versión, están ciegos a las implicaciones degradadoras y burlescas de esos contenidos y desarrollo de la historia para el personaje y la literatura caballeresca que representa, a esa perspectiva cómica o paródica implícita en ellos. Esta perspectiva cómica o paródica transforma la admiración y seriedad de los narradores fingidos en lo contrario, en irreverencia y comedia, convierte sus alabanzas en burlas, transforma su relato de la historia en un relato irónico, que dice en realidad lo contrario de lo que ellos dicen. La ironía que subyace en toda la obra nace de este choque de perspectivas, la discrepancia entre lo que el texto dice en el nivel superficial de agentes narrativos y lectores dramatizados, y lo que realmente dice en el nivel profundo del autor implícito y lector implícitos: la cómica historia de un hidalgo loco es presentada como la historia seria de un héroe. Naturalmente esta ironía es ajena a los agentes narrativos, que son unos agentes ingenuos, y Cervantes como autor implícito nos habla

fragmentado en las voces de Cide Hamete, el segundo autor (nuestro editor) y el traductor, voces que según Lázaro se interfieren: «...Benengeli escribe, y él [el segundo autor] lo alaba o ironiza sobre su labor; el traductor, por su parte, hace advertencias sobre el texto que vierte y, a veces, lo abrevia por su cuenta» (117). Lázaro Carreter añade: «¿Qué pretende Cervantes con este complejo sistema narrativo? Por supuesto, zaherirlo [la parodia del román caballeresco]; pero, también, y principalmente, desdoblar su voz, hacerla múltiple, emitirla desde planos diferentes, sin que nunca se sepa con certeza en cuál está él» (117).

por encima de sus cabezas, dirigiéndose a un ideal lector implícito bien diferente de ellos mismos como lectores, lectores también ingenuos. La ironía nunca es adscribible a los narradores dramatizados, sólo al autor implícito situado por encima de ellos que aparece en el prólogo y que se deja ver o más bien oír de forma clara en contadas ocasiones*(212).

Esta ironía está perfectamente recogida en las palabras de Sansón Carrasco, que no miente a don Quijote cuando le dice que en la primera parte es presentado como el mejor caballero del mundo, que en ella «...lleva la palma a todos los caballeros andantes; porque el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron buen cuidado de contarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced, el ánimo grande en acometer los peligros, la paciencia en las adversidades y el sufrimiento así en las desgracias como en las heridas, la honestidad y continencia en los amores tan platónicos de vuestra merced...» (II.3: 38). Y efectivamente así lo presentan editor y autor ficticios. Pero sabemos que tales alabanzas sobre el personaje se convierten en lo contrario por la perspectiva bien diferente del autor implícito que las hace irónicas, como se convierten igualmente en irónicas en boca de Sansón, que entiende esa ironía y sabemos piensa de modo muy diferente del hidalgo. Esa ironía queda muy clara cuando Sansón, de manera

*(212) Allen confunde esta ironía—que resulta del contraste entre la visión de los narradores dramatizados, de su actitud hacia la historia y el personaje tal como se observa en sus declaraciones explícitas, y la que se deduce de la acción, construcción y composición de la obra, de la que es responsable el autor implícito—confunde esa ironía del autor implícito con la del *segundo autor* (*Hero or Fool? I 23-25*). La confusión nace de identificar este autor implícito, la imagen de Cervantes en la obra, con el *segundo autor* o editor, de la que ya avisaba Haley en el artículo citado, y que Allen aumenta al identificar además al *segundo autor* con ese *primer autor* anónimo que narra los ocho primeros capítulos (11-12). Cuando Allen estudia en la segunda parte de su estudio cómo la actitud de este *segundo autor* (que, aunque hemos llamado editor podríamos también haber llamado narrador, pues es el que narra en su voz, es el narrador por excelencia) hacia el personaje, según Allen, en principio irónica y crítica, va evolucionando y se convierte en *sympathetic*, sin que lo haga la de Cide Hamete, la evolución que estudia tiene ciertamente lugar (aunque la ironía distanciada permanece), pero es el autor implícito el que cambia, es él el que orienta esta nueva actitud y con ello la perspectiva ética hacia el personaje que adoptará lector implícito o ideal, de todos nosotros (un cambio que hemos estudiado más arriba y que es el que determina las implicaciones satíricas y no sólo paródicas del *Quijote*), y no el *segundo autor*, que no cambia en absoluto respecto al personaje. La discrepancia de actitudes que analiza Allen nunca se produce entre *segundo autor* (cuya actitud nunca es crítica, sino siempre laudatoria y no irónicamente laudatoria, la ironía pertenece al autor implícito) y Cide Hamete, sino entre el autor implícito y Cide Hamete, que han ocupado posiciones disúntas (cómica y seria, burlesca y respetuosa) desde el principio. Esta confusión del *segundo autor* con Cervantes o el autor implícito es frecuente. Podemos observarla también en el artículo citado de Lázaro Carreter o en el de MANUEL DURÁN, «El *Quijote* visto desde el retablo de Maese Pedro», *Anthropos* 98/99 (1989): 101-4. El artículo de Haley sobre este mismo tema o el libro citado de Ruth El Saffar creo que dejan las cosas en su sitio y son muy iluminadores al respecto, aunque El Saffar incurre en lo que desde mi punto de vista es un error al identificar el *primer autor* con Cide Hamete, cuando el texto no ofrece ninguna base para hacerlo (Allen no lo hacía pero Durán sí). Creemos que la descripción de Haley de este complejo entramado narrativo es la más acertada, y coincide con la que se ofrece aquí, aunque quien sabe si en el fondo ninguna es totalmente verdadera o totalmente falsa pues Cervantes está simplemente jugando con nosotros.

aparentemente ingenua, pasa a especificar los contenidos de la primera parte y hace una relación de sus aventuras, todas ridículas y cómicas, en absoluto enaltecidas o halagüeñas para el personaje. Este es el mismo mecanismo que utiliza Cervantes: hacer decir una cosa a los narradores dramatizados, pero mostrar otra bien diferente en la acción, en las aventuras, cuyo último responsable, su creador y demiurgo, es el autor implícito. En esa discrepancia entre las declaraciones explícitas de los narradores/lectores dramatizados o fingidos y la acción que éstos describen reside la ironía que informa toda la obra, que no es otra cosa que la discrepancia entre la perspectiva de éstos y la del autor y lectores implícitos.

Este dialogismo extradiegético, al que, como hemos visto, apuntaban también los comentarios de don Quijote y Sancho en cuanto que lectores de la primera parte, se observa perfectamente si comparamos la obra de Cervantes con los romanes de los que ya hemos hablado. El juego de autores e intermediarios está, como hemos visto, en el *Amadís*, y lo toma Cervantes del román caballeresco con la inequívoca intención de parodiarlo, pero lo enriquece y desarrolla hasta convertirlo en el juego dialógico que hemos visto, ausente por completo del *Amadís*; en éste las voces del traductor, el editor y el autor no tienen una perspectiva o identidad propia, apenas se distinguen y mucho menos dialogan. Esta línea que va de la parodia a la novela dialógica es la que, dicho sea de paso, recorre Cervantes en casi todos los aspectos de su novela: de la parodia, o, mejor dicho, *por* la parodia, la dialogización del román, el anti-román, llega Cervantes a la novela (al realismo, el dialogismo, lo anti-literario, la auto-consciencia). La narración y la recepción de la obra dentro de la propia obra está en la *Historia etiópica* de Heliodoro, que a su vez sirve de modelo a la ficción pastoril y a las interpolaciones del *Quijote*. En ella veíamos cómo había una unidad fundamental de perspectiva entre el autor implícito, los narradores dramatizados que asumían sus funciones, los oyentes/lectores dramatizados y el lector implícito representado por éstos. En el *Quijote* las perspectivas de autor dramatizado (Cide Hamete) y lectores dramatizados (los intermediarios) son diferentes y discrepantes entre ellas, y diferentes además de la del autor y lectores implícitos. No reflejan por tanto la comunidad de visión que reflejaban en el román sino la fragmentación y desaparición de esa comunidad y su sustitución por el dialogismo de la novela^{*(213)}.

^{*(213)} En el *Quijote* incluso las reacciones a las historias interpoladas son dialógicas, como ha explicado Forcione. En las escenas que Forcione denomina «de narrador y audiencia», y que incluyen no sólo las narraciones de la historia del *Curioso Impertinente* o la del Cautivo, sino la de don Quijote de la cueva de Montesinos, la del retablo de maese Pedro o la de Sancho de Clavileño, se nos presenta a la audiencia no como un todo que comparte valores y creencias con el narrador, sino que toma la forma de

La existencia de estos narradores/lectores dramatizados y de la historia de la narración/recepción de la que son protagonistas nos descubre otro plano de la estratificación de la obra en diferentes niveles de literatura y vida que conforman el realismo anti-literario cervantino. Si empezáramos nuestro análisis en el nivel más obvio y primario de esta estratificación, el del román caballeresco evocado por don Quijote que funciona como literatura frente a la vida representada por los que los leen o imitan dentro de la obra, hemos concluido en el más más recóndito y superior, la propia obra funcionando como literatura frente a la vida representada por los que la escriben y la leen. Tenemos por tanto en el *Quijote* algo similar a un juego de cajas chinas, como bien ha apreciado John Jay Allen (*Hero or Fool? 170-71*), en virtud del cual cada uno de estos planos de ficción es contenido por uno superior. Las diferentes cajas—con excepción de la primera—contienen una caja más pequeña como la vida contiene la literatura, pero son a su vez contenidas en una caja mayor como literatura contenida en la vida; el plano que funciona como vida en un nivel inferior, conteniendo otro plano, funciona como literatura en uno superior, contenido en otro plano. Así (1) el román o el cuento del *Curioso impertinente* son literatura, libros y manuscritos, dentro de la vida representada por la historia y aventuras de don Quijote de la primera parte; (2) pero esta primera parte de la historia aparece como literatura, en forma de libro, dentro de la vida representada por la historia o las aventuras de la segunda parte; y (3) ésta, a su vez, junto con la primera parte, es literatura, un manuscrito, en manos de los agentes narrativos y por tanto dentro de la vida representada por la historia de la narración, cuyo último eslabón es el autor implícito, el Cervantes que aparece en el prólogo, situado en el mismo plano que el lector, en su misma realidad, y que—como padastro y no padre—nos hace llegar ese manuscrito en forma del libro. Tenemos así una especie de estructura en abismo, con diferentes planos de ficción organizados en estos tres niveles, que conduce en última instancia a este plano de la narración de la propia obra que estamos leyendo, plano que asociamos necesariamente con la vida frente a esa literatura que leemos, la propia obra, y que se produce en él.

perspectivas individuales representando diferentes tipos de reacción, grados de creencia y niveles críticos respecto a lo que se narra. «The resultant interplay between individual perspectives of members of the participating audience and the narrator is the subjection of the work of literature and the creative act to the refracting process which appears in Cervantes's examination of the problematic aspects of phenomenological (e.g., Mambriño's helmet) and moral (e.g., the galley slaves) realities» (134), afirma Forcione. O, en otras palabras, tenemos en la recepción de la literatura (tanto de las historias interpoladas como de la propia obra por parte de sus personajes) el mismo dialogismo que en la recepción de la realidad.

Este último nivel, aunque utilizado también, como hemos visto, para subrayar la realidad de lo que leemos, funciona ante todo como un recordatorio de que lo que leemos es literatura, representación, y las limitaciones que se derivan de ello. En él la paradoja metaliteraria cobra mucha más fuerza, se hace más presente: a través de los comentarios del autor e intermediarios fingidos se nos recuerda continuamente que estamos leyendo un libro, o mejor, que el editor está leyendo y transcribiendo un manuscrito, que ha sido previamente leído y traducido por un morisco, y escrito por un historiador árabe; un libro que, además, al igual que ocurre con los libros de caballerías o con la primera parte de la obra, aparece físicamente en la propia obra al ser encontrado por el editor en un mercado de Toledo, y del que se describe además una página en la que aparece dibujada con todo detalle una escena del mismo, la del combate entre don Quijote y el vizcaíno. Nada puede explicitar mejor que esta descripción la naturaleza libresca de lo que leemos, y despertarnos así del embrujo o la ilusión mimética del realismo anti-literario cervantino: los personajes son figuras de tinta y papel, escritura, un dibujo a lo más. Los comentarios subsiguientes de editor, traductor y autor tienen a la postre el mismo efecto, nos empujan fuera de la historia para que la veamos como lo que es, un manuscrito, un libro, y el mismo efecto tiene la simple utilización por parte del editor de una fórmula equivalente a «Cuenta la historia», con la que nos está recordando continuamente que ese mundo que creamos al leer la obra es literatura, y no vida. El último nivel o la última caja, el de la narración, tiene este efecto predominante sobre el lector, pero este último nivel no es sino la culminación de una cuidada gradación, pues es fácil advertir cómo según subimos de un nivel a otro, según vamos ascendiendo hacia planos superiores de esta estructura en abismo o hacia cajas mayores del juego de cajas chinas, el realismo anti-literario se va haciendo más paradójico o, en otras palabras, más auto-consciente, hasta llegar hasta este nivel final de abrumadora auto-consciencia.

En el primer nivel, el del anti-román, la auto-consciencia es reducida porque la referencia literaria es una literatura radicalmente diferente de la que leemos, que sólo puede iluminar ésta última en cuanto que ambas son literatura y comparten por ello ciertas convenciones; se critica este tipo de literatura, o simplemente se marcan las diferencias frente a ella, para ocultar el carácter literario del propio texto, pero sin que simultáneamente se nos recuerde este carácter, tenemos un realismo anti-literario puro o unidireccional. En el segundo nivel el referente literario es la primera parte, y la crítica—o mejor las diferencias— del propio texto que leemos frente al román ceden paso a las del propio texto frente a sí mismo (frente a su primera parte), es decir a la

crítica de la propia novela, lo que da lugar a ese realismo anti-literario paradójico que funciona en dos direcciones, que encubre al mismo tiempo que descubre al carácter literario de la propia obra (y con ello de la novela o el *realismo* en general), a esa paradoja anti-literaria que es una paradoja metaliteraria, auto-consciente. En el tercer y último nivel el referente literario es ya la totalidad de la obra que leemos, que ya no se discute desde la vida que esa obra intenta atrapar para poder crear la impresión de que al menos esa vida existe y es real, aunque dicha discusión nos recuerde las deficiencias de su representación, sino desde la vida que ha producido la obra, desde la que se intenta validar esa representación pero que ante todo nos da testimonios fehacientes de sus deficiencias y de la imposibilidad de atrapar la realidad. Del anti-román hemos pasado a la anti-novela, en la que efecto de que la obra contiene una realidad anti-literaria disminuye para ceder paso a la conciencia de su propia incapacidad de contener la realidad. En este último nivel hemos pasado del realismo anti-literario al realismo auto-consciente; la paradoja metaliteraria y la auto-consciencia se imponen al lector de manera definitiva. De hecho en este último nivel, la auto-consciencia o la reflexión sobre la propia obra se diversifica y enriquece, pues contiene no sólo esta reflexión sobre las relaciones entre literatura y vida en la novela que se produce en torno a lo que hemos denominado *paradoja metaliteraria*, sino una reflexión sobre la relación entre la ficción y la realidad en la novela que se articula en torno a lo que denominaremos *paradoja metaficcional*.

La paradoja metaliteraria de la que nos hemos ocupado es sólo una parte del realismo auto-consciente cervantino, un aspecto del modo de representación cervantino que consiste en presentar su objeto como si fuera realidad al tiempo que exhibe su carácter literario. El segundo aspecto de este realismo auto-consciente es la paradoja metaficcional, que consiste en representar el objeto como si fuera *historia*, al tiempo que nos hace conscientes de que es ficción. Las paradojas metaliteraria y metaficcional están íntimamente relacionadas: ambas contribuyen igualmente a romper la ilusión mimética que crea el realismo anti-literario cervantino y a que nos distanciamos de la obra recordándonos que estamos ante un mundo literario, una novela. Es por ello que ambas tienden a confundirse o asociarse en los estudios sobre metaficción o ficción auto-consciente. Pero son dos aspectos del realismo auto-consciente cervantino, del *Quijote* como metaficción, que conviene diferenciar cuanto menos por motivos metodológicos y de claridad expositiva, y también por un prurito de exactitud que se verá recompensado en aquellas ocasiones en que ambas paradojas no se presenten unidas o simultáneamente. La primera se refiere a la conciencia de la novela de su carácter

literario, de representación, la otra de su carácter ficticio, fingido. La paradoja metaliteraria podría de hecho darse en una obra histórica que exhibiera en su propia escritura su conciencia de las limitaciones que el vehículo literario, la perspectiva subjetiva del autor, etc., impone a la reconstrucción del pasado histórico (en el fondo las mismas limitaciones que sugiere Cervantes: la subjetividad del autor, su estilo, su falibilidad), de lo que resultaría una forma auto-consciente de *historia*. Pero una obra histórica no podría ser consciente de lo que no es—ficción—a no ser que quisiera negar radicalmente la posibilidad de escribir historia y del conocimiento en general, declarando todo conocimiento una mentira, lo que sería indudablemente una exageración de la que sin embargo la deconstrucción nos ha puesto muy cerca^{*(214)}. La paradoja metaficcional es por ello propia y distintiva de la ficción, y característica además de la metaficción moderna. Supone dar un paso más allá de la paradoja metaliteraria: no se limita a reconocer y recordar que la novela es en última instancia literatura, representación, sino que además es ficción, fingimiento. La paradoja metaliteraria mantiene la pose de que la novela es *historia*, una pose frecuente y constante en los orígenes del género, aunque muestre las insuficiencias de su representación histórica; la paradoja metaficcional destruye esa pose. El análisis de esta paradoja y de otros aspectos del realismo auto-consciente cervantino pondrá el punto final a nuestro estudio de la novela cervantina.

^{*(214)} Y no sólo la deconstrucción, sino esa reciente tendencia de la historiografía que pone de relieve el carácter textual (y por tanto deconstruible, literario y hasta ficticio) de la historia, sobre todo desde la aparición de la obra de HAYDEN WHITE, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973), en cuya introducción se sientan las bases de una poética de la *historia* a partir de la teoría de *mythoi* de Frye. White completará estas ideas en uno de los ensayos de *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), concretamente el titulado «The Historical Text as Literary Artifact».

4. REALISMO AUTO-CONSCIENTE

...*Don Quixote* created not only a subtle ambivalent form of literary satire, but also a mirror to the author, his book and his reader which attacked naive concepts of reflection and imitation... In the so-called "Cervantic tradition", and following it, this meta-fictional device has been used by parodists to criticise unreflective literary traditions, but also to analyse the problem of mimesis, the relationship of fiction and reality in their own work. Through *Don Quixote's* imitation of the heroes of the knightly Romance the latter are brought to life in distorted form and brought into conflict with the reality of *Don Quixote's* milieu, and with that of the reader whom the hero also represents. Through this dialectical confrontation of the fiction with its "contradiction"—within another fiction—Cervantes is said to have created the way to the supersession of the Romance. By this means Cervantes is also said to have contrasted fiction and reality to establish a more "realistic" form of fiction. Yet it is also true that his use of parody in the novel is directed towards reflecting the fictional nature of the context in which this conflict of the Romance and reality takes place, and that the realism of his work was reflexive and self-critical. (66-67).

Margaret A. Rose, *Parody/Meta-fiction* (66-67).

Cervantes inicia su novela como un espejo vuelto hacia la ficción de su época, un espejo en el que uno de sus géneros más populares, el román caballeresco, se refleja de forma distorsionada, paródica. Sin embargo, a medida que la obra avanza, el espejo empieza a girar de forma casi imperceptible hacia sí misma, de modo que, como aprecia Rose, la parodia se convierte en auto-parodia^{*(215)}, el realismo anti-literario en auto-consciente. O, en otras palabras, el realismo anti-literario, dirigido en principio contra el román se dirige también contra la propia novela, se pasa de la crítica del román a la crítica de la novela, del anti-román a la anti-novela. Cervantes ofrece una representación *realista* de la realidad, una representación horizontal que subraya su parecido con la

^{*(215)} Sobre la auto-parodia (y por lo tanto sobre el propio *Quijote* que la representa perfectamente) añade Rose: «Much parody is therefore both satirical and self-reflexive, or ironic, while also offering criticism of traditional concepts of *imitatio*. The "mirror" used by some parodists will also be seen to be self-reflexive, and to have hence, as well, the function of superseding imitation. For if that self-parody can be seen to foreground the problem of ever completing the task of "imitating" or "catching up" (as Tristram Shandy says) with the "self", it also puts into doubt the thesis that the mirror, held up to its subject in the literary work, will give the reader a "true" picture of the subject» (65-66); «In this sense the parodist's mirror is not merely an "analogue" to truth, but a tool in the supersession of the limitation of art to imitation and representation» (66). Este tipo de parodia se escribe «...as a way of commenting on the limitations of the individual author in achieving this aim [imitation], on, for example, the plurality of the worlds being imitated, as well as—through its meta-fictional reflection on the limits of representation in fiction—on the impossibility of the concept itself... parody not only represents the rejection of an older concept of imitation, but comes to stand for a new idea of what "really happens"—for, that is, the "deformation" of reality which is necessary to its reconstruction in the literary work [since imitation unwittingly deforms its object in pretending to reflect it]» (103).

realidad al presentarse en contraposición a la representación vertical e idealizadora del *romance*, pero, pese a ello, es consciente de sus limitaciones, de las problemáticas relaciones entre literatura y realidad, de la imposibilidad de la mimesis, y nos llama la atención sobre ello. Por eso la novela según el *Quijote* es realista al tiempo que auto-consciente, va más allá de un realismo *naïve*, ingenuo, seguro de su capacidad de representar o ser espejo de la realidad, de darnos trozos de vida, para darnos un realismo auto-consciente. Esta auto-consciencia se verá reflejada en una serie de obras que, como el *Quijote*, confesarán su propia naturaleza literaria y ficticia, se interrogarán sobre su propia capacidad de representar la realidad, e incluso atacarán la ingenua creencia en la posibilidad de dicha representación. Es la tradición a la que se refiere Rose, una *Self-reflexive Cervantic Tradition*, sobre la que añade:

The criticism of the "truth" of fiction in novels following *Don Quixote* and *Tristram Shandy*, is part of a critique of unreflexive realism which has taken various forms in literary history. Even disparate works such as Diderot's *Jacques le Fataliste*, Proust's parodies of the Goncourt Journals, and the *nouveau Roman*, demonstrate a common critique of the myth of realistic representation in mimetic art; and of the assumption that art may truthfully mirror other worlds. (66-67)

A esta tradición auto-reflexiva o auto-consciente, por contraposición a la tradición realista pura o ingenua, se refiere también Robert Alter cuando escribe:

Numerically, the novelists who write deliberately out of an undisguised skepticism about the status of fictions undoubtedly constitute a lesser tradition than that of the realists, but it is a brilliant tradition nevertheless, and one that throws a good deal of light on the nature of the novel as a genre. One measure of Cervantes' genius is the fact that he is the initiator of both traditions of the novel; his juxtaposition of high-flown literary fantasies with grubby actuality pointing the way to the realists, his zestfully ostentatious manipulation of the artifice he constructs setting a precedent for all the self-conscious novelists to come. *(216)

Alter, como Rose, aprecia perfectamente la duplicidad de la novela cervantina: su carácter anti-romántico—denunciar la falsedad de la representación de la realidad de la ficción previa para proponer una representación verdadera de la misma—al tiempo que anti-novélistico—denunciar las limitaciones y falsedad de la propia representación. De esta duplicidad arrancan dos tradiciones novélisticas: una que se queda con el realismo anti-romántico cervantino, con la aspiración y el efecto miméticos del realismo anti-literario, y que, como ha demostrado Levin, está en la base del Realismo decimonónico y en el fondo de todo realismo ingenuo; otra, más moderna, que está en la base de lo que se ha dado en llamar metaficción o ficción auto-consciente, que comprende la

*(216) ROBERT ALTER, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975) 4.

paradoja que encierra el realismo anti-literario, y que trasciende ese realismo ingenuo para llegar hasta el auto-consciente. Las dos tradiciones son igualmente cervantinas, pues desarrollan diferentes aspectos del realismo cervantino, por lo que son en el fondo parte de una común tradición cervantina de la novela. El ejemplo de Cervantes se deja sentir tanto en la primera, como explicaba Levin, como en la segunda, como aprecia Rose, y las palabras citadas de Alter explican perfectamente esta duplicidad.

Sobre la tradición cervantina auto-consciente Alter escribe más adelante,

...in any important novelists from Renaissance Spain to contemporary France and America the realistic enterprise has been enormously complicated and qualified by the writer's awareness that fictions are never real things, that literary realism is a tantalizing contradiction in terms. If modern philosophy can be said to begin with Descartes's methodological skepticism, his making of ontology essentially problematic, a whole tradition of the novel, as the paradigmatically modern narrative genre, is informed by the same critical philosophical awareness, beginning almost half a century before Descartes with Cervantes. Ontological critique in the novel, moreover, is carried on typically not as discursive exposition but as a critical exploration through the technical manipulation of the very form that purports to represent reality ... intended in various ways to draw attention to fictional form as a consciously articulated entity rather than as a transparent container of "real" entities. (*Partial Magic* x)

Alter llama la atención sobre un aspecto importante de esta auto-consciencia novelística: el hecho de que no se muestra de modo discursivo, sino utilizando precisamente la forma que intenta subvertir, es decir, presentándose como una novela, representando la realidad a través del modo *realista* que la caracteriza, para en un momento dado cuestionar esa representación. Alter apunta así a esa presencia simultánea de *realismo* y auto-consciencia a la que alude el término *realismo auto-consciente*, esa duplicidad consistente en intentar representar la realidad al tiempo que la propia representación, y que este crítico expresa magníficamente cuando se refiere a la novela auto-consciente como «...an artwork mirroring itself as it mirrors reality...» (xi). Pero las palabras de Alter permiten también observar que esta subversión de la propia representación *realista* no se refiere simplemente a esa revelación de las limitaciones impuestas a la mimesis por su carácter literario que ya hemos comentado, sino que él apunta especialmente a las que resultan de su carácter ficticio. Estas son la limitación mayor, como reafirma Alter al definir la novela auto-consciente como,

...a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality. I would lay equal stress on the ostentatious nature of the artifice and on the systematic operation of the flaunting ... A fully self-conscious novel ... is one in which from beginning to end ... there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention. (*Partial Magic* x-xi)

La novela cervantina es novela auto-consciente también en este sentido, como veremos a continuación, e inicia una tradición de novela auto-consciente que refleja la realidad al mismo tiempo que se refleja a sí misma, que reflexiona sobre la realidad pero también sobre sí misma y su carácter tanto literario como ficticio. Por ello a este tipo de novela se la ha denominado también *metaficción*: «“Metafiction,” as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity» (Hutcheon, *Narcissistic Narrative* 1). Sin embargo la utilización del término *metaficción* para referirnos al *Quijote* exige una aclaración previa y una especificación del mismo, ya que de hecho el carácter metaficcional del *Quijote*, al menos en esta acepción general o amplia del término *metaficción*, no es exactamente lo mismo que su carácter auto-consciente. La reflexión sobre la ficción que tiene lugar en el *Quijote* es algo más amplio y general que la percepción de su propio carácter tanto literario como ficticio a la que nos referimos como auto-consciencia. Ello es evidente si consideramos las numerosas conversaciones del *Quijote* que versan sobre la ficción de la época, desde el escrutinio de la librería (I.6), pasando por el diálogo en la venta sobre los libros de caballerías (I.22), y final y especialmente la conversación entre el cura y el canónigo de Toledo (I.47-48) en la que se critican los libros de caballerías (y más adelante las comedias y el teatro de la época) y se propone una forma alternativa e ideal de román al que se denomina *épica en prosa*, ya que, como dice el canónigo, «...la épica también puede escribirse en prosa como en verso» (569). Todas estas son reflexiones desde dentro de la ficción sobre la ficción, pero no denotan auto-consciencia novelística. Esta implica unos contenidos específicos de la reflexión—no sobre cualquier aspecto de la ficción sino sobre su status como artefacto que intenta representar la realidad—y un carácter reflexivo adicional—no sólo sobre la ficción en general sino sobre la propia ficción que reflexiona y que leemos. En otras palabras, el comentario de la ficción sobre la ficción es diferente, en primer lugar, del comentario sobre la novela, y, en segundo lugar, del comentario sobre la propia obra como novela, que son los que caracterizan la novela auto-consciente. Las conversaciones que hemos citado se refieren a la ficción de la época, pero no son aplicables ni al nuevo género de ficción que está creando Cervantes ni a la propia obra que estamos leyendo. No reflexionan sobre lo que constituye el meollo y la esencia del nuevo género, su aspiración mimética, sus relaciones con la realidad, para hacernos conscientes de sus limitaciones; y tampoco sobre el *Quijote* que no es ni un libro de caballerías ni el román ideal alternativo que propone el canónigo y cuya descripción se refiere sin duda al *Persiles*, como han apreciado numerosos críticos.

Si utilizamos *metaficción* para referirnos al *Quijote* hemos de restringir el significado del término a este último sentido de novela que reflexiona sobre sí misma y su carácter de representación de la realidad, y lo hace mostrando una clara conciencia de esas limitaciones de su mimesis que resultan de su carácter literario y ficticio. La restricción no es caprichosa, y de hecho ha sido propuesta por algunos estudiosos de la metaficción moderna, que la definen en términos similares a los de la novela auto-consciente de Alter o de lo que aquí hemos denominado *realismo auto-consciente*. Así por ejemplo Patricia Waugh define el término de la siguiente manera: «*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact, in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» (2), «which consistently displays its conventionality, which explicitly and overtly lays bare its condition of artifice, and which therefore explores the problematic relationship between life and fiction» (4). Waugh además constata cómo esta afirmación del carácter de artificio o artefacto de la novela va precedida o acompañada precisamente de la afirmación contraria, la de su carácter mimético, que se establece utilizando los procedimientos típicos del *realismo*. De ahí resulta la paradoja que está en la base del *realismo auto-consciente*, la creación de la ilusión mimética para la posterior destrucción de esa ilusión:

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinction between "creation" and "criticism"... (6).

Este proceso de construcción y de deconstrucción del efecto mimético mediante el reconocimiento de que todo es pura ficción, es lo que hemos denominado *paradoja metafictional*, utilizando el término empleado por Linda Hutcheon en el subtítulo de su libro, con el que esta autora se refiere en concreto a la relación que se establece en la metaficción entre la obra y el lector y que resulta de este paradójico proceso que acabo de describir. En la paradoja metafictional, el lector «...is caught in the paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his

daily efforts to “make sense” of experience» (*Narcissistic Narrative* 30)^{*(217)}. Hutcheon reconvierte así la paradójica y simultánea afirmación de la metaficción del carácter real y ficticio del texto—«it attempts representation while discarding the myth of representation. It tries to transcend its own textual limitations while never forgetting that this is impossible» (Idem 141)—en una demanda simultánea al lector de participación, de inmersión intelectual y afectiva en el mundo que ofrece la novela como si fuera real, al tiempo que de distancia respecto al mismo porque «...in breaking the traditional realistic illusion, [the author] constantly jolts the reader back to his own orientation, reminding him that he is reading a novel or a short story» (Idem 148). El lector es así arrastrado dentro y empujado fuera del texto, la obra ejerce una fuerza centrífuga y centrípeta, «He is both drawn intramurally and pulled extramurally, into and through the looking-glass» (Idem 144).

Para Hutcheon la metaficción no surge de una ruptura o cambio radical en la ficción, es simplemente un cambio de grado, no de calidad: toda novela lleva en sí las semillas de una lectura metaficcional; y una opinión similar expresa Waugh cuando afirma que la metaficción no es un género de la novela sino una tendencia dentro de la misma que exagera tensiones y oposiciones latentes e inherentes en toda novela. Ambas muestran en sus ejemplos cómo los orígenes de la metaficción se encuentran ya en los orígenes de la novela, y Hutcheon cita explícitamente el *Quijote* como origen de la misma en diferentes momentos de su estudio (18, 23, 37-38, 152). Sin embargo parece haber una cierta confusión al explicar por qué lo es, y Hutcheon—y también Rose en parte—insiste en relacionar el carácter metaficcional de la obra con la parodia del román, en considerar ésta como la fuente de su auto-consciencia en cuanto que nos hace conscientes o pone al descubierto los códigos y convenciones literarios que utilizaba el román y, por extensión, la propia obra de Cervantes al parodiarlos. Pero la obra de Cervantes es bien diferente de los romanes que parodia, no es convencional al modo del

^{*(217)} «On the one hand, he [the reader] is forced to acknowledge the artifice, the “art” of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. In fact, these responses are shown to be *part of his life experience*» (5); «...in all fiction, language is representational, but of a fictional “other” world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader» (7). Hutcheon añade más adelante: «From the rhetoric of Sterne to that of John Fowles, self-conscious novels have asserted their fictiveness while refusing to allow the reader the particular kind of distance that comes of passivity or lack of involvement» (150)

román, es de hecho anti-román. Las convenciones del román se sitúan sobre todo en la mente de don Quijote para orientar su visión de mundo y demostrar así su artificiosidad, su carácter literario y ficticio, al confrontarlas con la realidad. Pero evidentemente en este comentario sobre el román no radica la auto-consciencia novelística de la obra, sino en el comentario sobre sí misma y sobre el género que inaugura, la novela. La auto-consciencia cervantina radica en descubrir el carácter literario y ficticio de lo que leemos, de lo que se presenta como realidad por oposición al román, no del román o los modelos literarios románticos de don Quijote; en hacernos conscientes del carácter artificioso de la propia obra, no de los modelos parodiados. La clave está en ese paso de la parodia a la auto-parodia, del anti-román a la anti-novela, en ese movimiento del espejo literario que es el *Quijote* para pasar de reflejar otras obras a reflejar la propia obra, de la reflexión sobre el román caballeresco a la reflexión sobre la novela. Naturalmente el origen de esta confusión respecto al núcleo de la auto-consciencia cervantina radica en el hecho de que en el *Quijote* se producen ambas reflexiones y por eso, como hemos dicho, el *Quijote* da lugar a una tradición de realismo anti-literario que aparece claramente en la novela Realista tradicional y a una tradición de realismo auto-consciente cuyo mejor exponente es la metaficción moderna.

Lo característico de la metaficción o de la novela auto-consciente, por tanto, y lo que hace de Cervantes un modelo indiscutible de la misma, es esa reflexión sobre las relaciones de la obra con la realidad implícita en la paradoja de pretender que nos ofrece la realidad al tiempo que nos descubre que es un artefacto literario, puro artificio. Hemos comentado ya una forma que toma esta reflexión, la paradoja metaliteraria, que enfoca las relaciones entre la obra y la realidad investigando las relaciones entre la literatura y la vida, y que intenta que olvidemos el carácter literario de lo que leemos al tiempo que nos lo recuerda, que aceptemos lo que nos ofrece como vida al tiempo que nos muestra sus diferencias frente a ella. Queda por ver otra forma de dicha reflexión, la paradoja metaficcional, que enfoca las relaciones entre la obra y la realidad en torno a las relaciones entre *historia* y ficción, y que nos dice que todo lo que leemos es verdad al tiempo que nos hace conscientes de que es mentira. Estas paradojas definen o describen la relación de la novela con la realidad: un género que intenta atrapar la realidad, y de hecho nos ofrece iluminadoras descripciones de la misma, a través de la literatura, lo que le impide atraparla de manera exhaustiva; que aspira a darnos y nos da un testimonio verdadero de la realidad pero utilizando como base la mentira, la historia ficticia que cuenta. Estas dos paradojas se producen en el *Quijote*, y se producen

fundamentalmente en el nivel de la narración, como hemos visto ya en el caso de la primera. Pero asoman también en el nivel de historia, y lo hemos visto en las conversaciones de los personajes sobre la propia obra, y lo veremos en un mecanismo que denominaremos *espejo metaficcional*: una obra o un artefacto artístico dentro de la propia obra que leemos que reproduce aspectos de la misma, que la refleja.

1. En lo que al nivel de la narración se refiere, la paradoja metaficcional aparece ya claramente en la caracterización que hace Cervantes del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli. Esta está dominada por una serie de paradojas comentadas por E. C. Riley (*Teoría de la novela* 324-26). La primera, suficientemente comentada ya en las páginas que preceden, es su carácter de historiador mentiroso. Por un lado se afirma su veracidad y por otro se siembran dudas sobre la misma por su carácter de moro. La segunda es su carácter de historiador al tiempo que sabio, es decir, de cronista que reconstruye los hechos a través de diferentes testimonios y documentos, y cuyo punto de vista, en consecuencia, es limitado y no alcanza a ciertos incidentes o asuntos, por un lado, y por otro de sabio, mago—de ahí el apelativo de *Cide*, que significa hombre sabio o nigromante—o encantador al que nada se le escapa, que todo lo conoce, sin límites a su omnisciencia^{*(219)}. Cide Hamete hace referencia a diferentes fuentes y a su dependencia de las mismas, y parece no tener contacto directo con los personajes; pero sin embargo nos cuenta sus pensamientos y sentimientos íntimos así como numerosas escenas que transcurren en la intimidad de los dos protagonistas como si él pudiera siempre verlos, como ha apreciado Ruth El Saffar^{*(220)}, y como nos lo hace ver también el comentario de Sancho en la primera parte sobre la conveniencia de ir a servir a algún emperador abandonando las aventuras en los caminos porque éstas, «...ya que se venzan y acaben las más peligrosas, no hay quien las vea ni sepa, y así, se han de

^{*(218)} G.D. TROTTER, en «Cervantes and the Art of Fiction» (Exeter: University of Exeter, 1965), ha comentado también esta doble paradoja en términos similares, por no decir idénticos, a los de Riley. «...Cervantes on the one hand presents him as a model historian, trustworthy, painstaking and exact, yet on the other reminds us that he is a Moor, and therefore *ipso facto* untrustworthy» (20), comenta Trotter; a ello añade cómo el título de Cide lo equipara a los hombres sabios musulmanes, poseedores de poderes mágicos: «This ability to see in the darkest recesses of the mind and the imagination suggests that Cide Hamete belongs to the company of the *vates* and the *magi*, that he has poetic powers, for unless Don Quixote's chronicler is also a magician or a poet he cannot know the secret thoughts and fancies of his subject» (21).

^{*(219)} «Cide Hamete ... es a la vez "sabio" e "historiador", con un punto de vista ya omnisciente, ya limitado. A pesar de las muchas dudas acerca de las fuentes del manuscrito "original" y de los numerosos indicios de que Cide Hamete no tuvo ningún contacto directo con sus personajes "históricos", se le concede un conocimiento íntimo de los pensamientos de éstos, ya que relata hasta lo que hacen cuando creen estar completamente solos» («La función del narrador» 289).

quedar en perpetuo silencio...» (I.21: 254). Sancho llama así la atención sobre el hecho de que sólo un sabio de poderes mágicos nos puede estar contando las aventuras de don Quijote de la primera parte que estamos leyendo. El episodio de la cueva de Montesinos comentado, por contrapartida, revela las supuestas limitaciones del historiador y su pose de cronista que maneja fuentes, y lo mismo hace el comentario de Cide Hamete en la escena que tiene lugar entre don Quijote y doña Rodríguez: «Aquí hace Cide Hamete un paréntesis y dice que por Mahoma que diera, por ver ir a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho, la mejor almalafa de dos que tenía» (II.48: 406). Pero este mismo comentario que da fe de que Cide Hamete no fue testigo nos hace pensar que si no presencié la escena, ¿cómo puede contárnosla, cuál es su fuente, cómo tuvo acceso a ella? El comentario de Cide Hamete mostrándonos sus limitaciones como historiador tiene el paradójico efecto de llamar la atención sobre la imposibilidad de que éste haya podido tener acceso a la escena como historiador, sobre el hecho de que sólo como sabio, mago, encantador puede contárnosla, y encierra perfectamente esta paradoja de su caracterización. El comentario de Cide Hamete además, al mencionar a Mahoma y su almalafa tiene también la virtud de recordarnos su condición de moro, y con ello su potencial condición de mentiroso, por lo que recoge también la paradoja del historiador mentiroso. De esta forma un comentario aparentemente intrascendente aglutina estas dos paradojas de la caracterización del autor, nos recuerda que estamos no sólo ante un historiador, como él pretende, sino que además es mentiroso y es un sabio. Las implicaciones de esta doble paradoja tejida en torno a la condición de historiador de Cide Hamete son muy importantes, ya que tienen la virtud de deconstruir el pretendido carácter histórico de la obra y demostrarnos que todo es ficción. Así lo hace evidentemente el hecho de que sea un historiador pero mentiroso, pero es especialmente su condición de sabio omnisciente o mago frente a su pose de historiador limitado por sus fuentes la que más socava el pretendido carácter histórico del texto. En primer lugar, porque socava la autoridad del autor, pues implica un engaño respecto a su condición y su labor respecto a la historia, lo que refuerza la posibilidad de que se trate de un historiador mentiroso. Y en segundo lugar, y especialmente, porque un mago o un sabio encantador es una figura ficticia en los términos del mundo que pinta Cervantes. Asumir que el libro ha sido escrito por un sabio encantador que lo sabe todo es asumir que tal libro es necesariamente ficción, y no *historia*, porque tal figura, posible en el mundo de los libros de caballerías, es un imposible en el mundo o la realidad que presenta Cervantes.

Y ningún testimonio mejor de la imposibilidad histórica de Cide Hamete y el consiguiente carácter ficticio de su historia que el hecho de que Cide forma parte del mundo imaginado o soñado por don Quijote, es de hecho una invención más de don Quijote pero que, a diferencia de las otras, y de manera increíble, se hace realidad. El personaje inventa a su historiador como inventa todo su imaginario mundo, pues así lo exige el ejemplo de los libros de caballerías, invoca su intervención, y esa intervención se produce. Nada más abandonar la aldea en su primera salida don Quijote afirma: «¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida...?» (I.2: 84). Naturalmente el lector no cree en la existencia de dicho sabio, al que considera una más de las quimeras caballerescas del hidalgo. Sin embargo, en el capítulo 9 el lector se da de bruces con la existencia de Cide Hamete, con el hecho de que realmente había un sabio escribiendo la historia de don Quijote en ese momento en que don Quijote pensaba en él. La aparición de Cide Hamete y nuestro descubrimiento de que es más que un mero cronista, de que es un mago o encantador, pues cuenta cosas que nadie sino los personajes mismos pueden conocer, como subraya Sancho en la intervención que hemos comentado, parece dar la razón al hidalgo, parece confirmar que efectivamente existe un sabio que narra y gracias al cual el relato de dichas hazañas llega a nosotros. Don Quijote se seguirá refiriendo a este sabio encantador en otras ocasiones, por ejemplo cuando dice a Sancho que «...el sabio a cuyo cargo debe de estar escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados ... Y así, digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamas el Caballero de la Triste Figura...» (I.19: 232)». Estas palabras caracterizan claramente a este sabio como encantador, capaz de poner pensamientos en cabezas ajenas; por lo que sin duda se refiere también a él cuando hace alusión al «...sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo (porque por fuerza le hay, y le ha de haber, so pena que yo no sería buen caballero andante)...» (I. 31: 382), sabio al que recurre para explicar por su intervención la rapidez de la embajada de Sancho al Toboso; y aún lo nombra de nuevo cuando afirma que espera que «el sabio que escribiese mi historia» (I.21: 258) descubra que procede de linaje de reyes. El lector sabe que este sabio no existe en los términos en que lo imagina don Quijote, sabe que no es él quien pone el apelativo en la cabeza de Sancho y que éste no ha ido al Toboso. Pero el libro que está leyendo, la autoría de Cide Hamete establecida en el capítulo 9, y su omnisciencia, le recuerdan que don Quijote tiene razón, que hay

un sabio que, si bien no interviene en la acción como pretende don Quijote, sigue en todo momento las acciones y pensamientos del hidalgo y las registra.

Estas referencias de don Quijote a este sabio son un recordatorio continuo de una contradicción o paradoja irresoluble que informa la obra a partir del capítulo 9: la narración de la historia que leemos confirma la creencia de don Quijote en los sabios encantadores, lo que es una imposibilidad de acuerdo con los términos *realistas* de la propia historia. La narración de la historia afirma lo que niega la historia misma. Un elemento del mundo increíble de los libros de caballerías aparece como responsable de la narración, lo que tiene implicaciones muy claras que ha apreciado Edward Riley:

La existencia de Cide Hamete es una especie de burla ... Es el único ejemplo de total inverosimilitud del libro, si exceptuamos a Don Alvaro Tarfe, que es un caso peculiar semejante; pero lo importante es, precisamente, esa falta de verosimilitud. Porque, al hacer responsable de la narración a un personaje a todas luces increíble, Cervantes pone a salvo su vívido simulacro de realidad histórica envolviéndolo en una atmósfera de ficción ... No existe confusión. Cervantes trata por todos los medios a su alcance de hacer a Don Quijote y Sancho tan «reales» como sea posible, pero se cuida igualmente de que el lector los acepte como productos «artísticos». (*Teoría de la novela* 323)

Este es el propósito indiscutible de Cervantes. Un relato que revela la irrealidad de los libros de caballerías contrastándolos con la realidad contemporánea tiene como autor a una irreal figura tomada de los mismos, y por tanto impensable o imposible en esa realidad, una figura claramente ficticia, lo que es una confesión implícita del carácter ficticio de todo lo que leemos, que se presenta como escrito por esa figura. La narración del *Quijote* es tan imposible como los libros de caballerías, pues es narrado por una figura tomada de aquéllos, y por tanto la historia que se presenta a través de esa narración es igualmente ficticia. Cervantes está ni más ni menos que equiparando su novela con los libros de caballerías, nos está diciendo: «Esta obra, como los libros de caballerías, es ficción». De hecho el editor hará explícita esta equiparación al final de la primera parte cuando reclame que se le de a la obra de Cide Hamete el mismo crédito que a los libros de caballerías, una afirmación sincera e ingenua de un ferviente admirador de los mismos sin duda crédulo de su verdad que el autor implícito y todo lo que hemos leído convierten en irónica, en un recordatorio de que esta obra, como los libros de caballerías, es ficción y por eso merece el mismo crédito. La equiparación es además subrayada por la forma casual en que el editor encuentra primero el manuscrito: el editor se encuentra en el lugar preciso, el mercado de Toledo, y hojea los papeles precisos, que requieren la intervención de un traductor—como en el caso del *Amadís*, del que toma este subterfugio del manuscrito hallado, traducido y editado—que

casualmente se encuentra también en el mercado, aunque la mayor y más increíble coincidencia de todas es que encuentre un manuscrito que empieza justamente donde acababa el anterior, en el combate entre don Quijote y el vizcaíno; y por la forma en que se encuentra después enterrada en una ermita la caja de plomo en la que aparecen los viejos pergaminos con poemas relativos a los personajes de don Quijote—la misma ermita y pergaminos del manuscrito del libro cuarto del *Amadís y las Sergas*. Por tanto no sólo tenemos al sabio autor típico de los libros de caballerías, sino un proceso de transmisión de su manuscrito también característico de los mismos, y en el que además la intervención de la casualidad nos sitúa también claramente en el mundo del román—nos hace pensar de hecho en la narración providencial de la *Historia etiópica*.

Así pues tenemos una narración mágica, por un sabio encantador, y providencial, a través de serie de casualidades, y todo ello tiene naturalmente el efecto de mostrarnos claramente que el fruto de esa narración es una ficción. Estamos ante una tácita formulación de la paradoja metaficcional: una historia *realista*, que niega la posibilidad de los encantadores y del mundo irreal de los libros de caballerías, es presentada en un envoltorio irreal, el de una narración de tipo cabaleresco, realizada por un sabio encantador en un manuscrito hallado por casualidad, lo que la equipara con estos libros y revela su carácter igualmente ficticio. Si los libros de caballerías mienten, como demuestra la historia, y la historia está escrita como un libro de caballerías, la consecuencia lógica es que ésta es también una mentira—aunque una mentira más verdadera, y aquí habría que recordar las teorías neo-aristotélicas y la distinción entre la verdad histórica y la poética evocada por el propio hidalgo. Estamos ante la paradoja del mentiroso cretense que Margaret Rose ha propuesto como modelo de la metaficción y concretamente del carácter metaficcional de la obra de Cervantes. «Todos los cretenses son unos mentirosos», dice un cretense. La afirmación nos pone en la paradójica posición de no creer lo que este cretense dice si decidimos creer lo que dice, ya que él es un cretense y por tanto mentiroso. La paradoja planteada por la obra de Cervantes es similar: «Todos los libros de caballerías mienten», dice el autor de lo que se presenta como un libro de caballerías. Si decidimos creer a Cervantes sobre la naturaleza ficticia del román no podemos creer tampoco en la realidad de su propia ficción, pues es narrada como si de un libro de caballerías se tratara^{*(220)}. De esta manera el subterfugio

^{*(220)} Margaret Rose explica el paralelismo de la siguiente manera: «When Cervantes suggests to his reader that a certain work of fiction is not to be believed, he may be compared to the Cretan liar. For when the author suggests that another fiction (which may or may not mean all fiction) is false, and makes this suggestion from within a fictional text, he is setting us the problem of deciding whether his judgement is therefore also suspect» (86). Y añade Rose: «...when Cervantes claims in *Don Quixote*,

del sabio historiador y el manuscrito hallado en manos de Cervantes es algo más que un mecanismo para parodiar los libros de caballerías, y sirve también para mostrar que lo que leemos es tan ficticio como los libros de caballerías, para alertar al lector contra el carácter ficticio no sólo de aquéllos, sino de la propia obra. Lo que empieza como un juego paródico con una convención de los libros de caballerías, es transformado por Cervantes en un juego auto-consciente con su propia historia a través del cual revela el carácter ficticio de la misma*(221).

Pero si Cide Hamete se hace realidad ya en el capítulo 9 en el nivel de la narración y a partir de ese momento su presencia latente en las páginas que leemos nos recuerda su naturaleza ficticia, es en la segunda parte cuando esa realidad se hace no sólo latente sino evidente, con la aparición de la primera parte en la segunda, con la publicación de aquélla en el mundo de los personajes, y la consiguiente existencia o realidad de Cide Hamete no sólo en el nivel de la narración sino también en el de la historia. Con esta aparición la imposibilidad de la existencia de Cide Hamete y el carácter ficticio de lo que leemos que se deduce de ella se impone al lector con una contundencia abrumadora, la paradoja metaficcional hasta ahora implícita en esas paradojas en torno al historiador y en su imposible existencia en ese nivel de la narración se hace explícita. En ese momento el lector reconoce y ve con claridad meridiana la paradoja metaficcional de la novela cervantina, produciéndose lo que podríamos denominar *epifanía metaficcional*: una revelación súbita, inequívoca, definitiva, del carácter ficticio de lo que leemos, de la contradicción abierta e irreconciliable con la pose histórica que hasta ese momento se ha mantenido en la obra, que la deconstruye y descubre que todo es mentira, ficción. No se trata sólo de que Cide Hamete se haga real, con las implicaciones que de ello se derivan, como ha comentado Riley:

El Caballero se inventa un cronista, que es al mismo tiempo un encantador, y se aplica a creer en él. En cierto sentido, pues, Cide Hamete surge de la convicción de Don Quijote de que dicho cronista tiene que existir. Pertenece, como Dulcinea, al mundo eminentemente literario que Don Quijote crea para sí mismo. Sin embargo, a diferencia de aquélla, logra hacerse milagrosamente real, y la prueba de su existencia nos la da la publicación de la primera parte. Las implicaciones que esto trae consigo son extraordinarias. Benengeli viene a justificar todas las creencias de Don

that the reality of the romance fiction is false, he at first conceals the fact that he has also put the truth value of his own fiction, as of all fictional encoding between the author and his "absent" reader, in doubt» (86).

*(221) En esta dirección apunta Riley cuando escribe: «Si al fingir Cervantes que la historia de Don Quijote estaba escrita por un historiador arábigo llamado Cide Hamete Benengeli no hubiera tenido más interés ni pretendido otra cosa que parodiar un gastado artificio, habría poco que decir aquí acerca de ello. Sin embargo, el efecto que consigue es aumentar la ya notable profundidad del libro. También arroja una mayor luz sobre su teoría de la novela. En sus manos, un antiguo artificio de la prosa narrativa ofrece posibilidades inesperadas» (*Teoría de la novela* 317)

Quijote, porque su existencia real demuestra que los encantadores de los libros de caballerías existen en la realidad, y no sólo en la imaginación del hidalgo... (*Teoría de la novela* 322) *(222)

Cide Hamete se hace ya real en el capítulo 9 para el lector, de modo que la existencia de los encantadores es ratificada antes de esta aparición de la primera parte en la segunda por la narración de la historia. Lo importante y decisivo de este momento de la segunda parte es que ahora Cide Hamete se hace real en el mundo de los personajes que no creen en encantadores, pero que sin embargo lo aceptan como parte del mismo. Cide Hamete cobra realidad no sólo en el nivel de la narración, sólo accesible al lector, sino en el de la propia historia, que es ahora la que ratifica la existencia de los encantadores.

John Jay Allen, en un pasaje largo pero que merece la pena citar, es quien mejor ha visto las implicaciones de este hecho, que supone no sólo un envoltorio de ficción para la historia como comentaba Riley, sino una penetración de la ficción en el meollo mismo de la historia:

The implications are more formidable yet, because more is at stake than the immediate reader-author relationship affected by the point to which Riley refers. For even if the reader is able to suspend not only his disbelief, but any consistent and rational understanding of the world in which the characters live, what can be the attitude of Sansón Carrasco, of the duke and duchess, of Antonio Moreno in Barcelona, of all the characters in the second part who have read the book and now meet the knight in his travels? The attitudes and activities of all these characters in Part II are based upon a disbelief in enchanters, yet all accept the Don Quixote they meet as the same knight faithfully presented in the account of the Moorish enchanter.

If Don Quixote were to appear now at the door, could one accept him, and the novel as well? ... Surely we have passed through the looking glass into an impossible world ... We are in a position now to explain that "disturbing uncertainty." It arises from the unobtrusive, but nonetheless total, violation of the hitherto realistic world of the novel, through the intervention on an enchanter. (*Hero or Fool?* 177-78)

*(222) La misma idea es repetida por G.D. Trotter cuando afirma: «As early as the second chapter of Part I we find Quixote inventing, and proceeding to believe in, some chronicler who will record his exploits, and here, at the beginning of Part II, this chronicler has given Quixote proof of his existence. That is, he has given tangible proof of his existence to the very man who had created him out of his own deranged mind, so that Quixote emerges both as the creator and the creature of Cide Hamete» (20). Allen expresa también la misma idea de forma diferente al comentar esta aparición de la primera parte al principio de la segunda. Hasta ese momento, comenta Allen, «Cervantes, or Cid Hamete, tells us that Don Quixote fought windmills, stole a barber's basin, and engaged in a number of other rather unconventional activities, all of them undertaken in *our* world, and governed by the same physical and psychological principles which define our activity. The enchanters work only through the mind of the knight, as they do in our world» (*Hero or Fool?* 176). Pero las cosas cambian cuando se habla de la publicación y éxito de la primera parte de sus aventuras. Don Quijote atribuye su autoría al sabio encantador de su imaginación y, en efecto, «It is all very well for Don Quixote to say this. The idea that an omniscient Moor has written an account of his activities and private thoughts of not thirty days before, and that the account is already translated into Spanish and published all across western Europe is no strain on his credulity. It is consistent with his view of the nature of reality. The trouble is, of course, that this time he is right. There is no explanation for this state of affairs but enchantment» (*Hero or Fool?* 176).

Con la aparición de la primera parte en la segunda se produce efectivamente una violación radical de los términos *realistas* del mundo que presenta Cervantes, violación ya latente en la fingida autoría de Cide Hamete, que contradecía la realidad de la que era cronista, pero que ahora se hace evidente por la introducción de esa violación en esa realidad misma, por la aceptación por parte de los personajes que conforman esa realidad de Cide Hamete como parte integrante de la misma. Esta aceptación de Cide Hamete, y con él de los encantadores del mundo caballeresco, le confiere la misma realidad que a los personajes y lo sitúa en un mismo nivel que ellos, algo que ya se había sugerido al decirse en la primera parte que Cide Hamete conocía muy bien al arriero que acude al lecho de Maritornes y aun que era pariente suyo (I.16: 199). Y decir que los personajes del *Quijote* poseen la misma realidad que los encantadores es decir, de acuerdo con los términos *realistas* de esa realidad que presenta Cervantes, que no tienen realidad ninguna, que son tan ficticios como éstos. Se nos está diciendo de nuevo que demos a estos personajes el mismo crédito que a los encantadores de los libros de caballerías, y de esta manera se revela claramente toda esa realidad que presenta Cervantes como pura ficción. Incorporar a los encantadores como parte integrante de una realidad que niega su existencia, en la que éstos son pura ficción, es explicitar el carácter ficticio de esa realidad; situar a Cide Hamete en el mismo mundo que los personajes de la historia, en su mismo nivel, es desproveerlos de toda realidad. A partir de este momento, de esta epifanía metaficcional, y durante toda la segunda parte, desde la propia historia se acepta como realidad algo que de acuerdo con las normas empíricas de esa realidad es una ficción. La epifanía metaficcional pone así al descubierto o hace evidente la paradoja metaficcional que ha estado latente desde el capítulo 9⁵⁴.

Esta epifanía meta-ficcional tiene lo que podríamos denominar efectos retroactivos, es decir, arroja una nueva y problemática luz sobre lo ya leído y nos obliga a revisar a

⁵⁴ La epifanía del comienzo de la segunda parte hace lo mismo además con las sutiles paradojas creadas en torno a Cide Hamete que forman parte también de la paradoja metaficcional: su carácter simultáneo de historiador y mentiroso así como de cronista y mago. Así ocurre en el siguiente diálogo entre don Quijote y Sancho, en el que primero se llama la atención sobre el carácter omnisciente y de Encantador de Cide Hamete y luego sobre su carácter de moro, es decir, de mentiroso:

...y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.

—Yo te aseguro, Sancho—dijo don Quijote—, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir.

—Y ¡cómo—dijo Sancho—si era sabio y encantador ... que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena!

—Ese nombre es de moro—respondió don Quijote. (II.2: 35)

esa luz algunas de las afirmaciones del editor sobre la historia y su narración para descubrir que son tan imposibles como la existencia del sabio encantador Cide Hamete, y que en ellas late igualmente la paradoja metaficcional. Es como si la inclusión de la primera parte en la segunda ofreciera al lector un hilo del que según va tirando va desmadejando o deshilando ese tapiz del entramado narrativo tejido por Cervantes, es decir, comprobando su imposibilidad y deconstruyendo el supuesto carácter histórico de la obra para finalmente dejar su carácter ficticio al descubierto. El propio don Quijote nos orienta sobre la dirección en que debemos tirar del hilo cuando en esos capítulos iniciales de la segunda parte llama la atención sobre el corto espacio de tiempo que ha transcurrido entre los hechos narrados, entre la historia, y su narración:

Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro, como había dicho Sancho, y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías. Con todo eso, imaginó que algún sabio, o ya amigo [o] enemigo, por arte de encantamiento las habría dado a la estampa... (37)

Como subraya don Quijote, el carácter casi contemporáneo de narración e historia hace esa narración casi imposible—salvo para un mago o encantador, como concluye don Quijote—y hace todavía más imposible la amplia difusión y popularidad del libro. Pero además la reflexión de don Quijote revela la contemporaneidad de autor y personaje, indicada ya por el parentesco entre Cide Hamete y el arriero apuntado en la primera parte, así como por el episodio del escrutinio libresco, en el que el carácter moderno y reciente de algunos textos comentados revelan claramente la proximidad entre autor, personaje, y el lector contemporáneo que conocía esos textos bastante recientes, como nos hace notar el editor cuando escribe en el capítulo 9: «Por otra parte, me parecía que, pues entre sus libros se habían hallado tan modernos como *Desengaño de celos y Ninfas y pastores de Henares*, que también su historia debía de ser moderna, y que, ya que no estuviese escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ella circunvecinas» (140). Pero esta modernidad de la historia y la contemporaneidad de su narración plantea problemas al contrastarla con otros pasajes que la contradicen, en los que se crea la impresión de que estamos ante una historia pasada y escrita hace tiempo, o en los que se hace referencia a fuentes históricas o a la investigación en archivos. La contradicción anula esta pose historicista y la muestra como un imposible, una mentira que apunta de nuevo al carácter mentiroso de la obra.

Así no se entiende que el editor deduzca de un comentario de Cide Hamete sobre los cuellos de las ropas de los caballeros que «es *antiguo* el uso del almidón y de los

cuellos abiertos» (II.44: 374), como es difícil de creer que el misterioso y anónimo *primer autor* esté utilizando diferentes fuentes históricas de información sobre el personaje, como sugiere, o que lo haga luego Cide Hamete en la segunda parte, o que el editor pueda decirnos que «...hay fama, *por tradición de padres a hijos*, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos...» de la amistad del rucio y Rocinante que luego no incluyó (II.12: 107), habida cuenta de la contemporaneidad de autor, *primer autor* y editor con el personaje, que apenas deja tiempo para que éste se convierta en un objeto de investigación y escritura histórica o en parte del acervo histórico popular transmitido de padres a hijos, o para que haya cambios sustanciales en la moda. Pero esta contradicción y la subsiguiente imposibilidad se hace especialmente evidente al final de la primera parte. En él el editor dice que ha buscado noticias de la tercera salida sin haberlas hallado; es lógico, puesto que, como comprenderemos tras leer los capítulos iniciales de la segunda parte, la tercera salida aún no se ha producido. Don Quijote recibe noticias de la primera parte de su historia antes de su tercera salida. Por tanto Cide Hamete ha escrito y el *segundo autor* editado el texto que leemos tanto nosotros como Sansón Carrasco cuando, como indica don Quijote, apenas acaba éste de llegar a la aldea tras su segunda salida, y antes de que piense en una tercera: difícilmente pues puede encontrar el editor nada escrito sobre la misma ya que en ese momento no ha tenido lugar todavía. Hasta ahí no hay contradicciones. Un tanto absurdo e incomprensible es sin embargo que el editor tras su infructuosa búsqueda ni siquiera descubra el hecho fundamental de la existencia contemporánea de don Quijote, de que se encuentra en ese momento en su aldea manchega, y que por tanto busque noticias «por escrituras auténticas» cuando el personaje está todavía vivo. Podemos pasar sin embargo esto por alto haciendo un esfuerzo de credulidad. Pero lo que es imposible de todo término es que haya fama o memoria, como nos dice el editor, de que don Quijote fue en su tercera salida a Zaragoza a tomar parte en unas justas y que de su fin y acabamiento se ha enterado por unos pergaminos escritos en letras góticas hallados en las circunstancias que ya hemos visto (la caja de plomo, la vieja ermita), que hablan de la sepultura de don Quijote y contienen una serie de epitafios y elogios de su vida y costumbres. Difícilmente pueden encontrarse versos en circunstancias que indican que fueron escritos y enterrados hace mucho tiempo dando noticia de la muerte de don Quijote, cuando éste está todavía vivo. Cervantes está utilizando un subterfugio narrativo típico de los libros de caballerías, que ya hemos visto que tiene la virtud de equiparar su obra con los mismos y revelar así su carácter igualmente ficticio, pero es que además ese subterfugio se contradice con la proximidad

de narración a historia y la modernidad de ésta, lo que acentúa o subraya esa revelación del carácter ficticio. Y también difícilmente puede estar en la memoria de las gentes el recuerdo del viaje de don Quijote a Zaragoza cuando éste todavía no ha tenido lugar y, aún más, ni siquiera se le ha ocurrido el hidalgo, ya que somos testigos de ese momento en que don Quijote decide hacer una tercera salida, que sucede al principio de la segunda parte, tras la decisiva conversación con Sansón Carrasco sobre la primera parte. Tras preguntar don Quijote a Sansón si el autor promete segunda parte, Sancho anima a don Quijote a iniciar una nueva salida para dar aventuras y sucesos al autor con los que componerla, y apenas ha terminado de hablar,

...cuando llegaron a sus oídos relinchos de Rocinante; los cuales tomó don Quijote por felicísimo agüero, y determinó de hacer de allí a tres o cuatro días otra salida; y declarando su intento al bachiller, le pidió consejo por qué parte comenzaría su jornada; el cual le respondió que era su parecer que fuesen al reino de Aragón y a la ciudad de Zaragoza, adonde de allí a pocos días se habían de hacer unas solenísimas justas por la fiesta de San Jorge, en las cuales podría ganar fama sobre todos los caballeros aragoneses, que sería ganarla sobre todos los del mundo. (II.4: 48-49)

Don Quijote toma el consejo del bachiller, por lo que es evidente que decide dirigirse a Zaragoza después de la publicación de la primera parte, y por tanto después de que el editor nos dé noticias al final de la misma de ese todavía inexistente viaje a Zaragoza, lo cual, evidentemente, es imposible. De esta forma, gracias a la epifanía metaficcional de la segunda parte se destruye la pose histórica no sólo del autor Cide Hamete sino también del *primer autor* en sus capítulos y del editor al final de la segunda parte, vemos asomar la naturaleza ficticia de lo que leemos tras estas pretensiones históricas; en resumidas cuentas, vemos otras ramificaciones y manifestaciones de la paradoja metaficcional ⁵⁵.

Pero la imposibilidad del rumor o la fama de la estancia de don Quijote en Zaragoza se acentúa si tenemos en cuenta que dicho viaje nunca llega de hecho a tener lugar, que don Quijote nunca irá a Zaragoza. Y no irá a causa de la aparición del *Quijote* de Avellaneda: don Quijote decide no ir para demostrar la falsedad de esta obra, cuyo protagonista sí va a las justas de Zaragoza tal y como él pensó hacer. La aparición de la

⁵⁵ Otras contradicción similar puede observarse, por ejemplo (y éste es un caso de flagrante confesión por parte de Cervantes de su juego con la *historia* y la ficción y la naturaleza ficticia de lo que tenemos delante), en la afirmación con que se inicia el capítulo 44 de la segunda parte: «Dicen que en el original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre las manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote...» (368). Evidentemente es imposible que en el original se diga o se lea nada sobre la traducción del mismo, que es posterior, una imposibilidad semejante a la que acabamos de analizar que pone el juego del entramado narrativo al descubierto.

obra de Avellaneda dentro de la segunda parte de la obra será utilizada por Cervantes no sólo para hacerla blanco de sus críticas y establecer su carácter espurio y mentiroso, sino que, en un juego similar al de la aparición de la primera parte en la segunda, también servirá a los propósitos metaficcionales cervantinos, y el carácter mentiroso de aquélla servirá también para establecer sutilmente el de la obra propia. Así don Quijote se entera de la publicación de la obra de Avellaneda a través de la conversación entre don Juan y don Jerónimo en una venta, a los que interroga sobre la misma en una escena paralela al interrogatorio de Sansón Carrasco sobre la primera parte, y ante los que establece su identidad como el verdadero de don Quijote frente a la impostura de Avellaneda (II.59). En un cierto momento de la conversación, sin embargo, don Quijote, tras hojear por encima la obra de Avellaneda, comenta tres faltas de la misma, y la tercera, «...que más le confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia; porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza; y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia» (II.59: 501). La ironía sin embargo es que el propio Sancho se referirá a su mujer en una conversación de la primera parte como Mari Gutierrez (I.8: 128), lo que que, habida cuenta de las tajantes palabras de Sancho sobre Avellaneda— «¡Donosa cosa de historiador! ¡Por cierto, bien debe de estar en el cuento de nuestros sucesos, pues llama a Teresa Panza, mi mujer, Mari Gutiérrez!» (501)— sólo puede indicar que el autor de la obra que hemos leído es tan poco fiable como Avellaneda, y más aún si tenemos en cuenta que unas líneas más arriba en la misma conversación de la primera parte Sancho se refiere a su mujer con un nombre diferente, Juana Gutiérrez, y luego se la llamará Juana Panza (I.52), y Teresa Panza o Teresa Cascajo (II.5). La crítica a Avellaneda, por tanto, es aplicable a la obra que leemos; si el error de aquél es una prueba de su carácter mentiroso también ha de ser mentiroso el texto que hemos leído. Se produce así una paradójica equiparación con el libro de Avellaneda semejante a la que se produce con los libros de caballerías, y con similares efectos, el efecto de la paradoja del mentiroso cretense: Avellaneda miente porque yerra en lo más principal de la historia, los nombres de los personajes, pero el libro desde el que se hace esta acusación vacila continuamente no sólo en el nombre de la mujer de Sancho, sino en el del propio don Quijote, y por lo tanto miente también. El autor del *Quijote* es culpable del mismo delito de falsedad del que se acusa a Avellaneda. La paradoja metaficcional toma así cuerpo también en este juego con una continuación falsa de la obra a la que se

ataca, como a los libros de caballerías, pero con la que ésta, como ocurría con aquéllos, en última instancia se equipara en su carácter ficticio.

Y esa paradoja tiene también su momento epifánico, en el que se impone con total rotundidad al lector, cuando los protagonistas se encuentran con uno de los personajes del libro de Avellaneda, don Alvaro Tarfe. La introducción de un personaje de una obra que se presenta como mentirosa, ficticia, es ya problemática: es como si tras afirmar continuamente el carácter mentiroso de los libros de caballerías apareciera Amadís cabalgando por la estepa castellana, o, como de hecho ocurre, apareciera un encantador escribiendo la historia de don Quijote. La aparición de don Alvaro Tarfe es igual de imposible y paradójica que la de Cide Hamete. Pero se hace todavía más problemática cuando este Alvaro Tarfe que tiene existencia al mismo nivel que don Quijote y Sancho les dice que conoce al don Quijote y Sancho de los que habla Avellaneda, dando así fe de que lo escrito por Avellaneda es cierto:

—El mismo soy—respondió el caballero—, y el tal don Quijote, sujeto principal de la tal historia, fue grandísimo amigo mío, y yo fui el que le sacó de su tierra, o, a lo menos, le moví a que viniese a unas justas que se hacían en Zaragoza, adonde yo iba; y en verdad en verdad que le hice muchas amistades, y que le quité de que no le palmease las espaldas el verdugo, por ser demasíadamente atrevido.

—Y dígame vuestra merced, señor don Alvaro, ¿parezco yo en algo a ese tal don Quijote que vuestra merced dice?

—No, por cierto—respondió el huésped—: en ninguna manera.

—Y ese don Quijote—dijo el nuestro—, ¿traía consigo a un escudero llamado Sancho Panza?

—Sí traía—respondió don Alvaro—; y aunque tenía fama de muy gracioso, nunca le oí decir gracia que la tuviese. (II.72: 592)

De esta conversación deducimos que *nuestros* don Quijote y Sancho son tan reales—o tan falsos—como los de Avellaneda y como el propio don Alvaro Tarfe. Todos existen en el mismo nivel de realidad o de ficción. De hecho, a juzgar por las palabras de don Alvaro Tarfe, Avellaneda no miente, no inventa, sino que es la realidad la que se vuelve mentirosa, la que duplica las figuras de don Quijote y Sancho y produce dos impostores. Naturalmente esta duplicación, esa rotunda usurpación de la personalidad, es difícil de creer, es difícilmente reconciliable con los términos *realistas* del mundo que describe Cervantes, con lo que nos encontramos de nuevo en el mismo callejón sin salida al que nos conducía la existencia del encantador Cide Hamete. De hecho, es tan difícil de creer que la única explicación posible de tan extraña impostura son de nuevo los encantadores, como afirma el propio Tarfe al verse ante los verdaderos don Quijote y Sancho: «¡Por Dios que lo creo—respondió don Alvaro—, ...y tengo por sin duda que los encantadores que persiguen a don Quijote el bueno han querido perseguirme a

mí con don Quijote el malo. Pero no sé qué me diga; que osaré yo jurar que le dejo metido en la casa del Nuncio, en Toledo, para que le curen, y agora remanece aquí otro don Quijote, aunque bien diferente del mío» (5983). Sacho es de la misma opinión: «Sin duda ... que vuestra merced debe de estar encantado, como mi señora Dulcinea del Toboso, y plugiera al cielo que estuviera su desencanto de vuestra merced en darme otros tres mil y tantos azotes como me doy por ella...» (594). De esta manera la existencia de los encantadores de nuevo no es sólo admitida por el hidalgo loco o por su simple escudero, sino, lo que es peor, por un personaje que parece cuerdo y sensato, don Alvaro; es admitida de nuevo desde la propia historia, y llegamos así de nuevo a la misma epifanía metaficcional, a una explicación de la realidad que transgrede el carácter *realista* de esa realidad y que revela su carácter ficticio. La explicación de la aparición y la escritura del *Quijote* de Avellaneda es tan imposible como la de la primera parte de la obra, en las dos la responsabilidad última se debe a los encantadores que son una imposibilidad de acuerdo con los términos *realistas* de la historia pero que son admitidos desde la propia historia.

La utilización de la paradoja metaficcional en el *Quijote* en las diferentes formas que hemos analizado responde a un propósito claro de Cervantes. El novelista no quiere crear el equívoco de los libros de caballerías, no quiere fomentar la misma confusión entre la *historia* y la ficción, y para ello, al tiempo que juega y coquetea continuamente con el carácter histórico de su obra, como hacían aquéllos, nos recuerda continuamente que todo es ficción, *a diferencia de aquéllos*. Esto es, como indican Riley y Trotter, lo que separa la pretensión o simulación histórica del *Quijote* de la de los libros de caballerías, esta auto-consciencia de su carácter ficticio, y no, como apunta Wardropper, una mayor auto-consciencia que la de éstos de su carácter histórico*(223).

*(223) Riley indica cómo «lo que distingue esta simulación de los desmañados esfuerzos con que los autores de libros de caballerías habían tratado de hacer lo mismo es su conocimiento de que la tarea del novelista es distinta de la tarea del historiador» (*Teoría de la novela* 271-72), y Trotter se hace eco de la misma idea cuando afirma que «I have suggested that Cervantes pretends that fiction is history for his own purposes in the *Quixote*, and implicit in this pretence ... is the recognition that fiction and history are materially distinct. It is precisely this recognition, this awareness that the novelist's task must be consciously different from the historian's, which sets Cervantes apart from the authors of chivalresque romances» (15). Sin embargo para BRUCE W. WARDROPPER, en «*Don Quijote: ¿Ficción o historia?*», *El "Quijote"*, ed. George Haley (Madrid: Taurus, 1980): 237-52, la novela se diferencia del román por su mayor sensibilidad sobre sus orígenes historiográficos y su mayor insistencia y sofisticación en la creación de la ilusión histórica, en su intento de arrastrar al lector a esa ilusión y de intentar que confunda la ficción con la historia, aunque reconoce que este énfasis en la exactitud histórica está acompañado por importantes dosis de ironía. Es esa ironía que Wardropper no puede por menos que constatar, es decir, su auto-consciencia ficticia, y no su auto-consciencia histórica—como apunta Wardropper cuando dice por ejemplo que «La novela surge de la falsa historia y resulta ser mucho más

La simulación histórica cobra así un significado diferente en virtud de esta autoconsciencia que la socava y que la separa de la simulación de los libros de caballerías. Al decir que su obra es *historia* al mismo tiempo que reconoce su carácter ficticio Cervantes nos está diciendo que es un tipo de *historia* diferente, que es verdad pero que esta verdad no es puramente histórica, sino una mezcla o suma de la verdad histórica y la poética, como aprecia Riley: «Las pretensiones de Cervantes al afirmar que su libro debería ser considerado como verdadero en sentido estricto están expuestas de tal manera que nadie puede darles crédito. Pero, al mismo tiempo, a través de ellas, está afirmando la verdad de su libro en el único sentido posible: el de la verdad poética. Las dos verdades no están confundidas: están unidas» (*Teoría de la novela* 266). La novela aparece así como una síntesis de la *historia* y la ficción, síntesis reflejada perfectamente por Cide Hamete y su condición de historiador y poeta/sabio/mago, de historiador y mentiroso. La duplicidad de Benengeli, como ha indicado también Riley, representa perfectamente al novelista y su compromiso con la realidad histórica al tiempo que su obligación de trascenderla y remontarse a zonas extra-históricas de la realidad, su misión de atrapar la realidad mediante una historia ficticia, de llegar a la verdad a través de una mentira* (224).

Cervantes pretende dejar claro el status del género que inventa, al contrario de lo que hacían los libros de caballerías. «...Su fingimiento tan al vivo estaba urdido de manera que no engañase al simple y al mismo tiempo lograrse la suspensión voluntaria de la incredulidad del lector discreto. Hubiese querido que estuviésemos, como él, implicados y desligados de su obra», dice Riley («Teoría literaria» 321). Cervantes no quiere que su lector sea como el de los libros de caballerías, no quiere que cometa el

autoconsciente [de ese origen histórico] que los antiguos libros de aventuras [romances]» (251)—lo que separa la pose histórica de Cervantes de la de los libros de caballerías.

* (224) «Las persistentes alusiones a la historia en el *Quijote* son quizá caprichosas, pero no contumaces. Dirigen la atención hacia el substrato de realidad histórica en que debía fundamentarse lo que "podía ser" en la imaginación. Como cronista, aunque sea un cronista poco digno de crédito, Benengeli está obligado a respetar la verdad histórica. Como mago, conoce las cosas ocultas de las que la historia no puede dar testimonio, cosas que pertenecen al dominio de la poesía. Por eso opera en el terreno que abarca a ambas, a la historia y a la poesía. En otras palabras, Benengeli está representando al novelista, que es en parte historiador y en parte poeta ... Al presentar a Benengeli como un historiador, Cervantes respeta el compromiso que el novelista adquiere respecto a la historia. Al desacreditarle diciendo que es moro, pone de manifiesto que la novela no narra hechos que deban ser creídos al pie de la letra. Al tratarle como encantador, reconoce que el novelista tiene derecho a operar en regiones extrahistóricas. Cervantes nos hace darnos cuenta de cuál es la naturaleza de la verdad novelística y del carácter ficticio de la novela» (*Teoría de la novela* 326-27). Trotter vuelve a reproducir las ideas de Riley cuando afirma que a través de la figura de Cide Hamete, «the novelist, Cervantes is surely suggesting, must be both historian and poet: he has obligations towards history, yet at the same time he has the right to go beyond mere historical detail and operate in a supra-historical context in which he will deal with the universal values of poetry and fiction» (21).

mismo error y confunda la historia y la ficción, no quiere reproducir el mal que parodia: «Quien había inventado como personaje al lector de novelas más crédulo del mundo difícilmente se arriesgaría a engañar a otros lectores con la suya propia. Recurriendo sobre todo a Cide Hamete ... Cervantes logra que el *Quijote* considerado como historia esté contenido en una envoltura de inequívoca ficción» (*Teoría de la novela* 272). Cervantes, al contrario de lo que afirma Wardropper, no quiere que seamos Quijotes, y por eso nos hace conscientes del carácter ficticio de lo que leemos*⁽²²⁵⁾. Don Quijote no representa al lector de la novela, sino al del román, pero es un ejemplo negativo de lectura aplicable a la novela y a la propia obra que leemos, un ejemplo de la lectura que Cervantes no quiere para su obra. En la que él quiere el lector ha de sentirse involucrado en el texto pero al tiempo debe mantenerse a distancia, tiene que estar simultáneamente implicado, como si lo que lee fuera realidad, y desligado, recordando que es ficción, y para ello la novela cervantina crea la ilusión de realidad para luego destruirla y crear la conciencia de su irrealidad. El realismo auto-consciente de Cervantes nos sumerge en el juego de la representación de la realidad para luego distanciarnos recordándonos que es representación—en su doble significado de copia, mimesis, literatura, y de simulación, fingimiento, ficción—y no realidad, para

*⁽²²⁵⁾ Wardropper, en parte como fruto de su equivocación previa al considerar la auto-consciencia cervantina como auto-consciencia histórica, y no ficticia, se equivoca cuando afirma por ejemplo que «Don Quijote enloqueció porque no supo distinguir entre sucesos ocurridos de verdad a seres vivos y sucesos que ocurrieron solamente en la imaginación de algún autor y a seres que no eran más que criaturas de su imaginación ... Confundió la dimensión de los hechos con la de la imaginación, la historia con la invención. Cervantes, procurando socavar la facultad crítica del lector, lleva la mimesis a su extremo lógico; trata de hacer participar al lector en la locura del personaje» (244-45). Para Wardropper Cervantes intenta que seamos Quijotes; el blanco de su sátira no es sólo los libros de caballerías, sino también la credulidad humana en cuanto a hechos que pretendían ser históricos, «pero ... prefirió satirizar esta condición humana de una manera arriesgada: estimulando y fomentando hasta cierto punto en su lector el mismo defecto que estaba ridiculizando» (251). Es lógico que Wardropper piense así, pues para él «las alusiones a los Anales de la Mancha, a sus Archivos, al manuscrito que se halló en Toledo, al cofre de plomo lleno de versos que se descubrió en la destrucción de una ermita, las intrusiones del historiador Cide Hamete y de su traductor, todo ello contribuye a la creación de un vasto aparato histórico, que da a todos y cada uno de los capítulos la ilusión de ser históricamente verificable» (243), es decir que todos estos mecanismos sirven para engañar al lector y hacerle pensar que está ante un texto histórico, cuando de hecho, como hemos visto, contribuyen al efecto contrario, a destruir la ilusión histórica y revelar el carácter ficticio del texto, a que el lector no sea Quijote. Riley, como hemos visto, mantiene la opinión contraria, y lo mismo hace Rose: «...Don Quixote represents the reader of both the Romance and of Cervantes' parody of romance, Cervantes' warning against the naivete of the Quixote is also a warning to the reader of Cervantes' book. Hence Cervantes does not exclude his own text from those which may lead the Quixote, and the external reader caricatured in him, into confusing fiction and reality, or into attributing a verifiable truth value to the fiction. The parody of the Romance by Cervantes also... makes his target a part (structurally) of his own work, so that both are encoded by the readers as part of the same textual world. Hence too Cervantes must also 'imply' a warning about his own text in warning his reader about the fictional character of the truth of other fictions» (87-88).

recordarnos mediante las paradojas metaliteraria o metaficcional que es literatura o ficción y no la realidad. Y este ejemplo negativo de la lectura quijotesca que confunde la representación de la realidad con la realidad en ningún lugar se observa mejor que en el episodio del Retablo de Maese Pedro, que es ese espejo metaficcional al que ya nos hemos referido. Se trata de un artefacto que refleja desde la historia la obra que nos cuenta esa historia, una representación de la que son agentes y testigos los personajes, dentro de la representación de la que es testigo el lector y que la refleja.

2. El episodio del retablo de Maese Pedro es, como bien ha apreciado Manuel Durán en su artículo sobre el tema, «...un microcosmos reproduciendo en sus detalles esenciales los rasgos más importantes del cosmos, es decir, de la novela en su totalidad» (103). De ello y de esos rasgos se apercibió y dio cumplida cuenta George Haley en el artículo que ya hemos citado, en el que explica las coincidencias y similitudes entre la parte y el todo, similitudes que pueden observarse tanto en el nivel de la historia como en el de la narración. La historia que representa maese Pedro es la de la liberación de Melisendra de su cautiverio entre los moros España por su esposo Gaiferos, una historia presentada como verdadera y de tema caballeresco (de hecho un descenso liberador como los que ya hemos visto) tomada del romancero pero que, de manera semejante a como ocurre con el román caballeresco que sirve de modelo a Cervantes en el *Quijote*, recibe un tratamiento burlesco y anti-heroico al estar salpicada de ciertos detalles cómicos y degradadores: la anti-heroica pereza de Gaiferos, que aparece jugando a las tablas despreocupado del destino de su mujer, lo que dará lugar a la reprimenda de Carlomagno: «...y adviertan con la vehemencia y ahínco que le riñe, que no parece sino que le quiere dar con el ceptro media docena de coscorrones, y aun hay autores que dicen que se los dio, y muy bien dados» (II.26: 235); la cicatería de Roldán, que se niega a dejarle su espada cuando Gaiferos se la pide; el escupitajo de Melisendra tras recibir un beso no deseado de un traicionero moro; y su accidentado salvamento, cuando al descender del balcón se le engancha en él la punta del fadellín, quedando colgada en el aire sin llegar al suelo hasta que don Gaiferos tira de ella, y luego de un brinco la sienta «a horcajadas como hombre» (237) en las ancas del caballo.

El paralelismo con el tratamiento de la materia romántica por parte de Cervantes en la obra en general — y aun, de manera más específica, con el tratamiento de un aspecto

de la misma, las relaciones entre don Quijote y Dulcinea, como apunta Haley^{*(226)}—es evidente. Pero más sorprendente aún es el paralelismo entre el entramado de la representación de esta historia y el entramado de la narración del *Quijote* que hemos analizado. Así la representación tiene un autor que es Ginés de Pasamonte, pero que adopta como autor un identidad ficticia, la del titiritero Maese Pedro, que a su vez tiene un ayudante que hace de intérprete y va narrando las acciones por él representadas en el retablo (lo que hace la representación tan narrativa como dramática, como indica Haley), y tiene un público representado especialmente por don Quijote. Todos ellos, autor fingido, narrador y espectador, realizan comentarios sobre la obra representada: el intérprete especialmente para ofrecer detalles que refuercen la ilusión histórica o apostillas en las que muestra sus simpatías personales; don Quijote para criticar la forma en que el intérprete narra, sus digresiones innecesarias o su falta de rigor histórico; y Maese Pedro para criticar él mismo a su narrador y pedirle llaneza, para sumarse a las críticas de don Quijote por las digresiones, o para contestarlas, como en el caso de la crítica por falta de verosimilitud histórica. Como ha explicado acertadamente Haley, el paralelismo con la obra en su conjunto es evidente: un autor, Ginés/Cervantes, que asume una identidad fingida para escribir/representar una obra (Maese Pedro/Cide Hamete) y que además delega la narración de la misma en un intermediario (el intérprete/el traductor y el narrador-editor)^{*(227)}. Si la obra representada por Maese

^{*(226)} «Ciertas coincidencias de detalle parecen elegidas para hacer el paralelismo explícito. Melisendra, cautiva en el palacio moro, debe ser rescatada por Gaíferos, exactamente igual que Dulcinea, prisionera por maleficio de un encantador, según cree Don Quijote, debe ser rescatada por éste de la Cueva de Montesinos ... El salto de Melisendra a la grupa del caballo de Gaíferos, en el que cae "a horcajadas como hombre", suscita la comparación con el episodio más temprano en que la moza lugareña (Dulcinea, según Sancho), derribada de su montura, toma carrerilla para saltar a lomos del asno, sobre el que "quedó a horcajadas, como si fuera hombre" (II, X). Todo el tinglado levantado en torno al *fadellín* de Melisendra al deslizarse de la torre, evoca el *fadellín* (y se trata de esa mismísima prenda) que la moza lugareña Dulcinea ofreciera a Don Quijote como garantía de un préstamo en la Cueva de Montesinos» (284-85).

^{*(227)} Escribe Haley: «En otras palabras, Ginés de Pasamonte ha asumido primeramente una personalidad ficticia, el disfraz de Maese Pedro, y después confía a su ayudante el relato de su creación híbrida, porque así lo exige ese género de arte. Si interviene en la representación, ...interviene como Maese Pedro, un personaje creado por él mismo en la comedia viva de su vida... Al organizar el esquema narrativo de *Don Quijote*, ¿qué otra cosa ha hecho Cervantes sino algo similar a esto? ... Cervantes ... en vez de narrar por sí en su propio nombre, delega la función de autor de la supuesta historia de Cide Hamete, y, además, añade un traductor e intérpretes para declarar—traducir y narrar—la historia. La relación que guarda el autor-criminal Ginés de Pasamonte con el titiritero Maese Pedro, y éste a su vez con su ayudante, es, en lo esencial, la misma que se da entre Cervantes y el cronista Cide Hamete, y, de igual modo, entre éste y su traductor e intérpretes ... En su totalidad la novela presenta incluso réplicas de Don Quijote, que interrumpe y corrige la obra de Maese Pedro, y del ayudante, que observa la función y a los espectadores y a la vez relata los sucesos de aquélla. Tales son los intermediarios que funcionan simultáneamente como lectores dramatizados y como narradores intrusos.

Pedro es comentada tanto por su autor y narrador como por su espectador, también lo es la de Cide Hamete, pues los diferentes agentes narrativos actúan también como lectores. Además los comentarios sobre la representación de Maese Pedro versan precisamente sobre algunas de las preocupaciones de Cervantes (la unidad, el estilo, la verosimilitud) en lo concerniente a la prosa narrativa de su época investigadas por Riley y Forcione. Por todo ello es evidente que, tal y como dice Haley,

El retablo de Maese Pedro es, pues, una analogía de la novela vista en su totalidad. Y no sólo por el hecho de que la leyenda burlesca recreada por Maese Pedro en su retablo sea una *reductio ad absurdum* de los mismos materiales caballescicos que Cervantes satiriza por medio de sus personajes, sino también porque reproduce en miniatura las relaciones fundamentales que se dan entre narrador, historia y público, según se aprecian en el esquema general de la obra. (285)

Todo esto hace del retablo de Maese Pedro es un espejo de la obra dentro de la propia obra, un integrante de la historia que refleja tanto la historia como el proceso de narración de la que surge, y como tal el retablo es un espejo también de las relaciones que la obra establece o aspira a establecer con la realidad, especialmente de su autoconsciencia sobre su carácter literario y ficticio, y por tanto un espejo metaficcional. Ello es evidente en la misma elección de un tablado de marionetas como espejo metaficcional, es decir, no una representación dramática protagonizada por actores (como el caso del *Hamlet* de Shakespeare en el que aparece una obra dramática dentro de la propia obra), sino por marionetas que como tales son movidas por un titiritero que las controla y maneja a su antojo. Esto la convierte en una evidente y perfecta metáfora de la novela que estamos leyendo, en la que un autor, Cervantes, adoptando como Ginés de Pasamonte una identidad ficticia, mueve a unos personajes que son como marionetas en cuanto que no tienen existencia propia sino que dependen de un autor que les insufla vida y los dirige. El paralelismo con el retablo pone de manifiesto del carácter ficticio, creado, inventado, de la novela que leemos. La novela *Don Quijote* es una representación, un artefacto, semejante al del retablo, de la que nosotros somos espectadores como don Quijote y los demás personajes son espectadores de la de Maese Pedro.

Por si ello no fuera suficiente, el propio Maese Pedro nos recuerda ese obvio carácter de representación—y por tanto ficticio, inventado—de su retablo (y por analogía del *retablo* de Cide Hamete) con sus intervenciones, especialmente en esa en la

Las discrepancias entre el titiritero y su ayudante, entre palabras y acción, equivalen a las inexactitudes de la traducción en la novela...» (283-84).

que contesta a las objeciones de don Quijote sobre el hecho de que suenen campanas en Zaragoza, a la sazón ciudad mora, de la siguiente manera:

—No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo? Prosigue, muchacho, y deja decir; que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol. (II.36: 238)

Como apunta bien Haley comentando estas palabras, Maese Pedro

Acaba de confesar que tampoco él cree en la decantada integridad histórica ... Tampoco defiende la impropiedad; la desdén, como una nimiedad sin importancia... ¿Quién, no siendo Don Quijote, podría permanecer hechizado tras confesión tan cínica? Porque, aunque esto puede ser cierto respecto a muchas obras, proclamarlo tan descaradamente en la obra misma, es envenenar la ilusión del auditorio en su mismo manantial. (280)

Las palabras de Maese Pedro son un evidente recordatorio del carácter ante todo ficticio y no histórico de su obra, de que estamos ante una representación montada por un autor con fines lucrativos y no ante un trozo de realidad. De hecho, la equiparación de su representación con esas comedias llenas de impropiedades tiene un efecto muy similar a la que hace sutilmente Cervantes de su obra con los libros de caballerías, de la que ya hemos hablado. Y para redondear el cuadro, las intervenciones del intérprete o narrador, pese a sus esfuerzos de revestir la obra con un cierto rigor histórico y un aura de verosimilitud, contribuyen por su naturaleza misma—por estar dirigidas a un público al que pretende guiar, y utilizar fórmulas como «vean vuestas mercedes allí», «miren vuestas mercedes», «vuelvan vuestas mercedes los ojos», indicadas por Haley (276)—a recordar continuamente lo que el público está efectivamente haciendo sin necesidad de que se le indique: por ello son ante todo un recordatorio de su condición de público de una representación y la naturaleza artificiosa y teatral de lo que ve. Y esto es exactamente lo mismo que ocurría cuando cualquiera de los agentes narrativos del *Quijote* hacía cualquier comentario sobre la historia o el autor, llamando así la atención sobre la existencia de un plano superior desde el que se hace ese comentario, sobre el nivel de la narración o el entramado narrativo que rodea la historia y que la encuadra como un artefacto literario. Por mucho que el retablo pueda absorber a sus espectadores, los títeres y los hilos que los mueven, así como los comentarios de titiritero y ayudante, los mantienen despiertos al hecho de que todo es representación, simulación, artificio. Estos aspectos de la representación, al igual que los mecanismos que ya hemos estudiado en la obra en su conjunto, distancian al lector de lo que

mira/lee, despiertan la conciencia de que es ficción y no *historia*, literatura y no *vida*, en resumidas cuentas, representación y no realidad.

El retablo se configura así como metáfora del tipo de relación que la novela en su conjunto establece con la realidad, de la forma en que crea un mundo ficticio que podemos confundir con la realidad pero que no lo es. Y no sólo de eso: también lo es del tipo de relación que ésta establece, o debería establecer, con el lector. Porque el retablo no sólo es espejo de la novela por ser una representación de títeres, movida por un autor y narrada por un intermediario, sino de su lectura, del acto de leer, dramatizado en el seguimiento de la representación. Mientras ésta dura, y como ocurre durante la lectura, el artefacto literario no aparece como ya acabado, asimilado, completo, sino en desarrollo, a lo largo de un tiempo propio—el tiempo del espectador/lector o de la representación/lectura—diferente del tiempo de la historia y los personajes representados/narrados, y estos dos tiempos se superponen y transcurren paralelos pero no coinciden. El proceso de la lectura es así dramatizado en los personajes que asisten a la representación, especialmente don Quijote, que sería por tanto un lector dramatizado; pero ahora no de libros de caballerías sino la de la propia novela que estamos leyendo representada por el retablo, y no en una lectura acabada, sino en progreso. Don Quijote aparece *leyendo*—es decir en el acto mismo de leer, con su propio tiempo—un artefacto que, como hemos visto, representa a la propia novela en su totalidad. Don Quijote, por tanto, en este episodio no es el lector de román que ha sido hasta ahora, sino el lector de novela en el proceso de leer una novela. Sus reacciones nos orientan respecto a la actitud o la lectura que Cervantes espera de su lector, respecto a la relación ideal entre la novela y su lector, y nos orientan negativamente, por supuesto, pues la lectura de don Quijote—el lector que confunde la *historia* con la ficción—no puede representar el lector ideal cervantino, más bien el antitipo de ese lector ideal, un ejemplo negativo. Su *lectura* del retablo nos dice cómo no hay que leer la novela que el retablo representa.

Las características de esa lectura negativa vienen dadas por su reacción a la historia dramatizada por Maese Pedro, por su comportamiento durante la representación. El hidalgo empieza guardando una prudente distancia respecto al mundo representado que le permite hacer comentarios sobre la obra y su ejecución. Pero en un cierto momento la ilusión de realidad es demasiado poderosa para él y se deja arrastrar por ella, olvida de que lo que presencia es una representación e intenta cambiar con su acción el curso de la historia representada: don Quijote ataca el retablo y empieza a descabezar moros para ayudar a don Gaiferos y Melisendra en su huida. Es de reseñar que el error o la locura

de don Quijote en este caso no es sólo el habitual de confundir la ficción y la *historia*, como hace con los libros de caballerías al pensar que lo que lee ocurrió realmente en un pasado lejano; sino que es diferente y aún más grave si cabe, pues piensa que lo que ve está ocurriendo realmente, toma la representación por realidad, al artefacto por lo que representa, confunde el tiempo de la lectura, su tiempo, con el de la historia, el de los personajes. Es un error nuevo y todavía más disparatado—una buena prueba del carácter anómalo del retablo y la lectura dramatizada a través de él, no equiparable a los libros de caballerías y su lectura—y, de hecho, don Quijote lo reconocerá y pagará los desperfectos, aunque atribuyéndolo el error a los encantadores que han vuelto la representación en realidad para él—y sin salir de error del todo, pues seguirá insistiendo a la hora de pagar a Maese Pedro en que Melisendra debe de encontrarse ya a salvo en Francia. Don Quijote no sólo confunde la ficción con la *historia*, sino que va más allá y confunde la mimesis con la realidad, siendo incapaz de mantener la distancia que hay que mantener respecto a la obra literaria. Ese error es el que Cervantes no quiere que el lector cometa con su obra: hay que recordar continuamente que lo que leemos es literatura, no vida, que es ficción, no *historia*, en suma, que, como el retablo de Maese Pedro, la obra literaria es una representación, un modelo de la realidad, no la realidad. La conciencia del carácter de artefacto de la novela debe mantenernos a distancia, y por eso el *Quijote*, como hemos visto, y al igual que el retablo, está salpicada de recordatorios de ello. La novela que leemos, nos está diciendo Cervantes, es también un retablo, y él es el que mueve los títeres, y si nos absorbemos en ella tanto como don Quijote lo estaremos echando todo a perder como hace el hidalgo con el retablo. Estaremos, de hecho, leyendo la novela como si fuera un román.

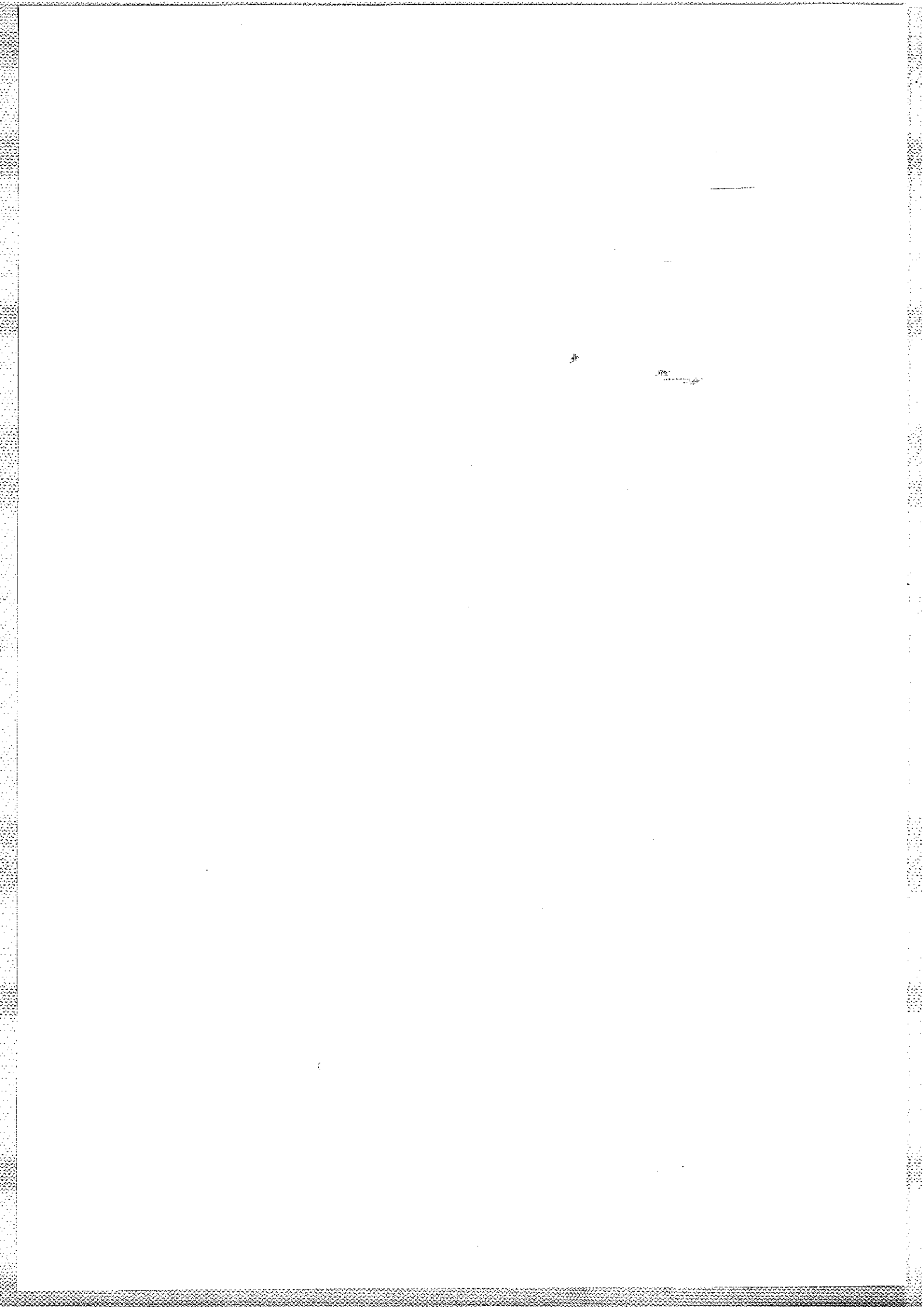
El román en cierta manera exige esa absorción, esa identificación o comunión entre lector, personajes y autor que veíamos dramatizada de manera auto-consciente en la *Historia etiópica* (de hecho mantenerse a distancia de un román es matar el placer o la satisfacción que proporciona su lectura y el cumplimiento de los deseos insatisfechos del lector). Pero la novela para Cervantes exige una lectura diferente, como nos dice en el retablo y en la obra, exige esa distancia que él provoca continuamente. El porqué de esa exigencia no lo dice Cervantes, pero lo sospechamos: para apreciar todo lo que la novela nos puede decir sobre la realidad, sobre el mundo que nos rodea, sobre nosotros mismos, para apreciar su verdad, esa verdad que es al tiempo poética e histórica, hemos de mantenernos a distancia, leer críticamente, ir más allá de la historia y las aventuras de los personajes. Si nos sumergimos demasiado en el juego de la novela no sacaremos nada aparte del mero placer de jugar—lo cual, todo sea dicho de paso, no es poco.

Paradójicamente, dejarse arrastrar por la mimesis del género y la ilusión de realidad implica dar la espalda lo más distintivo y valioso del mismo, su visión de la realidad, la verdad que encierra sobre el mundo. La novela, o cuanto menos la obra de Cervantes, no aspira, como el román, a esa absorción e identificación absoluta con los personajes, que es la que dramatiza don Quijote en su reacción ante el retablo, sino a una mirada crítica sobre la obra que es una mirada crítica sobre la realidad. Por eso no podemos considerar a don Quijote, como han sugerido algunos críticos, una figura que representa no sólo al lector de ficción en general sino también el tipo de lectura que propone Cervantes para la ficción, la figura mediante la que Cervantes nos estaría diciendo que la novela exige o al menos induce una implicación en su lectura semejante a la quijotesca. La locura de don Quijote, pese a su radicalidad y desmesura, es en efecto una representación de una locura muy extendida entre el lector de ficción, que hace mientras lee lo mismo que don Quijote hace durante la representación del retablo, confundir lo que lee con la realidad, aunque cuando cesa de leer reconoce la diferencia, como hace el propio don Quijote. La locura quijotesca no debe ocultarnos que lo que le ocurre a don Quijote es un peligro real de la ficción y expresa claramente el poder de la misma: pese a que tenemos conciencia de los hilos que la mueven es capaz de arrastrarnos a su mundo como si fuera real. Pero Cervantes está previniendo ese peligro, no induciéndolo. Nos está diciendo que hay que recordar la diferencia entre la mimesis y la realidad también mientras leemos, o al menos que no debemos involucrarnos de la manera que lo hace don Quijote. Mediante el ejemplo negativo de don Quijote, y mediante todos esos procedimientos que encuentran su correlato en los del retablo de Maese Pedro, Cervantes nos recuerda que todo es literatura, ficción, artificio, nos mantiene a distancia porque no quiere que leamos como Quijotes.

En realidad Cervantes no es completamente inocente del delito que denuncia. Ya hemos visto cómo mediante el realismo anti-literario induce continuamente la asociación de su obra con la realidad por oposición a representaciones literarias previas de la misma. Cervantes, como todo buen novelista, busca arrastrarnos a su mundo para que lo vivamos y experimentemos como si fuera real, pues el éxito de toda ficción depende en gran medida de ello. Pero al mismo tiempo nos empuja fuera de él, nos distancia recordándonos su naturaleza literaria y ficticia, los límites de ese realismo y de toda mimesis, creando así lo que hemos denominado paradoja metaliteraria y paradoja metaficcional y haciendo de ese realismo un realismo auto-consciente. Indudablemente el lector ideal cervantino debe mantenerse en ese difícil y precario equilibrio entre ilusión mimética y auto-consciencia ficticia, entre la complicidad y la distancia. De la

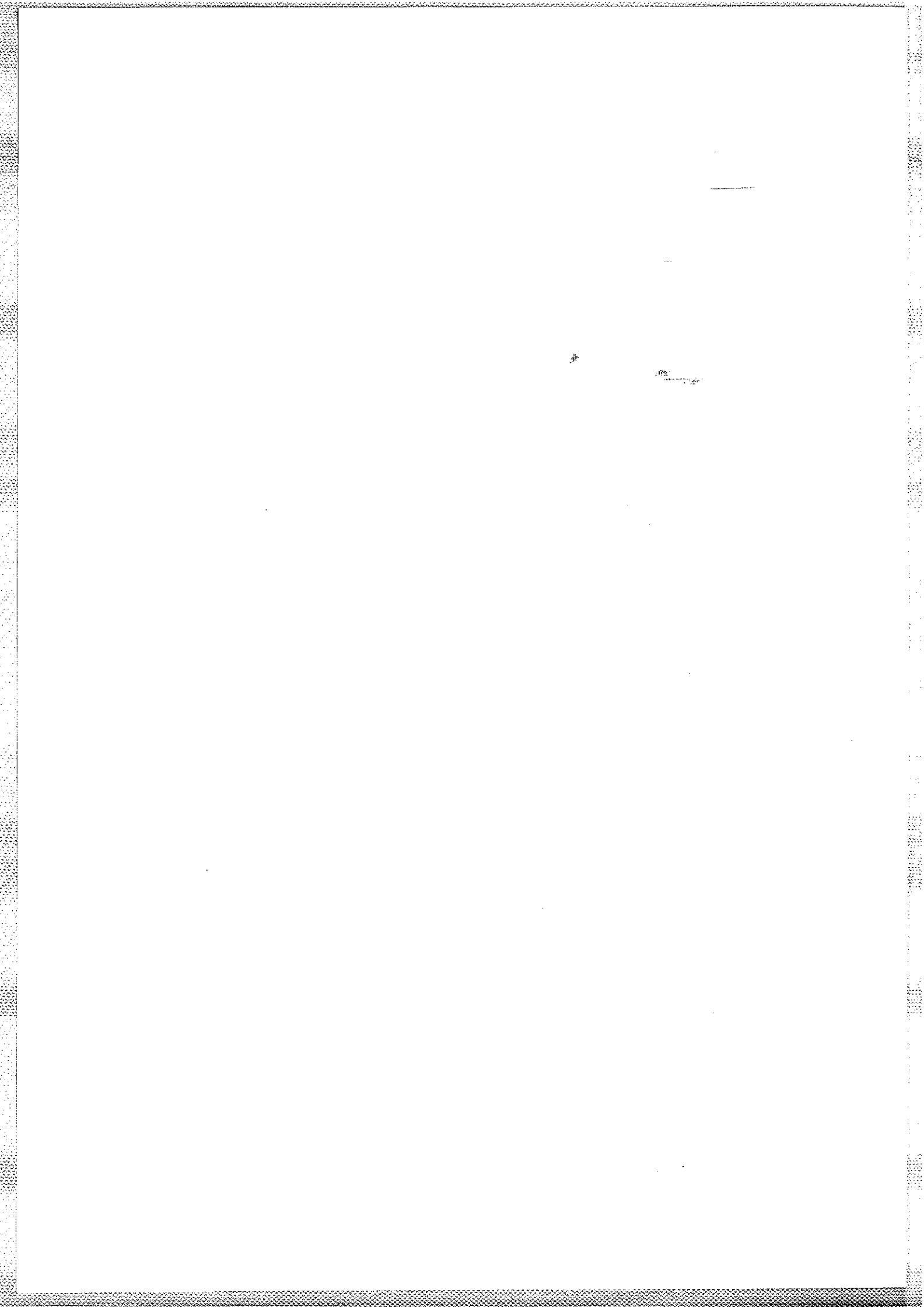
dificultad de ese equilibrio que el lector de novelas debe mantener, y de las tensiones que genera este doble impulso centrífugo y centrípeto que conviven en toda ficción, da buena muestra el episodio del retablo de Maese Pedro. Como ha dicho Robert Alter refiriéndose al mismo,

Perhaps the best way to define the "lucid madness" attributed to him [Don Quixote] several times by the narrator is to say that he repeatedly polarizes within himself opposing attitudes towards fiction which most of us hold together in some sort of suspension ... Cervantes understands that there is an ultimately serious tension between the recognition of fictions as fictions and the acceptance of them as reality, however easy it may seem to maintain these two awareness simultaneously. Knowing that a fiction is, after all, only a fiction, is potentially subversive of any meaningful reality that might be attributed to the fiction, while assenting imaginatively to the reality of a represented action is a step in a process that could undermine or bewilder what one ordinarily thinks of as his sense of reality. Cervantes' novel could be described as a comic acting-out of the ultimate implications, both moral and ontological, of this tension of attitudes. (*Partial Magic* 14-15)



Segunda Parte

El *Quijote* y la novela inglesa del siglo XVIII



Segunda Parte

El Quijote y la novela inglesa del siglo XVIII

Cuando se habla de la influencia de Cervantes, y en concreto del *Quijote*, sobre la literatura inglesa, se utiliza a veces como punto de partida el tópico acuñado por Fitzmaurice-Kelly en su estudio pionero sobre el tema. «...I propose to show that, since the first decade of the seventeenth century, this country has been foremost in paying tribute to an amazing masterpiece», dice este crítico al principio de su artículo y, tras una larga lista de alusiones, referencias, comentarios, traducciones e imitaciones que se extienden por los siglos XVII y XVIII y muy brevemente por el XIX, concluye:

I have shown that England was the first foreign country to mention *Don Quixote*, the first to translate the book, the first country in Europe to present it decently garbed in its native tongue, the first to indicate the birthplace of the author, the first to provide a biography of him, the first to publish a commentary on *Don Quixote*, and the first to issue a critical edition of the text. I have shown that during three centuries English literature teems with significant allusions to the creation of Cervantes's genius, that the greatest English novelists are among his disciples, and that English poets, dramatists, scholars, critics, agreed upon nothing else, are unanimous and fervent in their admiration of him.*⁽¹⁾

*⁽¹⁾ JAMES FITZMAURICE-KELLY, «Cervantes in England» (Oxford, 1905) 1 y 19. La labor de este crítico fue continuada por GUSTAV BECKER, quien estudió el tema con más detalle y mucho más por extenso, aunque ciñéndose a los siglos XVII y XVIII, en *Die Aufnahme des "Don Quijote" in die englische Litteratur (1605-c.1770)* (Berlín: Mayer and Müller, 1906). Estos estudios iniciales fueron completados por EDWIN B. KNOWLES en un excelente artículo en el que profundiza mucho más en el siglo XIX y se asoma brevemente al XX, «Cervantes and English Literature», *Cervantes Across the Centuries*, eds. Angel Flores y M.J. Bernadete (New York: The Dryden Press, 1947): 267-293. (Ya

Pese a que este tópico ha sido repetido por diferentes críticos^{* (2)} y a que los datos que ofrece Fitzmaurice-Kelly y que han ofrecido otros son objetivamente ciertos, pueden dar una idea engañosa del desarrollo y extensión de la influencia cervantina en Inglaterra. El entusiasmo por la obra de Cervantes y su difusión no son tan intensos y profundos como el aluvión de referencias, préstamos e imitaciones que se suceden desde la primera traducción—apenas siete años después de la publicación de la primera parte del *Quijote*—y que son recogidos por Fitzmaurice-Kelly puede hacer pensar, o al menos no lo son desde el principio. La influencia cervantina es más bien, como ha argumentado Knowles, un proceso gradual, que se va construyendo progresivamente:

The situation in England from 1605 to 1660 has been treated in more detail than will later periods for two reasons: it is the only period which has been thoroughly combed for Cervantes' influence; and, paradoxically, it is the period about which the most incorrect generalizations are commonly made. Anyone familiar with the writings about Cervantes in England knows that over and over again it is glowingly declared that *Don Quixote* was immediately popular, was at once accepted as a great classic, and, by implication, at once had an important influence. The preceding pages should go a long way to proving this notion a myth.

Cervantes' masterpiece stole into England, but not as a masterpiece. It was read first by the readers of romances (for the most part uncritical folk), by dramatists in search of plot material, and by those with a penchant for the curious (like Burton) and the facetious (like Gayton). Its popularity developed gradually, for its appeal suffered because the book was not appreciated for what it is, because there was no critical push behind it, and because for a long while people tended to assume that it was "just another" romance. Its influence was slight from any point of view; none of the uses made of it were important. (274-75)

De hecho en este primer tramo del siglo XVII, como explica Knowles, los franceses cobran ventaja en su recepción del *Quijote* frente a los ingleses^{* (3)}. En el siglo

antes Knowles había publicado «*Don Quixote through English Eyes*», *Hispania* 23 (1940): 103-15.) Finalmente, el trabajo más reciente y posiblemente el más completo en esta línea que se ocupa no sólo de imitaciones sino también de alusiones, comentarios, traducciones, en suma de todo lo que compone la recepción del texto en una determinada época, aunque ceñido a un segmento cronológico mucho más limitado, es la tesis doctoral inédita de A.P. BURTON, «The Place of "Don Quijote" in the History of English Literary Taste, 1685-1781» (University of Oxford, 1966), que ha visto la luz parcialmente en el artículo «Cervantes the Man Seen through English Eyes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Bulletin of Hispanic Studies* 45 (1968): 1-15.

* (2) Medio siglo después del ensayo de Fitzmaurice-Kelly, WALTER STARKIE comienza su artículo «Cervantes y la novela inglesa», *Homenaje a Cervantes* II, ed. F. Sánchez Casado (Valencia: Mediterráneo, 1950), que es un catálogo bastante superficial y sin apenas análisis de los novelistas ingleses influidos por Cervantes, con las afirmaciones de aquél citadas más arriba. Y casi medio siglo después de Starkie, JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE en su «Quijotes y quijotismos del inglés», *Ojancano* 2 (1989): 58-66, comienza también constatando esta primacía de la recepción inglesa del *Quijote*, aunque, tras pasar muy rápidamente por los siglos XVII y XVIII, su artículo se centra fundamentalmente en la influencia de Cervantes en Dickens, Twain y Graham Greene.

* (3) RUDOLPH SCHEVILL ya había rebatido esta idea de la intensidad de la influencia del *Quijote* en el siglo XVII inglés en «On the Influence of Spanish literature upon English in the Early Seventeenth Century», *Romanische Forschungen* 20 (1907): 604-34. Lo mismo se desprende de otros estudios sobre

XVII inglés, pese al tan comentado entusiasmo por la obra cervantina, existen pocas traducciones o ediciones de las mismas—la de Shelton (I, 1212; II, 1220), que se reimprime dos veces antes de 1700 (en 1652 y 1675), y la de John Phillips (1687)—frente a las catorce ediciones de traducciones que se producen en Francia. A diferencia de Francia, en Inglaterra no existen críticas o discusiones serias de la obra, que en general no es entendida, y sólo se ve en ella el humor, la comedia baja y la farsa a costa del personaje quijotesco y su degradación burlesca. Así lo muestran el comentario a la obra de Edmund Gayton *Pleasant Notes on the History and Adventures of Don Quixote* (1654), que es una especie de refrito en el que Gayton mezcla pasajes de la obra con sus comentarios propios⁽⁴⁾; la traducción de Phillips, que sigue la línea marcada por Gayton; y las burdas imitaciones dramáticas que distorsionan o deforman la obra más que la reproducen o emulan. La más representativa de ellas a este respecto es tal vez la comedia de Thomas D'Urfey *The Comical History of Don Quixote* (I y II, 1694; III, 1696), aunque existen algunas anteriores pero de un parentesco mucho más lejano o menor, como la de Beaumont & Fletcher *The Knight of the Burning Pestle* (c. 1608), o la de D'Avenant *The Cruel Brother* (1630). La pobreza y tosquedad de estas y otras imitaciones contrasta con las imitaciones narrativas y en prosa más sutiles y creativas del siglo XVII francés, como *L'Anti-roman, ou le Berger extravagant* (1627) de

el *Quijote* en el XVII: EDWIN B. KNOWLES, «The Vogue of Don Quixote in England, 1605-1660», Tesis Doctoral inédita (New York University, 1938), «Allusions to *Don Quixote* before 1660», *Philological Quarterly* 20 (1941): 573-86, y «Don Quixote Abridged» *PBAS* 49 (1955): 19-36; EDWARD M. WILSON, «Cervantes and English Literature in the Seventeenth Century», *Bulletin Hispanique* 50 (1948): 27-52, y «Edmund Gayton on Don Quixote, Andres and Juan Haldudo», *Comparative Literature* 2 (1950): 64-72; P.E. RUSSELL, «English Seventeenth-Century Interpretations of Spanish Literature», *Atlante* 1 (1953): 65-77; y DANIEL E. QUILTER, «The Image of the Quixote in the Seventeenth Century», Tesis Doctoral inédita (University of Illinois, 1962). Sobre *Don Quijote* en Francia pueden consultarse los libros de M.H. NEUMANN, *Cervantes in Frankreich (1582-1910)* (Nueva York; París, 1930); ESTHER CROOKS, *The Influence of Cervantes in France in the Seventeenth Century* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1931); y MAURICE BARDON, «*Don Quichotte* en France au XVIIe et au XVIIIe siècle, 1605-1815 (Paris: Honoré Champion, 1931; reimpresión: New York: Bent Franklin, 1971).

⁽⁴⁾ Para hacerse una idea de la visión de don Quijote de Gayton, que marca y expresa la línea general del siglo XVII, basta citar el comentario de Knowles sobre la misma: «Gayton's concept of Don Quixote as reflected in the *Notes* is no complimentary one. The Manchegan Knight is called "a sly coward," "an unabashed liar," "a vagabond," "a hypocritical thief," "sly fox," a "meanly-mouthed courtier." On several occasions his chastity is leered at. In fact, there was absolutely nothing in the Knight's character as Gayton saw it to prevent the English wit from using it as a hatrack on which to hang any sort of facetious story that he dared to print. For him Don Quixote had no ideals. He was an amusing old fool whom Gayton hoped to make more amusing by the addition of jokes. Sancho is similarly shorn of his personality. Dulcinea is only a subject for jest. Of awareness of Cervantes' satirical purpose there is none. Though it is an extreme example of the farcial interpretation, Gayton's is not particularly out of line with his age; further, he set the prevailing fashion for the next fifty years» (270-71).

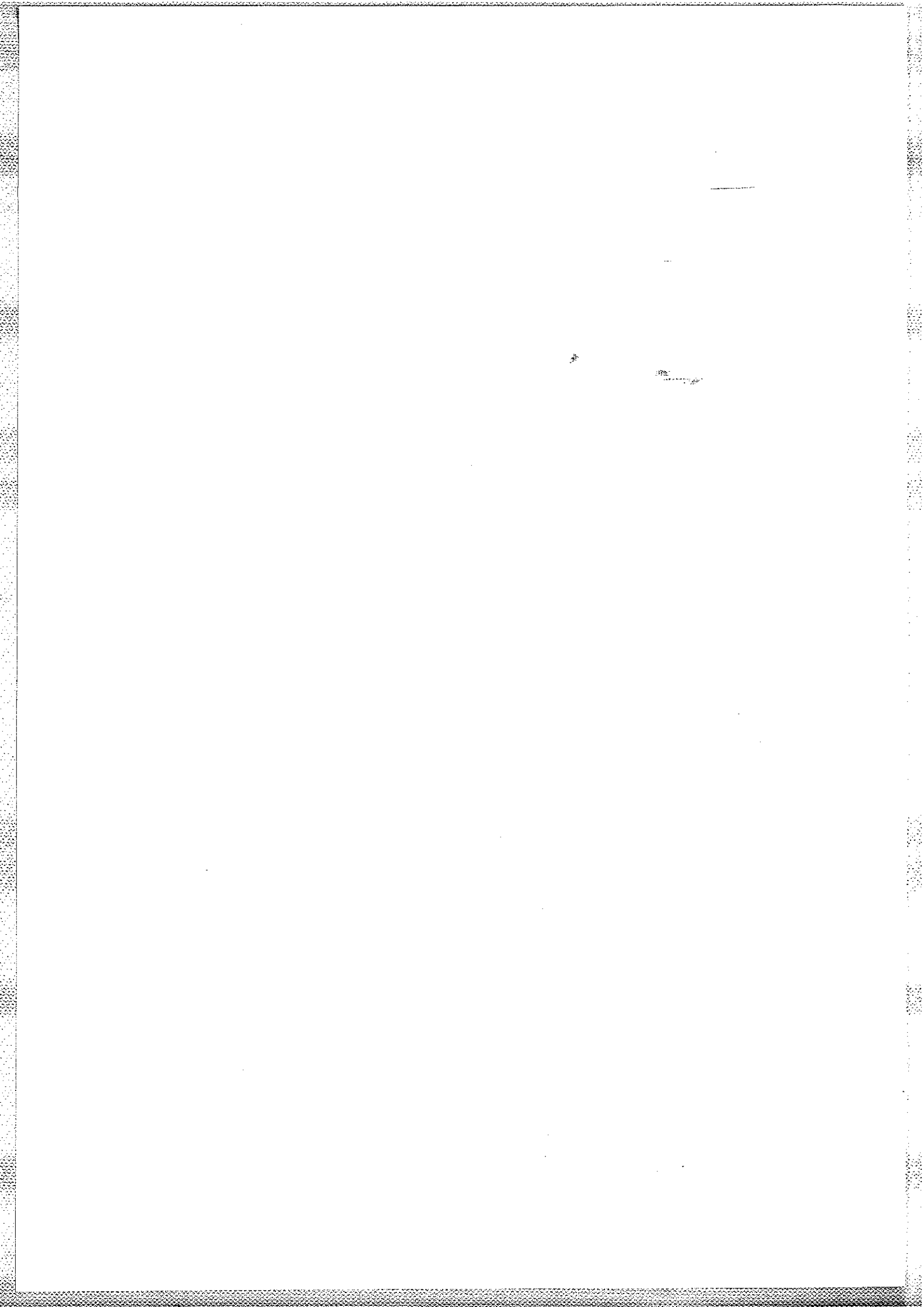
Charles Sorel, *Le Chevalier hypocondriaque* (1632) de G.S. Du Verdier, el *Roman comique* de Paul Scarron (1651), el *Roman bourgeois* de Antoine Furetière (1666), y finalmente *Pharsamon ou les nouvelles folies romanesques* de Marivaux, escrita apenas iniciado el siglo XVIII (1712) pero no publicada hasta 1737, y reeditada más tarde con el significativo título *Le Don Quichotte moderne*. En Inglaterra la única obra narrativa— aunque en verso— que puede compararse con éstas y que destaca entre la mediocridad de las adaptaciones dramáticas, es el *Hudibras* de Samuel Butler (I, 1663; II, 1664; y III, 1678), que sigue en la línea Gayton-Phillips-D'Urfey, es decir, utiliza el mismo enfoque rebajador y distorsionador del personaje quijotesco. Su protagonista, un Quijote que es en este caso un fanático puritano, es presentado sin ningún asomo de simpatía, como un rufián, un canalla egoísta, hipócrita y cobarde, lo que es una evidente distorsión del modelo quijotesco. Butler lo utiliza para satirizar a través de él a los puritanos y el Puritanismo, pero su sátira no sólo destruye lo que el Quijote representa sino al propio personaje, que carece de cualquier cualidad noble o positiva, del idealismo, bondad o discreción del hidalgo. En la obra de Butler locura quijotesca se convierte en perversidad; la sátira de las ideas que se pretende demoler se basa en la demolición del personaje que las sustenta. Sin embargo, pese a presentar a la figura quijotesca en la línea del XVII, como un bufón despreciable y risible, Butler al menos percibe la dimensión satírica y no simplemente cómica de la obra de Cervantes, anticipando así las sátiras quijotescas del XVIII, y su imitación es sin duda la mejor y más original del siglo, influyendo en otra imitación anónima en prosa que sigue los pasos de Butler (de hecho es una respuesta a la misma, pues la figura quijotesca y satirizada es un anti-puritano militante), *Don Quixote Redivivus Encountering a Barns-door* (1673). Sólo en una imitación inglesa en prosa, la anónima *The Essex Champion; or, The Famous History of Sir Billy of Billercay, and his Squire Ricardo* (c. 1690), aparece el Quijote como el personaje cuya visión de la realidad es pervertida por la lectura de romanes, es decir la dimensión de anti-román del modelo cervantino que predomina en las imitaciones francesas, aunque sigue en la línea rebajadora típica del XVII inglés.

Es por ello por lo que en Inglaterra, a diferencia de Francia, hay que esperar al siglo XVIII, y a bien entrado el siglo XVIII, para ver la obra de Cervantes no sólo ampliamente traducida y leída, sino también *mejor* leída y entendida, y fructificando en una serie de obras narrativas que muestran la influencia cervantina en todo su apogeo. Las nuevas traducciones se suceden en el siglo XVIII, seis en total, algunas de las cuales tienen varias ediciones. En 1700 John Stevens revisa la de Shelton y Peter

Motteux publica la suya, que será muy popular a lo largo de todo el siglo; en 1742 se publica la de Charles Jarvis, que será todavía más popular; la de Smollett aparece en 1755; y finalmente aparecerán las de George Kelly (1769) y Charles Henry Wilmot (1774), que son versiones de las de Jarvis y Smollett*(5). A ello hay que unir una edición de la obra en español y en elegante formato, la *Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1738), en cuatro volúmenes, y por supuesto los cuatro volúmenes de anotaciones del reverendo John Bowle a su edición del texto de 1781 (*Historia del Famoso Cavallero Don Quijote de la Mancha*, 6 vol.), el primer gran trabajo de erudición cervantina. Y los testimonios de la lectura y admiración por Cervantes aparecen por doquier en autores de primera fila (Knowles enumera a Johnson, Steele, Addison, Fielding, Smollett, Sterne, Swift, Defoe, Hume, Locke, Arbuthnot, Temple, Wharton, Garrick, Lady Montague). Naturalmente en este clima las imitaciones son abundantes. De ellas vamos a ocuparnos en el siguiente capítulo*(6).

* (5) El estudio pionero sobre las traducciones de los siglos XVII, XVIII y XIX, es el de ALISON PEERS, «Cervantes in England», *Bulletin of Spanish Studies* 25 (1947): 226-238. Sobre traducciones individuales pueden consultarse los estudios de J. ORR «Did Smollett know Spanish», *Modern Language Review* 45 (1950): 218; F. CORDASCO, «Smollett and the Translation of the *Don Quixote*», *Modern Language Quarterly* 13 (1952): 23-36; EDWARD B. KNOWLES, «A Note on Smollett's *Don Quixote*», *Modern Language Quarterly* 16 (1955): 29-31; CARMINE R. LINSALATA, *Smollett's Hoax: "Don Quixote" in England* (Stanford: Stanford University Press, 1956); LEWIS KNAPP, Review of *Smollett's Hoax* by Carmine Linsalata, *Journal of English and Germanic Philology* 57 (1958): 553-55; ALEXANDER PARKER, Review of Carmine Linsalata's *Smollett's Hoax*, *Modern Language Review* 54 (1959): 97-98; SANDRA FLORES GERHARD, «*Don Quixote* and the Shelton translation: A Stylistic Analysis» (Studia Humanistica, Porrúa Turanzas, 1982); CARMELO CUNCHILLOS, «La primera traducción inglesa del *Quijote* de Thomas Shelton (1612-20)», *Cuadernos de Investigación Filológica* 9 (1983): 63-89, y «Traducciones inglesas del *Quijote*: La traducción de Motteux», *Cuadernos de Investigación Filológica* 10 (1984): 111-28.

* (6) Los estudios básicos sobre las imitaciones de Cervantes en el XVIII, a los que haremos frecuente alusión en el curso de las páginas que siguen, son los de EDWARD LEE NIEHUS, «The Nature and Development of the Quixote Figure in the Eighteenth-Century English Novel», Tesis Doctoral inédita (University of Minnesota, 1971), un magnífico trabajo que cubre los autores mayores—Fielding, Smollett y Sterne, incluyendo además a Swift—y también los menores y las imitaciones más superficiales, que es sin duda la mejor visión de conjunto sobre el tema, junto con la mucho más breve y por tanto más limitada pero muy iluminadora de SUSAN STAVES, «Don Quixote in Eighteenth-Century England», *Comparative Literature* 24 (1972): 193-215, que tiene la virtud de ordenar las imitaciones cervantinas del XVIII de acuerdo a los criterios que mencionaremos más abajo. Para las imitaciones menores y más literales del *Quijote* es útil el estudio de MALCOLM HOWIE PATTERSON, «Early English Novels Imitating *Don Quijote*», Tesis Doctoral inédita (University of Oklahoma, 1975), que se ocupa de ocho de las mismas aunque habla también de *Joseph Andrews* y *Launcelot Greaves*. Por último, con un enfoque más limitado en su extensión—sólo se ocupa de estas dos últimas obras junto con el *Tristram Shandy*, aunque en las páginas introductorias comenta traducciones y alguna imitación menor—pero más penetrante en su comprensión y análisis de la novela cervantina más allá de su protagonista, está la obra reciente de MICHAEL CHARLES CRADDOCK, «The Windmill and the Giant. *Don Quijote* and the Eighteenth-Century English Novel: Being a Study of Three Quixotic Novels and their Cervantine Context», Tesis Doctoral inédita (University of York: 1989).



QUIJOTISMO Y CERVANTISMO

1. La ficción inglesa del siglo XVIII está saturada de Quijotes. Como muestra de ello basta con mencionar una serie de obras menores, escritas por autores de segunda fila, que como prueba fehaciente de su carácter de imitaciones cervantinas exhiben la palabra *Quijote* en el título, y que aparecen en cascada en la segunda mitad del siglo XVIII:

The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella (1752), de Charlotte Ramsay Lennox

The Spiritual Quixote; or, The Summer's Ramble of Mr. Geoffry Wildgoose (1773), de Richard Graves

The Philosophical Quixote; or, Memoirs of Mr. David Wilkins (1782), anónima.

The Amicable Quixote; or, The Enthusiasm of Friendship (1788), anónima.

The History of Sir George Warrington; or the Political Quixote (1797), de Jane Purbeck (aunque en la página del título se atribuye a la autora de *The Female Quixote*)

The Infernal Quixote; a Tale of the Day (1801), de Charles Lucas.

Niehus menciona aún una obra más de la que dice haber encontrado referencias pero no la obra misma, la anónima *William Thornborough, The Benevolent Quixote* (1791). Y ya en el siglo XIX, pero todavía a principios y siguiendo las líneas marcadas por estas obras del XVIII y su espíritu, Patterson añade a la lista la obra de George Buxton

The Political Quixote; or the Adventures of the Renowned Don Blackibo Dwarfino, and His Trusty 'Squire, Seditio (1820), y otra cuyo título no hace referencia a don Quijote sino a Sancho, la obra de John William Cunningham *Sancho; or the Proverbialist*, de la que cita una edición americana de 1817 pero no da fecha cierta de su primera publicación como no sea ésta. (Y también en América, dicho sea de paso, se publica por partes entre 1792 y 1815 *Modern Chivalry*, otra imitación cervantina de Hugh Henry Brackenridge.) A todos estos Quijotes todavía hemos de añadir una larga serie de Quijotes femeninos influidos sin duda por el de Lennox: el de una obra que no hace referencia al personaje cervantino en el título pero sin duda se inspira en él, la anónima *Susanna; or Traits of a Modern Miss* (1795); los que se sitúan más allá de la narrativa y aparecen en diferentes obras dramáticas, como en la anónima *Angelica; or Quixote in Petticoats* (1758), o las heroínas de *Polly Honeycombe* (1760), de Geroge Colman, o de *The Rivals* (1775), de Sheridan; y otros dos Quijotes femeninos que completan la resaca de Quijotes dieciochescos en el XIX, los que aparecen en *Northanger Abbey*, de Jane Austen (publicada en 1818, aunque escrita en 1803), y, en Estados Unidos, *Female Quixotism* (1801), de Tabitha Tenney*(7).

De todas estas imitaciones la primera y la que deja más amplia huella, pues marca una línea de imitación dieciochesa de la obra de Cervantes seguida no sólo en todos estos Quijotes femeninos sino en los demás Quijotes que hemos visto, es Charlotte Lennox y su *The Female Quixote*. En la obra de Lennox aparecen las características que se convertirán en constantes de este grupo de obras, aunque sometidas a ciertas variaciones. Como Lennox, todas ellas, tal y como explica Edward Niehus, «...made direct and acknowledged use of the Quixote figure to attack a wide variety of delusive enthusiasms» (223). Tal *entusiasmo* aparece siempre representado por la figura quijoesca y se anuncia en el título mediante el adjetivo que se añade a la palabra Quijote, que indica qué tipo de Quijote nos vamos a encontrar en la obra—o, en otras palabras, qué tipo de *entusiasmo* va a ser atacado a través del ataque a esa figura. Y todas ellas,

*(7) Además de los datos ofrecidos por Niehus y Patterson, es útil el capítulo tercero—«*The Female Quixote and Other Quixotic Imitations of the Eighteenth Century*»—del libro de MIRIAM ROSSITER SMALL, *Charlotte Ramsay Lennox: An Eighteenth Century Lady of Letters* (Archon Books, 1969): 64-117, en el que ofrece un listado de imitaciones quijotescas del XVIII, aunque con escaso análisis de las obras. El artículo de SALLY C. HOOPLE, «The Spanish, English, and American Quixotes», *Anales Cervantinos* 22 (1984): 119-42, pese a su engañoso título, se ocupa sobre todo de la obra de Lennox y de las americanas de Tenney y Backenbridge. Sobre la figura del Quijote femenino en el XVIII puede consultarse también el artículo de JUDITH SLOMAN, «The Female Quixote as an Eighteenth-Century Character Type», *Transactions of the Samuel Johnson Society of the Northwest*, vol. 4, ed. Robert H. Carnie (Calgary, Alberta: Samuel Johnson Society of the Northwest, 1976): 86-101.

siguiendo el ejemplo de Lennox, suelen tener un doble propósito, no sólo el de instruir atacando una determinada locura o vicio, sino también el de entretener, para lo cual añaden a la trama quijotesca satírica una trama romántica fundamentalmente amorosa:

The instruction ususally consisted of depicting a hero or heroine who was addicted to some popular enthusiasm. By exposing the danger and folly of such an enthusiasm the author intended to warn his reader against a similar delusion or mistake. In order to make the instruction palatable these Quixote novels usually included an element of romance. In most cases this was achieved by makng the Quixote figure also function as the romantic hero. Although there is seldom anything admirable in the hero's Quixotism he is still portrayed as a sympathetic and attractive figure who, when purged of his delusion, is well-deserving of his lover's hand and a happily romantic ending. (Niehus 223-24)

Este funcionamiento del personaje central como Quijote y en tanto que tal como objeto paródico o satírico al tiempo que como héroe romántico que protagoniza una trama amorosa, se observa perfectamente en la obra de Lennox. Arabella, la protagonista, es educada por su padre aislada del mundo exterior y forja su idea del mismo a través de sus lecturas, fundamentalmente la de los romanes heroicos franceses del siglo XVII, que Arabella, como hacía don Quijote con los de caballerías, toma por representaciones verdaderas de la realidad. En estos romanes el amor es el tema principal, está situado por encima de todo y además se desarrolla siempre de acuerdo con unas pautas específicas y recurrentes. Por eso cuando Glanville, el héroe enamorado de Arabella, declara sus sentimientos a la heroína, ésta se mostrará confundida y lo rechazará por no actuar de acuerdo con sus románticas y literarias expectativas, pues en los romanes heroicos tal declaración es un crimen; el amor ha de sufrirse en silencio, y el amante además ha de enfermar, agonizar e incluso morir a causa del desdén de su amada o ganarla a través de una larga serie de actos heroicos y penalidades con las que prueba su amor, cosa que Glanville evidentemente no hace. Arabella, sin embargo, siente una evidente inclinación hacia éste, y Glanville se propone curarla de sus fantasías para así ganarla. Tras la muerte de su padre Arabella, a instancias de Glanville, se lanza al mundo exterior, a Bath y a Londres, donde protagonizará una serie de aventuras e incidentes en que se comporta quijotesca, es decir, actúa de acuerdo con sus patrones literarios, como si fuera una heroína de román, de modo que todo hombre es un potencial pretendiente o raptor, y todo personaje el protagonista de una historia extraordinaria. Glanville sufrirá pacientemente las locuras de Arabella, escondiéndolas en lo posible y protegiéndola de sus nefastas consecuencias. Finalmente, Arabella caerá enferma mientras huye de un personaje que ella cree, por supuesto erróneamente, que la persigue para raptarla, y durante su

convalecencia y recuperación es curada también de su quijotesca enfermedad por un sacerdote que la convence de que los romanes son ficciones fantásticas y además inmorales. Su boda con Glanville pone punto final a la obra.

Evidentemente estamos ante un imitación literal y directa de la obra cervantina. Lennox sigue muy de cerca el modelo quijotesco al crear lo que Susan Staves ha denominado un *Quijote literario* («...her folly is the result of reading foolish literature» [195]), un personaje que posee una idea inadecuada del mundo tomada de sus lecturas y que distorsiona y transforma continuamente la realidad de acuerdo con una autoridad literaria que utiliza para aprehenderla y que cita repetidamente. A través de este Quijote literario, Lennox, como Cervantes, parodia un determinado género de román. Algunas de las aventuras de Arabella, además, están claramente inspiradas en las del *Quijote*, como la quema de sus libros, en este caso abortada, o el apaleamiento del jardinero Edward que recuerda al de Andrés, tal y como ha indicado Patterson, que señala también otras similitudes de detalle o secundarias entre Arabella y don Quijote—tales como el carácter entreverado de la locura de ambos o el recurso a los modelos literarios para enfrentarse a determinadas y concretas situaciones, así como la presencia de una figura sanchesca, la doncella de Arabella, Lucy, y de otra que se parece a Sansón Carrasco, Sir George Bellmour. Sin embargo hay una diferencia fundamental entre las dos obras, que es anotada tanto por Niehus como por Patterson, y es el hecho de que pese al aspecto quijotesco de la protagonista ésta es una heroína romántica, y no anti-romántica como en el caso de don Quijote: es joven, bella, inteligente, virtuosa, atractiva en suma, de hecho es superior en estas cualidades a cualquier otro personaje femenino de la obra, por lo que el lector siente simpatía por ella^{* (8)}. Arabella es ridícula o cómica, y por ello blanco de la parodia de Lennox, sólo en su Quijotismo, pero es admirable en el núcleo básico de su personalidad, que no ha sido tocado por este

^{* (8)} Niehus comenta al respecto: «The most important of these differences include Arabella's being young, attractive, and, from the beginning, intended to end up as a traditionally sympathetic romantic heroine. Lennox does satirize Arabella's romantic delusions ... But she places most of the blame for Arabella's errors on the heroic romances rather than on Arabella herself. Thus while treating the romance with contempt Mrs Lennox, with some straining of credibiloty, attempts to protect her heroine from any serious condemnation. It is never suggested that Arabella is actually insane ... And most of the other characters treat her with respect ... Arabella is, in fact, more intelligent, virtuous, and, except for her specific delusion, more serious and sensible than any other woman in the novel ... Since her real virtues and essential ideals are not integrally related to her Quixotism she can be purged of the latter without herself being attacked and destroyed» (227-28). Y Patterson apunta: «Mrs Lennox's view of a female Quixote made quixoticism a shallow part of her heroine's character. She either did not realize or ignored the fact tha Don Quijote's chivalric vision was a much deeper part of his character and inseparable from his very existence ... What in Arabella is an easily separable part of her character is in Don Quijote his true identity» (27).

Quijotismo y que es fundamentalmente romántico. Por eso una vez que este ridículo Quijotismo es erradicado o purgado, Arabella deja de ser un personaje bufón para emerger plenamente como un heroína perfecta, casarse con el héroe y completar así una trama romántica no demasiado lejana de los romances que Lennox está parodiando, como bien ha apreciado Patterson: «*The Female Quixote*, like most of the other Eighteenth Century imitations, was a novel of its own time. A beautiful heroine and a handsome hero find pure love and marriage. Some of the novels of the Eighteenth Century, added to the plot an element of quixoticism. But never is this element powerful enough to create a many-faceted, eternal hero like Don Quijote» (27)^{*(9)}. Esta mezcla de Quijotismo y román, como hemos dicho ya, es típica de este grupo de imitaciones cervantinas, en las que el Quijotismo aparece como una parte superficial y no esencial del personaje, que se ataca para atacar el mal que representa, y que al final se erradica para dar paso al román, al componente romántico de personaje y obra que ha sido su compañero de viaje.

El ejemplo de Lennox en su imitación de Cervantes será seguido de cerca por Richard Graves y su *The Spiritual Quixote*, aunque con una importante variación, ya que Graves no creará un Quijote literario sino ideológico, esto es, «a character driven mad by the reading of nonfiction» (Staves 200). La obra narra cómo un joven caballero de la aristocracia rural inglesa, Geoffry Wildgoose, a resultas de una discusión con el pastor de su parroquia, rompe con la iglesia anglicana y comienza a leer tratados evangélicos, literatura puritana del siglo XVII, así como los diarios contemporáneos de ilustres metodistas como Wesley y Whitefield. Como resultado de ello y siguiendo el ejemplo de estos últimos, se convierte en un fanático metodista y se lanza al mundo como predicador itinerante, acompañado por el sanchesco Jerry Tugwell, de profesión zapatero. Sus viajes y predicaciones darán lugar a una serie de cómicas aventuras, algunas de las cuales recuerdan claramente a las de don Quijote, como ha explicado Patterson. Entre los personajes con que se encontrará Wildgoose está una heroína romántica (y algo quijotesca), Julia Townsend, que está en desacuerdo con sus ideas y de la que se enamora. Este amor, la creciente desilusión del protagonista (resultado de las nefastas consecuencias de sus predicación y de las ideas que propaga en las vidas de

^{*(9)} La obra de Lennox también se acerca al román francés en la realidad que expone, como comenta también Patterson: «Mrs Lennox made no effort to follow Cervantes and reproduce a panoramic scene of contemporary life on all levels. In this she copied Scudéry and the French and limited herself to the upper classes ... The view of England in this novel is that of a peasant-free, rich country ... Undoubtedly, the humour and humanity of *The Female Quixote* resemble *Clélie* and *Le Grand Cyrus*, the novels it condemned, more than *Don Quijote*» (24-25).

algunos de sus seguidores), y finalmente un golpe en la cabeza, le harán olvidar su quijotesco entusiasmo y volver al seno de la Iglesia para casarse con Miss Townsend. Estamos evidentemente ante una utilización de la figura quijotesca al servicio de una sátira de los predicadores metodistas itinerantes y sus métodos de conversión (algunos episodios están claramente inspirados por los diarios publicados por Whitefield y Wesley), y en un sentido más general del metodismo y los movimientos de disidencia religiosos que menudean en Inglaterra a partir del siglo XVII y que dan lugar a una importante corriente de literatura satírica anti-puritana—una utilización del personaje quijotesco anticipada además, como vimos, en uno de los más famosos exponentes de esta literatura, el *Hudibras* de Butler⁽¹⁰⁾.

Estamos por tanto ante una sátira, una crítica de la realidad—no una parodia, que es una crítica de la literatura—aunque con implicaciones paródicas un cuanto que esa realidad está asociada a una ideología codificada literariamente. Esta es la novedad más importante de Graves respecto a Lennox e incluso respecto al propio Cervantes: el sutil salto del Quijote literario al ideológico encierra uno más decisivo de la parodia a la sátira. De la utilización de la figura quijotesca para criticar una literatura contemporánea por él representada se pasa a la crítica de un comportamiento o forma de vida censurable—la realidad contemporánea en definitiva—representado por el propio Quijote. El salto puede parecer lógico—de la literatura a una ideología o forma de vida igualmente encarnada por un individuo quijotesco—y puede pasar por ello inadvertido, pero encierra una profunda traición o al menos una transformación importante de la obra de Cervantes y su utilización satírica de don Quijote. Como ya hemos explicado, Cervantes había utilizado la figura quijotesca para criticar un tipo de literatura, pero no los valores por ella representados; el blanco de la sátira cervantina, a diferencia del de la parodia, no era don Quijote, sino los personajes y la realidad que lo rodeaban. De hecho don Quijote y su idealismo era el instrumento satírico que utilizaba Cervantes para mostrar la degradación de la realidad, era sujeto y no objeto satírico, personaje satirista y no satirizado, aunque satirista pasivo, no consciente de ello. En la obra de

⁽¹⁰⁾ Susan Staves nos informa sobre este particular en los siguientes términos: «For the most part Graves draws on well-established conventions of anti-Puritan and antidissenter satire. What he has to say against the Methodists strongly resembles Jonson's attacks against the Puritans in *Bartholomew Fair*, Butler's against the dissenters in *Hudibras* (obviously a strong influence on *The Spiritual Quixote*), and Swift's against the dissenters in a work like *A Tale of a Tub*. Graves is particularly anxious to show a connection between the mid-seventeenth century Puritans as rebels and usurpers and the Methodists as political subversives who teach the lower classes contempt for legitimate authority. Like other satirists, particularly Swift, he sees religious enthusiasm as a kind of perverse sexuality. The majority of Methodists are women, and Wildgoose's success as a fanatic is due in no small part to his youth and good looks» (198)

Graves, sin embargo, la figura quijotesca se ha convertido en blanco de la sátira, y representa la ideología, los valores, la realidad contemporánea criticada por el autor.

El cambio es significativo en cuanto que es sintomático de la lectura predominante, o al menos frecuente, del *Quijote* en el XVIII, y pone de manifiesto la confusión entre la parodia y la sátira cervantinas que marca dicha interpretación. Para muchos lectores y críticos de la época la parodia cervantina forma parte de una sátira más amplia, Cervantes no sólo ataca un tipo de literatura sino los valores y el mundo que ésta representa (la lectura del *Quijote* como parodia satírica); de modo que para ellos el éxito de ese ataque no sólo acabó con los libros de caballerías sino que fue el responsable del declive del espíritu caballeresco en España—la frase de Byron ya citada: *Cervantes smiled Spanish chivalry away*—y en última instancia del declive de su hegemonía como nación^{*(11)}. Afirmaciones en esta línea son frecuentes en el XVIII. Ya en 1700 Motteaux escribe en el prefacio a su traducción:

The character of Don Quixote must speak its own praise: 'tis an original without a Precedent, and will be a Pattern without a Copy; its greatest fault was its too great beauty, by which some think it answer'd the Design too effectually: Many men being still of opinion that the wonderful Declension of the Spanish Bravery and Greatness in this last Century may be attributed very much to his carrying the Jest too far, by not only ridiculing their Romantic love and Errantry, but by laughing them also out of their Honour and Courage. (Cit. Knowles 280)

Y la misma idea, comenta Knowles (280, 289), puede encontrarse en las *Characteristics* de Shaftsbury, en unos comentarios de Steele en el número 219 (1710) del *Tatler*, o en las *Memoirs of Captain Carleton* de Defoe, además de en otros autores menos conocidos, y más tarde entre los del XIX no sólo en Byron, sino también en John Ruskin. La obra de Graves, en la que don Quijote es el objeto satirizado, el

^{*(11)} La idea naturalmente no nace en Inglaterra sino que llega de Francia y en última instancia de España, como se deduce del artículo ya citado de A.P. Burton. Rapin en sus *Reflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674), traducidas el mismo año al inglés, escribe: «[*Don Quixote* was] compos'd by Cervantes, Secretary to the Duke of Alva. This great man having been slighted, and received some disgrace by the Duke of Lerma chief Minister of State to Philip III, who had no respect for Men of Learning, writ the Romance of *Don Quixot*, which is a most fine and ingenious *Satyr* on his own Countrey; because the Nobility of Spain, whom he renders ridiculous by this work, were all bit in the head and intoxicated with Knight-errantry» (Cit. Burton 2). La historia, que Rapin dice saber a través de un amigo, es falsa, pero, como documenta Burton, reaparece en el *Grand Dictionnaire Historique* de Louis Moréri (1683). Y William Temple en uno de sus escritos—*Miscellanea. The Second Part* (1690)—ofrece una visión similar que dice haber obtenido de «an Ingenious Spaniard at Brussels»: «the History of *Don Quixot* had ruined the Spanish monarchy; For before that time, love and Valour, were all Romance among them, every young Cavalier that entred the Scene, Dedicated the Services of his Life, to his Honor first, and then to his Mistress. They Lived and Dyed in this Romantick Vein ... After *Don Quixot* appeared, and with that inimitable Wit and Humor, turned all this Romantick Honor and Love into Ridicule, the Spaniards ... began to grow ashamed of both, and to laugh at Fighting and Loving .. Tis [was] a great Cause of the ruin of Spain, or of its Greatness and Power» (Cit. Burton 3).

representante de una serie de males sociales, de una realidad que se critica, y no el satirista involuntario y pasivo de esos males, no es sino la plasmación en el terreno de la imitación artística, de la creación, de esta lectura de la obra de Cervantes.

Y sin embargo, pese a abrir la brecha de este tipo de sátira quijotesca—que no cervantina—Graves conserva algo de la sátira distintiva y peculiar de Cervantes, la sátira realizada a través de un personaje idealista y noble aunque cómico. Graves utiliza para ello ese aspecto romántico de la figura quijotesca que vimos ya en *Arabella*, y que reaparece ahora en *Wildgoose*, pero que, como en aquella, se haya totalmente desvinculado de su Quijotismo. *Wildgoose* es un joven atractivo, sensato, noble y bien intencionado, y pese a su quijotesco entusiasmo metodista esta nobleza y bondad dan autoridad y hacen buenas algunas de sus críticas a la Iglesia, como ha apreciado Susan Staves:

...Wildgoose is not a half-human figure, perverse and depraved to the very core of his being. He is really quite a nice young man, and not all of his observations on the established Church are totally without point. To some extent Graves uses Wildgoose to satirize the world. Graves, himself a country parson, makes it clear that many of the Mehtodists' criticisms are valid. (200)*⁽¹²⁾

Esta sátira de la realidad, más allá de las afirmaciones explícitas de *Wildgoose*, se produce además en el contraste entre su idealismo e inocencia y la realidad degradada que lo rodea, realidad que se refleja en gran amplitud, como sugiere Patterson*⁽¹³⁾, lo que acerca la obra de Graves a Cervantes—y, como veremos, a las imitaciones de Fielding y Smollett—más que la de Lennox. Pero hay que puntualizar que, por una parte, esta sátira es independiente del Quijotismo del personaje, pues éste, a diferencia del personaje cervantino, es independiente de su idealismo e ingenuidad. Este idealismo pertenece a esa esencia romántica no tocada por la locura o el entusiasmo quijotesco—su metodismo y predicación itinerante—al que se considera un error risible

*⁽¹²⁾ En esta línea se había pronunciado ya antes Niehus cuando afirma que «...Wildgoose is allowed to be sincere in his motives if mistaken in his actions. Though he never rises to the heights of idealism or heroism of Don Quixote or Sir Launcelot Greaves, he does emerge as a reasonably just, benevolent, and even, in many cases, sensible young man. Graves even admits that there is some validity in Wildgoose's charges that there is a decline in spirituality among the people and an increase in corruption among the clergy. Graves is primarily opposed to those itinerant preachers who seek not to correct the church's flaws but to steal away its members» (234).

*⁽¹³⁾ «People from all levels of life are depicted and satirized in *The Spiritual Quixote*, as they are in *Don Quixote*. All kinds of people and all ages attend Wildgoose's harangues. The very rich hear him in Bath, the very poor are encountered in Wales and elsewhere along the roads. Doctors—two examples are Dr. Stubbs and Dr. Slash—are among the most rascally; innkeepers and the clergy are sometimes almost as bad. The country gentry have idiosyncrasies, but so do the townspeople. The sincere and the devout are usually the first ones to be hurt. This cynical world provides a strong contrast with Wildgoose's idealism, just as Cervantes' Spain is a harsh place for Don Quijote» (109-10).

y sin ningún valor positivo. Esta posición ante el Quijotismo que desvincula a éste de todo idealismo y crítica de la realidad aparece con claridad en el «Essay on Quixotism» que incluye Graves en su novela. Se produce así la curiosa situación de que, junto a la sátira quijotesca no cervantina—sátira de la realidad representada por el Quijote—encontramos asomos de sátira cervantina—sátira de la realidad que rodea al Quijote—pero no quijotesca. Por otra parte, no hay que olvidar que es la primera la que predomina y orienta el uso del Quijote en la obra, y la que será reproducida hasta la saciedad en las imitaciones cervantinas subsiguientes. *The Spiritual Quixote*, como bien ha indicado Niehus, es ante todo una sátira conservadora de una tendencia religiosa o forma de religiosidad subversiva y peligrosa representada por la figura quijotesca:

Graves is always on the side of establishment order and the outsider or non-conformist who would oppose this order is consistently condemned ... As a satirist Graves is clearly speaking from and for the security of the establishment. In this view there is nothing to be lost from purging Wildgoose of his Quixotism and everything to be gained by restricting him to conventional ideas and aspirations within the bounds of social position, marital contract, and established religion. (235)

La obra de Graves supone el arranque de una línea de Quijotes ideológicos masculinos que, como la de Quijotes literarios femeninos, parte de Lennox, pero se distingue de esta última por este carácter satírico y conservador y no paródico que aparece por vez primera en Graves: «The Quixote novels inspired by Mrs. Lennox's success were not all concerned with literary burlesque and female Quixotes. Several of these novels use a male Quixote as a means of ridiculing a variety of fashionable ideas and enthusiasms from essentially conservative and establishmentary positions» (Niehus 233)⁽¹⁴⁾. El ejemplo más claro de ello son los Quijotes políticos de *The History of Sir George Warrington* y *The Infernal Quixote*, en los que el entusiasmo quijotesco se utiliza para condenar los cambios políticos y las emergentes ideas democráticas. En el primero tenemos de nuevo al héroe joven, atractivo y bondadoso, pero ofuscado por una serie de lecturas—sobre todo Thomas Paine y su *Rights of Man*—que lo arrastran a una ideología perniciosa, la de las revoluciones americana y francesa con sus ideas de democracia, libertad, igualdad y fraternidad. Como don Quijote, Warrington se lanza a las caminos ingleses para promover estas ideas, pero sus aventuras demostrarán sus

⁽¹⁴⁾ Patterson comenta también este aspecto conservador de las sátiras quijotescas en las conclusiones a su trabajo: «The value, then, of *Don Quijote* to the Eighteenth Century ... was not revolutionary, but, on the contrary, reactionary. Most of these authors were not using Don Quijote to promote change, but to prevent it. By showing the foolishness and the futility of Quixoticism, these writers could damage, or hope to damage, movements they disagreed with. *Don Quijote* became a weapon» (202-3).

negativos efectos en una serie de encuentros con algunas víctimas de estas ideas, de lo que resulta evidentemente la sátira de las mismas. Una de esas víctimas es la heroína, Louisa Moreland, que sirve así de piedra de toque para demostrar lo inadecuado e incorrecto de las ideas de Warrington al tiempo que para articular la trama romántica que caracteriza todas estas imitaciones quijotescas. Louisa ha sufrido las nefastas consecuencias de la Revolución Francesa, pues tuvo que abandonar el convento en que se crió en Francia al ser destruido cruelmente por los revolucionarios para exiliarse en Inglaterra en penosas condiciones. Warrington se enamora de ella pero su amor es obstaculizado por una imprevista separación. En las subsiguientes aventuras Warrington será engañado y burlado por una serie de hipócritas y villanos revolucionarios, y, lo que es más curioso, actuará en muchas ocasiones en abierto conflicto con sus ideas y principios democráticos. El bien individual le hará siempre olvidarse de los mismos y ceder a sus impulsos de caballero noble y en el fondo conservador, a su carácter de héroe romántico convencional. El Quijotismo revolucionario del protagonista se encuentra así en abierto conflicto con su carácter y caracterización como héroe romántico; por eso abandonará fácilmente ese Quijotismo al final y completará la trama romántica a la que está destinado desde el principio al encontrarse con la heroína y casarse con ella—de nuevo una herida y su curación marcan la *otra* curación, la del Quijotismo. Como ha comentado Patterson, «In Miss Purbeck's novel we once again have a situation in which the Quixote theme is artificially grafted on a conventional romance. Solemn lectures against the folly of French democracy alternate with a tediously predictable romance of mystery, mistaken identity, melodrama, and marriage» (240). Estamos de nuevo ante una imitación marcada por esa doble dimensión satírica y romántica de la figura quijotesca. Ni en una ni en otra, y mucho menos en el divorcio entre ambas, entre el componente quijotesco y el romántico del héroe, se parece Warrington al hidalgo. La imitación de Purbeck, pese a su literalidad, está en el fondo muy alejada de Cervantes.

Y si alejada se encuentra la obra de Purbeck mucho más se encuentra la de Lucas, que presenta un Quijote político en el que la dimensión satírica aumenta al tiempo que el Quijotismo se hace mucho más superficial y ajeno a la esencia del personaje, que ni siquiera es ya el héroe romántico que aspiraba a ser don Quijote, sino todo lo contrario, un malvado villano, lo que lo aleja todavía más del hidalgo. El Quijotismo del protagonista no es ya un entusiasmo risible y cómico, sino la más abyecta y depravada villanía al servicio de una sátira radical de las ideas que representa ese Quijote, por lo que de Quijote no tiene más que el apelativo. El protagonista, Marauder, es un defensor

de las ideas revolucionarias que sólo se parece a don Quijote en el origen literario de las mismas, que se encuentran especialmente en el libro de William Godwin *Political Justice*. Otras fuentes de su ideario aparecen claramente cuando, para seducir a Miss Emily Bellaire, empieza haciéndole leer obras de Voltaire, Diderot y Rousseau, para pasar luego a Mary Woolstonecraft (la mujer de Godwin) y su *Rights of Women* y acabar con *Political Justice*. Pero, como demuestra este mismo episodio, ni siquiera la forma en que utiliza esas lecturas y las sustenta en su vida es quijotesca, sino todo lo contrario. Marauder no utiliza lecturas e ideas llevado por un entusiasmo ciego y fanático con el que intenta mejorar el mundo, aunque equivocadamente, como hacían los otros Quijotes de esta línea satírica, sino para sus egoístas y personales fines. Utiliza la literatura sobre la liberación de las mujeres no porque crea en ella o aspire a la difusión de sus ideas, sino para seducir a su víctima *liberándola* previamente. Por si el contraste con estos otros Quijotes ideológicos no fuera suficientemente claro, el contraste con otros fanáticos revolucionarios, con otros *Quijotes infernales**⁽¹⁵⁾ pertenecientes a diferentes sectas ideológicas que pululan por el libro así lo subraya, como indica Staves: «...Marauder's relationship to these sects is not the usual relationship of a quixote figure: other characters are taken in by what they read; he knows better ... So incensed is Lucas at the new philosophy and at the new politics that he does not even want to give Marauder the advantage of being a sincere dupe» (201). En esto sigue la línea marcada por Butler y la sátira que destruye ideas destruyendo al Quijote que las sustenta, llevándola a su extremo. Marauder no es un loco risible, un bufón que se engaña sobre el mundo y la realidad, sino un hipócrita que sabe bien lo que hace y además un villano integral.

De hecho su cruzada revolucionaria en el fondo no deriva de sus lecturas, sino que surge como reacción al hecho de que al principio de la novela se le impide acceder al título de duque que le corresponde a causa de una malvada acción por su parte, lo que da lugar a un vengativo afán de destruir a esa aristocracia a la que no se le deja pertenecer, al servicio del cual utiliza las ideas revolucionarias (como las utiliza para la seducción). El agente principal de este veto es su antagonista, el héroe Wilson Wilson, que sustenta ideas contrarias a las de Marauder y aparece como el representante principal de una serie de personajes que se oponen a los diferentes Quijotes infernales

*⁽¹⁵⁾ Así los denomina el propio Lucas en la única mención de don Quijote en todo el libro: «The term DIABOLISTS is peculiarly applicable to these would-be PHILOSOPHERS ... perhaps the salving term of INFERNAL QUIXOTES may suit them, as it seems the fashion of the present day to rank all assassins and self-murderers under the general name of MADMEN» (Cit. Patterson 139).

que aparecen en el libro. El Quijotismo es así de nuevo superpuesto al román, en este caso a la forma más pura del mismo, pues la obra, como se pone de manifiesto desde la elección misma del apelativo de la figura quijotesca (infernial), se organiza en torno a este romántico enfrentamiento entre el bien y el mal⁽¹⁶⁾. Y ante todo es, como hemos visto, un Quijotismo absolutamente superficial, casi inexistente, más una excusa o reclamo de cara al lector, que un modelo efectivo y actuante. La sátira que lleva a efecto Lucas es radical y demoledora, pero a costa de destruir el Quijotismo del personaje, que en realidad no es un Quijote en absoluto.

La sátira quijotesca conservadora se manifiesta también en otros terrenos diferentes de los políticos. En la obra anónima *The Philosophical Quixote* su blanco es la Ilustración dieciochesca con sus avances científicos y su fe en el poder de la ciencia. «To conservatives», escribe Patterson, «figures like Voltaire, Diderot, and Benjamin Franklin appeared to be demagogues, replacing the old, established heroes and religions. This new way of thinking, this dedication to science, is the object of this novel's satire» (112). El protagonista, David Wilkins, es un doctor quijotizado por su pasión por la ciencia—sobre todo la química y la medicina, lo que en el XVIII se denominaba *filosofía natural*, de ahí el título de la obra—y su ambición de hacerse famoso mediante algún descubrimiento científico de capital importancia para la humanidad, lo que le arrastra a una serie de ridículos, disparatados y por lo general fallidos experimentos. Como explica Patterson, «the anonymous author makes it clear that the innovative and original, but usually unsuccessful, apothecary-Quixote is merely a fool largely with wasted efforts» (112). Hasta ahí la obra no parece alejarse del patrón que hemos venido estudiando, sólo roto en *The Infernal Quixote*. La gran novedad, sin embargo, es que la figura quijotesca es un viejo ridículo, y no un héroe romántico, como ha apuntado Niehus: «The novel itself is a very inferior piece of work, but it is somewhat unique among these minor Quixote novels in presenting a Quixote figure

⁽¹⁶⁾ Patterson hace referencia a este punto cuando escribe: «The conflict between Marauder and Wilson may be stated on various levels. The Devil personified battles Jesus Christ. The Enlightenment challenges Christianity. France, the French Revolution, and the Reign of Terror oppose England and the declining age of Aristocracy. An Infernal Quixote, a madman, spends his lifetime antagonizing a good, conservative Christian. Marauder's friends are immoral and debauched; Wilson's companions are young, rich, and successful» (143). Y añade más adelante: «All the characters in *The Infernal Quixote* are divided in two groups, the Diabolists and the gentleman-like Christians who see no need for change. In *Don Quijote*, there are no absolutes ... In *The Infernal Quixote*, there is no gray, only black and white—those who are all-evil and those who are all-good ... All of the good characters are rewarded beautiful, virtuous and wealthy wives ... The heroes have all found a true Golden Age, in the present ... The evil and misguided characters are not so fortunate ... all the Diabolists, the Infernal Quixotes, die unhappily, in infamy, repentance, or shame» (148-49).

who is old and almost completely ridiculous» (236). A diferencia de los otros personajes en los que el Quijotismo, con sus implicaciones cómicas y ridiculizadoras, se superpone sobre su condición de héroes, aquí la figura quijotesca es totalmente ridícula y cómica, no tiene nada del héroe. Sin embargo junto a él está el aprendiz Harcourt, una especie de pícaro consciente del Quijotismo de su maestro que, como los Duques, se divierte en ocasiones a costa del mismo, y que escribe las cartas que componen la novela; en un cierto momento Harcourt se enamora de la hija de Wilkins— una pasión no declarada que le hace enfermar, y que le da un cierto aspecto quijotesco al aparecer como amante no demasiado apto y seguro—y esta relación amorosa conforma el núcleo romántico característico de estas imitaciones quijotescas, que pasa así de la figura quijotesca a su entorno—Maria Wilkins, además, sí es una heroína hermosa y virtuosa.

Esta trama romántica superpuesta a la quijotesca es la protagonista de la última de las obras que hemos citado, *The Amiable Quixote*, que según Patterson se encuentra en gran medida fuera de esta línea satírica, pues no busca tanto la instrucción como el puro entretenimiento, aunque usando el Quijotismo de la misma manera cómica y proyectándolo en la figura romántica característica de este grupo de obras. El protagonista es el joven George Bruce, lleno de buenas cualidades sólo enturbiadas por su exagerado entusiasmo por la amistad, que lo hace presa de un desmedido afán por buscar y hacer amigos. Ello le lleva confiar en gente que lo engaña, ver siempre algo bueno en la persona más ruin, y hacer siempre que puede encendidos discursos sobre la bondad de la amistad. Un desengaño con un supuesto amigo junto con la intervención de la heroína Emily Bryant, lo curarán de su Quijotismo y, como es de rigor, lo conducirán al altar, aunque por supuesto tras la consabida separación y superación de una serie de obstáculos que se interponen entre los amantes. Pero en esta obra esta trama romántica, de la que es parte central la situación de opresión de la heroína por parte de su madre y el descuido paterno, ocupa ya un lugar central y desplaza en gran medida a la trama quijotesca. El Quijotismo, como ocurría en la obra de Lucas, es un pretexto, como ha apreciado Niehus: «Since the entire Quixote theme could be eliminated without seriously altering the novel, the title seems less an accurate description of content than an attempt to capitalize on the popularity of the vogue for Quixote novels» (238).

Tras pasar revista a esta serie de imitaciones inglesas dieciochescas de la obra de Cervantes podemos observar con claridad que el punto en común de todas ellas es su concepción del personaje quijotesco como entusiasta cómico al servicio de la sátira.

Esta concepción del personaje aparece ya claramente en uno de los comentarios de Motteux en el prefacio de su traducción:

Every man has something of Don Quixote in his *Humour*, some darling Dulcinea of his Thoughts, that sets him very often upon mad Adventures. What Quixotes does not every Age produce in politics and Religion, who fancying themselves to be in the right of something, which all the world tells 'em is wrong, make very good sport to the Public, and show that themselves need the chiefest ammendment. (Cit. Knowles 279-80)

Como ha comentado acertadamente Michael Craddock, «Motteux's lively and gently dismissive view of Don Quixote takes the form of a critical notion of all kinds of subjective delusions and enthusiasms blind to common sense. The knight is no less, and no more than the prototype for any bigot, zealot or fanatic who lacks self-knowledge» (14), «for the arrogant, opinionated, enthusiastic or myopic individual who tilts at windmills, and fails to see aspects of the truth about himself or the world» (52), y en este sentido, prosigue Craddock, la conexión de la visión de Motteux con las imitaciones quijotescas que acabamos de ver es evidente: «He recognises what I suggested Lennox and Graves pursued in their treatment and use of *Don Quixote* in their Quixotic novels» (52). Este Quijote entusiasta es ante todo una figura cómica y ridícula, un bufón, pero, a diferencia de los bufones del XVII, la comedia no es tan burda y no destruye totalmente al personaje quijotesco, que es el protagonista de una trama romántica basada en el román heroico francés del XVII y tiene un componente heroico no tocado por este Quijotismo y claramente separado del mismo: se ataca y destruye tal Quijotismo sin destruir al personaje, manteniendo una cierta simpatía por éste en virtud de estos aspectos románticos ajenos a su Quijotismo que finalmente triunfan sobre este último al obrarse la curación. Además, en estas imitaciones se descubren las posibilidades serias de la comedia quijotesca en torno al bufón, aunque más sus posibilidades satíricas que paródicas (explotadas éstas sólo por Lennox). Susan Staves comenta al respecto que, «with the eighteenth century also came an emphasis on *Don Quixote* as a satiric work, indeed as a work which accomplished exactly those tasks which the Augustan satirists set for themselves. The burlesque humour enjoyed for its own sake by seventeenth-century readers was now seen to have a moral purpose» (194). Y Edward Niehus ha sintetizado magníficamente esta nueva línea de interpretación e imitación cervantina en las siguientes palabras:

Where it was once interpreted as nothing more than mere comedy and farce, it was now beginning to be seen as primarily a work with a serious satiric purpose, that purpose being an attack on chivalric romances and even on chivalry itself. Consequently, an imitation of Cervantes came to be one of the commonest forms in which to couch an attack on some evil or abuse. A figure devoted to some kind of enthusiasm or hobby-horse, uncontrolled by

moderation and common sense, was easily and frequently turned into a Quixote figure. It gave the imitator's satire an immediate and recognizable form and frame of reference. It promised Cervantes' method even if it could not match his skill. The minor eighteenth-century novelists who followed this particular line of Cervantine imitation were, for the most part, more interested in attacking an idea than in creating living characters and situations. They built straw men whom they could easily demolish. And all too often their limited and definite satiric purpose far overshadowed their literary artistry so that when their purpose ceased to be important so did their novels. (29-30)

Toda esta línea de imitación cervantina *menor* parte de la imitación literal, *al pie de la letra*, que de Cervantes realiza Lennox, una imitación que pese a esta literalidad implica una lectura o interpretación superficial de la obra de Cervantes y su protagonista, en cuanto que simplifica la complejidad de don Quijote al vaciar el Quijotismo de su aspecto serio, idealista o heroico, al tiempo que lo sustituye por una dimensión heroica ajena a ese Quijotismo. Es por ello una línea de imitación superficial al tiempo que literal. Estos autores sólo se quedan con el aspecto cómico del personaje, el bufón, el loco o entusiasta, aunque van más allá del siglo XVII en las implicaciones serias—satíricas—de esa comicidad. Pero son insensibles o al menos prescinden de la dimensión seria de don Quijote, del idealismo moral que convierte al personaje en una especie diferente de héroe, con una forma de heroísmo quijotesco—del que hablaremos más adelante—diferente del heroísmo romántico convencional—que es el que muestran en diferente medida los Quijotes de esta línea como un componente que no forma parte de su Quijotismo. Además, y como consecuencia o al menos en íntima conexión con esta ausencia del aspecto serio o ideal de don Quijote, las implicaciones satíricas de la figura quijotesca se dirigen contra ella misma y lo que representa, no contra el mundo que la rodea, ya que es ese aspecto idealista del Quijotismo ausente en esta línea lo que permite criticar la realidad. La negación total de la dimensión seria o heroica del Quijotismo y la ausencia de la sátira de mundo, del Quijote como sujeto satírico, asociada a ella, implican una clara distorsión de la figura quijotesca así como de la obra de Cervantes en su conjunto.

2. Naturalmente para apreciar esta distorsión hay que ser conscientes de la complejidad y ambivalencia del personaje quijotesco y su funcionamiento en la obra de Cervantes, que ya hemos explicado al hablar de esa presencia simultánea de la parodia y la sátira en el *Quijote*. De esa explicación se desprende cómo la polivalencia paródico-satírica, esa doble direccionalidad del diálogo entre la literatura y la vida en el que ambas se critican mutuamente, depende en gran medida de la doble condición de don Quijote como bufón y héroe, que tan bien ha explicado Allen en las dos partes de su

estudio *Don Quixote: Hero or Fool?*. Aunque se ha ofrecido ya en diferentes lugares de este trabajo abundante información e ilustración del tema al hablar de la novela cervantina, puede ser conveniente que hagamos balance del mismo centrándonos exclusivamente en lo que concierne a la figura quijotesca, planteándolo de forma que clarifique la asimilación de esa figura quijotesca en la novela inglesa que estamos tratando.

Está claro que don Quijote es por un lado una figura humorística a la que su fe en la literatura y concretamente los libros de caballerías como modelo de conducta y forma de vida así como la enorme distancia que lo separan de ella a él mismo y el mundo que lo rodea, coloca en cómicos trances; es un loco al que su particular obsesión pone en ridículo en numerosas ocasiones. No tenemos más que pensar en la mera estampa de don Quijote, con sus herrumbrosas armas y su celada de fabricación casera o, aún peor, con una bacía de barbero en la cabeza; bebiendo a través de una paja porque no puede desatarse la celada o chorreando requesones; recitando el romance de Lanzarote a unas prostitutas y el del marqués de Mantua a un labrador paisano suyo, o hablando en su lenguaje arcaico y florido a venteros, mozas, y a todo el que encuentra en el camino; o en camisa, enseñando sus flacas piernas y aun otras cosas, mientras hace penitencia por Dulcinea o acuchilla cueros de vino; o en las escenas amorosas nocturnas, las confusiones en la venta encantada con Maritornes, en la alcoba con doña Rodríguez, o en las farsas montadas por Altisidora. Los ejemplos son innumerables. El desfase entre literatura y vida, la insuficiencia o inadecuación de los modelos libresco a la realidad, de los héroes y el mundo románticos que orientan la visión de don Quijote y su comportamiento al carácter anti-heroico y anti-romántico de sí mismo y del mundo, se proyecta cómicamente sobre el personaje y lo ridiculiza, lo hace aparecer como un bufón, un loco que nos produce risa. Naturalmente también se proyecta sobre la literatura que es el origen de la visión o distorsión quijotesca de la realidad. Al ridiculizar al personaje, los modelos literarios que orientan su conducta quedan también en ridículo. De aquí surge el aspecto paródico, el ataque contra los modelos literarios cuya insuficiencia se pone de manifiesto al ser enfrentados con la realidad.

En esta vertiente cómica el conflicto entre literatura y vida es ante todo un conflicto epistemológico, el choque entre idealismo romántico quijotesco y realidad *realista*. Pero don Quijote y su visión literaria de la realidad, como hemos visto, representan también un idealismo moral, de modo que el conflicto tiene una dimensión moral y entraña un choque entre idealismo moral y realidad degradada, entre una visión del mundo como debería ser y el mundo como es. Actuar en función de un ideal, intentando hacer

conformar con él la realidad, es un rasgo que denota nobleza, valor, altruismo, y también inocencia, ingenuidad, candor. De ello resulta ese aspecto serio de don Quijote frente al aspecto cómico, su aspecto de héroe al tiempo que bufón, o al menos de idealista o ingenuo al tiempo que loco y demente, y que despierta admiración frente a la risa. Es el don Quijote que muestra un admirable desapego por todo lo material, dispuesto a cualquier sacrificio por sus ideales; el paladín de los menesterosos, desamparados y oprimidos, que no puede soportar el espectáculo de un muchacho siendo azotado por su amo, o que libera a los galeotes reivindicando la libertad en que deben vivir los hombres; o el que se enfrenta a los leones con un valor que es verdadero y admirable, y que muestra en otras muchas circunstancias. La dimensión heroica de don Quijote es explicitada en las delaciones que él mismo hace en numerosas ocasiones de su credo caballeresco, de un ideal de vida puro y superior al de los personajes que conforman la realidad que lo rodea, y que ya hemos citado. Es el aspecto que hace que para muchos críticos y lectores don Quijote sea un auténtico caballero andante, el heredero legítimo de Lanzarote o Amadís, una visión de don Quijote que arranca fundamentalmente de la lectura de los Románticos de la obra y que ha sido contestada por un importante sector de la crítica historicista. Pese a las exageraciones en que *The Romantic Approach to "Don Quixote"* —como reza el título del libro de Anthony Close, un análisis de esta visión Romántica del Quijote realizado desde las posiciones de este sector crítico respecto de la misma— haya podido incurrir, este aspecto serio o idealista de don Quijote forma indudablemente parte de la figura quijotesca, junto con su aspecto cómico o ridículo, como ha demostrado Allen. Más allá de que don Quijote pueda o no considerarse un héroe en el sentido estricto del término, las cualidades que engloba este aspecto serio y admirable quijotesco—su idealismo, ingenuidad, falta de malicia, bondad, generosidad, altruismo—sirven de base para la inversión irónica por la que el blanco de la crítica no es—o no es sólo—el personaje ridículo, el bufón, sino que sus positivas cualidades se vuelven contra el mundo y revelan su corrupción e inferioridad moral, su degradación y bajeza, y son por tanto la base de la sátira del mundo cervantina, como ya hemos visto. Si la parodia se basa en el aspecto ridículo del personaje, en el bufón, la sátira lo hace en el admirable, en el héroe.

Tal vez las reticencias a la hora de admitir esta dimensión heroica de don Quijote, además de por las exageraciones que ha provocado, tengan algo que ver con el hecho de que el heroísmo quijotesco se confunde a veces con el de los caballeros andantes que imita y con los que se lo compara en ocasiones, y con el heroísmo romántico tradicional en general. Pero el heroísmo quijotesco tiene matices nuevos y distintivos, y éstos

nacen precisamente de esas circunstancias que hacen del personaje una figura ridícula. La heroicidad quijotesca nace de la misma inadecuación entre el modelo literario romántico, por una parte, y su condición de personaje anti-romántico en un mundo anti-romántico, por otra, es decir, de los mismos aspectos anti-heroicos de sí mismo y del mundo de los que surge la comicidad quijotesca. Efectivamente, en primer lugar, la inadecuación de don Quijote a la condición de héroe y la tarea que como tal se impone hace que esta tarea incluya la lucha contra las insuficiencias propias y los fracasos que de ellas resultan, una tarea acaso más heroica que la convencional, que implica un nuevo tipo de heroísmo basado no en el éxito sino en el fracaso, y que trasciende el heroísmo tradicional para constituir una especie de heroísmo moderno. Ello lo convierte en un nuevo tipo de héroe basado no en sus excelencias sino en sus limitaciones, en un héroe no romántico sino anti-romántico o *realista*. En segundo lugar, la inadecuación del mundo que lo rodea al mundo heroico en el que es factible la tarea que se impone don Quijote, confiere también una nueva forma de heroísmo a su figura, pues lo convierten en el héroe que lucha por abolir las insuficiencias de su mundo en lugar de por defender las excelencias del mismo, como hacían los héroes románticos tradicionales, el héroe que no representa valores colectivos o una forma de vida común, sino que de hecho lucha contra los valores y la forma de vida imperante. El héroe quijotesco no es la cima de una sociedad que representa en su lucha contra una determinada amenaza, sino que él mismo se enfrenta a la sociedad en que vive y en cierta manera se convierte en la amenaza para ella, una sociedad que le es hostil, que da la espalda a su heroísmo, que lo desprecia y se ríe de él. Por todo ello el heroísmo quijotesco, como afirma Place aludiendo a estos dos rasgos que conforman su quintaesencia, es doblemente heroico:

In fact Don Quijote is even more valorous than the well-nigh invincible Amadís: little by little in part II he gives evidence of a realistic awareness of his own physical insufficiency and of the difficulties posed by his environment; yet despite this, *he never hesitates to do combat*. In short, he becomes a doubly heroic figure ... Like many others, I believe that Cervantes was fully aware of the noble traits of character with which little by little he came to invest his knight errant ... Cervantes, as has been said so many times, was not ridiculing chivalry.*⁽¹⁷⁾

El hidalgo no sólo lucha contra sus enemigos, sino que lucha consigo mismo y con su mundo, con su inadecuación y con la del mundo para la realización de su ideal romántico; debe vencerse a sí mismo y a su mundo. La conciencia que adivinamos en el

*⁽¹⁷⁾ EDWIN B. PLACE, «Cervantes and the *Amadís*», *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, ed. John Esten Keller y Karl-Ludwig Selig (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966) 138-39.

hidalgo de la imposibilidad de realizar este ideal, a causa de sí mismo y el mundo circundante, revelada claramente por el episodio de la cueva de Montesinos, y que conforma ese *enemigo interior* del que ha hablado Madariaga, presente en el hidalgo desde el principio de su empresa heroica, confiere además a este heroísmo una fe y una tenacidad extraordinarias^{*(18)}. Por eso la palabra *Quijote* ha llegado a designar a ese héroe moderno y *realista*, limitado y disminuido, para el que sí existe lo imposible, y alienado y aislado del mundo; el héroe que lucha por mejorar el mundo contra el propio mundo y a pesar del mundo, y contra sí mismo y a pesar de sí. Don Quijote fracasa y tropieza continuamente a causa de sus limitaciones, y es objeto de burlas y desprecio a causa de las mismas y la incompreensión del mundo, pero sigue su lucha. La repetición de fracasos y burlas nos causan risa y lo hacen un personaje ridículo, pero al mismo tiempo su persistencia, su fe, pese a burlas y fracasos, despiertan nuestra admiración y lo hacen patético. Como explica Williamson, en gran medida la nobleza del personaje radica en su fidelidad a las ideas que lo convierten en un bufón (192). Así se produce la paradoja, otra más, de que el carácter anti-heroico del hidalgo y el mundo que lo rodea hace a don Quijote un héroe y además doblemente heroico, de que los rasgos distintivos y más profundamente quijotescos de su heroísmo surgen del carácter anti-romántico de sí mismo y el mundo, de la inadecuación que es la fuente de la comicidad del personaje. De esta manera el héroe y el bufón están indisolublemente unidos en el Quijotismo.

De todo lo dicho se deduce la complejidad y ambivalencia de la figura quijotesca. De hecho esta ambivalencia es un componente esencial del Quijotismo, don Quijote no es ni un bufón ni un héroe, como en las visiones del personaje de los críticos *hard* frente a los *soft*, sino las dos cosas al tiempo, como queda bien ilustrado en el primer

^{*(18)} A propósito del episodio de la cueva de Montesinos escribe Avalu-Arce en «Don Quijote, o la vida como obra de arte»: «...el don Quijote soñado demuestra cabalmente la invalidez y futilidad de las acciones de don Quijote soñador. Porque el sueño imparte un bien claro mensaje: el mundo ideal de la caballería, en el que nuestro hidalgo cree a pie juntillas, y al que ha dedicado su vida, carece de todo sentido. El sueño demuestra que el ideal es un esperpento» (383). Pese a ello, continúa Avalu-Arce, al despertar, don Quijote regresa a su ideal, y para Avalu-Arce ahí radica la esencia del quijotismo y su heroísmo. Desde antes de la cueva don Quijote ha reconocido que su ideal es trágico e inadecuado para este mundo, y sin embargo sigue manteniéndolo, lucha porque el tipo de datos que aparecen en el sueño no lleguen a la flor de la conciencia. A pesar del conocimiento de la total inadecuación de su ideal de vida, y pese a estar corroído hasta las entrañas por las dudas, don Quijote no abandona el ideal. En *Don Quijote como forma de vida* Avalu-Arce escribirá también respecto al heroísmo quijotesco: «De niños todos soñamos con ser reyes o presidentes, o quijotada por el estilo, mas pronto las abandonamos en vista de las circunstancias. En cambio, nuestro hidalgo, ya machucho, decide hacer frente a sus circunstancias, y contra viento y marea se hace su plan de vida, que vivirá con dedicación plena ... En este sentido, la inmensa mayoría de nosotros somos Quijotes fracasados, ya que nuestros pobres proyectos de vida se dejan imponer siempre por las circunstancias. El atractivo perenne de don Quijote para todos los mundos ha sido siempre su ejemplo de subyugar a las circunstancias, a pesar de costillas hundidas, dientes rotos y palos diarios» (144).

banquete de don Quijote en casa de los Duques. El eclesiástico que comparte mesa con él da expresión a la visión *dura* del hidalgo, llamándolo *don Tonto y mentecato*, refiriéndose a sus *sandeces y vaciedades*, y finalmente diciéndole: «Y a vos, alma de cántaro, ¿quién os ha encajado en el cerebro que sois caballero andante y que vencéis a gigantes y prendéis malandrines? Andad enhorabuena, y en tal se os diga: volveos a vuestra casa, y criad vuestros hijos, si los tenéis, y curad de vuestra hacienda, y dejad de andar vagando por el mundo, papando viento y dando que reír a cuantos os conocen y no conocen» (II.31: 279), con otras afirmaciones del mismo tenor en las que pone de manifiesto el aspecto de loco o bufón del hidalgo. La respuesta de don Quijote, sin embargo, muestra claramente su aspecto heroico e idealista:

Unos van por el ancho campo de la ambición soberbia; otros por el de la adulación servil y baja; otros, por el de la hipocresía engañosa, y algunos, por el de la verdadera religión; pero yo, inclinado de mi estrella, voy por la angosta senda de la caballería andante, por cuyo ejercicio desprecio la hacienda, pero no la honra ... Mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno: si el que esto entiende, si el que esto obra, si el que desto trata merece ser llamado bobo, díganlo vuestras grandezas, duque y duquesa excelentes. (II.32: 281)

Los dos aspectos son parte de la personalidad quijotesca, que estaría incompleta si faltara cualquiera. Sancho es consciente de ello, y así en la conversación con el escudero del Caballero del Bosque Sancho se refiere a don Quijote como *mentecato*, *loco* y *tonto*, pero acto seguido dice que «...tiene un alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna: un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día...» (II.13: 117). Don Quijote no es ni bufón ni héroe por separado, sino las dos cosas simultáneamente, aunque indudablemente, como ya vimos, el aspecto cómico está más presente en la primera parte, el heroico en la segunda^{*(19)}. Lo distintivo del personaje cervantino es la convivencia de los dos

^{*(19)} Para Allen el error cómico que convierte a don Quijote en bufón es el orgullo, su virtud heroica la fe, y explica la ambigüedad o ambivalencia del personaje en las conclusiones a la primera parte del estudio citado de la siguiente manera: «Those who say that Cervantes does not attack Don Quixote's faith are right, for this is the lesson of the "Story of the One Who Was Too Curious for His Own Good." Those who say that he is a hero are right, for he dies "victor over himself" by renouncing his egocentric blindness. Those who say that Cervantes does not attack chivalric idealism are right, for Don Quixote is victor over himself *before* he renounces chivalry. On the other hand, those who say that Don Quixote is the butt of Cervantes' satire are right, for his egotism is ludicrous, and we have seen how Cervantes' systematic emphasis on the knight's pride permits one to laugh at his expense. Those who say that Don Quixote's mission was a failure are right, but not because it was crushed by unworthy world — since the defeats were presented as deserved — *nor* because the *mission* was foolish» (89). En la conclusión de la segunda parte de su estudio añade Allen: «The "hard" critics do not satisfy us when they interpret Part II. The "soft" critics do not satisfy us when they interpret Part I. Both interpretations are static at precisely the point where the novel is dynamic. The perspectivist critics assert that Don Quixote can be seen as either hero or fool, depending upon one's point of view. But, as

aspectos, el Quijotismo está integrado por ambos en íntima conexión. Y por eso este Quijotismo funciona en el conjunto de la obra como instrumento paródico y satírico simultáneamente: su locura romántica y cómica para parodiar la literatura, su heroico idealismo moral para satirizar la realidad, de modo que la parodia y la sátira conviven en la obra como conviven el héroe y el bufón en el personaje.

De esta complejidad resulta por tanto una amplia gama de posibilidades de la figura quijotesca. Del conflicto entre idealismo romántico y realidad *realista*, entre lo idealizado y lo real, surge la vertiente cómica del personaje, el bufón, que se utiliza al servicio de la parodia. De la percepción de este conflicto como enfrentamiento entre lo ideal y lo real, entre idealismo moral y realidad degradada, surge la vertiente seria del personaje, el héroe—o si se prefiere el ingenuo—que sirve de base para la sátira del mundo. Todas estas posibilidades conviven en la figura creada por Cervantes, aunque unas son más visibles en ciertas zonas de la historia que en otras. Pero lo cervantino es la mezcla indisoluble, ese heroísmo inseparable de la insensatez, como ha indicado Auerbach (322). Esta polivalencia y complejidad del personaje quijotesco es simplificada y reducida, y por tanto su figura es distorsionada, por esa primera línea de imitación de Cervantes por parte de autores menores que reproducen de forma bastante literal la figura quijotesca. Afortunadamente, los Quijotes literales y superficiales de los que hemos hablado no son todos los Quijotes del XVIII. Para observar los aspectos que faltan en esos Quijotes y obras—la dimensión heroica y satírica de su figura—y además su convivencia con los demás aspectos de don Quijote—el ridículo y

we have seen, he is hero or fool depending upon what page one is reading as one follows his journey—from foolish vanity to heroic self-mastery—through a world governed by a beneficent Providence» (110). Allen, sin embargo, parece separar demasiado las dos caras de don Quijote dependiendo del pasaje o la zona concreta del libro, como alternancia más que simultaneidad, y es cierto que en ciertos momentos predomina una u otra y que la obra en su conjunto describe una clara evolución de la risa a la admiración, del bufón al héroe. Pero la doble dimensión de la inadecuación entre el modelo literario romántico y la vida, como conflicto no sólo epistemológico entre lo idealizado y lo real sino también moral entre lo ideal y lo degradado, están presentes continua y simultáneamente, de forma que el cómico carácter de loco de don Quijote que resulta de su insuficiencia epistemológica está presente incluso cuando su grandeza moral es más evidente, y, a la inversa, cuando su locura es más ridícula la insuficiencia moral del mundo, que enaltece al personaje y lo eleva por encima de él, no puede olvidarse. Son dos planos que están siempre presentes simultáneamente. Aun cuando la actitud del autor hacia el personaje en una determinada escena pueda estar orientada por uno u otro aspecto que sea por tanto predominante, ambos están ya siempre presentes en la mente del lector desde el momento que percibe la dualidad. Desde el momento que la dimensión heroica del personaje es percibida junto a la ridícula ambas quedan integradas en la personalidad de don Quijote y conviven en la conciencia del lector. Sea como fuere, alternancia o simultaneidad, no cabe duda de que la ambivalencia entre admiración y risa, entre el héroe y el bufón, se desprende de la totalidad de la obra y forma parte del personaje en su totalidad. Los dos aspectos están en don Quijote para ser imitados por una larga serie de novelistas posteriores, y eso es lo que nos interesa.

paródico—en una misma obra, es decir, para encontrar una imitación o lectura de la figura quijotesca mucho más profunda, hay que acudir a novelas escritas no ya por autores menores sino por los autores mayores del XVIII inglés, que conforman una segunda línea de imitación cervantina.

En esta línea podemos discernir en primer término dos imitaciones declaradas y explícitas de Cervantes, en las que aparecen todavía Quijotes literales, es decir, figuras que siguen de cerca y de forma obvia el personaje quijotesco, y son semejantes en este sentido a los que ya hemos visto en la primera línea. Las obras de Henry Fielding *Joseph Andrews* (1742) y de Tobias Smollett *Launcelot Greaves* (1762) no mencionan la palabra Quijote en el título, como ocurría en la serie de imitaciones literales analizadas, pero es como si lo hicieran, pues Fielding escribe justo a continuación del título de su obra «Written in imitation of the manner of Cervantes», y Smollett evoca claramente el personaje cervantino en la elección del nombre de su protagonista que da título a la suya: *Launcelot* es Lanzarote en castellano, evidentemente conectado en el sentido y en el sonido con *Quijote*; a ello hay que añadir que *greaves* en inglés designa la parte del arnés que protege las espinillas del caballero desde el tobillo a la rodilla, y *quijote* en castellano algo bastante similar, la parte que cubre el muslo. En las dos obras la imitación cervantina es bastante literal, los rasgos quijotescos de personajes y aventuras se reconocen con facilidad, son evidentes. El anti-heroico Abraham Adams montado sobre su rocín, recorriendo Inglaterra de posada en posada y protagonizando una serie de quijotescas aventuras en el camino en el curso de estas andanzas ofrece una estampa claramente quijotesca. Y la estampa de Launcelot Greaves armado con una anacrónica armadura y recorriendo como caballero andante los caminos de Inglaterra para enfrentarse a una serie de aventuras siguiendo explícitamente el ejemplo de don Quijote—el ejemplo quijotesco es comentado y discutido por el propio Greaves con otros personajes dentro de la propia obra—tampoco deja lugar a dudas. Pero estas imitaciones aunque literales no son superficiales, ya que reconocen la complejidad de la figura quijotesca y trascienden la visión cómica del mismo, dándonos una lectura o interpretación mucho más perceptiva y profunda que las que hemos visto hasta ahora. El Quijote aparece no sólo como bufón, sino también como héroe, como un personaje que reúne más aspectos admirables que ridículos. Y además no confunden la sátira y la parodia cervantinas: el objeto satirizado deja de ser la figura quijotesca y lo que representa para convertirse en el mundo que lo rodea, recuperándose así al Quijote como sujeto satírico, como satirista pasivo e involuntario.

Fielding es el responsable principal de este cambio y esta nueva profundidad en la percepción de la figura quijotesca. El es quien inaugura la visión satírica de la obra de Cervantes que separa las imitaciones quijotescas posteriores del XVIII que hemos visto de las del XVII, pero demostrando una mayor penetración en el modelo cervantino que éstas al utilizar la figura quijotesca para desacreditar no lo que encarna, sino al mundo cuyos vicios y mezquindades desenmascara con su idealismo y nobleza. Así lo apunta Susan Staves, aunque sin percibir la trascendencia de sus apreciaciones, cuando afirma:

Adams' view of the world is totally unrealistic and therefore thoroughly absurd. But Adams himself is thoroughly good and therefore thoroughly sympathetic. The problem lies not with Adams but with the world which continually confuses and frustrates so good a man. Satire is displaced from the quixote character onto the world and—especially—onto the reader who cooperates by supplying the attitudes of the world. (208)

Como sugiere Staves, para que la figura quijotesca pueda utilizarse como medio satírico contra el mundo circundante, ésta ha de conservar el aspecto heroico quijotesco, ha de tener inocencia, bondad, honestidad, cualidades que la hagan superior a ese mundo y no mero objeto risible. Y Adams, como don Quijote, es risible y admirable a la vez, posee una cierta ambigüedad, un estar a medio camino entre el bufón y el héroe: «We can understand Fielding's Parson Adams only by maintaining a simultaneous awareness of the quixote figure as both a ridiculous buffon and a noble idealist...» (Staves 208). Por eso su heroísmo es plenamente quijotesco: está matizado por su aspecto de bufón, por su inadecuación para la condición de héroe, por ese carácter anti-heroico que hace difícil que podamos concebirlo como héroe. Adams recrea por primera vez en la literatura inglesa la ambigüedad y ambivalencia profunda del Quijotismo. En este respecto Smollett se muestra más superficial, pues en la figura quijotesca central de su libro, Laucelot Greaves, un héroe joven y lleno de románicos atributos, potencia y explota al máximo ese aspecto heroico, pero naturalmente sacrificando el cómico o ridículo, aunque compensando esta carencia con la creación de un Quijote cómico junto a Greaves. Además, aunque Smollett acentúa lo heroico no traiciona—antes al contrario explicita y desarrolla—un aspecto importante del carácter propiamente quijotesco de este heroísmo: no la inadecuación de este heroísmo al carácter anti-heroico y cómico del Quijote, como en Adams, pues su Quijote sí es un héroe romántico pleno, pero sí su inadecuación al carácter degradado y anti-heroico de la realidad, que deja al Quijote aislado y alienado en lucha contra su mundo y hace su heroísmo plena y profundamente quijotesco. Naturalmente esto es así porque ese heroísmo está de nuevo al servicio de la sátira del mundo que rodea a la figura quijotesca, siguiendo así la línea marcada por

Fielding, cuya interpretación del *Quijote* en *Joseph Andrews* es sin duda muy influyente en el *Launcelot Greaves* de Smollett^{*(19)}.

Smollett, además, clarifica y muestra cómo esta línea satírica iniciada por Fielding depende en gran medida de la comprensión y no confusión de la parodia y la sátira cervantinas, de igual manera que la línea satírica de las imitaciones menores estaba íntimamente asociada a la existencia de esta confusión, como vimos. En el prefacio de su traducción del *Quijote* (1755), Smollett insistirá en el hecho de que en su obra Cervantes no ataca la caballería (sátira), sino los libros de caballerías (parodia), una idea que será compartida también por William Windham en su panfleto contra la traducción de Smollett—*Remarks on the Proposals lately published for a New Translation of Don Quixote* (1755)—publicado ya antes de la aparición de ésta, así como por el comentarista John Bowle y más tarde por Coleridge entre los Románticos. Smollett escribe en dicho prefacio:

...he [Cervantes] wrote [*Don Quijote*] with a view to discredit these absurd romances, filled with the most nauseous improbability and unnatural extravagance, which had debauched the taste of mankind, and were indeed a disgrace to common sense and reason. Not that Cervantes had any intention to combat the spirit of knight-errantry, so prevalent among the Spaniards; on the contrary, I am persuaded he would have been the first man in the nation, to stand up for honour and defence of chivalry, which, when restrained within due bonds, was an excellent institution. (Cit. Craddock 73)

Como explica Craddock tras analizar este prefacio y la traducción misma, Smollett «...applies an aesthetic judgement to the value of the romances whilst standing up for the idealism they embody. Smollett's *Don Quijote* attacks the limitations of a narrative mode's attention to reality understood as the ordinary world, not its moral potential» (74). Del análisis de Craddock de la traducción de Smollett se desprende la idea de que en ésta disminuye el aspecto ridículo del hidalgo y aumenta su dimensión moral, su idealismo. Si la traducción de Motteaux y las ideas vertidas en su prefacio mostraban la confusión entre la parodia y la sátira cervantinas, con la consiguiente interpretación de la figura quijotesca como portador de los valores y la realidad satirizada, como blanco satírico, que fructificará en las imitaciones menores que hemos visto, la de Smollett separa claramente parodia y sátira, una separación fundamental para comprender que el

^{*(19)} Así se desprende de las siguientes palabras de Michael Craddock: «In Lennox's and Graves's novels, the Quixotic hero is the object of satire: in Smollett's, Sir Launcelot is the satirist. Like Arabella and Sir Geoffry he is considered to be prey to a certain kind of "madness", but he proves over and over again that people supposedly in their "right senses" lack a correct and true perspective on the world. They, not he, are deficient in moral sense and perceptual integrity» (22).

blanco de la sátira cervantina es el mundo que rodea al Quijote y para llegar a la interpretación que cuaja en las obras de Fielding y Smollett.

La recuperación de la dimensión heroica perdida de la figura quijotesca, con su consiguiente superioridad sobre el mundo y sus implicaciones satíricas, sitúan a estos Quijotes de Fielding y Smollett en la transición o la encrucijada entre el siglo XVII, con sus Quijotes que eran sólo bufones, y el XIX con sus Quijotes que son sólo héroes^{*(20)}. Sin embargo, la pervivencia de los bufones al servicio de la sátira sería

^{*(20)} Staves distingue tres estadios en el proceso de asimilación y adaptación de *Don Quijote* llevado a cabo por las imitaciones de la obra en Inglaterra en el XVIII. En el primero la figura quijotesca aparece como un bufón, un loco, un personaje ridículo y cómico al servicio de la sátira. Staves presenta *The Female Quixote*, *Northanger Abbey*, *The Spiritual Quixote*, y *The Infernal Quixote* como ejemplos. «Then ambiguities begin to creep in, and we have a Don Quixote who is still ridiculous, still a buffoon, but who, at the same time, is beginning to look strangely noble, even saintly» (193), y el *Joseph Andrews* de Fielding es para Staves el más claro ejemplo de este segundo estadio en la creación de figuras quijotescas, un estadio de transición hacia un nuevo tipo de Quijote, el tercero, en el que los aspectos cómicos desaparecerán para centrarse exclusivamente en el idealismo y grandeza moral de la figura quijotesca. Es el Quijote romántico que aparece a finales de siglo en las obras de Charlotte Smith—*The Old Manor House* (1793), *The Young Philosopher* (1798)—o Walter Scott, un héroe noble e idealista que ha perdido todo rasgo humorístico o satírico. Esta visión general del proceso de apropiación del personaje de don Quijote en la Inglaterra del XVIII es correcta en líneas generales, y es apreciable además en las traducciones, como ha demostrado Allison Peers en el artículo citado, e incluso en la evolución de la visión de Cervantes como hombre, tal y como se desprende de los diferentes apuntes biográficos escritos por sus admiradores del XVIII y analizados por Burton en el artículo citado. Edwin Knowles, aunando imitaciones, referencias, comentarios críticos y traducciones, y ampliando su campo de mira, que va del siglo XVII al XX, ofrece una visión de las sucesivas interpretaciones de *Don Quijote* en Inglaterra que difiere ligeramente de la de Staves:

...there have been four relatively distinct English interpretations of the novel and its hero: that of the 17th century, which emphasized only the surface farce; that of the 18th century, which, while enjoying the comic values, chiefly esteemed the serious satire; that of the 19th century romantic period, which deprecated both the comedy and the satire in order to exalt the deep spiritual implications; and that of the late 19th and 20th centuries, which—most eclectic of all—embraces the earlier views in a more just proportion and sees in the book an eternal human classic of a richly complex nature. There are, of course, no sharply cut lines between periods. The earlier modes flow into the later, and, though superseded in popularity, persist to our own day. (267)

Al incluir las imitaciones de *Don Quijote* del siglo XVII, Knowles está en condiciones de distinguir la farsa, el humor por el humor, de lo que él llama "sátira seria", con un cierto propósito moral, que para él es característica del XVIII, y cuyo mejor exponente es Fielding. Esta distinción, que Staves no está en condiciones de hacer al centrarse en el siglo XVIII, separa los Quijotes bufonescos del XVII de los del XVIII. Staves, a su vez, hace una distinción dentro del XVIII que no hace Knowles, la de ese estadio intermedio representado por Fielding en el que el Quijote es bufón pero también héroe, y en la que no es objeto sino sujeto satírico. Fielding, al contrario de lo que sugiere Knowles, no es representativo de la sátira quijotesca típica del XVIII en cuanto que utiliza el Quijote para sus propósitos satíricos de manera diferente a los imitadores de la segunda mitad, que Knowles parece ignorar: no como blanco de la sátira, como en éstos, sino como agente; no sólo como bufón sino también como héroe. Pero todos tienen en común, eso sí, como subraya Knowles, la sátira seria, que los separa de la farsa cómica quijotesca del XVII. A Knowles se le pasa por alto la originalidad y profundidad de Fielding (y de Smollett), lo que lo diferencia de los otros imitadores menores y lo sitúa como iniciador de una línea satírica diferente, mucho más cervantina; ello implica pasar también por alto su papel de eslabón hacia el XIX, ya que su sátira se basa en los aspectos heroicos del personaje, en los que se concentrará la interpretación romántica característica del XIX. En su *Joseph Andrews*, recordémoslo, escrito en 1742,

contra la figura quijotesca después de Fielding muestra claramente que no es tanto una transición cronológica como un avance en el proceso de progresivo descubrimiento de otras facetas del Quijote y de desarrollo de las posibilidades del mismo, hasta entonces inéditas en la literatura inglesa. De hecho tanto Fielding como Smollett ofrecen prácticamente todas las posibilidades, incorporan prácticamente todos los aspectos de don Quijote de los que hemos hablado. Y lo hacen utilizando dos figuras quijotescas en lugar de una sola, desdoblado a don Quijote en dos figuras quijotescas^{*(21)}, cada una de las cuales desarrolla predominantemente uno de esos aspectos contradictorios o al menos paradójicos de don Quijote, una de esas dos caras que crean la ambivalencia o ambigüedad de la figura quijotesca, el bufón o el héroe, la parodia o la sátira. Junto a Adams aparece Joseph Andrews, y junto a Greaves Captain Crowe. Si Adams articula la sátira cervantina, Joseph la parodia. Si Greaves es el héroe quijotesco, Crowe es el bufón. Ni Fielding ni Smollett proyectan todos estos aspectos en una sola figura, como hace Cervantes; pero si no ofrecen las diferentes dimensiones de la figura quijotesca en un solo personaje, sí lo hacen al menos en la obra en su conjunto. Esta explora mediante este desdoblamiento las diferentes direcciones en que esa figura puede desarrollarse en virtud de su complejidad y polivalencia, mostrando así la profundidad en su asimilación y utilización de la figura quijotesca de la que carece la otra línea de imitación. Además, al concentrarse cada Quijote especialmente en una de esas dimensiones o direcciones pueden explicitarlas, desarrollarlas y enriquecerlas más allá de Cervantes: así ocurre con la sátira cervantina en Fielding o el heroísmo quijotesco en Smollett. *Joseph Andrews* y *Launcelot Greaves* siguen en ese terreno de la imitación literal, de la novela que utiliza figuras obviamente quijotescas a las que lanza a una quijotesca serie de aventuras en el camino, pero muestran una mayor comprensión de

Fielding da dos pasos adelante simultáneamente, a los que aluden Knowles por un lado y Staves por otro. El primero de la farsa a la sátira sería, y en él le siguen los autores menores ya vistos, el segundo del bufón al héroe, con el consiguiente paso de objeto satírico a satirista, y en éste sólo le sigue Smollett y su *Launcelot Greaves* — al que Staves, en una nota a pie de página, sitúa erróneamente con las imitaciones bufonescas y satíricas menores, cuando ni su figura quijotesca es la de un bufón cómico ni Smollett la utiliza como blanco satírico; y lo mismo hace con Sterne al tener en cuenta sólo el personaje de Walter Shandy. Si Knowles pone en el mismo saco a Fielding y estos imitadores literales y superficiales, Staves hace lo mismo con Smollett y Sterne.

^{*(21)} Así lo entiende Patterson, aunque su interpretación de este desdoblamiento es diferente de la nuestra: «A common device of the English novelists is to separate Cervantes' Quijote into two or more characters. Joseph Andrews, Sir Launcelot Greaves, and James Harcourt are quixotic lovers, while corresponding characters in each novel, Abraham Adams, Samuel Crowe, and David Wilkins, convey the foolishness of the original Quijote. All may have quixotic visions, but the lovers, one aspect of Don Quijote, are constant and dignified, while the buffoons are ridiculous in appearance, gullible, and absent-minded» (187-88).

las diferentes posibilidades que encierra don Quijote al utilizar diferentes personajes en los que las proyectan y al desarrollarlas más allá de Cervantes. Muestran una mayor profundidad en su lectura e imitación de Cervantes frente a la superficialidad y la simplificación de los novelistas menores.

3. Esta profundidad caracteriza también otras dos obras en las que aparecen también Quijotes, pero que marcan una nueva dirección en el tratamiento del personaje cervantino: *Tristram Shandy* (1760-67), de Laurence Sterne, y otra obra de Smollett, la última, *Humphry Clinker* (1771). Esta nueva dirección está marcada por lo que podríamos denominar *desplazamiento* de la figura quijotesca, es decir, por una contextualización realista que hace del Quijote un personaje más creíble en cuanto que menos extraordinario, más integrado en la realidad ordinaria; y por una recontextualización o adaptación de dicha figura a la realidad inglesa del XVIII. El personaje quijotesco no se incorpora con la literalidad de las dos obras que acabamos de ver, o, en otras palabras, sus rasgos quijotescos no son ya tan obvios y explícitos— aunque son todavía observables— sino que es desplazado en el sentido que acabamos de explicar— un desplazamiento que se encuentra ya prefigurado en el personaje de Abraham Adams. Las principales figuras de estos libros no son *Quijotes literales* como los que hemos visto hasta ahora, sino que son *Quijotes desplazados*. Este salto más allá de la imitación literal exige un estudio de su Quijotismo más detenido y penetrante, y ello ha dado lugar a que la influencia cervantina en estas obras se haya ignorado o no se haya percibido con claridad.

Patterson, por ejemplo, no se ocupa de ninguna de ellas, lo cual es muy significativo como prueba de ese salto de la imitación literal— de la que se ocupa este crítico— a la desplazada. Sterne ha atraído mayor atención por sus frecuentes alusiones a Cervantes en el seno de su obra, que obligan de alguna manera a rastrear esta influencia, pero aun así ésta ha sido calificada en ocasiones de vaga o indefinida. Knowles, por ejemplo, escribe al respecto que «Laurence Sterne knew *Don Quixote* and admired it highly, as allusions in his letters and in *Tristram Shandy* testify, but what influence the Spanish book exerted is difficult of definition, more so than for *Gargantua and Pantagruel*» (284), citando a continuación unas pocas y superficiales semejanzas. Walter Starkie se hará también eco de esta opinión cuando escriba: «Cervantes influenció también a Sterne, aunque de manera más indirecta, y haya que añadir una influencia más marcada del marivaudage francés» (7); y algo similar puede encontrarse en los comentarios marginales de Aubrun en un artículo sobre la traducción

de Smollett del *Quijote**⁽²²⁾. Y los estudios monográficos sobre Sterne suelen pasar también con bastante ligereza por encima de esta influencia, como prueban por ejemplo las palabras de Max Byrd:

On Sterne's affection of Cervantes his letters and novels leave no doubt—"by the ashes of my dear *Rabelais*, and dearer *Cervantes*," Tristram swears (III, xix). More than any other book, *Don Quixote* springs to his memory continually in everything he writes, in allusions, similes and anecdotes ... But affection is not necessarily influence, and of Cervantes' actual effect upon *Tristram Shandy* it is more difficult to speak precisely.*⁽²³⁾

Es el carácter desplazado de la imitación de Sterne lo que da lugar a palabras como éstas y lo que hace que se le considere un autor menos cervantino que Fielding y su *Joseph Andrews*, que ha recibido mucha más atención en este sentido. El caso de *Humphry Clinker* es similar, pero con el agravante de la falta de esas alusiones cervantinas que menudean en *Tristram Shandy*, como demuestran las siguientes palabras de Knowles: «With Smollett, the novelist who translated *Don Quixote*, we have a writer who knew the novel as well as Fielding but on whom the influence is smaller and more superficial, partly because Smollett's personality was so different and partly because Le Sage was more his master» (284). Como en Sterne, se invoca otro modelo que osurece el cervantino, igualmente francés, allí Rabelais, aquí Le Sage, y en verdad la influencia de éste y la picaresca en general ha sido un factor decisivo en la postergación del cervantismo de Smollett a un segundo plano. De nuevo Fielding es el punto de referencia, el autor cervantino por excelencia con el que los demás, en este caso Smollett, son comparados siempre negativamente. Pero en el caso de Smollett la situación es de nuevo peor, pues la influencia cervantina en *Humphry Clinker* es anulada u ocultada no sólo por un modelo francés y por la literalidad cervantina de Fielding y su *Joseph Andrews*, sino por la propia literalidad de *Launcelot Greaves*, la obra de Smollett que se considera cervantina por excelencia. Así lo demuestra el único de los autores de estudios específicos sobre Smollett que dedica un capítulo de su libro a la influencia cervantina en Smollett, Paul-Gabriel Boucé. Para él, sin embargo, como para los demás, la influencia cervantina en *Humphry Clinker* pasa casi despercebida,

*⁽²²⁾ C. AUBRUN escribe lo siguiente en «Smollett et Cervantes», *Etudes Anglaises* 15 (1962): 123-29: «Cependant, à partir de 1759, le *Tristram Shandy* de Sterne va mettre un point final aux deux décennies cervantines de l'histoire littéraire anglaise. A la manière espagnole, ce roman doit pour une bonne part son exubérante et joviale vitalité. La lettre, elle, n'apparaît plus que sous la forme de plaisantes allusions aux aventures du chevalier de la Manche et son compagnon, certainement comprises par tous les lecteurs. Quant à l'esprit, il y est dilué au point de n'être qu'un parfum chaud et subtil qui, sans vouloir, rappelle, sinon les routes du moins les auberges de Castille et cette riche humanité où nous tous ... retrouvons l'image de notre grandeur et de notre misère originelles. (129)

*⁽²³⁾ MAX BYRD, *Tristram Shandy* (London: George Allen&Unwin, 1985) 34.

pues la estudia— aunque sin separarla de la de Le Sage— en otras dos obras de Smollett, y sólo lo hace por separado y con cierto detenimiento en el caso de *Launcelot Greaves*, tal y como anuncia al principio del este capítulo cuando declara que su intención es

...to analyze the influence of *Don Quixote* and *Gil Blas* on the structure, incidents and characters of *Roderick Random* and *Peregrine Pickle*; *Ferdinand Count Fathom* and *Launcelot Greaves* will each be the object of separate study later on in the chapter. *Ferdinand Count Fathom* is in fact the only principal character in Smollett's novels who really approaches the *picaro*. As to *Launcelot Greaves*, the influence, indeed direct imitation of *Don Quixote*, emphasised by the author himself, is evident and constant throughout this whole novel, which therefore requires a special study.*⁽²⁴⁾

Nada dice Boucé de *Humphry Clinker*, del que sólo menciona el Quijotismo de su único Quijote literal, Lismahago, de nuevo una buena prueba de que es el salto de lo literal a lo desplazado el que pone tanto a Smollett como a Sterne fuera de la órbita de muchos análisis superficiales de la huella cervantina en estos autores ¹.

El desplazamiento de estas dos obras viene dado, en primer lugar, por lo que podríamos caracterizar como una reducción de escala y universalización del Quijotismo. La locura transformista de don Quijote era una radical distorsión de la realidad que incluía la alucinación, lo que la convertía en locura. Esta locura desaparece ya en las imitaciones literales que hemos estudiado hasta ahora: en ellas se ha convertido bien en entusiasmo bien en idealismo. Pero estos Quijotes literales, entusiastas o idealistas, llevan su Quijotismo al terreno de la acción, aparecen actuando en el mundo de acuerdo con su Quijotismo, y tratan de imponer—o al menos luchan por—su idea del mundo en una serie de aventuras en el camino que demuestran lo alejado que está su entusiasmo o idealismo de la realidad, la radical discrepancia que se produce entre ambos, ridícula e hilarante en el primer caso, patética y dolorosa en el segundo. Los Quijotes desplazados ya no se lanzan a esta serie de aventuras en las que defienden su idea del mundo, sino que aparecen enmarcados en un ambiente doméstico y familiar en el que ejercen su

*⁽²⁴⁾ PAUL-GABRIEL BOUCÉ, *The Novels of Tobias Smollett* (London: Longman, 1976) 72.

¹ Esta superficialidad ha tendido a subsanarse en el caso de Sterne. Así Staves y Craddock—amén de un número ya importante de artículos específicos y recientes sobre el tema que mencionaremos al ocuparnos de Sterne—lo estudian con bastante acierto. Pero no es ese el caso de *Humphry Clinker*. Staves, que se ocupa no sólo de autores mayores sino también de autores menores, no lo hace de una obra de primera línea como *Humphry Clinker*, y Craddock la deja fuera de su estudio en profundidad de la *novela quijotesca*, como él la llama, eligiendo *Joseph Andrews*, *Launcelot Greaves* y *Tristram Shandy* como representantes de la misma. Sólo Niehus se ocupa tanto de *Tristram Shandy* como de *Humphry Clinker*, y tanto en su tesis como en sendos artículos sobre Sterne y Smollett—que, dicho sea de paso, son lo mejor que se ha escrito en este terreno de la asimilación de la figura quijotesca, dejando aparte tesis doctorales específicas, una sobre Sterne y otra sobre Smollett.

Quijotismo, en vez de en el mundo exterior. Los Shandy de Sterne—dos hermanos, Walter y Toby, y el hijo del primero, Tristram—y los Bramble de Smollett—exactamente el mismo parentesco existe entre Mathew, Tabitha y Humphry, que es hijo de Mathew—son un buen ejemplo de todo ello. Muestran también cómo el Quijotismo ya no implica esa radical discrepancia con la realidad que tan radicales efectos tiene tanto en la figura quijotesca como en quienes la rodean, sino que es simplemente una coloración característica de esa realidad, una obsesión que se deja sentir en su forma de actuar y de percibir el mundo pero no de forma extraordinaria: no es ya ni entusiasmo ridículo ni idealismo heroico, sólo las obsesiones que todos tenemos y que marcan nuestra vida y nuestra forma de estar en el mundo^{*(25)}. Por eso la idea que parecen sugerir estos Quijotes domésticos y obsesivos es que todos somos Quijotes en alguna medida, que hay algo de don Quijote en cada uno de nosotros. Samuel Johnson expresa perfectamente esta nueva interpretación del personaje quijotesco en las siguientes palabras:

...very few readers, amidst *their mirth or pity*, can deny that they have admitted visions of the same kind [as Quixote's and Sancho's]; though they have not, perhaps, expected *events equally strange, or by means equally inadequate*. When we *pity him*, we reflect on *our own disappointments*; and when we *laugh*, our hearts inform us that he is not more ridiculous than *ourselves*, except that he tells what we have only thought. (Cit. Knowles 281)

Las palabras de Johnson son a este nuevo enfoque de la figura quijotesca lo que eran las de Motteaux al enfoque literal superficial o las de Smollett al literal profundo: recogen la profundidad de la figura quijotesca, pues siguen reconociendo los aspectos cómico y serio—*mirth* y *pity*; pero se los desplaza al aplicarlos a cada uno de los lectores y al especificar que en éstos pierden el carácter extraordinario que tienen en don Quijote—*not equally strange or inadequate*.

El desplazamiento viene dado además, en segundo lugar, por el hecho de que esta reducción de escala y universalización tiene lugar incorporando aspectos característicos y propios de realidad inglesa que dan nuevo contenido a esos aspectos cómico y

^{*(25)} Niehus apunta también a esta universalización del Quijotismo al hablar de Sterne: «Men like Sterne began to recognize the symbolic universality of Quixotism. For them it represented the personal perspectives and obsessions which, though unique in each individual, were to be found in all mankind. It was recognized that in one way or another all men must face the Quixote's problems of coming to grips with the reality of himself and his world» (243). Y lo mismo sugiere Craddock cuando afirma: «Sterne's numerous Quixotic heroes: and his domestication of them demonstrates how provocatively close to our experience of ordinary life Don Quijote's illusions are. Whilst Adams and Greaves remain in some sense outsiders, Walter, Toby and Tristram himself are homely knight-errants. No longer is the knight the deluded type..., he is instead the archetypal individual—living in his own world, tilting at his own windmills, creating, according to his own lights, much of his own sense of reality» (329). Las palabras de Craddock son también perfectamente aplicables a Mathew, Tabitha y Humphry.

patético de la figura quijotesca. (a) En lo que se refiere al aspecto cómico, la locura de don Quijote se transforma en las excentricidades y monomanías de los Quijotes de Sterne y Smollett. John Skinner ha explicado como «...18th-century readings of Don Quixote's character show an interesting confluence of cultural codes. These include the English conviction—in literature and beyond—of their own eccentricity, vestiges of the *psychology of the humors*, and the opinions of foreign visitors together with Dr. Cheyne's celebrated study of the “maladie anglaise”»^{*(26)}. Skinner habla de la fascinación de los ingleses por su propia excentricidad como fenómeno cultural característico del XVIII inglés, en cuya literatura es frecuente ver aparecer la figura del *original*, es decir, un personaje cuyos caprichos, peculiaridades, rarezas o manías, lo alejan de la norma o el estereotipo social, y lo convierten en una figura anómala, curiosa, extravagante, profundamente individual. El *original* en muchas ocasiones es también un *humorist*, es decir, un hombre dominado por un *humor* en el sentido que esta palabra adquiere en Inglaterra en el siglo XVII a partir de Jonson y su *comedy of humors*. Skinner cita al propio Jonson para definir *humor* como «“one peculiar quality” that “Doth so possess a man, that it doth draw / All his effects, his spirits, and his powers, / In their confluitions, all to run one way,”» (54). Y un siglo después Fielding en su *Covent-Garden Journal* sigue a Jonson cuando define *humor* como «a violent Impulse of the Mind, determining it to some one peculiar Point, by which a Man becomes ridiculously distinguished from all other Men»^{*(27)}. El *humor* convierte la

^{*(26)} JOHN SKINNER, «Don Quixote in 18th-Century England: A Study in Reader Response», *Cervantes* 7 (1987): 52.

^{*(27)} Cit. ALAN DUGALD MCKILLOP, *The Early Masters of English Fiction* (Lawrence: University of Kansas Press; London: Constable; 1962) 104. McKillop apunta también cómo en el siglo XVIII el *humorist* deja de ser un personaje negativo y su *humor* característico deja de ser algo censurable y de asociarse con la afectación y la ostentación, como ocurría en las obras de Jonson, para convertirse en un personaje asociado con la benevolencia, aunque ambos enfoques, positivo y negativo, convivirán en el XVIII. Edward Niehus explica este cambio con más detalle. Empieza constatando cómo «the theory of humors as developed by Ben Jonson was an important influence on the dramatic satire and comedy which appeared throughout the seventeenth century. The humorist with his ruling passion and striking eccentricity became a stock figure both in the plays and in the character books of the period. And while the physiological basis for the humor was increasingly ignored, most authors followed Jonson's lead in seeing the humorist as a figure to be pitilessly ridiculed and satirized» (74). Niehus pone como ejemplo de este enfoque a Butler, para quien «...humor is but a Crookedness of the Mind, a disproportioned Swelling of the Brain, that draws Nourishment from the other Parts, to stuff an ugly and deformed Crup-Shoulder» (Cit. Niehus 74-75), y el *humorista* no sólo es ridículo y risible, sino también peligroso. Por eso, como dice Niehus, «since a Quixote figure is a prime example of a humorist, it is not difficult to see why Butler thoroughly ridicules and satirized his own Quixote figure», de modo que en su *Hudibras* vemos fundirse la figura quijotesca con el humorista en una similar interpretación negativa. Niehus añade: «For Butler and many of the Augustans who followed him, individualism and eccentricity were deviations from the rational norm and could be tolerated only at great peril to the values and structure of society itself ... For men like Butler and Swift humors are

excentricidad o manía en monomanía, en obsesión, en una inclinación que marca al individuo y su temperamento y que dirige su comportamiento y su vida en general, algo que no puede resistir o controlar y que lo controla a él en realidad. No es difícil relacionar a don Quijote con estos tipos del *original* y *humorist*: en esta nueva y dieciochesca luz su locura se transforma en excentricidad y monomanía, pues implica una similar—aunque en menor escala—distorsión de la realidad, y es igualmente anómala, absorbente y obsesiva, e igualmente cómica. El Matthew Bramble de Smollett ofrece tal vez el mejor ejemplo de esta transformación del loco demente en *original* dominado por un *humor*, en excéntrico monomaníaco.

(b) En cuanto al aspecto serio o patético de la figura quijotesca, éste se transforma en el aspecto sentimental de este nuevo tipo de Quijote desplazado, su idealismo en *sensibility*, el héroe en *man of feeling*. El sentimentalismo o el culto de la sensibilidad es una característica muy importante de la cultura inglesa del último tercio del siglo XVIII. Se trata de esa actitud que permea no sólo la literatura sino también la realidad de la época consistente en valorar por encima de todo la capacidad de experimentar delicados sentimientos—compasión, generosidad, ternura—hacia los otros seres humanos, y que se expresa frecuentemente en lágrimas. Virtud, benevolencia y sensibilidad son una misma cosa, y el ejemplo paradigmático de ello es Sterne y su uncles Toby, en el que se observa perfectamente el cruce de don Quijote y esta corriente dieciochesca. Esta interpretación sentimental de la figura quijotesca por parte de Sterne será muy influyente además en otras obras de esta corriente que serán protagonizadas por lo que denomina Niehus *sentimental Quixote man of feeling* (212), tales como *The Fool of Quality* (1765-70), de Henry Brooke, *The Vicar of Wakefield* (1766), de Oliver Goldsmith, y *The Man of Feeling* (1771), de Henry Mackenzie. Estos autores, sin embargo, a diferencia de Sterne, se basan exclusivamente en este aspecto serio

seldom harmless and never attractive. Such an attitude helps to explain the seventeenth century's interpretation of Don Quixote, but just as the end of the century saw a new interpretation of the Don it also saw a change in attitude toward humorists in general» (75). Niehus ofrece como testimonio de este cambio a Sir William Temple, quien explica la abundancia de estos *humores* y de *originals* en Inglaterra por la variedad, riqueza y libertad de la sociedad inglesa (76). «Throughout the eighteenth century there was increasingly widespread acceptance of the belief that humors were natural to the English national character and climate and that they were protected by traditional English liberty. Consequently, there was also an increasingly tendency to enjoy, condone, and even admire humors. A true humor, one natural to the character and not affected, was no longer considered a proper target for ridicule and satire» (76). Esta fascinación con la excentricidad y el individualismo va acorde con el individualismo que en religión fomentan movimientos como el Puritanismo y el Metodismo y en lo económico el capitalismo, de modo que irá aumentando a lo largo del siglo, aunque convivirá con la visión satírica de los humores, de manera similar a como conviven las dos visiones contrapuestas de la figura quijotesca a las que van unidas.

sentimental y prescinden del aspecto cómico característico de don Quijote^{*(28)}. Uno de ellos, explicita perfectamente la relación entre estas figuras sentimentales y don Quijote, la fusión del modelo cervantino y la corriente inglesa. En *The Fool of Quality*, Brooke considera a don Quijote «the greatest hero among the moderns», y prosigue:

How greatly, how gloriously, how divinely superior was our hero of the Mancha, who went about righting wrongs, and redressing injuries, lifting up the fallen, and pulling down those whom iniquity had exalted! In this marvellous undertaking, what buffetings, what bruising, what trampling of ribs, what pounding of packstaves did his bones not endure! (Mine ached at the recital.) But toil was his bed of down, and the house of pain was, to him, a bower of delight, while he consider'd himself as engaged in giving ease, advantage, and happiness to others. If events did not answer to the enterprises of his heart, it is not to be imputed to the man but to his malady; for, had his power and success been as extensive as his benevolence, all things awry upon earth would instantly have been set as straight as a cedar. (Cit. Niehus 218)

La benevolencia, inocencia y sensibilidad del *man of feeling*, que lo enfrentan a la realidad degradada, al mundo mezquino, y lo dejan en una posición marginal respecto al mismo, le confieren un perfil claramente quijotesco. También lo asemejan a él el empeño en ver el mundo de acuerdo a una serie de erróneas y teóricas concepciones y no según la experiencia, como ha indicado Frederick Karl^{*(29)}. Esta visión sentimental

^{*(28)} «Undoubtedly it was Sterne's development of the figure's sentimental and pathetic potential which had the greatest influence on his followers, and those who imitated him often created Quixotic men of feeling who never rose above insipid sentimentality and unreleived bathos. But Sterne himself never abandoned the corrective and balancing elements of satire and comedy» (Niehus 209). Más adelante escribe Niehus: «Unfortunately, most of those writers ... copied only Sterne's sentiment without taking any of the balancing qualities of irony or satire. The Quixotic heroes of Henry Mackenzie and Henry Brooks are purged of their bad qualities and left with only the most innocent and engaging whimsies. They differ from other men not by the ridiculousness of their obsessions but by the extravagance of their sensibility and benevolence ... This sensibility becomes virtue, and no matter how imprudent or impractical he may be the sentimental Quixote becomes a figure of inestimable virtue» (213). Y prosigue: «Set apart by his innocence, benevolence, and sensibility, the sentimental hero is, like most Quixotes, at odds with the hard realities and deceptive appearances of a world in which prudence and practicality are so highly valued ... By comparison the world suffers. Its knowledge tends to become scheming and its prudence tends to become selfishness. Although they are usually much too kind to be active satirists, sentimental Quixotes become by their example passive satirists who expose the baseness of the world and then inspire it to goodness. As the sentimental hero became increasingly virtuous and taught by his good example rather than his bad example, he became more and more one-sided. Satire and comedy tend to become disassociated from him. Instead of combining good and bad in a single character to produce a mixture of sympathy and satire, the sentimental novelist created Quixotes who were intended to be wholly sympathetic and were therefore as one-sided in their way as the seventeenth-century buffoonish or villainous Quixotes had been» (213-14).

^{*(29)} FREDERICK R. KARL escribe en *The Adversary Literature. The English Novel in the Eighteenth Century: A Study in Genre* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1974): «We should add that novels at the very heart of the sentimental movement owe a good deal of their existence to the Don, idealistic, benevolent, ready to believe the best of mankind» (222). Y en una nota a pie de página añade este autor en relación al carácter quijotesco de los protagonistas de esta novelas: «Chiefly, all such protagonists are anxious to believe, not what experience tells them, but what their readings or philosophies have prepared them to accept. Their reactions are never empirical—which is the way to common sense—but based on reading, emotions, or preconceived attitudes. In their inability to accept what mind and senses should tell them, they build up a store of assumptions and sentiments far in

de don Quijote en la que se basa este desplazamiento inglés del aspecto heroico de su figura se refleja además en las últimas traducciones del XVIII de Kelly y Wilmot y en sus correspondientes prefacios, como han comentado Burton y Skinner^{*(30)}.

El desplazamiento de la figura quijotesca, dado por la reducción de escala y universalización del Quijotismo así como por su adaptación a la cultura inglesa impregnándolo de excentricidad y sentimentalismo, marca un desarrollo de la misma más allá de Cervantes, liberada por completo de la literalidad, todavía visible en *Joseph Andrews* y *Launcelot Greaves*. Lo más característico de este desarrollo que tiene lugar en *Tristram Shandy* y *Humphry Clinker* es la creación de la figura que Stuart Tave ha llamado en su estudio clásico sobre el humor dieciochesco *amiable humorist*^{*(31)}, Niehus *sentimental humorist* (213), o Skinner *benevolent eccentric* (55). En esta figura, y haciendo gala de la profundidad en la interpretación del personaje quijotesco observable ya en *Joseph Andrews* y *Launcelot Greaves*, los dos aspectos, cómico y serio—transformados en excentricidad o monomanía y en sentimentalismo o benevolencia—confluyen. Toby Shandy y Matthew Bramble son los dos ejemplos prototípicos, pero la mezcla, aunque de manera menos clara, está presente también en cierta medida en *Tristram Shandy* y *Humphry Clinker*, que dan título respectivamente a las obras de Sterne y Smollett aunque nunca llegan a ser los héroes de las mismas. El tipo asoma ya de manera germinal en Parson Adams, y aparece claramente prefigurado en las declaraciones de un autor de la época, Corbyn Morris, quien en su *An Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* (1744), afirma que,

...humour, in the Representation of the Foibles of Persons in real Life, frequently exhibits very generous benevolent Sentiments of Heart; And these, tho' exerted in a particular odd Manner, justly command our Fondness of Love ... Humour is the most exquisite and delightful, when the Oddities and Foibles introduc'd are not mischievous or sneaking, but free,

excess of what they would normally have; and their subsequent behavior, founded on precisely this excess, marks the beginning of the novel of sensibility» (221-22). Sin embargo Karl amplía el círculo de novelas sentimentales quijotescas demasiado, incluyendo *The Female Quixote*, *The Spiritual Quixote* y *Launcelot Greaves*, lo que es desde mi punto de vista un error basado en la confusión del aspecto heroico de los personajes de estas novelas (en los dos primeros casos, además, un carácter heroico nada quijotesco, como vimos) con el desarrollo de éste aspecto hacia lo sentimental.

^{*(30)} «A.P. Burton ... has emphasized their sentimental tone, which he finds in accordance with contemporary trends in the novel. Kelly reprinted *verbatim* Motteux's life of Cervantes, merely adding to the last sentence ("...an Accomplished Writer, a perfect Gentleman, and a Truly good Man") the nine words, "possessed at the same time of the finest feelings." Wilmot apparently believed quite seriously that Don Quixote's "fine taste for poetry, and his fine sensations of love, must infallibly recommend him to general notice and favour" (translator's preface), thus projecting him as some bloodless hero of 18th-century sentimental romance» (Skinner 50).

^{*(31)} STUART M. TAVE, *The Amiable Humorist* (Chicago: University of Chicago Press, 1960).

jocund, and liberal; and such as result from a generous Flow of Spirits, and a warm universal Benevolence. (Cit. Niehus 78)

Estas palabras son una magnífica descripción del tipo del excéntrico benevolente al que me estoy refiriendo, que Morris ejemplifica precisamente con don Quijote (Niehus 79-80). Y efectivamente su ambivalencia y complejidad encaja perfectamente en la de don Quijote: la excentricidad y la monomanía del personaje tienen similares efectos cómicos y ridiculizadores (aunque la comedia ahora no resulta del choque del idealismo romántico con la realidad como del idealismo abstracto con la misma); los delicados sentimientos a flor de piel, la generosidad, benevolencia y nobleza del personaje, siguen conformando un núcleo de idealismo moral que lo enfrentan a una sociedad degradada, a la que satirizan de forma pasiva, y despiertan nuestra simpatía hacia el personaje^{*(32)}. Pero en *Tristram Shandy* y *Humphry Clinker* estos dos aspectos no sólo confluyen en una misma figura sino que también se proyectan por separado en otras figuras en las que uno de ellos predomina: Walter Shandy y Tabitha Bramble son ante todo Quijotes cómicos y ridículos. Además, junto a estos Quijotes desplazados, Sterne y Smollett mantienen la figura del Quijote literal en Yorick y Lismahago respectivamente. Queda conformada así una amplia galería de Quijotes, una gama de figuras quijotescas que recogen todas las posibilidades de la misma y que confieren al Quijotismo de estas obras una profundidad y riqueza inigualadas. En ellas Sterne y Smollett no se conforman con desdoblar a don Quijote en dos figuras, como ocurría en

^{*(32)} La correspondencia es perfectamente percibida por Alan McKillop, quien al estudiar el personaje de Parson Adams y apoyándose en las palabras citadas de Corbyn Morris afirma que este «...tolerant and sympathetic treatment of humors gave novelist and reader a good opportunity to be both inside and outside the character at the same time. One could participate sympathetically in eccentricities which had good intentions and generosity at their very center, and at the same time recognize tolerantly that the humorist displayed a relatively harmless kind of vanity or pride, for so his attachment to his own bent or peculiar point might be called» (104). Esta doble actitud se corresponde claramente con la doble actitud que despierta la figura quijotesca por sus dos aspectos, como el propio McKillop se apresura a dejar claro cuando afirma acto seguido: «We may think of the humorous character as rigid and unadapted in a world that requires flexibility [idealismo moral frente a realidad, aspecto cómico]; but we may also think of the humorous character as complex and flexible enough in its encounter with the rigid formulas of society and received opinion [idealismo moral frente a realidad, aspecto serio] ... Cervantes plays this double game, and so does Fielding. Don Quixote and Parson Adams combine a primal innocence and direct simplicity of judgement with dignity and learning, and with what we may call a rich inner resourcefulness. Who can deny that Don Quixote is a true knight, and Adams a true priest? And too much should not be made of their disqualifications for coping with this wicked world; though they are both unworldly, they do get along well in their fashion with keen relish and interest» (104-5). Niehus también sugiere esta correspondencia cuando, comentando las palabras de Norris citadas, afirma: «Thus a humorist can be comical and foolish and still retain our sympathy because of his essential goodness and virtue. The humorist should be an object of mirth, but he should elicit laughter which is good-natured rather than satirical and destructive...» (78).

Joseph Andrews y *Launcelot Greaves*, sino que van más allá para ofrecernos un mundo lleno de Quijotes, totalmente quijotizado.

Las dos obras que acabamos de ver continúan la línea abierta por Fielding de recuperación del aspecto serio o heroico de don Quijote, frente a la reducción cómica y bufonesca del siglo XVII. De hecho, como hemos visto, el Quijote sentimental de Sterne dará lugar a una serie de obras menores en las que don Quijote es ya sólo héroe, que culminan esta recuperación del héroe convirtiéndola en una clara evolución del bufón al héroe. Pero ésta no es sino el paso de una reducción de la complejidad del personaje quijotesco—el bufón—a otra de sentido contrario—el héroe sentimental—que es una clara alternativa, la otra cara de la moneda, a esa otra simplificación que tendrá también lugar en el último tercio del XVIII—la de los Quijotes cómicos entusiastas que ya hemos visto—y un anticipo de la reducción Romántica que tendrá lugar en el XIX. La presencia de estos Quijotes entusiastas sólo cómicos junto a esos Quijotes sentimentales sólo serios nos recuerda sin embargo que esa supuesta transición del bufón al héroe no es tal en el seno del siglo XVIII, que sólo lo es cuando presentamos este siglo flanqueado por el XVII y el XIX e ignoramos su dinámica interna. Esta dinámica interna en realidad viene dada por la separación entre autores mayores y menores más que por el paso del bufón al héroe. Los autores mayores del medio siglo descubren al héroe—y la sátira asociada a él—pero lo presentan, como Cervantes, junto al bufón, recuperando así la ambivalencia y complejidad de la figura quijotesca hasta entonces dormida; los autores menores del último tercio del XVIII la simplifican de nuevo tomando partido por uno u otro aspecto. En realidad Fielding, Sterne y Smollett configuran la auténtica encrucijada tanto en el paso del siglo XVII al XIX como dentro del propio siglo XVIII; y esta posición de encrucijada viene dada por su descubrimiento y exploración de todas las posibilidades de la figura quijotesca, por el paso de una interpretación superficial de la misma que domina antes de ellos a una profunda, antes del retorno a otra superficial de sentido negativo—bufón—o positivo—héroe. Su profundidad los sitúa frente a la reducción y distorsión cómicas tanto de los Quijotes degradados del XVII que los preceden como de los Quijotes entusiastas que los siguen; y frente a la reducción y distorsión posterior tanto de los Quijotes sentimentales como de los románticos del XIX anticipados por éstos. La distorsión se produce tanto en los siglos XVII—Quijotes sólo ridículos—y XIX—Quijotes sólo heroicos—como dentro del propio siglo XVIII, sobre todo en su último tercio—donde encontramos Quijotes sólo heroicos y Quijotes sólo ridículos. Ello nos da dos coordenadas para contemplar el desarrollo y evolución de la figura quijotesca, una

transecular y otra intersecular. Frente al siglo XVII Fielding, Sterne y Smollett, recuperan el aspecto heroico y lo unen al ridículo, pero tras ellos el siglo XIX se queda sólo con este descubrimiento y prescinde del último: de simplificación a simplificación pasando por una síntesis compleja; pero antes de llegar al XIX, y tras esa síntesis compleja de los autores mayores en el tercio central del XVIII, en el último tercio se produce en los novelistas menores una simplificación o polarización en uno u otro sentido, el bufón entusiasta y el héroe sentimental. En el siglo XVIII, por tanto, tenemos todas las posibilidades, lo que lo coloca en la encrucijada entre el bufón del XVII y el héroe del XIX. Pero estas posibilidades sólo aparecen simultáneamente en los autores mayores, los autores menores toman partido por una u otra, como habían hecho en el XVII y como harán en el XIX*⁽³³⁾. La respuesta a la disyuntiva bufón-héroe planteada por la complejidad de don Quijote separa a unos de otros, y marca en general la profundidad y perceptividad de toda imitación cervantina.

4. Esta separación se acentúa por el hecho de que en estos novelistas mayores, en Fielding, Sterne y Smollett, hay algo más que una imitación más profunda de la figura quijotesca—literal en el caso de *Joseph Andrews* y *Launcelot Greaves*, desplazada en el de *Tristram Shandy* y *Humphry Clinker*. En las dos primeras hay además una primera asimilación del arte cervantino de la novela, que en las segundas se hace más desarrollada, extensa y original. A esta otra forma de imitación cervantina diferente de la que hemos visto hasta ahora se refiere R. K. Britton cuando hace una

*⁽³³⁾ Ronald Paulson apunta en esta dirección cuando explica: «The Quixote syndrome [the balancing of illusion against reality], when it appears whole, involves a partial recantation. It says that Quixote is totally wrong, that he is mad and the world is real; and yet in a sense he is right and the world is unreal or at least wicked and unimportant. Don Quixote is by all odds the most seminal narrative satire of the seventeenth and eighteenth centuries; in the majority of works influenced by it these contrary interpretations appear separately, with the emphasis at first on his error and then, in the later eighteenth century, increasingly on his innocence. Only in a significant few do they join» (33). Niehus subraya la profundidad de la interpretación de los autores mayores frente a la superficialidad de los menores en las páginas finales de su estudio. «Most authors of the minor "Quixote" novels were essentially superficial and exploitive in their use of the Quixote figure ... Unfortunately these minor imitators of Cervantes understood little of the depth and complexity of the Don's Quixotism, and they simply grafted it on to their own dull and conventional characters» (245). Frente a ellos, «when the great English novelists used the Quixote figure it was seldom simply to obtain a cheap laugh or point an easy moral. The Quixotisms they portrayed were important and integral parts of their characters' personalities, and at their best these authors achieved in their own Quixotes some of the depth and complexity of Cervantes' original. Writers like Fielding, Smollett, and Sterne were able to accept Cervantes' influence without abandoning their own originality. They brought as much to the Quixote figure as they took from him. Thus characters like Parson Adams, Lieutenant Lismahago, and Uncle Toby, though all Quixotes, exist in their own right as some of the most original and memorable characters in all of English fiction» (245-46).

distinción entre dos líneas de imitación del *Quijote* en el siglo XVIII que me parece capital:

What did emerge after 1750 in the fiction that drew directly upon *Don Quixote* was, for the most part, a superficial kind of imitation by writers with no outstanding talent, for the majority of whom Cervantes's book offered a comic character whose unique blend of madness, naivety and idealism could be adapted to provide often crude vehicles of satirical humour or social comment. Somewhat deeper and more significant lessons, however, were learned by Henry Fielding and Laurence Sterne, and it is to them we must turn to discover *Cervantism* (as distinct from mere *Quixotism*) assimilated and reapplied with crucial implications for the writing of the novel in England, both during the eighteenth century and beyond.*⁽³⁴⁾

Esta distinción de Britton entre *quijotismo* y *cervantismo* en los seguidores ingleses de Cervantes la había trazado ya, como no, Ortega y Gasset, para referirse a dos formas de estudio o interpretación del *Quijote* que coinciden con esa alternativa interpretativa que ofrece la novela inglesa. Ortega señala que,

En las *Meditaciones del Quijote* intento hacer un estudio del quijotismo. Pero hay en esta palabra un equívoco. Mi quijotismo no tiene nada que ver con la mercancía bajo tal nombre ostentada en el mercado. *Don Quijote* puede significar dos cosas muy distintas: *Don Quijote* es un libro y Don Quijote es un personaje de ese libro. Generalmente, lo que en bueno o en mal sentido se entiende por "quijotismo", es el quijotismo del personaje. Estos ensayos, en cambio, investigan el quijotismo del libro. (30)

Y más adelante añade Ortega: «Conviene, pues, que haciendo un esfuerzo, distraigamos la vista de Don Quijote, y, vertiéndola sobre el resto de la obra, ganemos en su vasta superficie una noción más amplia y clara del estilo cervantino, de quien el hidalgo manchego es sólo una condensación particular. Este es par mí el verdadero quijotismo: el de Cervantes, no el de Don Quijote» (31). La distancia que va del quijotismo del personaje al quijotismo de Cervantes, en la terminología de Ortega, o del quijotismo al cervantismo, en la de Britton, es la que va de una asimilación de ciertos elementos de la fórmula quijotesca, con su personaje central y sus aventuras, a la del arte cervantino de la novela, una forma característica de concebir o de escribir la novela, y es la que separa a los novelistas menores del siglo XVIII inglés de los mayores en su interpretación y asimilación de Cervantes.

Sin embargo, ninguno de los críticos citados hasta ahora se ha ocupado de ese cervantismo de los autores mayores, con la excepción de Michael Craddock, al que hay que unir el intento más reciente pero poco satisfactorio en sus resultados del propio Britton. Al estudiar la influencia del *Quijote* en el XVIII todos se centran en la figura

*⁽³⁴⁾ R.K. BRITTON, «Don Quixote's Fourth Sally: Cervantes and the Eighteenth-Century Novel», *New Comparison* 15 (1993): 22-23.

quijotesca, en el quijotismo, prestando poca o nula atención a la novela cervantina, al cervantismo. El estudio más completo hasta la fecha, el de Niehus, lo deja bien claro desde su título mismo: *The Nature and Development of the Quixote Figure in...* En su excelente trabajo Niehus se interesa por los novelistas mayores más que por los menores, por los que muestran mayor originalidad, sensibilidad y creatividad en su utilización de la obra de Cervantes, pero no va más allá de su utilización del personaje. La crítica de Craddock a Niehus es significativa en este sentido: «...I believe that his approach in some cases tends to isolate one figure from the rest of the novel, and he does not always carry the implications of this re-evaluation of the character on to an examination of how it affects the whole work» (28). Y es significativa también en cuanto al propio enfoque de Craddock, pues éste se ocupa precisamente de eso, de las implicaciones que esa utilización más profunda y compleja del personaje y la trama quijotesca tienen en las novelas de estos autores, y especialmente en la representación que ofrecen de la realidad, cuya raigambre cervantina queda así al descubierto. Para ello Craddock ha de partir necesariamente del análisis de la novela cervantina y su representación de la realidad, análisis que realiza con acierto aunque con excesiva brevedad y un punto de vaguedad, para luego rastrearla en *Joseph Andrews*, *Launcelot Greaves*, y *Tistram Shandy**⁽³⁵⁾. Sin embargo Craddock, pese a sus intenciones, sigue

*⁽³⁵⁾ Craddock parte de la ambivalencia de la figura quijotesca como bufón y héroe para remontarse desde ahí a la ambivalencia de la representación cervantina de la realidad, que incluye realismo y *romance*, y que efectivamente es el reflejo o la contrapartida en el plano de la mimesis de la complejidad del personaje en el plano de la historia, y que también se refleja en el plano general de la novela en la convivencia de la parodia y la sátira (aunque Craddock no establece estas conexiones con claridad, sino que aparecen más bien implícitas en sus argumentos). Craddock constata en cierto momento cómo «much of the time Don Quijote appears to be a simple fool yet he displays wisdom, courage, imagination and idealism. The novel seems to want to correct his disordered view of reality, yet in Part Two the world begins to imitate and be transformed by the knight's vision. Cervantes's book appears to want to measure the ideal against the experience of daily life, yet it shows how commonplace objects and ordinary reality become meaningful through imagination and illusion» (36). Por eso frente a la interpretación de la novela de Cervantes ante todo como modelo de ficción realista en la que se valora la verdad empírica por encima de la verdad de la visión idealizada o imaginativa del mundo representada por don Quijote, y en la que la primera corrige y destruye la segunda, Craddock defiende una visión más amplia del realismo cervantino (10-11), en la que las ilusiones románticas de don Quijote tienen también algo que enseñarnos sobre la realidad y de hecho forman parte de la realidad: «The idealism they embody, and the literary impulse they enshrine—to transcend common reality—remain potent and active parts of Cervantes's vision. Don Quijote's "individual experience" is not simply illusion but "truth" as well ... His illusions demonstrate the notion that human reality is informed by ideals, dreams and delusions which may often fall short of ordinary reality but which can sometimes be creatively engaged with it ... Indeed, Don Quijote's illusions maybe a symptomatic part of which we call common experience. His encounters and adventures, moreover, suggest some of the abiding facts of daily life, but we must also recognise the paradox that it is his perception and imagination that bring the world alive, make it interesting to him—and to us» (23-24). Por eso en el realismo cervantino, tal y como ya hemos explicado más arriba, *romance* y realismo se funden y establecen un diálogo entre sí:

demasiado atado por el personaje quijotesco en su análisis, lo cual limita su estudio de diferentes maneras ². Craddock abre y muestra el camino del cervantismo, pero para entender todas las ramificaciones y líneas de desarrollo de la novela cervantina en la novela inglesa del XVIII hay que partir de una definición más extensa y completa, más amplia y rigurosa, y esa definición es la que he intentado ofrecer en la primera parte de este estudio.

«It is often assumed, for example, that experience of reality is meant to displace the authority of the romances in *Don Quijote*. Whilst Cervantes has no time for fantasy and wish-fulfilment, the representational possibilities of the romances do, however, have a value that is not wholly undermined by imitation of daily life and the external world. They have a potential that is registered in *Don Quijote* in expressing qualities such as idealism, heroism, wonder, utopian aspiration, vivid sensuous awareness of the world and a power of dramatic intensity that give meaning to life, and reveal the creative, transforming power of imagination» (38). Craddock además utiliza a Bajtin y sus teorías sobre el carnaval y el diálogo novelístico para apoyar estas ideas, de modo que en su visión don Quijote realiza una función carnavalesca en el conjunto de la obra, constituyéndose en el visionario, el artista, el principio de imaginación que desafía las nociones ordinarias de experiencia, las asunciones racionales y de sentido común sobre la realidad y la vida, estableciendo un diálogo con ellas perfectamente expresado en el diálogo con Sancho. (Una visión muy similar de la novela cervantina aparece en el libro citado de Frederick Karl, *The Adversary Literature* [58 y 62].) De este modo la ambivalencia del personaje quijotesco— «Don Quijote lives in Cervantes's carnival ethos as both fool and hero. We do not need to sentimentalise the figure, like Lamb, to recognise the ambivalence with which he is portrayed in the novel. Whilst we see how far away from ordinary reality Don Quijote's illusions leave him, we must also recognise that they are symptomatic of the way the imagination may shape and create the individual's experience of the world» (325)— desemboca en la ambivalencia del realismo cervantino— «Certainly *Don Quijote* offers an equally potent challenge to all realistic modes of representation that are too narrowly materialistic or exclusively experiential in their criteria just as it does to fiction that ignores ordinary realities ... Cervantes's knight, the champion as well as the fool of the imaginative, the artist, is an endearing ... creation ... for the writer who may seek release and transformation in art as well as an imitation of how things are» (330). Lo que don Quijote ofrece a los autores del XVIII, para Craddock, es por todo ello básicamente «...a representational mode that explored the tensions between art and life, exploited the creative interplay or romantic possibilities and realistic probability in fiction, and demonstrated the continuities of the idealizing tendencies in art with the imaginative ones in life» (323). Y esta fue la lección que asimilaron Fielding, Smollett y Sterne, que Craddock resume de la siguiente manera: «...*Joseph Andrews* and *Sir Launcelot Greaves* suggest a more complex sense of human reality in which the individual's imagination is seen to interact creatively with external reality. Human life is not just common experience but also romance, art, imagination. *Tristram Shandy* as autobiography deliberately makes fiction and reality teasingly close. The book delights in showing us how much of a "Life" is actually "Opinions", how much of reality exists in the imagination, how much of realism is itself curiously like romance as the mind interplays with nature» (328).

² Su análisis de la novela cervantina es limitado, al ocuparse sólo de un aspecto del arte novelístico cervantino, básicamente el que aquí hemos denominado realismo romántico, el diálogo entre *romance* y *realismo* que tiene lugar en la obra de Cervantes, aunque contemplado también como diálogo entre la imaginación y la realidad, el arte y la vida; el campo de influencia de la novela cervantina queda a su vez limitado por lo limitado de esta definición, como revela su elección de las novelas que estudia, las que ilustran este aspecto de la novela cervantina en el que se centra Craddock y en las que la presencia del personaje quijotesco es muy fuerte, pero excluyendo otras que participan de la concepción cervantina de la novela; y se observan también límites en su estudio de las mismas, especialmente en *Tristram Shandy* (que es la que muestra una mayor y más original asimilación de la novela cervantina), límites dados también por el limitado punto de partida (su análisis de la novela cervantina). Sin embargo el de Craddock es el único estudio de la influencia cervantina más allá del personaje quijotesco.

En ella hemos visto cómo la novela cervantina se caracteriza por su relación dialógica tanto con la realidad como con la literatura desde eso que hemos denominado *realismo*. El realismo cervantino se basa en una representación horizontal de la realidad cuyos rasgos más sobresalientes y decisivos son, en primer lugar, el hecho de que los personajes dejan de ser tipos universales maniqueos y superlativos que representan mundos antagónicos, para convertirse en individuos particulares y ordinarios con luces y sombras; y, en segundo lugar, el hecho de que la acción deja de estar sometida a un principio superior que rige los destinos de los personajes y ordena sus vidas a través de una sucesión de casualidades, para depender de los propios personajes, de sus personalidades y las relaciones entre ellos. El mundo deja por tanto de estar escindido en dos mundos antagónicos, de ser bipolar, y deja de depender de un mundo superior al que apunta, de ser trascendente, para ser el mundo horizontal de la experiencia ordinaria y particular. Pero los rasgos más distintivos y característicos de la novela cervantina derivan de la intervención en este *realismo* de lo que hemos denominado principio dialógico, que mediatiza las relaciones de la novela tanto con la literatura como con la realidad. En virtud del mismo, la novela, en primer lugar, establece un diálogo con el román, un diálogo cuya forma y tono predominante es anti-romántico—Cervantes llega al *realismo* a través del anti-román—pero que muestra también las posibilidades románticas de la realidad, aunque circunscribiendo estas posibilidades a la visión y la imaginación de un personaje, don Quijote, y a las historias entrelazadas de una serie de personajes secundarios. De esta manera la horizontalidad realista se abre a la verticalidad romántica, el *romance* queda incluido en el *realismo* como visión individual y como realidad secundaria, y acaba por tanto formando parte de la realidad que describe la obra. De ello resulta eso que hemos dado en llamar REALISMO ROMÁNTICO, que designa esa incorporación del *romance* desde o en el *realismo* adoptando diferentes distancias respecto a él, dialogando con él de diferentes maneras. La intervención del principio dialógico en la novela se hace sentir además en el hecho de que la novela presenta una realidad escindida en o filtrada por una serie de perspectivas sobre la misma, de visiones de mundo, que no agotan por sí solas la realidad y no coinciden plenamente con ella porque son limitadas y no pueden atraparla por completo, y que dialogan entre sí e incluso dentro de sí—lo que hemos denominado dialogización externa e interna respectivamente. Este diálogo—o, teniendo en cuenta la forma dual que adopta en el diálogo central de don Quijote y Sancho, contraste—entre ellas, dialogiza la realidad y de ello resulta lo que hemos denominado REALISMO DIALÓGICO. Pero el carácter explícitamente literario de una de estas perspectivas, la quijotesca y

romántica central, y su refutación paródica por la realidad, hace también del realismo cervantino un REALISMO ANTI-LITERARIO, es decir, un realismo que afirma sus pretensiones miméticas sobre la revelación del carácter literario, ficticio y en última instancia mentiroso de la literatura previa, es decir, sobre la dialogización de esa literatura, del román. Sin embargo en ese afán por reforzar la ilusión de realidad, por presentar una realidad no literaria en oposición a las visiones o distorsiones literarias de la misma, el realismo cervantino va más allá del realismo anti-romántico y Cervantes introduce en el juego la propia novela, la visión literaria que de la realidad nos da la misma obra que leemos, a la que contrapone una realidad que la supera y desborda, haciendo así el realismo anti-literario doblemente anti-literario—la realidad no sólo frente al román sino también frente a la propia novela. Pero al hacerlo Cervantes dialogiza la propia obra y descubre también las limitaciones de la propia novela y su representación de la realidad que se derivan de su carácter literario, dando lugar así a una reflexión de ésta sobre sí misma y las relaciones entre literatura y realidad, y por tanto al REALISMO AUTO-CONSCIENTE. Este culmina al hacernos comprender el autor, a través de diferentes procedimientos, que la obra que leemos no sólo es un artefacto literario sino también que es tan ficticia—aunque no tan mentirosa—como la literatura previa que pretende desacreditar. Hemos vuelto así a la dialogización de la literatura de la que parte el realismo cervantino: éste empieza en la dialogización del román de la que resulta el realismo romántico; pasa por la dialogización de la realidad que se deduce de ésta dialogización primera, pues el realismo dialógico resulta del hecho de que el román es encarnado en un personaje y su visión de mundo que aparece en diálogo con la visión *realista* o escéptica de otros personajes; y el realismo anti-literario resulta del diálogo entre la realidad tanto con esa visión romántica de origen explícitamente literario como con la visión literaria de la realidad de la propia obra; para llegar así a la dialogización de la propia novela de la que resulta el realismo auto-consciente. Se pasa así del anti-román, el indudable punto de partida cervantino, a la anti-novela.

De esta forma el principio dialógico sustituye al de verticalidad como principio de mediación en la asimilación de la realidad, y también en la asimilación de la literatura, pues de él se deducen las características básicas de la novela cervantina. La presentación dialógica tanto de la literatura como de la realidad determina el carácter romántico, dialógico, anti-literario y auto-consciente de ese realismo. En el *Quijote* tenemos una realidad representada horizontalmente—*realismo*—en diálogo con la representación vertical característica de la literatura anterior—realismo romántico—y con la de la propia novela—realismo auto-consciente; y una realidad dialogizada a su vez tanto por esas

representaciones o visiones literarias—realismo anti-literario— como por el diálogo que éstas, especialmente la romántica, establecen con visiones discrepantes, especialmente la *realista* o la meramente escéptica—realismo dialógico. La novela cervantina lleva a cabo desde su *realismo* una dialogización de la literatura, tanto del román como de la novela, lo que le da una coloración romántica y auto-consciente características, que dejan ese realismo teñido de verticalidad idealista y de consciencia de su carácter literario y ficticio. Esta dialogización de literatura es la base de una dialogización de la realidad, pues sirve para presentar la realidad como anti-literaria, como diferente a la del román y a la de la propia novela y en continuo diálogo con ellas, y esta dialogización de la realidad aparece calramente en la presentación de visiones discrepantes entre los personajes, visiones que se critican mutuamente. Es fácil observar cómo el principio dialógico es un factor decisivo en esa inclusividad del realismo cervantino que ya hemos comentado, pues sobre el concepto de diálogo Cervantes crea ese mundo de ficción en que pueden convivir principios o actitudes opuestas, en el que dialogan los extremos, y en el que la paradoja, el diálogo de contrarios, es principio constructivo fundamental; y de la paradoja nace esa riqueza, complejidad y polivalencia del universo literario cervantino, su inclusividad. El *realismo* del *Quijote* rechaza el román al tiempo que lo incluye, es anti-romántico y romántico a un tiempo; en él la visión romántica quijotesca es criticada y corregida por la visión realista sanchesca al tiempo que aquella critica y corrige a su vez a ésta; para crear la ilusión de realidad, no sólo se critica el román sino también la propia novela; pero la crítica de la propia novela no sólo sirve para afirmar su carácter realista sino también para socavarlo (la paradoja metaliteraria); y finalmente, en línea con esto, se afirma continuamente que lo que leemos es *historia*, al tiempo que se demuestra que es ficción (la paradoja metaficcional).

Así pues tenemos más paradojas que unir a la del bufón y el héroe del personaje quijotesco con sus implicaciones paródicas y satíricas, una serie de paradojas que se van superponiendo sobre la paradoja básica del personaje; pero que nos van gradualmente alejando de él, que van ampliando su campo de acción para pasar del personaje a la obra en su conjunto, a otros personajes y otras historias secundarias, y en última instancia a una historia por encima de la de don Quijote y los demás personajes, la de la narración. Estas otras paradojas nos llevan del personaje quijotesco a la novela cervantina que hemos intentado definir. (a) Si en un primer paso todavía muy ligado al personaje pero saltando ya a su funcionamiento en la obra el bufón se utiliza para criticar a la literatura, la parodia, y el héroe a la realidad, la sátira, en un nivel superior, el de la representación de la realidad que se desprende de la totalidad de

la obra, tenemos una primera paradoja, en la que el bufón sirve al *realismo* anti-romántico que marca la mimesis dominante pero el héroe—y con el héroe esas historias entrelazadas—lo tiñe de *romance*, en la que se critica al román al tiempo que se demuestra su poder actuante en la realidad, de lo que resulta el *realismo* romántico; y una segunda paradoja en la que el bufón es criticado por Sancho y su visión *realista* así como por el escepticismo anti-romántico de otros personaje, pero el héroe critica la visión *realista* de Sancho y la anti-romántica de los otros, de lo que resulta el *realismo* dialógico. De la paradoja del bufón y el héroe pasamos así a la de la parodia y la sátira y de ésta a la del *romance* y el *realismo*. (b) Pero aún podemos subir más de nivel y alejarnos definitivamente del personaje saltando de su historia al plano de la narración y la producción de la propia historia. Si en aquél don Quijote funcionaba como bufón para establecer el carácter anti-romántico del mundo y como héroe para reivindicar su carácter romántico, que es lo mismo que decir el carácter anti-literario al tiempo que literario del mundo, en este plano superior los personajes que producen y comentan la historia de don Quijote funcionan de manera similar; es decir, para afirmar, en primer lugar, el carácter anti-literario al tiempo que literario de la obra que leemos, y, en segundo lugar, su carácter ficticio al tiempo que histórico. Así tenemos una cadena de paradojas superpuestas—bufón-héroe, parodia-sátira, *romance-realismo*, literatura-vida y ficción-realidad—que nos van remontando del personaje quijotesco a la novela cervantina. Y si de la paradoja que encerraba el personaje quijotesco resultaba su complejidad y ambivalencia y por tanto una amplia gama de posibilidades para los imitadores ingleses, de las paradojas que guarda la novela cervantina en su conjunto resulta su inclusividad y de ahí las muchas posibilidades que ofrece el arte cervantino de la novela a los grandes novelistas del XVIII, a aquéllos que son capaces de ver más allá del personaje para remontarse a la novela en su conjunto. La novela según el *Quijote* es una especie de caja de Pandora, llena de potencialidades que los autores del XVIII explorarán y desarrollarán en diferentes direcciones y con diferentes grados de originalidad o profundidad. De esa exploración de la novela cervantina, y no sólo de su personaje central, daremos cuenta en esta segunda parte de este estudio.

En él veremos cómo en *Joseph Andrews* y *Launcelot Greaves* Fielding y Smollett asimilan sobre todo el *realismo* romántico cervantino y su dialogización de la literatura. Fielding, como Cervantes, parte de un *realismo* anti-romántico, del anti román, cuyo referente principal es en su caso la *Pamela* de Richardson, que progresivamente se transforma en romántico, en lo que el propio Fielding denominará *román cómico*. El román cómico implica una distancia en la dialogización del román diferente a la típica

distancia cervantina, una relación diferente, pero se basa en la cervantina yuxtaposición de *romance* y *realismo*. La forma característica de esta yuxtaposición no es ahora la del *romance* representado por la visión de un personaje frente al *realismo* del mundo que lo rodea, sino el *romance* representado por un trama romántica de la que es protagonista Joseph—es decir como parte integrante de esa realidad y no mera visión—que se desplaza al situarse en el mundo anti-romántico del *realismo* y además se yuxtapone con una trama realista de claros contornos quijotescos de la que es protagonista Adams. El realismo romántico de Fielding está en este sentido más cercano a la yuxtaposición cervantina de las historias románticas entrelazadas con la principal quijotesca, que a la de las historias románticas evocadas por el personaje quijotesco en su imaginación frente a la historia quijotesca que tiene lugar en la realidad. Fielding, como Cervantes, basa su representación de la realidad en un desplazamiento *realista* y cómico del román, que se distancia del román mediante la risa, pero que acaba abrazándolo e integrándolo en su mundo más firmemente que Cervantes, pues el román forma en última instancia parte de la realidad que se nos presenta. Smollett seguirá los pasos del román cómico de Fielding, y su *Launcelot Greaves* en este sentido parece más deudor de Fielding que de Cervantes. En su obra encontramos una similar superposición de la trama romántica y la quijotesca, que en este caso confluyen en el personaje central, de forma que la trama quijotesca desplaza cómicamente a la romántica, pero no lo suficiente como para que aquélla no acabe emergiendo con toda claridad, como ocurría en Fielding, y dominando de hecho la obra de forma todavía más clara que en Fielding. Así es como tanto una como otra obra muestran una primera asimilación del arte cervantino de la novela y su desplazamiento *realista* y cómico del román^{*(36)}.

Humphry Clinker y *Tristram Shandy* van más allá de la dialogización de la literatura de estas obras y del realismo romántico, y llevan a efecto además una dialogización de realidad, transforman este realismo en dialógico al insistir en la forma en que ésta se

^{*(36)} Craddock apunta también en esta dirección cuando explica en las conclusiones de su estudio cómo, «*Joseph Andrews* is full not only of realistic probability but also of romantic possibility. It draws attention to the realities of physical and material existence, and yet at the same time presents us with more idealised patterns of love, Christian duty and charity. It invites us to recognise a world bound by probabilities in human behaviour and nature, by physical facts and laws, and, at the same time, in truly dialogic fashion, delights in setting its characters free from the pattern of cause and effect and predictability it points to. It insists on imitating life, yet it constantly reminds us of its own make-believe, permitting in carnivalesque fashion idealism and realism to co-exist» (326-27). Y continúa: «*Sir Launcelot Greaves*, too, displays a curious mixture of romance and realism that, again, suggests an interpretation of *Don Quixote* at work that goes beyond its hero and narrowly realistic sense of what the book is about ... Like *Joseph Andrews*, *Sir Launcelot Greaves* is a carnivalesque novel that is grounded in ordinary life yet transgresses the values and realities of the everyday world, and even in some ways transforms it» (327).

halla mediatizada y filtrada por las perspectivas y las idiosincrasias de los personajes que la contemplan. En *Humphry Clinker*, de hecho, el dialogismo se convierte prácticamente en el tema central de la obra e incluso en su método narrativo, pues se organiza en torno a una serie de corresponsales que escriben cartas en las que nos van ofreciendo visiones discrepantes de una misma realidad, visiones que establecen un riquísimo diálogo entre ellas cuyas características específicas además evocan claramente el dialogismo cervantino en el *Quijote*: el carácter obsesivo y abstracto pero moral de la visión central así como su radical discrepancia de la realidad, y el carácter dual o contrastivo del diálogo de visiones, entre las que aparecen una romántica idealizadora frente a otra realista degradadora. La acción narrativa convencional se reduce a un mínimo para dejar paso libre a la observación de la realidad, que es la auténtica protagonista de la novela, y el método epistolar dialógico sustituye a la trama romántica como medio de dar forma a esa realidad. Sin embargo esta trama romántica es todavía visible, aunque relegada a un segundo plano o a un papel secundario, y naturalmente en la forma desplazada y dialogizada característica de la novela cervantina. La dialogización de la literatura se sigue así haciendo presente, junto a la nueva dialogización de la realidad, en forma de román cómico, lo que permite observar todavía la huella del realismo romántico cervantino. Sterne también introduce el dialogismo en su *Tristram Shandy*, utilizando para ello su galería de personajes quijotescos con sus diferentes y quijotescas formas de estar en el mundo, de modo que su dialogización de la realidad es al mismo tiempo una quijotización de la misma. Pero su desarrollo más original e innovador del arte novelesco cervantino se produce en el terreno de la dialogización de la literatura, pues, siguiendo los pasos de Cervantes, dialogiza su propia novela además del román. Sterne, de hecho, invierte las prioridades, pues, al contrario de lo que ocurre en Cervantes, la dialogización de la propia obra y la novela en general, la anti-novela, es mucho más evidente y dominante en su obra que la del román—que se produce, por así decirlo, *in absentia*, por la negación e inversión sistemática de un modelo romántico que nunca se hace presente (en cierta medida a la manera contragenérica propia de la picaresca). Para ello Sterne introduce junto a la historia de sus personajes ese plano de la narración que vimos en el *Quijote*, esa historia de la producción de la obra que es al tiempo el lugar para la reflexión sobre la misma, desde el que el narrador e incluso los lectores que éste evoca o a los que se dirige realizan comentarios que dialogizan la propia novela. La presencia de este plano de la narración es utilizada por Sterne muy cervantinamente para crear la ilusión de que la historia narrada es realidad y tiene una existencia independiente de la

literatura que se produce sobre ella—realismo anti-literario—al tiempo que para mostrar las limitaciones de esta literatura y de todo intento de aprehender la realidad por medio de la literatura—realismo auto-consciente.

En todas estas obras, frente a esas imitaciones menores en las que hay quijotismo pero no cervantismo, tenemos novelas cervantinas en las que además aparecen personajes quijotescos, pero en las que el énfasis o la importancia de quijotismo y cervantismo varía. En las dos primeras el quijotismo tiene más peso que el cervantismo, en las dos segundas ocurre al revés. La culminación natural de esta serie—novelas quijotescas pero no cervantinas, novelas quijotescas con apuntes de cervantismo, novelas quijotescas pero sobre todo cervantinas—serían novelas en las que el quijotismo se ha diluido o pasa casi desapercibido pero en las que se observa un claro cervantismo en el arte novelístico de sus autores, un cervantismo que puede pasar desapercibido precisamente por esa ausencia del reclamo quijotesco. Ese es el caso de *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, y todavía más de *Pamela* (1740), de Samuel Richardson. De hecho el cervantismo de esta última puede considerarse cuanto menos dudoso, habida cuenta de la ausencia de referencias a Cervantes no sólo en la obra sino en los escritos de Richardson y especialmente de los cauces radicalmente diferentes de los de Cervantes que aparentemente toma la novela en Richardson. Sin embargo, pese a estas diferencias, en *Pamela* encontramos una dialogización de la literatura y de la realidad de perfiles inequívocamente cervantinos. En esta obra es observable el desplazamiento y dialogización del román desde el *realismo* característicos de Cervantes, aunque adoptando una distancia diferente respecto a aquél cuyo resultado es una forma nueva de realismo romántico a la que designaremos *neo-román*. Se trata de una forma de novela mucho más cercana al román, que lo trata con total seriedad y respeto, pero desplazándolo y dialogizándolo lo suficiente como para que podamos hablar de novela. Y en *Pamela* tiene también lugar la dialogización de la realidad, que adopta además los contenidos característicos del dialogismo cervantino en cuanto que se plantea como diálogo entre idealismo, realismo y escepticismo. El caso de de *Tom Jones* es menos dudoso, pues Fielding es el representante por excelencia de la tradición cervantina y *Tom Jones* además continúa claramente la línea del román cómico iniciada en *Joseph Andrews*. Sin embargo, la ausencia de una figura quijotesca como la de Adams en su obra maestra (aunque hay todavía algunas reminiscencias quijotescas en la pareja Tom-Partridge) ha hecho que su cervantismo haya pasado casi desapercibido, pese a la profundidad del mismo, sólo igualada o tal vez superada por la de *Tristram Shandy*. Esta profundidad viene dada por el hecho de que la obra no sólo muestra la

dialogización o desplazamiento cómico del román o la dialogización de la realidad, el realismo dialógico cervantino. A ello hay que unir además la auto-consciencia que le confiere ese nivel de la narración también presente en *Tom Jones*, desde el que se comenta la propia obra y desde el que se afirma el carácter *realista* e histórico del texto al tiempo que se nos recuerda su carácter literario y ficticio a la postre. Por eso podemos afirmar que en *Tom Jones* y *Tristram Shandy* se encuentra el punto culminante de la novela cervantina inglesa. *Joseph Andrews* y *Launcelot Greaves* asimilan el realismo romántico cervantino y su dialogización del román; *Pamela* y *Humphry Clinker* unen a ello la dialogización de la realidad y el realismo dialógico. Sólo *Tom Jones* y *Tristram Shandy* se remontan además al realismo auto-consciente y la dialogización de la propia novela.

De esta manera la definición de la novela cervantina, la investigación de la concepción y el arte cervantino de la novela, nos permiten ir más allá del quijotismo y las novelas que sólo son quijotescas, para llegar al cervantismo de novelas que son quijotescas pero cuya relación con Cervantes en este terreno del arte de la novela no ha sido investigada, así como al de obras que no son quijotescas y por ello no han sido consideradas cervantinas. Este es el último estadio de imitación cervantina en la serie que hemos ido trazando en esta introducción para dar una visión general de la influencia del *Quijote* en la novela inglesa del XVIII. De este modo estos estadios pueden ordenarse como una serie de círculos concéntricos que van ampliando progresivamente su radio, o, lo que es lo mismo, su asimilación y desarrollo del modelo cervantino. En el primer círculo y el más pequeño está la imitación literal y superficial de la figura quijotesca representada por esas obras menores que incluyen la palabra Quijote en su título, y por sus QUIJOTES ENTUSIASTAS que simplifican la complejidad del personaje cervantino y lo distorsionan. En el siguiente círculo estaría la imitación todavía literal pero mucho más profunda de la figura quijotesca de *Joseph Andrews* y *Launcelot Greaves*, con sus QUIJOTES IDEALISTAS y su incorporación en la obra de las diferentes facetas que conforman la ambivalencia y riqueza de la figura quijotesca. Además, en estas obras encontramos una primera asimilación del arte cervantino de la novela y su realismo romántico. El tercer círculo lo configuran *Tristram Shandy* y *Humphry Clinker*, que marcan el despegue de la imitación literal de la figura quijotesca para ofrecernos en sus QUIJOTES OBSESIVOS un desplazamiento de esta figura, una imitación desplazada. Estas obras además son una especie de enciclopedia del Quijotismo en la que aparecen una amplia gama de Quijotes que cubren todas las facetas

de su figura y que incluyen el Quijote literal junto a los desplazados, constituyéndose así en la culminación del proceso de descubrimiento y desarrollo de todas las posibilidades de la figura quijotesca iniciado por las dos obras anteriores. Esta posición de privilegio en el quijotismo se ve también ratificada en lo que se refiere al cervantismo, pues las dos muestran una asimilación y exploración de la novela cervantina que va más allá del realismo romántico para ofrecernos además sus particulares interpretaciones del realismo dialógico y auto-consciente cervantinos. Finalmente, en *Pamela* y *Tom Jones*, ambas anteriores a éstas, casi perdemos por completo el rastro quijotesco, que es exiguo aunque no inexistente, para encontrarnos con la novela cervantina más allá de su protagonista, desprovista casi por completo de toda similitud con el *Quijote* en el terreno del quijotismo, pero con muy importantes afinidades con la tradición cervantina entendida como una determinada forma de hacer novela: en ellas son observables también, como en las dos últimas, el realismo romántico, dialógico y auto-consciente.

Así pues hay un primer estadio de imitación quijotesca literal y superficial; un segundo de imitación quijotesca literal pero profunda y además algo cervantina; un tercer estadio de imitación quijotesca profunda ya no literal sino desplazada y que además es también más profundamente cervantina; en el cuarto la imitación quijotesca desaparece y queda sólo la cervantina. El ordenamiento por supuesto no es cronológico, sino que viene dado por un movimiento de lo superficial a lo profundo, de lo literal a lo desplazado, y del quijotismo al cervantismo, en suma, de lo obvio a lo que no lo es. La línea divisoria fundamental, como he insistido a lo largo de estas páginas, es la que separa el primer estadio de los demás, que es la que separa los autores menores, con su imitación superficial y ceñida a lo quijotesco, de los mayores, con su asimilación profunda que se remonta a lo cervantino. Pero podemos observar también cómo dentro de los autores mayores se produce en estos estadios sucesivos una progresiva difuminación de la figura quijotesca literal, que pasa por el desplazamiento de la misma hasta llegar a su casi total desaparición, difuminación que corre paralela a una progresiva intensificación del cervantismo. El proceso es además observable sin salir de la obra de dos de estos autores, en la evolución interna de la asimilación del *Quijote* de Fielding y Smollett, en el trayecto que va de *Joseph Andrews* a *Tom Jones*, y de *Launcelot Greaves* a *Humphry Clinker*, respectivamente. Ni que decir tiene que es en estos grandes autores en los que va a centrarse este estudio, y en su imitación tanto del quijotismo como del cervantismo, pero especialmente en esta última por ser la gran asignatura pendiente de los estudios sobre el *Quijote* en la novela inglesa dieciochesca.

Es la novela cervantina, el arte cervantino de la novela, y no simplemente la novela quijotesca, lo que constituye el núcleo esencial de la tradición cervantina tal como se concibe en este estudio (como afinidad y emulación más que como influencia e imitación), y *Pamela*, *Tom Jones*, *Tristram Shandy* y *Humphry Clinker* son los pilares fundamentales de la misma en el siglo XVIII inglés. En este sentido lo que sigue, utilizando la distinción entre fórmula quijotesca y modo cervantino que he trazado en la primera parte y que se corresponde perfectamente con la de quijotismo y cervantismo anotada aquí, es un estudio ante todo del modo cervantino, aunque sin dar la espalda a la fórmula quijotesca con la que Cervantes articula o da forma a ese modo y que sus seguidores ingleses—y me refiero ahora sólo a los novelistas mayores—siguen utilizando total o parcialmente.

Este análisis del modo novelístico cervantino en Inglaterra nos permitirá además aportar dos ideas fundamentales para la comprensión de la novelística inglesa del XVIII. En primer lugar nos permitirá demostrar de una vez por todas el papel fundamental que juega Cervantes y su *Don Quijote* en el surgimiento de la novela inglesa, al que la mayoría de los críticos anglosajones, con alguna notable excepción^{*(37)}, ha hecho oídos sordos. La postura característica y prototípica en este sentido es la de Ian Watt, que ignora por completo que la mayoría de las características

^{*(37)} Tales excepciones, yendo de lo más amplio a lo más específico, de estudios que cubren un más amplio campo a otros que lo delimitan más, son el libro ya citado de Walter Reed, que estudia las tradiciones picaresca y quijotesca en la novela europea, el de DOROTHY VAN GHENT, *The English Novel: Form and Function* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1953), que empieza su análisis de la novela inglesa desde sus inicios hasta el siglo XX dedicando un capítulo a *Don Quijote*, y Frederick Karl en el libro que también hemos citado ya sobre la narrativa inglesa del XVIII, que empieza también constatando el carácter fundacional y modélico del *Quijote* en el primer capítulo, significativamente titulado «Don Quixote as Archetypal Artist and *Don Quixote* as Archetypal Novel», aunque las razones que ofrece Karl para ello son diferentes de las que ofrece este estudio. Karl afirma: «*Don Quixote* (1605, 1615) explores the essential dialectic of the novel: the line based on stability, represented by the commonsensical Sancho, a peasant Leopold Bloom, and the alternate or adversary line based on the adventurer, dreamer, iconoclast, idealist, destroyer of stability and moderation, represented by the Don and in later fiction by picaro, pirate, criminal, libertine, and artist. Thus, *Don Quixote*, both novel and character, is archetypal, not only in embodying the cultural myths of its own day but suggesting, in its variety and expansiveness, a vision of alternate lives and disruptive styles which, ultimately, must be rejected» (53-54). Y continúa Karl: «The alternate style is always terribly dangerous ... [and therefore] the novelist, whether Cervantes, Richardson, or Tolstoy, ...destroys the force or figure he has been flirting with, even as he has shown us that such forces may, temporarily at least, represent greater life, greater expansiveness, greater acceptance of fate than characters who offer balance. *Don Quixote* explores nearly all of these issues sympathetically and becomes, in the process, the single most important literary influence on the eighteenth-century novel» (54). Y sobre esta influencia concluye más adelante: «...*Don Quixote* was the archetypal novel for Fielding, Smollett, Sterne, and a host of lesser writers. They modeled their characters on the Don and imitated entire sequences. Even more compellingly, however, they were influenced by the Don's mystique, his mythical aura, his bearing as a Christian knight, and his sweet adversariness to bourgeois values. Indeed, having accepted the Don's countering, even subversive, arguments, they modeled the novel into an alternate, adversary experience» (67).

en las que se basa para proclamar la paternidad inglesa de la novela están ya en Cervantes, como le recuerda con acierto John Jay Allen en su artículo «Don Quixote and the Origins of the Novel»—aunque desde luego no son las características más sobresalientes de la novela cervantina. En segundo lugar, y a la luz de esta influencia cervantina, podremos constatar la presencia en la novela inglesa del XVIII de un concepto de realismo diferente, o al menos que se concentra en o enfatiza otros aspectos, y en general ignorado por la crítica angló-sajona—en gran medida como resultado de (o tal vez como condición previa a) su ignorancia del papel del modelo cervantino en el desarrollo de la novela inglesa. El realismo de la novela inglesa del XVIII está muy influido por las tradiciones picaresca y cervantina, y especialmente por esta última, y en él vemos reaparecer los aspectos dialógico, anti-literario y auto-consciente que aparecen antes en el *Quijote*. Pero además el reconocimiento de esta influencia cervantina nos permitirá no sólo analizar la novela inglesa a la luz de un nuevo concepto de realismo, sino también del *romance*. El modelo cervantino permite iluminar la abrumadora presencia del román en estos estadios iniciales de la novela en Inglaterra, una presencia que como la de Cervantes—tal vez precisamente por estar esta presencia del román en la novela tan ligada a éste y su concepción de la novela—tiende a olvidarse o pasarse por alto—de nuevo con algunas notables excepciones^{*(38)}. La

^{*(38)} SHERIDAN BAKER es el primer crítico que llama clara y convincentemente la atención sobre esta presencia en «The Idea of Romance in the Eighteenth-Century Novel», *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters* 49 (1964): 507-22. Este artículo comienza citando a Fielding y afirmando: «And I propose to show that this standard idea of romance, which Fielding assumes, and opposes, was an active ingredient and conditioner of the 18th-century novel, and that for the 18th-century reader the word "romantic" had a fairly specific lading of the chivalric, or of the Arcadian-chivalric—points largely overlooked by literary historians». Más adelante Baker distingue tres períodos en la asimilación o incorporación del román y sus convenciones en la novela: «The first period includes Aphra Behn, Defoe, and Richardson, who, in differing ways, find the qualities of romantic experience in the realities of modern life. The second in the 30 midcentury years of the comic romance, founded on Cervantes by Fielding in 1742, including Sterne, and ending with Smollett's *Humphry Clinker* in 1771, with a pleasant afterglow in Richard Graves's *Spiritual Quixote ... A Comic Romance* (1773), and a stout representation in Charlotte Lennox's *Female Quixote* (1752). The third is that of Walpole's Gothic revival, combining the nobility and thrill of romance with the new plebeian novel's tighter form, and of the kindred sentimental novel where the romance's noble benevolence and sensibility tremble to a climax, in transparent comic wrapper, as Mackenzie's "Man of Feeling" dies from the sheer delicious agony of courtly love (1771). From here, the old high virtue and high language, with all the old devices, drive right on through Scott to Dickens, virtually ignoring Godwin and Jane Austen, anti-romantics with whom the century ends» (512-13). Tras pasar revista a estas estadios Baker concluye: «In the 18th century, I must repeat, the word "romance" was not what we have taken it for: as a generic term roughly equivalent to the word "novel" that displaced it. Throughout the century, it had a much higher specific connotation of chivalry than usually conceded. The imprint of the 17th-century French romances is distinct on any and every 18th-century novel we may name. The ideas of romance provide a constant measure from which we may describe the innovations and life of any 18th-century novel» (521). HENRY KNIGHT MILLER, en «Augustan Prose Fiction and the Romance

presencia del román sirve en el fondo para reforzar el carácter cervantino de la novela inglesa tanto como la presencia del realismo cervantino, pues es Cervantes quien descubre las posibilidades de utilización *realista* de los modelos románticos. En su utilización del román los primeros novelistas ingleses están también siguiendo el ejemplo cervantino y su realismo romántico. La novela inglesa, en suma, sigue las pautas cervantinas en su utilización tanto del *romance* como del *realismo*, una utilización que, en lo que respecta al *Quijote*, hemos analizado en la primera parte de este estudio.

Tradition», *Papers Presented at the Third David Nichol Smith Memorial Seminar*, ed. R.F. Brissenden and J.C. Eade (Toronto: University of Toronto Press, 1976), expresa ideas similares: «Narrative artists still tended to follow the structural patterns of romance, the motifs employed by romance, the modes of character presentation found in romance. And this strong leavening of the anti-mimetic, anti-literal, anti-psychologising dimension in romance given to stories otherwise concerned with the portrayal of the ordinary, makes eighteenth-century fiction a special kind of creation ...» (247). Y JERRY C. BEASLEY se expresa en términos parecidos en «Romance and the "New" Novels of Richardson, Fielding, and Smollett», *Studies in English Literature* 16 (1976): 437-50, donde afirma que, «All three of these novelists viewed their works as anti-romances of some sort, although in very different ways» (442), pero matiza: «Their conversion to an anti-romantic mode was only partial. Each of the major novelists made tacit concessions to a tradition that so recently enjoyed the favor of English readers... Romantic conventions from other modes ... recur in their works; the appeal of these writers to the contemporary audience therefore coincided in yet another way with that of the "anti-romantic" romancers. In effect, the major novelists heightened and intensified the stories of their "ordinary" characters and "familiar" circumstances by importing some of the attitudes and strategies of romance» (445).

II

LOS LIMITES DE LA TRADICION CERVANTINA: «PAMELA»

Incluir la *Pamela* de Richardson en un estudio de la tradición cervantina en Inglaterra inmediatamente plantea un problema de límites, y lo hace porque esta obra es el paradigma de un tipo de realismo en principio radicalmente diferente del cervantino y de una descripción de los orígenes y el nacimiento de la novela que tradicionalmente ignora a Cervantes, la concepción cervantina de la novela, y su influencia en Inglaterra. En la primera parte de este estudio hemos aludido ya a la descripción tradicional de *Pamela* como prototipo del realismo psicológico, y hemos también hecho referencia a Ian Watt y su descripción del nacimiento de la novela, una de las más sólidas, brillantes e influyentes, que toma precisamente a Richardson—junto a Defoe—como modelo indiscutible e ignora por completo la aportación cervantina. Precisamente Watt, tras su descripción teórica del *realismo formal* que presenta en el primer capítulo de *The Rise of the Novel*, y que ya hemos explicado más arriba, precisa más esa concepción de la novela con la que tradicionalmente se asocia a Richardson—y que habitualmente se esgrime para afirmar su primacía en el descubrimiento y exploración del arte de la novela sobre los escritores que lo preceden—en un capítulo significativamente titulado «Private Experience and the Novel». En él Watt insiste en la importancia del detalle individualizador en el *realismo formal*, en «the much less selective attitude to what should be told the reader», pero añade a este rasgo algo más:

But this unselective amplitude of presentation does not alone explain how Richardson enables us to 'slip into the domestic privacy of the characters': we must take account of the direction as well as of the scale of his narrative. This direction, of course, is towards the delineation of

the domestic life and the private experience of the characters who belong to it: the two go together—we get inside their minds as well as inside their houses. (175)

Aquí entramos, como subraya Watt, en un terreno novelístico propiamente richardsoniano: «It is primarily this re-orientation of the narrative perspective which gives Richardson his place in the tradition of the novel» (175). Esta reorientación, que es la que abre esa nueva dimensión psicológica de la novela que tanta importancia adquirirá luego, y que está íntimamente unida al método narrativo epistolar y a la escritura en primera persona, diferencia claramente a Richardson, como explica Watt, de Defoe, cuyas descripciones pormenorizadas y realismo circunstancial se proyecta más sobre las cosas que sobre las personas, o de los novelistas franceses del XVII y principios del XVIII, que carecen además del realismo circunstancial de Richardson y Defoe. Y lo diferencian radicalmente, aunque Watt no haga referencia explícita a ello, de Cervantes, y por supuesto de autores cuyo realismo evoca claramente al cervantino, tales como Fielding y Smollett (del que no se ocupa Watt). Nada más alejado de la representación cervantina de la realidad que esa visión de la misma de Richardson, caracterizada acertadamente como «keyhole view of life» (Cit. Watt 200), y en la que la experiencia privada y la exploración literaria de la interioridad tal como se vierte en la escritura de una serie de cartas desempeñan un papel central.

Y sin embargo, pese a las evidentes diferencias que se deducen de esta caracterización somera del realismo de Richardson o simplemente de una lectura superficial de su *Pamela*, las conexiones entre Richardson y Cervantes, como espero demostrar en el curso de este capítulo, son, si no evidentes, sí al menos innegables una vez que trasparamos esa costra del método epistolar y la visión subjetiva de la realidad que tanto parece alejar a Richardson de Cervantes. Richardson utiliza el román desde el *realismo* tal y como hizo Cervantes, el *romance* además conforma la visión de mundo que ocupa la posición central en la obra, y esa visión es dialogizada por otras visiones discrepantes en un diálogo que sigue bastante de cerca el dialogismo cervantino. La pregunta que se plantea entonces, una vez constatadas estas similitudes, es clara: ¿debemos considerar por ello a Richardson un autor cervantino? Y ello nos pone frente a frente con el problema de los límites de la tradición cervantina, un problema que se ha de plantear necesariamente cuando entendemos ésta no como una imitación que surge de la lectura y la influencia conscientes del modelo cervantino, sino como una afinidad que no podemos fundamentar o apoyar en testimonios de la lectura del modelo.

Este problema tiene en Richardson una doble vertiente: la de la similitud, el problema de si ésta es lo suficientemente grande y significativa en el conjunto de la obra de Richardson como para considerar ésta cervantina; la de las diferencias, el problema de si éstas son lo suficientemente grandes y significativas para considerar la novela como no cervantina, como situada en un terreno mucho más allá—o acaso más acá—de Cervantes. La respuesta a este problema, como apuntamos en la introducción a este estudio, vendrá determinada por las respuesta del lector a estas páginas. Pero más allá de esta respuesta la inclusión de Richardson en un estudio de la tradición cervantina quedará justificada si tanto similitudes como diferencias, por grandes o pequeñas que sean, sirven para iluminar tanto la obra de Richardson como las demás obras de la tradición cervantina y especialmente el *Quijote*, si sirven para iluminar la novela cervantina en general. En este caso, las similitudes entre autores tan diferentes como Cervantes y Richardson nos ayudará a comprender esa universalidad y ejemplaridad de la novela de Cervantes de la que hablaba Ortega, a comprender cómo «toda novela lleva dentro ... el *Quijote*». Y las diferencias nos permitirán confirmar esa inclusividad de la novela cervantina, esa capacidad de incluir todas las posibilidades de desarrollo posterior, o al menos de sugerirlas, alumbrarlas, estimularlas. El problema de los límites de la tradición cervantina es inherente a la concepción de la misma como arte de la novela que es el punto de partida de este estudio, concepción que la convierte inmediatamente en algo más inestable, movedizo, incierto, opinable, que la tradición entendida como imitación de la fórmula quijotesca. Sin embargo este concepto de tradición es el único que nos permite calar en profundidad en la ejemplaridad e inclusividad del *Quijote* y colmar ese vacío que comentaba Ortega. Si el *Quijote* es la novela paradigmática no es porque sea un ejemplo frecuentemente imitado, sino porque su huella puede sentirse incluso en novelistas o novelas que no lo imitan, al menos consciente o declaradamente; porque el desarrollo posterior de la novela puede contemplarse como una serie de variaciones o desarrollos de lo que está ya en el *Quijote*; porque éste contiene la quintaesencia de casi toda novela, incluso de novelas alejadas en la forma, en las intenciones o en el tiempo. *Novela cervantina* así entendida equivale prácticamente a *novela*, porque está todo metido en ella, porque en ella cabe todo. Por eso la tradición cervantina, entendida como arte cervantino de la novela, ha de incluir autores en principio no cervantinos; y el problema de límites que ello plantea no es en realidad otra cosa que el problema de la inclusividad de la novela cervantina. *Pamela* es un ejemplo perfecto para explorar esa inclusividad.

1. LA DIALOGIZACION DE LA REALIDAD: IDEALISMO, REALISMO, ESCEPTICISMO

En *Pamela*, como en el *Quijote*, el idealismo romántico, con su dimensión abstracta y moral a él asociadas, da forma a la visión en torno a la cual se establece el juego dialógico que caracteriza a la novela cervantina, y de ello resulta una realidad dialógica, fragmentada o filtrada por diferentes perspectivas o formas de percibirla. En el caso de *Pamela*, como en el del *Quijote*, esa visión central que corresponde al protagonista de la obra, es dialogizada tanto internamente, por las propias acciones y palabras de la heroína que entran en conflicto o al menos discrepan con su visión explícita, como externamente, por las visiones conflictivas y discrepantes de otros personajes que la rodean y con los que discute o debate. Como en el *Quijote*, esta dialogización externa se organiza como el enfrentamiento—casi una guerra sin cuartel—del idealismo de Pamela frente al *realismo* y escepticismo representados por Mrs Jewkes y Mr B., y toma así perfiles netamente cervantinos. El diálogo entre Pamela, Mrs Jewkes y Mr B. dialogiza la realidad mediante el diálogo entre idealismo, *realismo* y escepticismo característico del dialogismo cervantino. La originalidad de Richardson radica en que ello tiene lugar en un relato en primera persona, narrado por la propia Pamela y por tanto fuertemente marcado por esa perspectiva o visión central desde la que escribe Pamela y desde la que percibimos en principio el mundo de *Pamela*. Además, como veremos en la sección siguiente, la relación que se establece entre estas perspectivas y especialmente entre las mismas y la del autor, es diferente de la cervantina y crea una nueva forma de relación entre la novela y el román.

LA REALIDAD SEGUN PAMELA

El necesario punto de partida para estudiar esta dialogización de la realidad en la obra de Richardson es el análisis de la visión central y dominante, en torno a la que gravita el dialogismo de la obra. La perspectiva romántica que orienta la visión de la realidad de Pamela, y, lo que es más importante, su transcripción de la misma en el relato que leemos, aparece claramente en el primer volumen de la obra—que consta de dos, a los que se unirá luego una secuela compuesta por otros dos volúmenes pero de mucha menor calidad. En él Pamela narra cómo tras la muerte de su señora y

protectora, de la que era su criada y dama de compañía en su casa de Bedfordshire, empieza a ser acosada sexualmente por su hijo, Mr B., que pretende usar su posición de privilegio como varón y como aristócrata para obtener los favores sexuales de Pamela, a cambio de dinero y de todo lo que éste puede comprar. Ante la numantina resistencia de ésta Mr B. la hará secuestrar y confinar en su casa de campo en Lincolnshire, utilizando como guardián a su fiel ama de llaves Mrs Jewkes. Tras los intentos de Pamela de escapar, en los que es ayudada por un joven clérigo, Mr Williams, que llega a proponerle matrimonio, y tras una serie de intentos por parte de Mr B. de rendir la resistencia de Pamela utilizando tanto maña como fuerza, Mr B. le declara su amor irrefrenable por ella y la libera por fin. Pero Pamela vuelve inmediatamente, ya en el volumen segundo, ante la angustiada llamada del que fuera su enemigo y opresor, quien enfermo de amor y arrepentido por su mala conducta la acabará llevando al altar. A partir de ese momento la novela se convierte en un tedioso relato de las capacidades domésticas de Pamela, de las dificultades que encuentra en su papel como mujer de un aristócrata a causa de los prejuicios sociales provocados por su humilde extracción social—representados sobre todo por la hermana de Mr B., Lady Davers—y de su ejemplar cumplimiento del mismo pese a ello. Pero para llegar a ello Pamela ha tenido que sufrir abundantes tribulaciones y pruebas, no muy diferentes de las de las heroínas de román, y no es de extrañar por ello que Pamela narre su historia y describa estas tribulaciones en la serie de cartas que dirige a sus padres siguiendo las pautas—o al menos algunas pautas—del román y su representación idealista de la realidad.

Así es lógico que Mr B., en principio presentado como un ángel, lleno de lo que Pamela juzga como buenas intenciones hacia ella expresadas en una serie de regalos—«I was so affected with his goodness, that I could not tell what to say ... I always thought my young master a fine gentleman, as every body, indeed, says he is: but he gave these good things to us both with such a graciousness, that I thought he looked like an angel»^{*(39)}—se convierta rápidamente en un ángel caído, en un demonio, tan pronto como revela sus verdaderas intenciones sentándola en sus rodillas y besándola: «O this angel of a master! this fine gentleman! this gracious benefactor to your poor Pamela! who was to take care of me at the prayer of his good dying mother! ... This very gentleman ... has degraded himself to offer freedom to his poor servant: he has now shewed himself in his true colours, and, to me, nothing appears *so black and so*

^{*(39)} SAMUEL RICHARDSON, *Pamela*, ed. Peter Sabor (Harmondsworth: Penguin, 1980) 50.

frightful» (54). La relación entre el miedo que el comportamiento de Mr B. despierta en Pamela y la evaluación de su causante en términos de absoluta negrura y perversidad es importante, pues apunta a eso tan universal y tan característico del *romance* como es la polarización de la realidad en función de deseos y miedos. El miedo de Pamela es bien fundado, pero ello no impide que observemos cómo determina su interpretación radical del comportamiento de Mr B. como el de un villano, cuando éste aún no ha dado muestras claras y concluyentes de que realmente lo sea. Así lo subraya el propio Mr B., quien recrimina a Pamela su reacción exagerada ante lo que no fue más que un pequeño atrevimiento³ que él asegura no se volverá a repetir, y se queja amargamente de que Pamela «...has written letters ... to her father, and to *others*, as far as I know; in which, representing herself as an angel of light, she makes her kind master and benefactor, a devil incarnate» (68). Pamela denuncia así la villanía de Mr B. antes de que ésta se haga claramente manifiesta—lo que muestra claramente cómo tiene bien a mano y dispuestos desde el principio los patrones románticos que van a orientar su transcripción de la realidad que la rodea—y a veces cuando de hecho no se comporta como tal villano. Así lo demuestra un curioso incidente: Mr B. se queja de que se encuentra a Pamela en su camino con demasiada frecuencia, y Pamela le contesta recordándole que su próxima partida le evitará la molestia; Mr B. le contesta enfadado—«D—n you!” said he, ...for a little witch; I have no patience with you.» (72)—y la desproporcionada reacción de Pamela a estas palabras es muy reveladora de esa demonización de Mr B. resultado de la visión romántica de la realidad de Pamela: «It is not to be wondered at, my dear parents, when a person will do wicked things, that he will speak wicked words. May God keep out of the way of wicked things and wicked words» (72).

Esta demonización romántica de Mr B. es todavía más clara cuando, vestida con ropas de campesina, Pamela se presenta ante él y éste la toma por la hermana de Pamela y se dispone a tomarse ciertas libertades—un par de besos—que, según dice él mismo,

³ Mr B. se apoya para ello en el testimonio de Mrs Jervis, la protectora de Pamela en Bedfordshire, que parece sin embargo dar la razón a Mr B. en sus quejas sobre la exageración romántica de Pamela—aunque, eso sí, un tanto presionada por éste—en el siguiente diálogo:

“Did you not think, when you saw the girl in the way you found her in, that I had given her the greatest occasion for complaint, that could possibly be given to a woman; and that I had actually ruined her, as she calls it? Tell me, *could* you think any thing less?” “Indeed,” said she, “I feared so at first.” Has she told you what I did to her, and all I did to her, to occasion the folly, by which my reputation might have suffered in your opinion, and in that of all the family? Inform me, what has she told you?”

She was a little too much frightened, as she owned afterwards, at his sternness; and said, “Indeed she told me you *only* pulled her on your knee, and kissed her.” (66)

no se atrevería a tomarse con Pamela. Pamela automáticamente piensa que todo es un truco por parte de Mr B., que está fingiendo que no la reconoce para aprovecharse y que es un nuevo ejemplo de su maldad: «I dare say he knew me as soon as he saw me; but was as cunning as *Lucifer*» (89); pero el enfado de Mr B. tras hablar con Mrs Jervis y descubrir la verdad parece indicar que no es así; de hecho para Mr B. es Pamela la que se ha burlado de él y la que ha fingido, y la acusa de villana e hipócrita. La escena muestra claramente cómo una vez que Pamela ha encasillado a Mr B. como un villano—y aun el mismísimo padre de todos los villanos, *Lucifer*—haga lo que haga interpretará su comportamiento en estos términos polarizados, sin ápice de flexibilidad o tolerancia. Estamos ante el idealismo abstracto que va unido al idealismo romántico, en cuanto que una idea de la realidad sustituye a la experiencia como fuente de conocimiento de la realidad y mediatiza decisivamente la percepción de la misma. En el caso de Pamela esta idea teórica aplicada rígidamente a la experiencia es una idea no sólo romántica sino moral, pues la visión romántica de la realidad de Pamela está determinada en gran medida por una idea de bien y mal, de excelencia y deficiencia moral, que es la que genera esa romantización positiva o negativa de la realidad que se aplicará, una vez adoptada, de forma inflexible, intransigente, casi inhumana: todo el que no está a la altura de las exigencias morales de Pamela será necesariamente malo, no importa que el delito pueda ser insignificante o incluso comprensible. Sin embargo, si bien es cierto que Pamela convierte a Mr B. tal vez demasiado prematuramente en villano y aun archivillano—*Lucifer*—y revela así claramente el idealismo romántico, moral y abstracto que orienta su visión, el discurrir de la acción y el creciente acoso de Mr B., que se hace más agresivo y violento, parecerá justificar esa visión, de forma que parecerá más justificable que ellase refiera una y otra vez a él como *wicked master* (93, 149, 150, 158), *Lucifer* (93, 240, 248, 270), *wicked wretch* (96, 235, 271), *hardened wretch* (107) *hard-hearted master* (107) *black-hearted wretch* (120), *wicked violator of all the laws of God and man* (130), *one of the wickedest of men* (140), *wicked man* (171, 241, 246, 260), o *wicked, base, villanous designer* (241), epítetos que menudean en todo el primer volumen y que encasillan a Mr B. en el papel de villano del román que tan tempranamente Pamela le adscribió.

Pero si Mr B. muestra una temprana demonización en el relato de Pamela que delata la perspectiva idealista de la protagonista, el caso de Mrs Jewkes es todavía más claro. Pamela ha sido secuestrada y llevada a la casa de Lincolnshire y se encuentra lógicamente aterrorizada ante su situación. La aparición de Mrs Jewkes es descrita en los siguientes y significativos términos: «Then the *wicked* creature appeared, whom I

had never seen but once before, and I was *frightened* out of my wits» (144). Teniendo en cuenta que, como afirma la propia Pamela, nunca la ha visto antes y se trata por tanto del primer encuentro, y que Pamela escribe siempre en un momento muy cercano a la acción que cuenta (generalmente el mismo día y a pocas horas de distancia)—lo que hace imposible, como antes en el caso de Mr B., que Pamela pueda estar proyectando su conocimiento posterior de Mrs Jewkes en estas fases iniciales de su relación—es evidente que el juicio que emite sobre ella—*wicked*—no parece muy justificado. Como Pamela reconoce implícitamente—*I was frightened*—está proyectando su miedo ante su secuestro e inminente cautividad sobre la figura que aparece como la representante de Mr B. y por tanto la responsable inmediata de su situación, una reacción que ya veíamos con Mr B. y que caracteriza el modo romántico de representación de la realidad. La acción inmediata de Mrs Jewkes, que tras ser presentada a Pamela la besa y alaba su belleza (144), contrasta con ese juicio sobre Mrs Jewkes que Pamela acaba de emitir. El aspecto físico de Mrs Jewkes sin duda es determinante en la reacción negativa de Pamela. La descripción que de ella realizará más adelante y que pone de manifiesto su extremada fealdad y masculinidad, explica que su aparición intensifique el miedo de Pamela, quien, sin duda llevada de ese miedo y su visión romántica, interpreta esta fealdad como un correlato exterior—y como prueba—de la naturaleza malvada que Pamela le asigna:

She is a broad, squat, pousy, fat thing, quite ugly, if any thing human can be so called; about forty years old. She has a huge hand, and an arm as thick—I never saw such a thick arm in my life. Her nose is flat and crooked, and her brows grow down over her eyes; a dead, spiteful, grey, goggling eye: and her face is flat and broad; and as to colour, looks as if it had been pickled a month in saltpetre. I dare say she drinks. She has a hoarse man-like voice, and is as thick as she's long; and yet looks so deadly strong, that I am afraid she would dash me at her foot in an instant, if I were to vex her. So that *with a heart more ugly than her face*, she is at times (especially when she is angry) *perfectly frightful*: and I shall be ruined, to be sure, if heaven protects me not; *for she is very, very wicked.* (152)

Mrs Jewkes es presentada por Pamela como la ogresa o la bruja de un cuento de hadas, como ha apuntado D.C. Muecke⁽⁴⁰⁾, aunque su retrato recuerda también por su masculinidad a las gigantas del román caballeresco. Las palabras finales dejan ver claramente la forma en que Pamela asocia lo exterior y lo interior, su fealdad y su maldad, y su miedo con ambas. De hecho, habida cuenta del escaso testimonio que Mrs

⁽⁴⁰⁾ D. C. MUECKE escribe en «Beauty and Mr. B», *Studies in English Literature* 7 (1967): 467-74: «Pamela is the abducted princess held prisoner in a giant's castle. Mrs Jewkes is the ogress, ...and Mr B. is the ogre» (468); y añade: «Mrs. Jewkes, as seen by Pamela, is an ogress not a woman; she is more nearly related to Spenser's "wilde and savage man" than to Mrs. Two-wouse...» (468).

Jewkes da en un principio de esa maldad, no podemos saber qué es antes: si Pamela exagera su fealdad física como resultado de su percepción de su maldad interior o si por el contrario proyecta esa fealdad en su alma; si su miedo nace de la percepción de esta maldad o es su miedo el que le hace ver esa maldad.

El mismo proceso se observa en su descripción de otro sirviente, Colbrand, que se incorpora más adelante a la trama para ayudar a Jewkes en sus funciones de carcelera. El aspecto físico de Colbrand, que, como apunta Mücke (469), toma su nombre del personaje de un gigante del román inglés medieval *Guy of Warwick* (que ya hemos mencionado al hablar del *Tirante*), lo asemeja efectivamente a un gigante y produce los mismos efectos terroríficos que Mrs Jewkes. Al verlo por primera vez Pamela se refiere a él como «hideous monster» (206) y declara abiertamente el terror que le produce— «I was quite terrified» (206), presentándolo de la siguiente manera:

He is a giant of a man, for stature; taller, by a good deal, than Harry Mawldige, in your neighbourhood, and large-boned, and scraggy; and has a hand—I never saw such a one in my life. He has great staring eyes, like the bull's that frightened me so; vast jaw-bones stricking out; eye-brows hanging over his eyes; two great scars upon his forehead, and one on his left cheek; huge whiskers and a monstrous wide mouth; blubber lips, long yellow teeth, which his lips hardly cover, even when he is silent; so that he has always a hideous grin about his mouth. He wears his own frightful long hair, tied up in a great black bag... (206)

La reacción de Colbrand en este primer encuentro, sin embargo, revela que carece de la maldad habitualmente asociada al gigante y sugerida por la descripción de Pamela y su terror. Colbrand se da cuenta del miedo que causa en ella— «I fright de young lady» (206), comenta— y ofrece inmediatamente retirarse. La comparación de los ojos de Colbrand con los del toro es especialmente significativa, puesto que Pamela se refiere a ese toro que su miedo le hizo ver donde en realidad sólo había una vaca en su intento de escaparse cruzando el campo al que da el jardín trasero de la casa. La comparación— que además, como ha notado Mücke, se hace extensiva a Mr B. al ver Pamela en el toro el espíritu de Mr B., y al aparecer Colbrand con Mr B. en una pesadilla que tiene Pamela tras conocer al primero, lo que crea una clara y romántica asociación entre el toro, Colbrand y Mr B como representaciones del mal^{*(41)}— es una clara indicación de

^{*(41)} «Mr B. has three forms in which he appears to Pamela: the handsome squire she worships from the beginning, the hideous Colbrand who terrifies her, and the bull that keeps her prisoner. When Mr. B. is absent, as he is for the first five weeks of her imprisonment, they are very much present; when he returns we see little of Colbrand and nothing of the bull.

Such an identification of Mr. Colbrand, Mr. B., and the bull is not merely an imaginative interpretation; the text supports it as far as it is possible for a novel to do so. The bull, which assaults the cook-maid, is “an ugly, grim, surly creature” with “fiery saucer eyes.” The “grim” Colbrand we are told has “great staring eyes, like the bull’s.” The bull, moreover, is twice “identified” with Mr. B.: “To be sure there is witchcraft in this house; and I believe Lucifer is bribed, as well as all about me, and is

que el mismo proceso de proyección de la subjetividad en el mundo exterior, y tal vez de de distorsión del mismo como resultado del miedo, se está produciendo en el retrato de Colbrand y, por extensión, en el de Mrs Jewkes— a la que Pamela ve representada en otro toro que se une al primero. De esta forma la sutil comparación entre los ojos del toro y los de Colbrand se convierte en un sutil comentario sobre la forma en que los sentimientos personales de Pamela, y en especial su miedo, coloran su percepción de la realidad, como apunta acertadamente Ronald Paulson: «When Pamela describes Jewkes, we see a portrait distorted by fear and apprehension ... Her nightmare fantasies are collected in her portraits of Jewkes and Colbrand ..., and all the evil she is unwilling to see in her master is transferred to his underlings, as in another instance it is transferred to a bull....» (104). El universo de Lincolnshire y el cautiverio de Pamela es una pesadilla semejante a ésa que sufre realmente tras conocer a Colbrand, una pesadilla en la que Mr B., Mrs Jewkes y Colbrand la aterrorizan con una maldad que no tiene límites, pero en la que no está muy claro si el terror nace de esta maldad o la maldad de ese terror unido a su imaginación romántica.

Sin embargo, y volviendo a la escena inicial del encuentro entre Pamela y Mrs Jewkes, pese a que el rapto de Pamela, el aspecto de Mrs Jewkes, y su función de carcelera ponen a ésta en una cuando menos dudosa posición y justifican el miedo que despierta en la heroína, las acciones y palabras subsiguientes de Mrs Jewkes en ese primer encuentro tras la negativa valoración de Pamela ponen aún más de relieve los patrones románticos que orientan esa valoración y el proceso de demonización puesto en marcha por Pamela, como ocurría antes con Mr B. Pamela nos invita a comprobar «...what kind of woman this Mrs Jewkes is, compared to good Mrs Jervis, by this»:

Every now and then she would be staring in my face, in the chariot, and squeezing my hand, and saying, "Why, you are very pretty, my silent dear!" And once she offered to kiss me. But I said, "I don't like this sort of carriage, Mrs Jewkes; it is not like two persons of one sex to each other." She fell a laughing very confidently, and said, "That's prettily said, I vow! Then thou hadst rather be kissed by the other sex? Ifackings, I commend thee for that!" (145)

Pamela comenta también indignada su impertinencia y las libertades que se toma en su conversación, comportamiento que explica por el pasado de Jewkes como ama de

got into the shape of that nasty grim bull, to watch me!" (Much is made later on of Pamela's calling Mr. B. Lucifer: "To be sure you are Lucifer himself, in the shape of my master.") When a second bull appears Pamela writes: "Here is a double witchcraft to be sure! Here is the spirit of my master in one bull, and Mrs. Jewkes's in the other." At one stage there is the threat that Colbrand will take Mr. B.'s place and Pamela be raped by him instead of by Mr B. ... Pamela's dreams also "identify" this pair: "When I went to bed, I could think of nothing but this hideous person, and my master's more hideous actions; and thought them well paired. When I dropped asleep I dreamed they were both coming to my bedside with the worst designs."» (Muecke 471-72).

posada, para concluir contando cómo al verla llorar Jewkes se compadece irónicamente de ella al comentar que Pamela «...was sorely hurt, truly, to have the handsomest and finest young gentleman in five countries in love with me» (145). Aunque ciertamente Mrs Jewkes muestra una moral cuanto menos relajada, una diferente concepción de las relaciones entre los sexos e incluso entre las personas del mismo sexo, y una notoria rudeza y falta de sensibilidad ante la situación de Pamela que va acompañada de un también notorio sentido del humor, lo que la diferencia notablemente de Mrs Jervis, es difícil sin embargo ver por ello al monstruo del que habla Pamela. Sin embargo las conclusiones de ésta al respecto son claras: «So I find I am got into the hands of a wicked procuress, and if I had reason to be apprehensive with good Mrs Jervis, and where everybody loved me, what a dreadful prospect have I now before me, in the hands of such a woman as this» (145). De nuevo observamos el mismo idealismo abstracto y moral que en Pamela van íntimamente unidos, es decir, una estricta idea moral del mundo—el idealismo moral censura la forma de Jewkes de entender las relaciones humanas, su pasado posiblemente licencioso, y la ligereza con que parece tomarse su situación—que determina su visión romántica del mismo, que le impide explicar a los seres humanos en términos que no sean de maldad o bondad, y que se aplica a la experiencia de forma rigurosa y sin ningún tipo de flexibilidad y le impide, entre otras cosas, apreciar el sentido del humor o la ironía. Sin embargo, como ocurría con Mr B., la posición de Mrs Jewkes como colaboradora de éste en su secuestro y acoso sexual a Pamela y el recrudecimiento del mismo dará realmente motivos para el miedo y el odio de Pamela, así como para los variados epítetos de que la hará objeto a lo largo de la obra: *barbarous Mrs Jewkes/creature* (151, 220), *wretch* (151), *hated/odious wretch* (152, 163), *horrid creature* (160), *wicked Mrs Jewkes/woman* (162; 165, 169, 176, 177, 191, 223, 224, 233, 234, 246, 289), *abominably wicked woman /wicked, abominable woman* (241), *wicked wretch* (242), *Mrs Jewkes's vile unwomanly wickedness* (245), *O what black heart has this poor wretch!* (281), *vile Mrs Jewkes* (287).

Los comentarios iniciales sobre Mrs Jewkes que acabamos de ver son también significativos porque en ellos Pamela establece un claro contraste entre Mrs Jewkes y Mrs Jervis, y en general entre los criados de la casa de Lincolnshire y los de Bedfordshire, que muestra a las claras la polarización de la realidad en dos mundos antagónicos típica del román. Pamela contrapone el mundo positivo y favorable de Bedfordshire—donde los otros criados consideraban a Pamela un modelo inigualable de conducta y virtud, compartían y animaban su visión idealista de la realidad, y

estaban dispuestos a ayudarla ⁴—con el negativo y hostil de Lincolnshire— donde se enfrenta a figuras que, como veremos, amenazan, no comparten, o al menos no parecen tomar en consideración, su idealismo. Naturalmente los primeros, los que comparten y favorecen su ideal o su idea del mundo, son buenos, y los segundos, los que no lo comparten y se le oponen, malos, un claro proceso de sublimación y demonización del que se queja amargamente Mr B. cuando afirma más tarde: «“Yes, yes,” said he, “it must be good Mr Longman! All your confederates, everyone of them, are good; but such of my servants as have done their duty and obeyed my orders, and myself too, are painted out by you, in your papers, as black as devils”» (269) ⁵.

Como siempre en el román, el bien y el mal están íntimamente ligados a la visión de mundo de escritores y lectores: lo positivo o negativo, lo que se desea o teme, y la consiguiente sublimación y demonización románticas, dependen de una determinada perspectiva sobre la realidad (la comunidad de visión de la que hablamos), y llevan implícitas por tanto una determinada ideología o idea del mundo. En el caso de Pamela, es evidente que es demonizado el código masculino y aristocrático de comportamiento, basado en el dominio sexual y social, una concepción de mundo que privilegia el nacimiento sobre la valía personal y la virtud y lo masculino sobre la femenino, con las consiguientes implicaciones en lo que a las relaciones entre personas de diferente sexo y de diferente rango se refiere, perfectamente representadas por Mr B. o Mrs Jewkes; y una serie de normas morales de comportamiento alternativas, que exaltan la virtud y la inteligencia femeninas por encima de la violencia y la depravación sexual masculinas, y de códigos burgueses que exaltan el trabajo y el individuo por encima del nacimiento y el privilegio social, son idealizados^{*(42)}. La visión romántica de Pamela conlleva y está

⁴ Pamela da numerosos ejemplos de la idílica y armoniosa relación que mantiene con los demás criados (74-75, 80-81), lo que hace su decisión de irse de Bedfordshire antes de que sea demasiado tarde —decisión que nunca lleva a efecto, como veremos— especialmente dolorosa: «And so I fell a crying: I could not help it. For it is a pleasant thing to be in a house among a great many fellow-servants, and so be beloved by them all» (74).

⁵ El proceso de demonización se ejerce también sobre el espacio mismo, como es característico del román, cargándolo de esencias negativas, tal y como se observa en la descripción de Pamela de la casa de Lincolnshire al llegar a ella: «About eight at night we entered the court-yard of this handsome, large, old, lonely mansion, that looked to me then, with all its brown nodding horrors of lofty elms and pines about it, as if built for solitude and mischief. And here, said I to myself, I fear, is to be the scene of my ruin, unless God protects me, who is all sufficient» (146).

^{*(42)} Ian Watt en «Love and the Novel: *Pamela*», un ensayo incluido en su *The Rise of the Novel*, identifica perfectamente este conflicto entre dos ideologías o ideas del mundo en el conflicto dramatizado por Pamela y Mr B. que Pamela romantiza: «... [Pamela's courtship] involves a struggle, not only between two individuals, but between two opposed conceptions of sex and marriage held by two different social classes, and between two conceptions of the masculine and the feminine roles which make their interplay in courtship even more complex and problematic than it had previously been»

al servicio de una ideología muy determinada, poniendo así de manifiesto ese *kidnapping of romance* del que hablaba Frye. La breve estancia de Pamela en la casa del granjero Monkton durante el viaje hacia Lincolshire revela este proceso de forma muy clara. La actitud del granjero favorable a Mr B., pues se niega a creer lo que Pamela dice porque Mr B. es su señor y hombre de honor, su actitud hostil hacia las mujeres, concretamente hacia su mujer e hija— sin duda resultado de algún extravío de su hija— pero también hacia Pamela, a la que asocia con su hija, hacen concluir a Pamela que es un tirano y que «...to be sure, my dear father and mother, the man, though a man in years, cannot be a right good man! (142). Pamela añadirá más abajo: «I thought I never saw a man put on so ugly look in my life. His daughter does not seem to be a forward girl. But, as I said before, he must be a tyrant, and not a good man at the botton» (142). Pamela reconoce cómo el granjero puede tener motivos para su conducta en la conducta de su hija, pero su comentario, que recuerda a los que hará sobre Mrs Jewkes con su insistencia en la fealdad exterior como reflejo de la interior, insiste en esa demonización basada en sus ideas contrarias y sin duda en el propio miedo de Pamela, y muestra a Pamela romantizando claramente la realidad sin una base demasiado sólida para hacerlo.

Independientemente de que Pamela tenga o no razón, de que su perspectiva sea o no adecuada, la demonización y sublimación de la realidad es evidente, y de acuerdo con la misma es lógico que Pamela perciba y presente su secuestro y cautividad como la transición entre un mundo idílico y otro demoníaco, y de ahí su terror en estas primeros compases de su estancia en Lincolshire y la intensificación de sus patrones románticos que hemos visto. Esta es la acción típica del román, como vimos, el descenso de un héroe o heroína a los infiernos, a un mundo demoníaco donde se enfrentará a una serie

(154). La romantización de Pamela de este conflicto no es de hecho algo tan novedoso, pues ya había sido llevada a efecto por las autoras de lo que JOHN J. RICHETTI en *Popular Fiction Before Richardson: Narrative Patterns 1700-1739* (London: Oxford University Press, 1969) denomina *amatory novella*, una variante de román inglesa del XVIII anterior a Richardson de la que hablaremos en la siguiente sección por su influencia en éste, que gira en torno a una doncella inocente perseguida por un villano aristócrata que la seduce o viola, y en la que tras el antagonismo romántico del seductor aristocrático y la heroína indefensa laten estos mismo conflictos ideológicos que señala Watt, en los mismos frente sexual y social, como explica Richetti: «Latent social antagonism—the values of corrupt aristocracy condemned by a sobriety and rectitude implicitly classless—and sexual antagonism—helpless and virtuous females destroyed by a malign masculine ethos...» (124). R. F. BRISSENDEN en *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade* (London: Macmillan, 1974) también hace alusión a este conflicto que Pamela romantiza en sus cartas: «Gentlemen like Valmont and Lovelace were everywhere still expected to enjoy their traditional freedoms—except by embarrassing insistent bourgeois moralists like Samuel Richardson. And the clash between aristocratic and middle class modes of sexual behaviour which Richardson presented with such startling frankness in *Pamela* and *Clarissa* was to become a major theme in sentimental fiction» (84).

de pruebas y trabajos y a todo tipo de amenazas. Si antes Pamela se encontraba en un mundo idílico en el que el villano Mr B. era un elemento anómalo y aislado, ahora se encuentra en uno demoníaco en el que ella es la víctima que está aislada. Por ello no es de extrañar que Pamela se presente como la heroína o víctima desamparada en manos de los malvados Mr B., Jewkes y Colbrand, a los que cree capaces de las peores fechorías. La imaginación romántica de Pamela, espoleada por el miedo y el estado de ansiedad continua en que se encuentra, aparece claramente llevando la amenaza representada por éstos y el papel de víctima que asume a sus consecuencias románticas más extremas en el episodio en que Mrs Jewkes atemoriza a Pamela contándole unos supuestos y terribles planes de Mr B. para ella que no son otra cosa que un román:

Just now the horrid creature tells me, as a secret, that she has reason to think my master has found a way to satisfy my scruples: it is, by marrying me to this dreadful Colbrand, and buying me of him on the wedding-day, for a sum of money! Was ever the like heard? She says it will be my duty to obey my husband; and that Mr Williams, as a punishment, will be forced to marry me to that dreadful wretch: and that when my master has paid for me, and I am surrendered up, the Swiss is to go home again, with the money, to his former wife and children; for, she says, it is the custom of those people to have a wife in every nation.

But his, to be sure, is horrid romancing! Yet, improbable as it is, it may possibly serve to introduce some plot now hatching. With what strange perplexities is my mind agitated! Perchance, some sham-marriage may be designed on purpose to ruin me: but can a husband sell his wife against her own consent? And will such a bargain stand good in law? But what is law, what is any thing with the lawless? And if I am bought and sold, and taken away by the vile purchaser, what will a legal punishment for wickedness committed, avail the irretrievable injured! (218-19)

Pamela se da cuenta del carácter romántico e inverosímil de la historia, pero pese a sus declaraciones iniciales en este sentido nos damos cuenta de que su miedo la acaba induciendo a plantearse la posibilidad real de que ella sea la protagonista y la víctima de esa trama planeada por Mr B., pese a lo disparatado y romántico de la misma, pues de alguna manera cabe dentro de su visión romántica de la realidad. El episodio permite observar no sólo cómo Pamela se considera una víctima romántica sino su ilimitada capacidad para llevar esa victimización a sus extremos más negros y románticos. En el universo demoníaco de Lincolnshire Pamela se retratará y aparecerá como la víctima inocente de perversos victimarios, tan desamparada y oprimida como poderosos y opresores sus oponentes, y, además, tan perfecta y virtuosa como malvados y depravados sus antagonistas. Así, a través de este marcado contraste que sigue las pautas de polarización romántica que hemos venido viendo, Pamela va proyectando una imagen de sí misma como heroína perfectamente virtuosa y pura, y absolutamente desamparada y sin recursos, acechada y atormentada por un terrible villano y sus secuaces, la víctima inocente de una confabulación cuyas últimas consecuencias son tan

terribles como su imaginación romántica pueda concebir. Esta imagen romántica de sí misma se hará tan recurrente como la negativa de sus adversarios al referirse a sí misma una y otra vez como *unhappy young creature* o *oppressed innocent person* (144), o en la también recurrente explicación de su situación: «Here are strange pains, thought I, taken to ruin a *poor innocent, helpless, and even worthless young creature*. This plot is laid too deep, and has been too long hatching, to be baffled, I fear. But then, I put up my prayers to God, who I knew was able to save me, when all human means should fail: and in him I was resolved to confide» (145).

Como esta última cita permite apreciar, unida a esta visión romántica de sí misma y su situación que procede de la primera perspectiva vertical (polarización y descenso), se encuentra la creencia de Pamela en esa Providencia romántica que actúa siempre de modo favorable al héroe, en este caso a favor de ella, y cuya intervención es lo único que puede impedir el éxito de los malvados planes contra ella, lo que nos revela la presencia de la segunda perspectiva vertical en su visión. Pamela tiene claro desde el principio que sólo la Providencia puede sacarla de su difícil y romántica situación, y ya en Bedfordshire comenta: «I resolved to go away, and trust all to Providence, and nothing to myself» (117). Pamela está dispuesta a confiar todo a la Providencia y nada a sí misma. Ante su indefensión y falta de medios para salir de su difícil trance, Pamela dirige la vista hacia arriba, hacia ese mundo superior que dirige y ordena la acción en este mundo inferior protegiendo la virtud del vicio y la maldad, de modo que su imagen de sí misma como víctima romántica está muy unida a su creencia en la intervención de esta Providencia romántica en su favor: «O preserve me, heaven, from his power, and from his wickedness» (132); «After all, I hope the best; but if this should turn out to be a plot, nothing I fear but a miracle can save me» (187); «Gracious heaven, said I, strike me dead, before that time, with a thunderbolt, or provide some way for my escaping these threatened mischiefs!» (203). La creencia en la verticalidad de la acción típica del román es evidente. Pamela invoca continuamente esta intervención desde arriba como única fuente posible de liberación, intervención que no sólo cifra en esa posibilidad de escapar sino también—y posiblemente ésta es la opción que prefiere Pamela—en la súbita y providencial transformación de Mr B. de malo en bueno, en la conversión o el cambio de esencias típico del román. Así, Pamela razona de la siguiente manera para postergar su planeado suicidio:

How knowest thou, though the prospect be all dark to thy short-sighted eye, what God may do for thee, even when all human means fail? ...and who knows, but that the very presence I so much dread, of my angry and designing master, (for he has had me in his power before, and yet

I have escaped) may be better for me, than these persecuting emissaries of his ... God can touch his heart in an instant: and if this should not be done, I can then put an end to my life by some other means, if I am so resolved. (212)

Por todo ello, es lógico que, cuando su liberación y el final feliz a que da lugar finalmente se produce, Pamela lo interprete en términos providenciales y comente: «I must sit down and ponder all these things, and to admire and bless the goodness of that Providence, which has, through so many intricate mazes, made me tread the paths of innocence, and so amply rewarded me, for what it has itself enabled me to do!» (308). La Providencia que invoca Pamela es romántica pues se trata de ese principio rector que ha ordenado la acción de modo favorable a la heroína, que la ha dirigido hacia el triunfo final de las esencias que ella representa, a través de una serie de intrincadas pruebas que en principio parecen encaminadas a lo contrario y cuya razón escapa a su comprensión, pero cuyo sentido ahora retrospectivamente entiende, y recuerda en este sentido a la Providencia del román griego; también es ese principio moral que premia la virtud y castiga el vicio, esa justicia poética que hace que la primera venza sobre la segunda. Así lo observamos de nuevo cuando un poco más adelante comenta Pamela:

...I threw myself on my knees, and blessed that gracious God, who has thus changed my distress to happiness, and so abundantly rewarded me for all the sufferings I had passed through. And oh! how light, how very light, do all those sufferings now appear, which then my repining mind made so grievous to me! Hence, in every state of life, and in all the changes and chances of it, for the future, will I trust Providence, who knows what is best for its creatures, and frequently makes the very evils we most dread, the cause of our happiness, and of our deliverance from greater. My experiences, young as I am, as to this great point of reliance in Heaven, are strong, though my judgement in general may be weak...» (312).

Pamela se está refiriendo concretamente al hecho de que Mr B., que era el agente del mal y el causante de sus trabajos, tras reformarse, declararle su amor y proponerle matrimonio, se convierte en el del bien y su felicidad. Pamela efectivamente cifra la actuación de la Providencia en ese arrepentimiento del villano y en ese cambio de esencias que antes invocaba y que para ella efectivamente se produce. A partir de esta conversión Mr. B. será para Pamela el epítome de la bondad y la generosidad de forma directamente proporcional como antes lo era de la maldad y la depravación. Y es que si antes la visión de Pamela estaba mediatizada por el miedo, ahora, tras la conversión romántica del villano en héroe, lo está por el amor; y si de aquél resultaba la demonización de Mr B. de éste resulta su sublimación. Este cambio, que al lector le puede sorprender y resultar inadmisibile, es perfectamente admisible y coherente con la

visión vertical de Pamela^{*(43)}. La visión de Pamela de la realidad es claramente la de un mundo en el que se dejan sentir no sólo una voluntad superior sino también unas esencias puras que vienen de arriba. De este modo la segunda perspectiva vertical del román, que establece el carácter trascendente y esencial del mundo físico, que lo proyecta hacia arriba, completa el idealismo romántico que orienta la visión de Pamela de la realidad.

Pero una vez comprobado este idealismo tanto romántico como moral y abstracto que orienta la visión y por tanto el relato de Pamela, la pregunta inmediata que se plantea es: ¿coincide esa visión de la realidad de Pamela con la realidad que presenta la propia Pamela en su relato? Si lo hace, si la realidad da validez a esa visión, estaremos ante un román pese al carácter ordinario, individualizado y doméstico del mundo que se nos presenta. Si la visión de la realidad que se deduce del relato de Pamela coincide con la de Pamela que acabamos de ver, o, en otras palabras, si las visiones del autor y del narrador coinciden perfectamente, estaremos en mundo romántico y no *realista*. En este sentido hemos visto que existen pequeñas discrepancias, excesos de la narradora en su valoración inicial de Mr B. y Mrs Jewkes provocados por el miedo, justificados por su difícil situación, aunque bien es cierto que el hecho de que estén justificados no impide que revelen y apunten a una pequeña divergencia entre la realidad y la visión romántica que Pamela ofrece de la misma. Y de hecho si ampliamos el campo de visión de nuestro análisis y profundizamos en él comprobamos que en realidad esas pequeñas discrepancias son sólo la punta del iceberg, que hay discrepancias más profundas y significativas que cuestionan la visión de Pamela y la relativizan, que le quitan

^{*(43)} La conversión del villano en héroe y el matrimonio de Pamela con él es difícil de explicar y constituye un serio defecto de la novela para aquéllos que no perciben que dicho cambio depende de la visión de la realidad de la heroína que narra, no de la del autor. Paulson, por ejemplo, al comentar estas y otras inconsistencias que provocaron los ataques de lectores contemporáneos, las atribuye a la mezcla de *romance*, *realismo* y *morality play* que lleva a cabo Richardson en la obra: «The romance convention probably caused the most trouble, requiring that the girl and the seducer be united at the end and thus preordaining the nature of virtue's reward. Since Richardson combined the figures of the lover and the ogre..., Mr. B. became such a monster that Pamela's ultimate acceptance of him seemed hypocritical self-advancement» (101). La explicación de Paulson es inteligente y no le falta razón: sólo le falta hacer notar que esas convenciones románticas son parte en última instancia de la visión de Pamela, que es la narradora, y que en este contexto son perfectamente coherentes y no inconsistentes, compartamos o no esa visión. RENATE C. WOLFF, en «*Pamela as Myth and Dream*», *Costerus* 7 (1973): 223-35, apunta en esta dirección cuando afirma: «His sudden and incredible reformation is necessary not only to the story, but to Pamela's image of herself as the miracle-working agent and above all to her image of the ideal lover, who must always have something of the demon lover in him. Note how frequently, in the days of his relentless pursuit, she calls him "Lucifer" or "devil". Note also the amusing symmetry in her letters written before and after his reformation—each of the former exclaiming at the blackness of his heart and his designs, each of the latter rhapsodizing over his nobility, his generosity, his tenderness. The latter would not be worth so much without the former» (227-28).

autoridad, el valor de verdad absoluta, que la dialogizan en suma. En primer lugar, el contraste entre los juicios y declaraciones explícitas que conforman la visión de Pamela, por una parte, y, por otra, el comportamiento y actitudes de ésta, que sugieren una visión por parte de la propia Pamela así como una realidad—ella misma—diferentes (dialogización interna). Y en segundo lugar, otras visiones y perspectivas discrepantes y antagónicas, que iluminan la realidad con una luz diferente que cuestiona la que ofrece Pamela y aun revelan zonas y aspectos de la realidad que parecen escapársele a Pamela (dialogización externa).

DIALOGIZACION INTERNA: LA OTRA PAMELA

El idealismo de Pamela es dialogizado en primer término por la propia Pamela y su comportamiento, que contradice en algunas ocasiones su interpretación de la realidad, que ofrece una interpretación implícita alternativa a su interpretación explícita, y que además muestra una realidad—ella misma—diferente de la que ve o pretende ver, una imagen de sí misma diferente de la que pretende imponer al lector de sus cartas—en principio sus padres—y posiblemente también a sí misma. Así su idealismo romántico, con su doble perspectiva vertical de la doncella inocente y perfectamente virtuosa perseguida por un malvado y corrupto villano, y sólo amparada por la Providencia que conduce a la heroína a través de una serie de pruebas para finalmente recompensar su virtud y pureza perfectas, es cuestionado por las numerosas oportunidades que Pamela tiene de escapar de Mr B.—sobre todo en Bedfordshire pero también en Lincolnshire—que desperdicia y deja pasar ofreciendo especiosos y muy poco convincentes argumentos para hacerlo; por su afán por crear esas oportunidades cuando no parece haber posibilidad humana de hacerlo así como por la forma en que las crea; y finalmente por su actitud pesarosa cuando finalmente consigue esa libertad por la que tanto ha trabajado y sufrido, así como por la premura con que renuncia a ella y vuelve junto a Mr B. apenas éste se lo insinúa, ofreciendo de nuevo dudosos argumentos para ello.

1. Apenas Mr B. da las primeras señales de sus intenciones reales, Pamela se plantea abandonar la casa, pero no lo hace porque así se lo pide Mrs Jervis—quien argumenta que «...in all likelihood, as you behaved so virtuously, he will be ashamed of what he has done, and never offer the like to you again» (58), lo cual es más que dudoso. Pamela, pese a lo dudoso de estas razones, invoca la obediencia a sus

padres—que le han pedido que siga en todo el consejo de Mrs Jewkes—como motivo para no irse, pero en la siguiente carta sus padres le piden claramente que se vaya—«I think you had better come home to share our poverty with safety, than live with so much discontent in a plenty, that itself may be dangerous» (59)—y Pamela hará simple y llanamente caso omiso a esta petición. Las explicaciones de Pamela sobre su decisión de quedarse delatan además, ahora como en los ejemplos subsiguientes que veremos, una cierta necesidad de justificar una conducta que no casa muy bien con sus declaraciones sobre el peligro que corre, la maldad de Mr B., lo penoso de su situación, o el ardiente deseo de irse o incluso de no haber abandonado nunca su hogar paterno, necesidad que revela una oscura conciencia de la contradicción latente. Según la situación se va recrudeciendo y el acoso de Mr B. se hace más insistente y violento Pamela adoptará la teórica decisión de abandonar Bedfordshire al tiempo que apalzará continuamente la ejecución de la misma por las más triviales razones. Tras el fracasado segundo asalto a la virtud de Pamela Mr B. sugiere que va a despedirla y Pamela declara que «I was resolved not to stay in the house» (64), pero de nuevo es convencida por Mrs Jervis para quedarse hasta el día siguiente y ver lo que Mr B. tiene que decirle en la entrevista que ha concertado con ella después de la cena, porque, «She [Jervis] says, To be sure he means no good; but may-be, now he sees me so resolute, he will give over all attempts» (65), lo cual de nuevo es un razonamiento de dudosa validez. En esta entrevista Pamela es finalmente despedida, decisión ante la que ésta muestra enorme alegría y por la que bendice a Mr B., pese a lo cual voluntariamente retrasa la partida hasta la semana siguiente: «Perhaps I shan't come this week, because I must get up the linen, and leave in order everything belonging to my place» (69). Y si primero es la ropa blanca, después será un chaleco que está bordando para Mr B. (75), o sea para el malavado villano que es la causa de todos sus males, y que no quiere dejar de terminar. Y eso pese a su convencimiento, expresado en la misma carta, de que si Mr B. lo ha intentado ya dos veces lo hará una tercera—frente al razonamiento contrario que le ofrece Jervis de que «...he is vexed at what he has done; he was vexed the first time, more vexed the second time»—y de que todo lo que puede esperar de Mr B. es malo—frente a otro razonamiento de Mrs Jervis de que si Pamela se quedara «...she hoped the best; since many a man had been ashamed of his wicked attempts upon a repulse, who never would have been ashamed had he succeeded» (73).

Pero las razones de Jervis deben de hacer alguna mella en Pamela, pues una vez terminado el chaleco la partida es de nuevo diferida sin que esta vez se ofrezca razón alguna para ello: «This is Thursday morning, and next Thursday I hope to set out; for I

have finished my task, and my master is very cross!» (86). La resistencia de Pamela a irse se hace evidente, y es subrayada por su recordatorio unas líneas más abajo de que ha sido despedida y de que por tanto puede irse cuando quiera y ello la hace muy feliz—«How happy am I, to be turned out of doors» (86). Pamela pagará cara esta resistencia, pues en el ínterin se producirá el tercer y más violento asalto de Mr B., el que se produce en el dormitorio de Pamela y del que sale inmune a duras penas, a través de un muy oportuno desmayo. Mr B. entonces es ya para Pamela plenamente el villano negro y perverso que hemos dibujado más arriba, y sin embargo Pamela no opta por abandonar la casa inmediatamente sino que sigue fiel a su plan de partir el jueves próximo y, lo que es peor, vuelve a postergar una semana más la partida, ya que, como ella misma escribe a su padre, «...it seems I must stay another week still, and hope certainly to go Thursday after. For poor Mrs Jervis will go at the same time, she says, and can't be ready before» (100). Mrs Jervis ha sido despedida, en efecto, por defender a Pamela en la mencionada escena del dormitorio, pero caso de tener que esperarla sería más prudente hacerlo bajo un techo distinto al del malvado Mr B., por lo que pudiera pasar (y de hecho pasará, pues Pamela acabará siendo secuestrada), y así parece decidirlo Pamela unas páginas más adelante cuando le dice a Mr B: «...I won't stay to be used thus! I will go to the next farmer's, and there wait for Mrs Jervis, if she must go...» (102). Pero inexplicablemente no lo hará, y Mrs Jervis será readmitida. De todo ello resulta el hecho de que cuando Pamela, ya cerca del jueves que será el definitivo, exclama: «O that I was safe from this house! for never poor creature sure was so terrified as I have been for months together!» (114), somos muy conscientes de que podría estar a salvo hace tiempo si hubiera querido realmente estarlo, y que podría haberse evitado gran parte de ese terror. Cuando, al llegar el jueves, Pamela finalmente abandona la casa, y el carruaje que Mr B. pone a su servicio no la lleva a casa de sus padres sino a Lincolnshire, el lector no puede por menos que pensar: *Tanto va el cántaro a la fuente...*

En Lincolnshire, sin embargo, el proceso se invierte: confinada en el aislamiento de una casa de campo, vigilada por Mrs Jewkes y rodeada de criados desconocidos, las posibilidades de escapar son mucho menores, pero será entonces cuando Pamela empiece a buscar continuamente maneras de hacerlo. En Lincolnshire y pese a las dificultades Pamela se las arreglará para encontrar un ingenioso medio de comunicarse e intercambiar cartas con Mr Williams: primero de mano a mano buscando el momento propicio, luego concertando con Mr Williams un cierto lugar del jardín, cercano a una planta de girasol, en el que pueden enterrar la correspondencia que se intercambiarán

(158-59)—una triquiñuela que hace exclamar ufana a Pamela: «What inventions will necessity put one upon! I hugged myself at the thought...» (159). Pamela se las arreglará también para depositar y recoger ahí las cartas, primero distrayendo la atención de su guardiana con diferentes artimañas, y más tarde plantando unas judías que le darán la excusa de acercarse al lugar con cierta frecuencia sin levantar sospechas y sin que las levante tampoco la tierra removida (168)—y de nuevo podemos ver la misma auto-complacencia en su «let the wicked woman smile at my simplicity if she will...» (168). Y se las ingeniará además para proveerse de los medios y la ocasión de poder seguir escribiendo sus cartas a sus padres y incluso de hacérselas llegar a éstos a través de Mr Williams; para, también a través de éste, conseguir una llave de la puerta trasera del jardín que le facilitará la escapada; o para hablar con la gitana que le da la carta en la que la avisan del matrimonio fingido pese a la vigilancia de Mrs Jewkes y una criada; o para utilizar los remordimientos y arrepentimiento del criado John por su intervención en el secuestro de Pamela en su propio beneficio (167). La astucia de Pamela de la que dan fe estas acciones así como su carácter decidido y activo es subrayado por el claro e irónico contraste que se establece entre ella y Mr Williams. Mr Williams es un hombre joven y tiene en principio la iniciativa y la libertad de la que carece Pamela en su cautiverio, lo que le permitiría teóricamente asumir el papel de héroe que protege y ayuda a la heroína e incluso liberarla. Pero de hecho es Pamela la que lleva siempre la iniciativa y Mr Williams el que sigue sus instrucciones; es ella la que dirige sus operaciones fuera desde dentro. Además, Mr Williams resulta ser ingenuo e inocente como una doncella, y es engañado y sonsacado por Mrs Jewkes, a la que se confía—ante la perspectiva de su supuesta boda con Pamela dispuesta por Mr B.—y habla de su correspondencia secreta con Pamela y de su proposición anterior y secreta de matrimonio. Pamela, sin embargo, la doncella inocente, está lejos de serlo tanto como Williams, y mantiene una actitud desconfiada, sospecha siempre de la supuesta amabilidad y confianza de Mrs Jewkes, y de hecho se escandaliza y sorprende de la actitud confiada e indiscreta de Mr Williams, avisándolo de los peligros a que lo expone, y siendo así ella la que lo protege, o intenta proteger, a él ⁶.

⁶ Al comunicarle Mr Williams a Pamela que ha hecho partícipe a Mrs Jewkes de sus amorosas intenciones, ésta escribe: «I interrupted the good man (for considering my master's treatment of me before at his other house, my being carried off as I was, and kept a prisoner here, I could not but be upon my guard; this woman too, so very artful and wicked) and said, "Ah, Mr Williams! take care, take care; don't let—"» (186). Si Mr Williams, como dice la propia Pamela, «...has no guard, no caution at all» (187), ella sospecha continuamente y se mantiene a la defensiva: «She [Mrs Jewkes] is so officious to bring on the affair between us, that being a cunning, artful woman, I know not what to make of it»

Y a Pamela no le falta razón, pues la información que obtiene Mrs Jewkes de Mr Williams atraerá sobre éste la ira y los celos de Mr B. y será el motivo de su caída en desgracia, lo que implica no sólo perder un puesto que Mr B. le había prometido, sino ingresar en prisión por una deuda contraída con Mr B. y no pagada que ahora éste le reclama. De esta manera Williams, desposeído de sus medios de vida y en una cárcel real, se convierte en una víctima más clara de Mr B. que la propia Pamela, quien, pese a su cautiverio, de momento ha ido salvando su virtud y, aunque confinada, se encuentra sin duda más cómodamente instalada que el pobre Williams. Pamela y Mr Williams siempre fueron conscientes del riesgo que éste corría a causa de su dependencia económica de Mr B., y aquí de nuevo hay un claro contraste entre la disposición de Mr Williams a sacrificarse por Pamela y la de ésta a sacrificarlo a él antes que a su virtud, si ello fuera necesario. Así, en un curioso razonamiento en el que se utiliza de forma sorprendente a la Providencia, Pamela afirma que «I should be very much grieved to ruin a poor young gentleman, by engaging him to favour me: yet one would do anything that one honestly might, to preserve one's innocence; and Providence would, perhaps, make it up to Mr Williams!» (151). Estamos ante una actitud que podríamos denominar *pragmatismo moral* (pues se basa en prioridades morales que justifican el sacrificio material ajeno por el bienestar moral propio) y *providencial* (la Providencia ha de ocuparse de recompensar ese sacrificio y exonera así de sentimiento de culpa al beneficiario del mismo), actitud que reaparece en diferentes ocasiones ⁷. Sin embargo

(190). Cuando Mr Williams es asaltado y robado, en una escena descrita por el propio Mr Williams en una carta que proyecta una luz absolutamente anti-heroica, casi ridícula, sobre sí mismo (muerto de miedo y arrojado al agua por los ladrones, caminando luego mojado, lleno de barro y sin peluca hasta el pueblo más cercano, quejándose de nimiedades, de los destrozos en sus ropas y de pequeños golpes), el extraño ataque y especialmente el robo de las cartas que Williams llevaba (la que lleva de Pamela sin embargo escapa, pues iba escondida), le parece sospechoso a Pamela—y el tiempo le dará la razón: el robo había sido preparado para conseguir su carta—pero no a Mr Williams, que en la visita que le hace Mrs Jewkes cuenta a ésta más de lo que debería sobre sus transacciones pasadas con Pamela. La reacción de ésta es de nuevo inequívoca: «This alarmed me prodigiously; and the more, as I had seen, in two or three instances, that this honest heart could keep nothing, believing every one as undesigning as himself» (193). Pamela reprenderá a Mr Williams por su ingenuidad y falta de discreción, y éste admitirá su falta—«I wish I were master of but half your discretion» (196); y en algunos momentos hasta mostrará una clara irritación por ello—«To be sure, this good man can keep no secret!» (190); pero la desconfianza de Pamela y su sugerencia de que escapen cuanto antes sólo servirá para provocar su enfado (199).

⁷ El componente moral del razonamiento reaparece cuando Pamela escribe a Mr Williams: «Were my life in question, instead of my virtue, I would not wish to involve any body in the least difficulty for so worthless a poor creature. But, O sir! my soul is of equal importance with the soul of a princess, though in quality I am but upon a foot with the meanest slave!» (197). Y el componente providencial reaparece en las siguientes palabras también dirigidas a Williams: «I should be sorry to have you suffer on my account; but if you should, I hope it will be made up to you an hundred-fold by that God whom you so faithfully serve» (166).

es evidente que pese a su carácter moral este pragmatismo que pone la virtud no sólo por encima de todo, sino por encima de *todos* (siendo virtud, además, para Pamela, prácticamente sinónimo de virginidad), y que no duda en utilizar cualquier medio a su alcance ni parece detenerse ante nada para salvaguardarse— aunque en Bedfordshire se detuvo por las más triviales razones— podría interpretarse a una luz más desfavorable para la heroína como egoísmo, como un no muy loable afán por evitar un mal— la pérdida de la virginidad— causando mal a otro ⁸.

El despliegue de inteligencia práctica, astucia, decisión y pragmatismo que hace Pamela durante su confinamiento, puesto de relieve por el contraste con Mr Williams, es impresionante, tanto que el propio Mr B. exclamará más adelante, cuando ya todo ha pasado: «The man who thinks a thousand dragons sufficient to watch a woman, when her inclination takes a contrary bent to his wishes, will find all too little; since she will engage the stones in the street, and the grass in the field, to act for her, and help on her correspondence, if she has no other way» (304). Sin embargo, al mismo tiempo que este despliegue parece indicar la clara voluntad de Pamela de alejarse de Mr B. ahora que la situación se ha puesto realmente fea, también pone de manifiesto lo fácil que habría sido para ella abandonar Bedfordshire si realmente hubiera querido hacerlo. Y las dudas nos asaltarán de nuevo cuando, una vez más, llegado el momento decisivo en que Pamela tiene la oportunidad de escaparse ante la ausencia de la casa de Mrs Jewkes y gracias a la llave de Mr Williams, Pamela aplaza la decisión repetidas veces por diferentes razones. Primero es la falta de dinero lo que la hace dudar, pero aun así baja al jardín para ver si la fuga es posible. Tras constatar que sí, Pamela vuelve a subir y entonces piensa que debe escaparse ante la posibilidad de que las cosas empeoren para ella. Baja de nuevo y llega a abrir la puerta, pero el toro que pasta en el prado frente a ella la asusta y vuela a subir, lamentándose de nuevo de no tener dinero ni nadie que la ayude, y recordando que no conoce el camino, que no sabe si obtendrá protección, que tal vez sea asaltada por ladrones y caiga en un peligro peor (ya que su situación parece haber mejorado al proponer y animar Mr B. su matrimonio con Mr Williams), o que tal

⁸ La reacción de Pamela al enterarse del castigo de Mr Williams— más preocupada por lo que ello implica para sí misma que por otra cosa, y atribuyendo toda la responsabilidad a Williams y hasta recriminándose de alguna forma, es muy sintomática a este respecto: «Poor Mr. Williams is actually arrested, and carried away to Stamford. Unhappy man! his over-security and openness of heart have ruined us both! I was but too well convinced, that we ought not to have lost a moment's time. But he was half angry, and thought me impatient: and then his fatal confessions, and the detestable artifice of my master! What will become of us both!» (207). De momento, podríamos contestar a esta última afirmación de Pamela, lo que ha sido de Mr Williams está claro: lo ha perdido todo y está en la cárcel. Lo que será de ella está todavía por ver.

vez sea cogida en el intento y entonces «...this wicked woman perhaps will again beat me, take my shoes away, and lock me up» (191). Pero, contraargumenta la propia Pamela, si la proposición de matrimonio con Mr Williams es sincera y no un truco Mr B., éste no se enfadará si se escapa, y ella podrá pensar la proposición mejor con sus padres, lo que le hace olvidar todos los demás miedos y decidirse de nuevo por la escapada. Pamela baja de nuevo y vuelve a intentarlo, pero la presencia del jardinero estorba ahora sus planes y vuelve a subir. Entonces trama una treta para alejarlo—de la que de nuevo se vanagloria: «What a contriver is your Pamela become!» (192)—y vuelve a bajar, abre y llega a salir, pero ahora no es un toro sino dos los que ve y además se dirigen hacia ella, por lo que corre de nuevo hacia la casa. Desde allí se da cuenta—en ese momento y no antes—de que en realidad eran vacas, pero pese a ello desiste: el miedo es mal consejero, la pondrá en peligro, prefiere ser prudente, piensa Pamela; si tuviera dinero, y si su situación fuera tan desesperada como días antes, sería diferente, añade finalmente (193). Puede ser. El problema es que este comportamiento, aunque muy humano y comprensible, choca con la decisión y pragmatismo mostrado antes, y sobre todo con su retórica romántica, con sus declaraciones de que prefiere la muerte antes que perder su virtud, con su desinterés por su vida y la subordinación absoluta de lo material a lo espiritual, con su certeza en muchos momentos de la maldad absoluta de Mr B. y del peligro que corre permanentemente en la casa (el mayor peligro imaginable para ella), en suma con todas sus quejas anteriores por su dramática situación. Parece que Pamela no ha aprendido la lección de Bedfordshire, de lo que puede pasar si uno no se aleja de un villano que representa la mayor amenaza o mal imaginable, cuando puede hacerlo. Por eso cuando al poco tiempo Pamela se lamenta por la oportunidad perdida (194, 195), pues su situación comienza a recrudecerse de nuevo, el lector no puede por menos que pensar: *A buenas horas...*^{*(44)}

Y sin embargo, pese a todo este sufrimiento y miedo, pese a que su situación se hará tan insostenible que Pamela pensará en el suicidio y lo intentará a medias, y después de un serio y casi consumado intento de violación de Mr B. con la ayuda de

^{*(44)} Renate C. Wolff relaciona sus partidas aplazadas de Bedfordshire con este fallido intento de escapada en Lincolnshire como indicativos de un similar deseo inconsciente de no irse. Tras comentar los aplazamientos continuos al jueves siguiente Wolff concluye que «it is clear, of course, that subconsciously she does not want to go» (228). Y prosigue refiriéndose al intento de escapada frustrado por los dos toros: «It is tempting to interpret this last incident in psychoanalytical terms: what keeps her from breaking away is an animal—the animal part of her nature; the dream here seems to employ an element of mythological symbolism, the bull, appearing more than once in Greek mythology as a symbol of sexual violence and unbridled passion. But it is best not to indulge in such fanciful speculation; Pamela's bulls finally turn out to be two poor cows...; once more the obstacles keeping her from her prescribed duty are revealed as fabrications of her imagination» (228)

Mrs Jewkes, así como del sólo planeado pero no intentado engaño de fingir una boda para vencer su resistencia, cuando Mr. B., tras leer todas su cartas y aparentemente arrepentido de su comportamiento, la deja por fin marcharse en libertad ante la insistencia de Pamela en irse, entonces ésta, de modo desconcertante, llora (278). Pamela se arrepiente entonces de esta terca insistencia—repite como una niña que ha sido castigada por unas palabras que lamenta y que no merecen tan cruel castigo: «I thought I did not say so much», «But did I say so much?» (278)—y demuestra, una vez más, que no quiere irse. Y de hecho se va de muy mala gana, aunque ahora el cambio de actitud de Mr B. y el amor por ella que éste declara pueden hacer su desgracia más justificada. Esto, sin embargo, no es razón suficiente—habida cuenta del aborrecimiento por Mr B. que Pamela ha manifestado tantas veces y de sus lamentaciones y su retórica romántica—para el pesar y las lamentaciones que ahora profiere al marcharse, para la sorprendente aplicación a su tan ansiada libertad de esa retórica romántica que antes aplicaba a su cautiverio y que observamos un poco más adelante. Tras recibir la carta de despedida de Mr B. en pleno viaje, Pamela se lamentará de su situación y culpará de ella a la carta de la gitana anunciándole el matrimonio fingido, que fue la causa de su insistencia en marchar, en lo que vemos de nuevo esa necesidad romántica de Pamela de ver siempre la maldad o una mano perversa trabajando contra ella para arruinarla (primera perspectiva vertical), ahora personificada por la gitana y la carta: «And so all this *wicked* gypsey-story is, as it seems, a forgery, and has quite *ruined* me!» (283). Luego sabremos, sin embargo, que la carta no era fruto de tal maldad, y que el plan del matrimonio de hecho existía. Paradójicamente la *ruina* para Pamela ahora es partir del buen Mr B., que no quedarse con el perverso Mr B., como antes, y ésta es ahora, según Pamela, la dura prueba a la que se ve sometida por la Providencia—de nuevo su tendencia romántica a ver una mano superior manejando y dando sentido a su destino (segunda perspectiva vertical): «How am I grieved to find this trial so severe upon me. O my unguarded youth, and tender years, will ye not in some measure excuse me? I never before knew, I could have no notion of what it was to be so affected! But prayer, and resignation to the Divine Will, and the benefits of your good lessons and examples, I hope, will enable me to get over this very heavy trial» (284). Pamela es consciente de la contradicción que esta actitud implica con su comportamiento anterior y la registra:

Yet I have a very strange heart still. Surely, surely, I cannot be like the murmuring Isrealites of old, who hungered after the onions and garlick of Egypt, where they had suffered such a heavy bondage? I'll take thee, O contradictory, ungovernable heart, to severe task for these

thy strange emotions, when I get to my father's; and if I find any thing in thee that should not be, depend upon it, thou shalt be humbled, if strict abstinence, prayer, and mortification, will do it!. (280)

Y más adelante se referirá a «...this strange wayward heart of mine, that I never found so awkward before» (281). Su actitud es ciertamente inexplicable o injustificada, a no ser que haya algo más además del cambio de actitud de Mr B.—algo que, como Pamela apunta vagamente, está dentro de su corazón—que lo justifique y explique, y que Pamela no sabe o no nos dice.

Y ese algo más, que le hace irse con pesar como le hizo antes posponer la partida continuamente, nos lo dice por fin claramente la propia Pamela, aunque lo hemos intuido todo el tiempo:

For, O my dear parents, forgive me! *but I found, to my grief, before, that my heart was too partial in his favour*; but now, to find so much honour too, I am quite over-come. This was a good fortune, however, I had no reason to expect. But to be sure, I must own to you, that I shall never be able to think of any body in the world but him! Presumption! you will say; and so it is: but love, I imagine, is not a voluntary thing—Love, did I say! But come, I hope not: at least it is not, I hope, gone so far, as to make me very uneasy: for I know not how it came, nor when it began; but it has crept, crept like a thief, upon me; and before I knew what was the matter, it looked like love. (283)

La confesión de Pamela de parcialidad a su pesar hacia su malvado perseguidor y de que no podrá pensar ya en nadie sino en él, eliminando así posibilidad de que la tan omnipresente Providencia cambie las cosas, además de socavar, como veremos, su perspectiva romántica, es ante todo la constatación de que Pamela nos ha ocultado—y se ha ocultado tal vez a ella misma—un dato fundamental de la historia: su inclinación o amor por Mr B. La propia Pamela, una vez consciente de ese amor, lo explicará como algo de lo que no era consciente, un reconocimiento no sólo de su falta de autoconocimiento sino, por lo que éste implica siendo ella misma la narradora, de su carácter no fiable como tal:

Cruel as I have thought you, and truly shocking and detestable as your attempts ever were to me, you, sir, are the only man living, my father excepted, who ever was more than indifferent to me. *Yet allow me to add, that not having the presumption to raise my eyes to you, I knew not myself the state of my own heart, till your kindness to me melted away, as I may say, the chilling frost that prudence and love of virtue had cast about the buds of—What shall I say? Excuse, sir—.* (307)

La palabra que pudorosamente Pamela no puede pronunciar es *love*, «the buds of love». El fragmento subrayado, muy significativamente, fue un fragmento añadido por Richardson en su revisión de la novela que vio la luz póstumamente en 1801, sin duda para justificar el comportamiento de Pamela y su aparente tránsito del odio al amor.

Pero no era necesario, ya que, consciente o inconsciente, engañándonos o auto-engañándose, el amor está presente todo el tiempo, se deja ver en signos inequívocos que permiten al lector percibirlo en el trasfondo de las declaraciones explícitas de Pamela sobre la villanía y lo odioso de Mr B.⁹

Es el amor evidentemente el que la impulsa a quedarse en Bedfordshire buscando todo tipo de inverosímiles excusas que casan mal con la romántica presentación de su situación, el que hace que se agarre a un clavo ardiendo para no irse lejos de la casa del villano que tanto la hace sufrir. Es el amor el que hace que se marche con pesar y dolor

⁹ El primero de estos signos es sin duda la impresión primera que Mr B. causa en Pamela, como bien perciben sus padres que la avisan en su carta: «I trust that you will be always on your guard: yet, when you say, *he looked so amiably, and like an angel*, how afraid I am that they should make too great an impression upon you!» (52). Apunta también en esta dirección la forma en que todavía en Bedfordshire Pamela se resiente del comportamiento y las palabras hostiles de Mr B. hacia ella, la forma en que le duele el hecho de que la llame *insolent, bold-face, sauce-box* o *pert* (63, 72, 74), o de que la maldiga (72), y que llegue incluso a llorar ante su hostilidad (79), como ella misma reconoce y lamenta: «I am vexed that his crossness affects me so» (86). La manera en que rechaza inmediata y repetidamente la proposición de Mr Williams de matrimonio alegando que ella es demasiado joven para casarse, que no tiene en mente hacerlo y que en todo caso tendría que consultar antes con sus padres, a la luz especialmente de su muy diferente reacción más tarde cuando la proposición viene de Mr B., revela también que su corazón ha tomado ya partido por éste, como bien sugiere la sagaz Mrs Jewkes, y, una vez más, muestra el carácter especioso de los razonamientos con los que Pamela encubre la verdadera razón de su negativa, su amor por Mr B.: «She said, she fancied I thought of somebody else, or I could never be so insensible. I assured her, as I could do very safely, that there was not a man on earth I wished have; and as to Mr Williams, he might do better by far; and I had proposed so much happiness in living with my poor father and mother, that I could not think of any scheme of life with pleasure, till I had tried that» (188-89). El desarrollo posterior de los acontecimientos, en el que encontrará un *scheme of life* mucho más agradable, la boda con Mr B., se ocupará de demostrar que Mrs Jewkes está en lo cierto y es Pamela la que de nuevo se engaña, y por tanto nos engaña. El amor es también evidente en la preocupación de Pamela por Mr B. al oír que estuvo a punto de ahogarse: «What is the matter, that, with all his ill usage of me, I cannot hate him? To be sure, in this, I am not like other people! He has certainly done enough to make me hate him; but yet when I heard his danger, which was very great, I could not in my heart forbear rejoicing for his safety; though his death would have set me free. Ungenerous master! If you knew this, you surely would not be so much my persecutor! But for my late goog lady's sake, I must wish him well; and O what an angel would he be in my eyes yet, if he would give over his attempts, and reform!» (218). Su atracción por Mr B. y la perplejidad que ésta le produce al empezar a ser consciente de ella se repite en el siguiente pasaje: «I looked after him out of the window, and he was charmingly dressed: to be sure, he is a handsome, fine gentleman: what pity his heart is not so good as his appearance! Why can't I hate him? But don't be uneasy, if you should see this; for it is impossible I should love him; for his vices all ugly him over, as I may say» (235). Pamela de nuevo se engaña cuando afirma que es imposible que lo pueda amar, y así lo demuestra la propia Pamela cuando, tras el intento de violación, la actitud de Mr B. empieza a cambiar y entonces ella empieza a darse cuenta de sus sentimientos por éste, que no son de ese momento sino de siempre, y de por qué no podía odiarlo: «O my dear father and mother! now I know you will indeed be concerned for me, since I know I am concerned for myself: for now I know I begin to be afraid, I know too well the reason why all his hard trials of me, and my black apprehensions, would not let me hate him» (252). Esta consciencia se hará finalmente plena en las declaraciones que ya hemos visto más arriba. Lo que vemos a lo largo de la obra y en la trayectoria que definen todos los ejemplos citados no es un proceso de enamoramiento, sino de reconcimiento del amor, un proceso gradual no del desamor o el odio al amor, sino de la inconsciencia a la conciencia de se amor; el amor siempre está ahí, desde el principio, lo que varía es la progresiva conciencia de la protagonista del mismo.

pese a todos los esfuerzos y la astucia que ha empleado en conseguir marcharse de Lincolnshire. Y es el que hace que cuando Mr B. le envía una carta en la que le dice que no puede vivir sin ella, y le pide que vuelva a su lado ya que él está enfermo y no puede acudir junto a ella, Pamela regrese con una prisa y una ansiedad incomprensibles sin este dato (289-90). Sin embargo, las razones que dará Pamela para volver son muy diferentes:

He is not now, in my eye, the dreaded master, but the condescending one. And how amiable does he appear to me, to what he did! Then he is indisposed: his illness is owing to his vexation for parting with me. If he should die! (which God forbid.) And could I think that I was the occasion – I will not tell you how this sad thought affected me.

Recovering myself, Away with these fears, thought I, and with all my apprehensions! I will return. I will obey him. The humble Pamela will not lose this opportunity of laying an obligation on her great master. Who knows, but he may owe his life to my return? And if so, that preserved life will enable one to bear the lowering reflections that a sense of my unworthiness might otherwise, at times, fill me with, if he should be good to me. (288)

Según Pamela, es la enfermedad de Mr B. y la obligación moral que siente a causa de la misma la que le hace volver, pero esto resulta poco convincente y nos cuesta mucho creerlo. Ella misma pondrá al descubierto la falacia de estas razones cuando más adelante, en abierta contradicción con el pasaje citado, afirme que en su retorno «I was driven by an irresistible impulse to it, and could not help it if I would» (306), y a la pregunta de Mr B. de si fue la inclinación de Pamela hacia su perseguidor el motivo más importante para su regreso Pamela conteste asintiendo tácitamente al callarse y ruborizarse (306-7). Las falsas razones que ofrece Pamela para volver recuerdan a las que daba para no irse. Estamos ante el mismo acto de engañarse y/o engañarnos, de racionalizar impulsos incontrolables con especiosos argumentos que ocultan siempre lo mismo: su amor por su perseguidor, que es el que la impulsaba a quedarse y ahora a volver. Y lo mismo ocurre cuando, tras sus repetidas afirmaciones contra el matrimonio en general (181, 183, 188), en las que se basa para desestimar el matrimonio con Mr Williams en particular, acepta el que le propone Mr B. sin una duda y sin atender a las consideraciones de antes, lo que las revela de nuevo como falsas y especiosas.

Pero tan importante como el amor de Pamela para no irse primero y para volver corriendo después es sin duda el amor que Pamela indudablemente ve en Mr B. hacia ella, y lo que ello implica al resistirse ella a ser su amante: su consumación en matrimonio. No hay que olvidar que Mr B., tras su cambio de actitud hacia Pamela, ha sugerido claramente un posible matrimonio cuando afirma que «I will endeavour to defy the world, and the world's censures, and, if it be in the power of my whole life, make my Pamela amends for all the hardships she has undergone by my means» (276-

77). Cuando Pamela parte pesarosa tras el enfado de Mr B. por su desconfianza, es muy consciente de lo que puede haber perdido por insistir en marchar, y esa conciencia sin duda es parte de su pesar, pues Pamela menciona el *honor* y la *buena fortuna* que el amor de Mr B. implica—«...but now, to find so much honour too, I am quite overcome. This was a good fortune, however, I had no reason to expect» (283). Y al volver llamada por Mr B. debe de ser consciente de la fuerza que cobra esa posibilidad de un final feliz, y sin duda debe de pesar también en su ánimo e influir en esa prisa con la que retorna. Pero ya antes de eso esta posibilidad sin duda ha estado en la mente de Pamela, aunque Pamela la niegue continuamente por el obvio problema de la enorme diferencia de clase social entre ambos. Hay signos de que Pamela, pese a estas declaraciones en sentido contrario, es consciente del amor de Mr B. y acaricia esa posibilidad, por remota que sea, de despojar este amor de su lujuria o a al menos encauzar ésta hacia el matrimonio; hay signos de que sueña y fantasea con ella, consciente o inconscientemente, aunque se esfuerce por reprimir u ocultar ese sueño o deseo. Las muy tempranas afirmaciones de Mrs Jervis, un personaje de la confianza de Pamela, de que Mr B. está enamorado de ella aun en contra de su voluntad (72-73), obligan a ésta a darse por enterada de este amor y las posibilidades que encierra; su falta de sorpresa ante estas afirmaciones y su respuesta de que no está dispuesta a ser su ramera apuntan incluso a que ya estaba bien enterada antes, aunque de ello nada había dicho en sus cartas. Mrs Jervis anima las posibles fantasías o ilusiones que este amor pueda hacer concebir a Pamela cuando le cuenta, tras una conversación con Mr B., que «...he wished (don't speak of it for the world, Pamela) that he knew a lady of birth, just such another as yourself, and he would marry her to-morrow» (78), o con su insistencia en que toda la ira que demuestra hacia ella nace del amor irrefrenable que siente por ella y que no puede apagar: «“This love,” said she, “is the deuce! in how many strange shapes does it make people shew themselves! And in some the farthest from their hearts”» (79). Tanto es así que Pamela admitirá abiertamente la existencia de ese amor, aunque catalogándolo como vicioso (86), y aunque nunca nos hable de sus ilusiones de convertirlo en virtuoso y convertirse en su mujer, ciertas actitudes de Pamela—como su insistencia en su formación que la sitúan por encima de una criada normal, su evidente y vanidosa fruición en reproducir comentarios de otros en los que la equiparan con una dama y resaltan sus virtudes, o la forma en que se compara de forma implícita con las damas que la visitan en Bedfordshire, en que las critica y defiende la nobleza de la virtud frente a la del nacimiento—delatan su deseo, tal vez inconsciente, de legitimar su fantasía o aspiración de convertirse en una dama mediante

el matrimonio con Mr B.—aspiración que Pamela por supuesto niega y presenta incluso como algo no deseable, lo que es una forma de proceder normal en Pamela, quien habitualmente delata lo que siente en la peculiar forma en que niega sus sentimientos ¹⁰.

¹⁰ Esta estrategia de legitimación es atribuible por supuesto en última instancia a Richardson, y así el tema de la criada con la formación y capacidades de una dama aparece desde la primera carta, en la que Pamela menciona ya cómo ella está «qualified above my degree» (43), pero al poner estas afirmaciones en boca de Pamela se convierten automáticamente en información sobre su personalidad y funcionan como instrumento de caracterización. Así Pamela dejará constancia de sus habilidades musicales y literarias, típicas de heroínas románticas y no de criadas (Pamela nos dice qué canta, baila, borda y dibuja [108-9], además de escribir y leer abundantemente, como comprobamos a lo largo de su relato), subrayando al tiempo la discrepancia entre estas habilidades y su baja situación en la vida, que se hará muy presente cuando la heroína considera su despido y lo poco que le van a servir fuera de la casa de Mr B. (108, 112). Pamela se sabe una criada superior, con atributos de dama más que de criada, y a ello contribuyen sin duda las alabanzas y admiración de todos los que la rodean en Bedfordshire, tales, por ejemplo, como las del cocinero: «Why this Pamela of ours goes as fine as a lady. See what it is to have a fine face! I wonder what the girl will come to at last! (75). Un comentario semejante aparece más tarde, cuando ya la boda con Mr B. es una realidad en el futuro inmediato, lo que muestra claramente la función de estos comentarios como legitimación y justificación de la promoción social de Pamela a la categoría de dama: «Mrs Jewkes would help to dress me, and complimented me highly, saying, among other things, That now I looked like her lady indeed!» (337). Sin duda Pamela en su fuero interno se equipara con una dama y no se siente inferior a ninguna, como revela perfectamente el episodio de la visita de las damas, en el que critica sus vidas y comportamientos y deja claro que la virtud (lo que le sobra a ella) y no el nacimiento (lo que tienen ellas) es la fuente de la auténtica nobleza, lo que equivale a establecer su superioridad sobre ellas. Sin embargo, aunque Pamela dice desestimar el nacimiento frente a la virtud, esta afirmación viene tras un detalladísimo relato del nacimiento, posición social y linaje de las damas que ha descrito, lo que delata que en el fondo el tema del nacimiento y el linaje la obsesiona. Pamela es lo suficientemente inteligente para darse cuenta de ello, de lo contradictorio de esta minuciosidad sobre el linaje frente a la nula importancia que dice darle, y acaso de lo que revela o traiciona, de modo que niega lo que acaba de mostrarnos:

The countess is not only noble by marriage, but by birth: *But don't you wonder to find me scribble so much about family and birth? When, had I reason to boast of it, I should, if I know my own mind, very little value myself upon it; but, contrarily, think with the poet I have heard quoted, That VIRTUE is the only nobility. But, indeed, even we, inferiors, when we get into genteel families, are infected with this vanity; and though we cannot brag of our own, we will sometimes pride ourselves in that of our principals. But, for my part, I cannot forbear smiling at the absurdity of persons even of the first quality, who value themselves upon their ancestors merits, rather than their own. For is not as much as to say, they are conscious they have no other?* (83-84)

Pese a estas palabras de Pamela, lo que hemos visto es que la obsesiona el problema del linaje, posiblemente no por las razones que interesa a otros criados o que hace enorgullecerse a los nobles; simplemente porque sabe que es el problema que se interpone entre ella y Mr B., el gran freno a sus ilusiones amorosas, y esa obsesión aflora en su descripción de las damas y su desmedida atención al linaje de cada una, como ella misma nota. En ello revela su secreta ilusión de convertirse en la mujer de Mr B. y su conciencia del mayor impedimento que existe para ello. Estamos de nuevo ante uno de los rasgos característicos de Pamela como narradora—decir una cosa mientras nos muestra otra—que ya hemos visto claramente en el tema de su amor por Mr B., y que establece claramente su no fiabilidad; y ante uno de los rasgos característicos del método narrativo de Richardson, esa sutil auto-revelación de la narradora que siempre va acompañada de la negación explícita de lo que se revela sobre sí misma. Tal vez esta negación no es sino una estrategia de Richardson para llamarnos la atención sobre esos aspectos escondidos de Pamela, de los que la propia Pamela no es quizás consciente, que muestran cómo Pamela—utilizando su propia frase en el fragmento citado: *if I know my own mind—doesn't know her own mind*. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con la vanidad. Pamela niega continuamente que incluya las alabanzas que recibe de otros por vanidad, pero la insistencia con que lo hace—alabanzas de Lady Davers

Ya en Lincolnshire, la falta de entusiasmo de Pamela por la boda que Mr B. le propone con Mr Williams muestra claramente, además de su amor por aquél y no por éste, su desilusión ante la posibilidad de que este amor no sea finalmente correspondido por Mr B. y santificado en matrimonio. Y a la inversa, cuando Mr B. sugiere por fin el matrimonio, Pamela no muestra la sorpresa y estupor que debería mostrar si no hubiera ni pensado en esa posibilidad y le pareciera irrealizable y descabellada de todo punto, pues Pamela despacha la sugerencia con una simple frase: «I could hardly suppress my joyful emotions on this occasion» (277). Pero el dato más revelador en este sentido es tal vez una escena, ya antes de esta sugerencia, tras el arrepentimiento y cambio de actitud de Mr B., en la que ambos se declaran tácitamente su amor mutuo (256), y en la que de repente Mr B. exclama: «But my dear girl, what must we do about the world, and the world's censure? Indeed, I cannot marry!» (256). En su respuesta Pamela revela claramente las ilusiones que se había forjado—«Now was I again struck all of a heap» (257)—pero tras este momento de debilidad vuelve inmediatamente a su pose de ni siquiera haber pensado en el matrimonio:

However, soon recollecting myself, "Sir," said I, "I have not the presumption to hope for such an honour. If I may be permitted to return in peace and safety to my poor parents, to pray for you there; it is all I at present request. This, sir, after all my apprehensions and dangers, will be a great pleasure to me. And, if I know my own heart, I shall wish you happy in a lady of suitable degree; and rejoice most sincerely in every circumstance that shall make for the happiness of my late good lady's beloved son." (257)

La primera y espontánea reacción de Pamela y el esfuerzo por disimular su turbación muestra que sí que ha esperado—o al menos soñado con—ese honor, y que la partida a casa de sus padres no es el gran placer que pretende ni basta o es suficiente para hacerla feliz después todas sus tribulaciones (y, podríamos añadir, sus ilusiones), como se verá de hecho más tarde de manera clara en su desolación al partir justo después de que, como ahora, la posibilidad del matrimonio ha sido nuevamente insinuada. En esto, como en lo demás, Pamela no es fiable, nos oculta continuamente cosas que están en su mente de manera consciente o inconsciente. Pamela matiza de nuevo sus afirmaciones en este pasaje con un *If I know my own heart*, y nuevamente hemos de concluir que no lo conoce o que pretende no conocerlo. En lo más remoto de ese corazón hemos visto latir un sueño inconfesado que se asoma fugazmente a la superficie en esta escena; un

(47-48), de Mrs Jervis (72-74), del propio Mr B. (82), de los demás criados (74, 80-81), de las damas que la visitan (82, 85-86)—demuestra que es una vanidosa. La siguiente afirmación en una de sus primeras cartas es paradigmática de esto que comentamos: «...though I have nothing to say but what will make me look more like a vain hussy, than anything else: however, I hope I shan't be so proud as to forget myself. Yet there is a secret pleasure one has to hear one's self praised» (47).

sueño que, visto a una luz menos favorable para la heroína, roza o podría interpretarse como ambición, al igual que su pragmatismo podía serlo como egoísmo, lo que nos daría una imagen de Pamela bastante diferente—de hecho radicalmente diferente—de la que presenta ella explícitamente: una mujer consciente en todo momento de todo lo que hay en juego y de lo que puede ganar en esa difícil situación en que se encuentra.

2. Todos estos datos del comportamiento de Pamela que hemos venido analizando dialogizan su visión de la realidad de una doble manera. En primer lugar, la relativizan como tal visión separándola de la realidad al revelar que nos ha ocultado información, consciente o inconscientemente. Establecen claramente su carácter no fiable como narradora, nos avisan de que no podemos fiarnos plenamente de lo que nos dice, transforman el mundo presentado en visión de mundo. Pero, en segundo lugar, no sólo dialogizan la visión de Pamela negativamente, por omisión, más allá de los contenidos específicos de la información ocultada, sino que estos contenidos rebaten y cuestionan su perspectiva, la dialogizan positivamente. Pamela no sólo oculta cosas sino que oculta precisamente la realidad que demuestra las limitaciones y distorsiones de su perspectiva. Los datos analizados cuestionan de forma seria la perspectiva romántica de Pamela sobre la realidad, ofreciendo, por una parte, una realidad bien diferente, la propia Pamela, una imagen de la protagonista que dialogiza la imagen que ella tiene de sí misma o que intenta dar en sus cartas; y, por otra, una visión alternativa de la realidad, *realista* y no idealista, implícita en esa realidad diferente, y que dialogiza su doble perspectiva vertical.

En primer lugar, nos damos de bruces con una Pamela enamorada de Mr B., consciente del amor de Mr B. hacia ella y soñando secretamente con el matrimonio, un sueño tras el que puede esconderse tanto una imaginación de niña como una ambición de adulta. Esta Pamela enamorada, soñadora y hasta ambiciosa es evidentemente muy diferente de la heroína ingenua, que sólo piensa en su virtud; que sólo para la virtud y no para el amor hacia el otro sexo—es muy joven para ello, como ella misma dice—tiene sitio en su corazón; que detesta a todo aquél que representa una amenaza para esa virtud, empezando por Mr B.; y cuya única aspiración es irse a vivir pacífica y tranquilamente con sus padres para salvaguardarla. La Pamela que nosotros vemos es muy diferente de ésta que la propia Pamela ve, quiere ver o pretende ver, y constituye así ella misma una realidad que dialogiza su visión de la misma y muestra sus limitaciones. Pero tan importante como esta realidad silenciada por Pamela son sus implicaciones, la luz que esta otra Pamela arroja sobre su situación y sobre la realidad

que la rodea en general, muy distinta de la romántica que utiliza habitualmente. El amor de Pamela y sus ilusiones de matrimonio cuestionan seriamente la primera perspectiva vertical que orienta su visión. Mr B. tiene que tener aspectos buenos y positivos—y en ello insisten otros personajes, fundamentalmente los otros criados—y no sólo los negativos que Pamela reconoce explícitamente, porque, de lo contrario, o bien Pamela, siendo todo virtud, se sentiría repelida y no atraída por alguien que es todo maldad, o bien Pamela no sería tan virtuosa, pues sentirse atraída por él es un implícito reconocimiento de la existencia de una parte oscura en su interior, de sombras junto a las luces que responden a la llamada de las sombras. El amor y las ilusiones de Pamela dejan sólo dos posibilidades: o él no es tan malo o ella no es tan buena, y ambas tienden a nivelar igualmente la primera perspectiva vertical, a presentar una realidad horizontal. Pamela debe de ser consciente de ello, o al menos lo debe sentir oscuramente con su prodigiosa intuición femenina, y por eso oculta y niega su amor. Pamela no puede aceptar su amor porque si lo hiciera socavaría y hasta destruiría su perspectiva romántica, y Pamela necesita esa perspectiva para resistir y afrontar la persecución de Mr B. y el cautiverio a que la somete. Pamela escribe en un cierto momento, como hemos visto, «O what pity his heart is not so good as his appearance! Why can't I hate him? But don't be uneasy, if you should see this; *for it is impossible I should love him; for his vices all ugly him over, as I may say*» (235). Si resulta que los vicios de Mr B. no lo afean lo suficiente y no pueden evitar que Pamela lo ame, entonces es que Mr B. no es tan vicioso, o que Pamela no detesta el vicio tanto como dice. Por eso tiene que negarse y negar su atracción por Mr B. Sólo tras el arrepentimiento y conversión de éste puede aceptar Pamela su propio amor. Mientras Mr B. es un villano tiene que negar o tapar sus sentimientos para poder mantener esa visión romántica que es la base de su resistencia. De ahí que el proceso psicológico que describe la obra, como hemos apuntado, no es uno de enamoramiento, sino de toma de conciencia del amor, de afloración de lo inconsciente a la conciencia, o de lo oculto e inconfesado a la luz.

Pero, además de esto, la pasividad de Pamela en Bedfordshire, su resistencia a marcharse por este amor y las ilusiones a que da lugar, nos permite observar que es este amor el que la pone en peligro tanto como el villano; Pamela no es sólo víctima de Mr B., sino de sí misma, pues ella misma crea o al menos contribuye a su situación de peligro en Lincolnshire con su presencia en Bedfordshire más allá de lo que es necesario o prudente, una presencia que sólo podemos entender en función de su amor. Esto ya implica una sutil dialogización de la segunda perspectiva vertical de Pamela, pues nos permite observar que estamos en un mundo horizontal, regido no tanto desde

arriba, por un principio superior, como por las relaciones entre los personajes, sobre todo la de amor-odio de Pamela y Mr B., que son las que determinan y mueven la trama. Mirando el comportamiento de Pamela en Bedfordshire desde su perspectiva romántica podríamos incluso pensar que Pamela rechaza las oportunidades que la Providencia le ofrece de escapar, y tal comportamiento puede interpretarse como una afirmación de su voluntad individual, en este caso su voluntad de no irse hasta que no haya más remedio. Pero esta dialogización se observa más claramente en Lincolnshire, que es donde las invocaciones a la Providencia para que la ayude y libere, y, es más, como único medio posible de liberación, se hacen más abundantes, y con ellas la segunda perspectiva vertical se hace mucho más presente. Curiosamente, frente a esta confianza depositada exclusivamente en la Providencia cuando parece que todo lo demás es inútil e imposible, la actividad de Pamela para escapar se hace mucho más intensa, casi frenética, y Pamela afina su astucia e ingenio para salir del paso con sus propios medios. Esta duplicidad de la heroína diciendo por un lado que su destino está en manos del cielo y sólo éste puede ayudarla, y por otro trabajando e intrigando como si no confiara en absoluto en ello, o por si el cielo no estuviera a la altura, cuestiona evidentemente su percepción vertical y trascendente de la acción. La propia Pamela parece ser consciente en un cierto momento de ello, cuando en el debate interior a que dan lugar sus ideas de suicidio escribe:

If, despairing of deliverance, I destroy myself, do I not in effect, question the power of the Almighty to deliver me? ... How do I know but that the Almighty may have permitted these sufferings and trials of my fortitude, and to make me, who perhaps have too much prided myself in a vain dependence on my own foolish contrivances, rely wholly on his grace and assistance? (213)

Lo que este pasaje muestra no es sólo cómo el suicidio obviamente cuestiona la visión providencial, sino cómo la propia Pamela percibe y pone de manifiesto que todas sus artimañas y esfuerzos previos son en cierta medida una negación de esa fe en la Providencia. Esta fe le dice que nada puede hacer por cambiar el curso de los acontecimientos, que ha de resignarse a la voluntad divina y esperar de ella el premio a sus sufrimientos, pero eso es precisamente lo que no ha hecho—ni hará en ningún momento. En esta misma dirección apunta su forma de justificar su utilización de Mr Williams pese a los peligros que ayudarla entraña para él, aduciendo que la Providencia lo premiará de alguna manera. Pamela parece así preferir asegurarse su propio premio, su liberación, mediante medios humanos, que le deben parecer más a mano y seguros, y dejar los premios divinos o sobrehumanos para los otros; prefiere hacer todo lo

posible por solventar las propias miserias aun a costa de crear otras a los demás, y dejar que Dios solvente éstas últimas. Pese a sus insistentes declaraciones sobre la Providencia el comportamiento de Pamela muestra algo muy distinto. En el mundo horizontal que se filtra a través de y a pesar de su perspectiva vertical el cielo nunca provee los medios, es ella la que lo hace continuamente. Es ella con su voluntad la que decide cuándo quedarse y cuándo irse, y la que mueve, junto con Mr B., la acción.

Así pues, si el no escaparse primero es el síntoma más claro de su amor o de su ambición y dialogiza sobre todo la primera perspectiva vertical, las argucias que urde para escaparse después dialogizan sobre todo la segunda. Pero además estas argucias, como hemos visto, dialogizan la primera también, pues muestran una Pamela diferente de la heroína indefensa. Su astucia, inteligencia, pragmatismo y capacidad de iniciativa rompen un poco la imagen de la doncella indefensa, la víctima inocente y desprotegida que pretende transmitir en todo momento. El contraste con Mr. Williams, que, como hemos visto, es el que debería proteger y defender a Pamela, pero que es en realidad el inocente e indefenso (y protegido en cierta medida por Pamela), es bastante explícito en este sentido. Williams es mucho más víctima pasiva e inocente que Pamela. La relación de Pamela y Williams muestra además cómo el pragmatismo de ésta no está desposeído de un cierto egoísmo, una cierta disposición a poner el bien propio por encima del ajeno. Todo ello refuerza de nuevo esa imagen alternativa de Pamela, esa realidad que revela los límites de la imagen pura y virtuosa que la heroína tiene de sí misma. De esta forma, si la pasividad de Pamela en Bedfordshire revelaba otra realidad del propio personaje que dialogiza su visión y ofrecía una visión alternativa de la realidad, su actividad en Licolnshire hace justamente lo mismo.

Todos estos datos, más allá de cuestionar los contenidos específicos de la visión de Pamela, de revelarnos su distorsión romántica de una realidad horizontal, revelan el hecho de que esa visión es una reducción o simplificación de la complejidad de la realidad, y en este sentido apuntan a la dinámica entre idealismo abstracto y realidad que veíamos también en el *Quijote*. Pamela posee una idea de sí misma y del mundo que no concuerda con la experiencia, que es incapaz de abarcar la riqueza de matices de la misma—y por tanto, como en el caso de don Quijote, la suya es una idea estrecha de la realidad—y que además Pamela es incapaz de modificar en función de esa experiencia. La experiencia muestra una Pamela repelida y atemorizada por la perversidad de Mr B., pero también enamorada y atraída por él; una Pamela ingenua, inocente e indefensa pero al tiempo astuta, artera y difícil de someter; cuyo único interés parece ser la preservación de su virtud—léase virginidad—pero que al tiempo sueña—tal vez

ambiciona—con el matrimonio; un dechado de virtudes cristianas y de buenas intenciones pero capaz de un pragmatismo que roza el egoísmo; y que mira continuamente al cielo en busca de apoyo pero en la práctica utiliza, por si acaso el cielo fallara, todos los recursos de la tierra. La personalidad de Pamela es compleja, está hecha de aspectos contradictorios, pero Pamela la simplifica y no percibe las contradicciones. Podríamos decir que su personalidad está compuesta por dos Pamelas: la que pinta ella, la imagen que tiene de sí misma, y la imagen contradictoria y discrepante que resulta de ciertas actitudes y comportamientos y que dialoga la primera. Pamela es todo, tanto la primera como la segunda, pero Pamela sólo parece ver a la primera, lo que es una reducción basada en una idea de la realidad, en este caso de sí misma, que no se corresponde con la realidad, y por tanto una distorsión que hemos caracterizado como idealismo abstracto.

Otra cuestión es cómo interpretemos esta simplificación y esta divergencia entre la primera Pamela y la segunda, entre lo que ve y lo que no ve, entre lo que dice y lo que hace. Puede explicarse básicamente de dos maneras: como algo inconsciente o como algo consciente. En el primer caso tenemos una Pamela que no se conoce o no se quiere conocer a sí misma, y que inocentemente da una imagen de sí misma que no se corresponde con la realidad, que romantiza y simplifica inocentemente la realidad. En el segundo tenemos una Pamela que finge ser lo que no es, que distorsiona premeditada e interesadamente la realidad, empezando por sí misma. Esta fue—y es—la visión de Pamela de ciertos lectores de la época, algunos de los cuales dejaron testimonio de esa visión en las numerosas parodias a las que dio lugar la obra de Richardson, la más famosa de las cuales es la *Shamela* de Henry Fielding (1741)*⁽⁴⁵⁾. Las parodias, y ésta en concreto, interpretan las contradicciones en el comportamiento de Pamela de la peor manera posible, como resultado de la discrepancia entre una pose exterior y el ser interior de Pamela, y por tanto como pura hipocresía. Los signos de ese escondido amor de Pamela y sus escondidas ilusiones de matrimonio con Mr B. se interpretan no sólo como ambición, sino como el único y principal propósito que guía el comportamiento de Pamela; su astucia y pragmatismo no sólo se interpretan como egoísmo sino como el rasgo esencial y característico de su personalidad, rasgo que utiliza al servicio de un premeditado plan para atrapar a Mr B. Así en *Shamela* Fielding utiliza a un editor, Parson Oliver, que dice haber conocido a Pamela (quien en realidad

*⁽⁴⁵⁾ Las secuelas paródicas de Pamela así como las imitaciones o adaptaciones de la obra de Richardson son estudiadas por BERNARD KREISSMAN en *Pamela-Shamela* (Nebraska: University of Nebraska Press, 1964).

se llamaba Shamela), para presentar las cartas que realmente escribió ésta y en las que se desvela su verdadera historia. En estas cartas, como escribe Kreissman, «...the surface action of Pamela is so closely duplicated that were only the action dramatized, an onlooker would believe he was viewing identical stories—one in a condensed version. The difference lies beneath the surface» (11). Fielding no cambia los hechos de la historia, la acción exterior de *Pamela*, sólo las motivaciones y la personalidad de Pamela y los demás personajes, la acción interior. Así en *Shamela*, Pamela es efectivamente una hipócrita que finge ser virtuosa pero que de hecho no lo es en absoluto, pues mantiene relaciones sexuales con Mr Williams, del que ya tenía un hijo ilegítimo antes de que empiece la acción narrada en las cartas (y que evidentemente no es el inocente pastor que era en *Pamela* sino otro hipócrita); y es una consumada actriz que interpreta el papel de heroína sentimental y virtuosa para excitar la lujuria de Mr B. (que en *Shamela*, muy apropiadamente, se llama Mr. Booby, y que ha pasado de victimario a víctima), y conseguir así todas las ventajas económicas y materiales posibles. La madre de Pamela y Mrs Jervis, antes defensoras incansables de su virtud, son ahora dos alcahuetas que velan por el éxito de los planes de Shamela, de sus *negocios*, como los llama la propia Shamela ¹¹. Lo sorprendente, sin embargo, es que esta transformación paródica puede llevarse a cabo sin hacer violencia a los hechos de la historia narrada por Richardson, que estamos ante una interpretación negativa de los mismos hechos, y ello evidentemente es posible porque los hechos mismos permiten esta otra interpretación negativa, porque son lo suficientemente ambiguos y el relato de

¹¹ Los paralelismos y contrastes entre las dos obras son continuos. Si en *Pamela* la protagonista ofrece en Bedfordshire una ardua resistencia ante los asaltos de Mr B., lo que le permite salir airosa gracias a la indecisión de éste, Shamela finge resistencia pero lamenta y hasta se burla de esta indecisión porque está bien dispuesta a sus ofertas sexuales, como lo estaba Mrs Jervis en sus días jóvenes; el asalto en el dormitorio en Bedfordshire es preparado por la propia Shamela y Mrs Jervis, y no es sólo Mr B. el que se toma ciertas libertades con el cuerpo de la protagonista, sino también a la inversa; ya en Lincolnshire, cuando Mrs Jewkes pega a Shamela, ésta no se acobarda ni se lamenta por ello como hacía Pamela sino que contesta el ataque y la pone en fuga; y cuando se da cuenta de que puede hacer lo que quiera con Mr B. entonces no se conforma con las ofertas de dinero y bienes que éste le hace y se muestra decidida a convertirse en su mujer. Entonces Shamela resiste ya claramente sus asaltos—en el intento de violación es ella la que acaba dominando al pobre Mr B., lo que provoca una despectiva comparación de éste con la hombría de Mr Williams por parte de Shamela; y se finge virtuosa, aunque sin renunciar por ello a hacer de Williams su amante tanto antes como después de la boda—el intento de suicidio no es sino una treta de Shamela para encubrir una cita con Willimas que duró demasiado. Tras la boda Shamela reniega de su madre por su baja condición social, y ésta, en venganza, envía las cartas de su hija a Parson Oliver, al mismo tiempo que Mr Booby ha encargado un libro—la *Pamela* de Richardson—sobre la historia de su mujer «to a parson who does that Sort of Business for Folks, one who can make my Husband, and me, and Parson Williams, to be all great People; for he can make black white, it seems. Well, but they say my Name is to be altered, Mr. Williams, says the first Syllabub hath too comical a Sound, so it is to be changed into Pamela...» (HENRY FIELDING, *Joseph Andrews and Shamela*, ed. Sheridan Baker [New York: Crowell, 1972] 51).

Pamela lo suficientemente contradictorio como para dar cabida tanto a la Pamela virtuosa, a la primera Pamela, como a esa segunda Pamela ambiciosa y astuta en la que se basan obras como *Shamela* ^{*(46)}.

Así pues la naturaleza dual o la ambigüedad del personaje de Pamela dejaba el camino abierto a los parodistas, ya que éstos no necesitaban cambiar la historia para ofrecer un retrato completamente diferente de su protagonista y un relato bien diferente de su historia. Sólo tenían que quedarse con esa otra Pamela que emerge del comportamiento del personaje de Richardson y llevar al extremo las conclusiones que de ella se derivan. Pero ello no deja de ser otra simplificación de la realidad semejante a la de la propia Pamela, aunque de signo contrario, degradadora en lugar de idealizadora. Si Pamela se queda sólo con la primera Pamela e ignora la segunda, los parodistas se quedan sólo con la segunda e interpretan la primera como mero fingimiento o pose. Pamela simplifica la realidad aplicando su idea romántica y moral de la misma, y de ahí su idealismo abstracto en conflicto con la complejidad de la

^{*(46)} Así lo constata Kreissman cuando afirma, tras discutir las transformaciones que experimenta el personaje de Pamela en la *Shamela* de Fielding: «Pamela has now been presented in two sets of dress—or, if you will, undress—and within the bounds of identical actions there seemed to be two totally different characters displayed. But are they really so different? If we look carefully at Richardson's heroine, some of these apparent contradictions disappear» (15). Y Kreissman procede a subrayar—y exagerar, desde mi punto de vista, al interpretarlos de la peor manera posible—esos aspectos oscuros o menos luminosos de Pamela que permiten la interpretación negativa de Fielding, la *Shamela* escondida en la Pamela de Richardson: «For one thing, modest little Pamela is quite well aware of the beauties of her person. What's more, this artless miss has her machiavellian side: Richardson has painted a full picture of her crafty ability to plot and conspire (I, 161 ff.). Most important of all, he has depicted her with a morality which has gold as its standard, for Pamela's "virtue" rests, not on principle, but on good business sense. How stupid it would be to sell "the whole sixteen years innocence ... for a pair of diamond earrings, a necklace, and a diamond ring for my finger" (I, 274) when with clever bargaining "innocence" can fetch a much higher price! Pamela knows full well she carries a jewel on her person; and the best that can be said for her is that once she has established a price for her jewel no one can talk her into lowering it» (15). Y prosigue Kreissman: «The proof of Pamela's businesslike attitude is too clear-cut to be open to doubt. When Pamela intimates that he [Mr B.] is willing to meet Pamela's terms and marry her, she not only agrees to return, but is in such a hurry to do so that her impatience taxes the endurance of the coachmen and even the horses. This unseemly haste stems from more than her eagerness to "close the deal." Her presence in the flesh is part and parcel of her strategy: it is "good for business" to keep B. constantly aware of the prize within his reach. (Viewed in this light, it is not hard to understand why Pamela stayed to embroider the waistcoat or to accompany Jervis, and failed to take advantage of the numerous opportunities to escape.) When marriage finally is offered to her, not for one moment does she consider refusing this villain whose courtship has consisted of revilement, incarceration, kidnapping, and attempted rape; indeed, so far is she from being indignant that she falls on her knees to thank him for his generosity. Moreover, in accepting him she unwittingly discloses the hypocrisy of her earlier repeated denials of the possibility of marriage between one so great and one so low. For when B. inquires how she will pass the time after her marriage, Pamela promptly presents a list of projected household duties whose extent and organization indicate hours of serious planning» (15). Kreissman concluye: «Regardless of Richardson's intention, an attentive reading of the novel reveals behind the Pamela who minces across its pages the Shamela whom Fielding exposed» (16)

realidad, en este caso su propia complejidad. Las parodias ofrecen otra simplificación del personaje, que resulta de aplicar a la historia una idea anti-romántica y degradada de la realidad. El idealismo de Pamela implica una simplificación hacia arriba, resuelve la ambigüedad del personaje en sentido positivo, quedándose sólo con la Pamela consciente o al menos explícita; las parodias son simplificaciones hacia abajo, resuelven la ambigüedad en sentido negativo, quedándose con lo inconsciente o implícito, que consideran como consciente pero escondido o disimulado por Pamela. Pero la Pamela que nos ofrece Richardson no es ni una ni otra, ni la visión que de sí tiene el propio personaje ni la de los parodistas, sino las dos al tiempo, un ser humano complejo que ambas interpretaciones simplifican, idealizándolo o degradándolo. Richardson está por encima de Pamela como narradora y de sus parodistas, porque él nos da la complejidad de la realidad que tanto una como los otros simplifican. La Pamela que emerge de la obra de Richardson y por tanto la que ve el lector está formada por las dos Pamelas, resulta de la suma de las dos. La discrepancia, divergencia o contradicción entre ambas puede interpretarse como inocente falta de auto-conocimiento—o tal vez como una buscada falta de auto-conocimiento de la protagonista, que no quiere hurgar en sus verdaderos sentimientos y que hay cosas que no está dispuesta o no puede confesarse, es decir, como auto-engaño—o como hipocresía. Pero la primera opción respeta esa complejidad del personaje mientras que la segunda la simplifica y reduce de manera similar a como hace Pamela, y además se muestra en abierta contradicción con las intenciones del autor que deducimos tanto de la evidencia interna—el prefacio de la obra y su intervención para narrar el secuestro de la heroína, en los que su simpatía por ella es manifiesta—como externa—el testimonio, por ejemplo, de las cartas de Richardson, en perfecta armonía con el prefacio^{*(47)}.

^{*(47)} Y no sólo factores psicológicos pueden explicar el comportamiento de Pamela sin recurrir a la hipocresía para ello, también hay factores sociales que han sido apuntados como causa de lo contradictorio o ambiguo de su comportamiento. Ian Watt en el capítulo «Love and the Novel: *Pamela*» de su *The Rise of the Novel* lo explica como resultado del código de comportamiento femenino de la época y el conflicto que crea a las mujeres entre actitudes públicas y privadas. Así el hecho de que Pamela se case con un hombre al que no sólo decía detestar sino del que nunca nos dijo que estuviera enamorada, que puede dar lugar a especulaciones sobre su motivación real para casarse—la fortuna y el poder de Mr B.—y que de hecho está en la base de las interpretaciones paródicas de Pamela como la que hemos visto en *Shamela*, se explicaría por este código femenino. Watt cita para demostrarlo una contribución de Richardson a *The Rambler* de 1751, en la que éste explicaba cómo el comportamiento propio y moral de una mujer a la que se cortejaba era no permitirse sentir amor hacia su pretendiente hasta que éste hubiera pedido su mano en matrimonio. «The dramatic resolution of the plot of *Pamela*», escribe Watt, «in fact, was made possible by the actual moral and social attitudes of the time, which had produced an unprecedented disparity between the conventional roles of the sexes and the actual tenor of the oracles of the heart» (168). Para Watt es la duplicidad entre lo público y lo privado a que este código da lugar lo que crea las duplicidades que se observan en el comportamiento de Pamela y lo que

Por todo ello creo que Pamela es ante todo un ser humano complejo y contradictorio como lo somos todos en menor o mayor medida, y la dialogización interna de su visión de sí misma y la realidad, como ocurría en el caso de don Quijote, es el mejor vehículo—de hecho el vehículo novelístico por excelencia—de transmitir o plasmar esa complejidad. Este diálogo que se produce dentro de la propia zona de un personaje, de su zona de voz, muestra, por un lado, cómo nuestra forma de ser y estar en el mundo, de percibirlo y reaccionar ante él, no es fija e inmutable, sino variable y oscilante a lo largo del tiempo en función de diferentes estímulos, factores o circunstancias; cómo contiene en su interior un diálogo entre los discursos y actitudes que adoptamos ante diferentes situaciones, y por tanto un diálogo interno que tiene lugar, por así decirlo, en el eje diacrónico. Y, por otro lado, revela las divergencias entre pensamiento y acción, la intención y la ejecución, entre lo consciente y lo inconsciente, lo admitido y lo inconfesado, típicas del ser humano, que dan forma a un diálogo interno y de actitudes o discursos simultáneos y contradictorios, y que tiene por tanto lugar en un eje sincrónico. Estas divergencias entre las palabras y acciones de diferentes momentos o entre palabra y acción en el mismo momento, similares a las de don Quijote, no han de interpretarse necesariamente como hipocresía, sino que, como en el caso de éste, apuntan al carácter problemático y complejo de la personalidad, al eterno dilema entre cómo nos vemos en uno u otro momento, o entre cómo nos vemos y cómo nos ven en un momento determinado; al conflicto entre nuestras propias y cambiantes ideas sobre nosotros mismos o entre la idea que tenemos de nosotros mismos y la que transmite

hace hablar de hipocresía algo aventurado. Refiriéndose a *Shamela* concluye Watt: «Fielding's pamphlet certainly draws attention to an important ambiguity in *Pamela*, but when later critics suggest that we must choose between Fielding's interpretation or Richardson's they are surely overlooking the possibility that the ambiguity need not spring from conscious duplicity on Pamela's part, since it is implicit in the feminine code by which she acts» (168). Wolff rechaza la interpretación de la ambigüedad de Pamela como hipocresía en el artículo citado aduciendo también factores sociales, concretamente que las ambigüedades de Pamela son las de la clase a la que pertenece. Wolff explica la duplicidad de Pamela hacia Mr B., su actitud simultánea de rechazo y de amor, como la actitud dual hacia el sexo típica de la clase media puritana que Pamela representa, esa mezcla de repulsa pero de oscura atracción que los propios lectores debían de sentir al leer las escenas de alcoba de la obra; igualmente esa insistencia de Pamela en la igualdad de todos los seres humanos y su defensa de su estado social humilde junto a su evidente sueño de ascender a una clase social superior y de que su valía se reconozca mediante ese ascenso, refleja también una duplicidad característica de la clase media desde sus orígenes; finalmente el carácter en principio privado de sus cartas junto a su oscura percepción de su carácter público, de que Mr B. las lee, y su ilusión de que su lectura pueda convencerlo de su virtud, como de hecho ocurre, refleja perfectamente una aspiración de que su virtud sea reconocida y premiada, cuando en principio debería ser desinteresada y esperar su premio en el Más Allá, que refleja perfectamente el carácter utilitario de la virtud en la moral puritana, puesto de manifiesto en el subtítulo de la obra de Richardson, «Virtue Rewarded». Wolff concluye: «It has been the thesis of this paper that, whatever charges may be brought against *Pamela*, the charge of hypocrisy is unjustified. Its ambiguities are those of its class and, to a considerable extent, of human nature» (230).

nuestro comportamiento. Como en don Quijote, en Pamela tenemos un personaje que se engaña a sí mismo sobre sí mismo, que tiene una idea equivocada de sí mismo, y por tanto ante la discrepancia entre realidad y visión típica del dialogismo cervantino, aunque ya no de la forma radical—la locura quijotesca—que adopta en Cervantes; pero sí con contenidos similares que dan perfiles claramente cervantinos a este dialogismo interno, pues, como el de Cervantes, muestra un personaje con una idea romántica de sí mismo cuyo comportamiento desdice o al menos cuestiona esa idea, una mujer que se cree perfecta y románticamente virtuosa pero que no lo es, como don Quijote se creía perfecta y románticamente heroico y no lo era.

Richardson, sin embargo, como hemos visto, lleva esta dialogización interna de la visión y la personalidad de su protagonista mucho más allá que Cervantes, ya que se interesa mucho más por el carácter problemático y dialógico de esta realidad interna de la personalidad que por el de la realidad externa del mundo que interesa más a Cervantes. Richardson profundiza más en el diálogo que tiene lugar en el interior de los personajes que en el que tiene lugar entre los personajes, o, lo que es lo mismo, en la dialogización interna de la realidad que en la externa, lo que en términos tradicionales equivale a decir que es un novelista mucho más *psicológico*. En este sentido Richardson con este nuevo énfasis se interna decididamente por una nueva senda llena de posibilidades para la novela, que conduce a la exploración exhaustiva de la personalidad y la interioridad de los personajes, pero esa senda, como hemos visto, estaba ya abierta, esbozada o apuntada, en Cervantes.

DIALOGIZACION EXTERNA: LOS OTROS PERSONAJES

El proceso de dialogización interna de la visión que Pamela tiene de sí misma crea, como hemos visto, una personaje ambiguo y contradictorio, pero también abre una fisura entre su visión romántica y la realidad. Esta fisura abierta por ella misma y su comportamiento se convierte en brecha con la intervención de otros personajes—Mrs Jewkes y Mr B.—que cuestionan y dialogizan la visión de Pamela de una doble manera: en tanto que ofrecen visiones alternativas y discrepantes de la realidad que además son parcialmente corroboradas por esa realidad, y en tanto que ellos mismos son fragmentos o partes de esa realidad y como tales contradicen o cuestionan la visión que de ellos ofrece Pamela. El mismo proceso que tenía lugar sin salir del personaje de Pamela y la dialogización interna de su visión—la propia Pamela como realidad que

difiere de su visión de sí misma y que ofrece implícitamente una visión alternativa de la realidad—se produce ahora en sus relaciones o interacción con otros personajes y la dialogización externa a que da lugar—Mrs Jewkes y Mr B. como realidad que difiere de la visión que de ellos da Pamela y que ofrecen ahora explícitamente visiones alternativas de la realidad, *realistas* y escépticas. De esta manera Mrs Jewkes y Mr B., en cuanto que *objetos de la visión de Pamela*, revelan la distorsión de la realidad o las limitaciones en la percepción de la misma que su idealismo implica y son un *correctivo pasivo* que es en última instancia el correctivo de la realidad; pero, en cuanto que *sujetos de visiones alternativas a la de Pamela* se constituyen también en *correctivo activo* a la visión de Pamela, aunque estas visiones son también corregidas por la visión de Pamela, que revela que no están libres de distorsión—aunque una distorsión de índole opuesta, degradadora en lugar de idealizadora. Mrs Jewkes y Mr B. ponen de manifiesto las insuficiencias epistemológicas de la visión de Pamela, pero Pamela hace lo mismo con las suyas, aunque éstas se producen en el ámbito moral y no en el epistemológico: si el *realismo* y el escepticismo cuestionan el idealismo romántico y abstracto de Pamela, el idealismo moral de ésta revela la degradación que encierra el *realismo* y escepticismo de estos personajes. Todo ello da contenidos específicamente cervantinos al dialogismo externo, también como en el *Quijote*, de Richardson. Si el dialogismo interno de *Pamela*, como el del *Quijote*, mostraba ante todo un personaje que se/nos engaña sobre sí mismo con una idea romántica de sí mismo, el externo muestra un personaje que se/nos engaña sobre la realidad porque tiene una idea romántica del mundo, a la que se contraponen visiones *realistas* y anti-románticas o escépticas del mismo que dialogan con ella. Y, como en Cervantes, el diálogo fluye en las dos direcciones y tiene lugar en un doble terreno, epistemológico y moral: en el primero la visión romántica es criticada por la *realista* y escéptica, mientras que en el segundo sucede a la inversa.

1. La intervención de Mrs Jewkes es fundamental tanto para percibir el uso que hace Pamela del idealismo en su aprehensión de la realidad como para dialogizarlo. Durante el cautiverio de Pamela en Lincolnshire los enfrentamientos dialécticos entre los dos personajes son continuos, y en estas tensiones y conflictos vemos, en primer lugar, una Mrs Jewkes más humana y menos perversa y malvada de lo que piensa Pamela, y, en segundo lugar, una forma diferente de percibir y estar en el mundo que entra en conflicto con la de Pamela y que ofrece una visión alternativa de la historia y sus personajes. Mrs Jewkes, por tanto, descubre la perspectiva romántica que da forma a la

visión de mundo de Pamela y pone al descubierto sus indacaciones y limitaciones de forma pasiva, como objeto o blanco de esa visión romántica distorsionado por ella, y de forma activa, como portavoz de una perspectiva diferente que rivaliza con la de Pamela y que es además, y esto es muy importante, sustentada por la realidad.

(a) Frente a la visión de Mrs Jewkes como villana perversa que ofrece Pamela, Mrs Jewkes explica claramente su posición como una empleada que tiene que cumplir las órdenes de su señor si quiere conservar su trabajo y poder ganarse la vida, y cuyo pragmatismo le hace anteponer las condiciones materiales y su bienestar físico a los principios morales que invoca Pamela y el bienestar espiritual de ésta, lo que muestra evidentemente su degradación moral pero no equivale a la maldad innata que le atribuye Pamela. Mrs Jewkes explica esta posición claramente a Pamela cuando le dice: «“Why, look ye, look ye, madam,” said she, “I have a great notion of doing my duty to my master; and therefore you may depend upon it, if I can do that, and serve you, I will: but you must think, if your desire, and his will, come to clash once, I shall do as he bids me, let it be what it will”» (147). Jewkes repite palabras similares un poco más adelante en el mismo diálogo—«“I beg your excuse, fair mistress, for that,” returned she; “I am sufficiently instructed, and you may depend upon it, I will observe my orders; and so far as they will let me, so far will I oblige you; and that is saying all in one word”» (147); y algo similar dirá también Mr B. más adelante (245-46), en un infructuoso intento de que Pamela comprenda su posición. En esta posición es parte fundamental lo que podríamos denominar *sentido moral clasista*, es decir, una especie de auto-exclusión de Mrs Jewkes toda responsabilidad moral a causa su situación en los peldaños inferiores de la escala social, en virtud de la cual no puede evaluar la moralidad y hasta la legalidad del comportamiento humano, y menos el de sus superiores, y debe limitarse a obedecer dejando que sean ellos los que juzguen, como ponen de manifiesto las siguiente palabras: «“Look-ye,” said she, “he is my master; and if he bids me do a thing that I can do, I think I ought to do it; and let him, who has power to command me, look to the lawfulness of it”» (148). La posición de Mrs Jewkes es desde luego inmoral—o más bien amoral—pero no nace de la maldad romántica que ve Pamela, sino de circunstancias sociales y económicas muy determinadas unidas a ese pragmatismo e instinto de supervivencia sin duda desarrollado como consecuencia de las mismas, que ponen al personaje al margen de toda moralidad. La comparación con Mrs Jervis que lleva a cabo la propia Pamela es en este sentido muy iluminadora, pues si Mrs Jewkes, la criada *mala*, no es tan mala sino que se inhibe de su responsabilidad en base a su dependencia social y económica de Mr

B., Mrs Jervis, la criada *buena*, no es tan buena en cuanto que en determinadas ocasiones actuará teniendo en mente más sus intereses personales y esa misma dependencia de Mr B. que los espirituales de Pamela. Aunque, eso sí, siempre, a diferencia de Mrs Jewkes, apoyando el idealismo romántico de Pamela—aun cuando reconozca que ella misma no actuaría así, lo que la separa de la excelente Pamela y la acerca a la falible y humana Mrs Jewkes—y finalmente tomando partido abiertamente por ella y los principios morales que Pamela defiende frente a Mr B., por lo que será finalmente despedida ¹².

¹² Mrs Jervis se admira de la virtuosa resistencia de Pamela y reconoce su carácter extraordinario cuando, al preguntarle Pamela que haría ella en su caso, contesta: «“My dear Pamela,” said she, and kissed me, “I don't know how I should act, or what I should think. I hope I should act as you do: But I know nobody else that would...”» (72). Mrs Jervis se reconoce parte de una realidad ordinaria y en parte degradada en la que Pamela es una excepción, lo que la pone a medio camino entre Pamela y Mrs Jewkes, y su actuación en algunos momentos muestra que ciertamente es parte de esa realidad y la acerca en ocasiones más a la primera que a la segunda. Así desde un principio Mrs Jervis vislumbra el peligro que la situación de Pamela entraña para su propia situación—«Mrs Jervis is very loth I should go; and yet, poor woman! she begins to be afraid for herself; but would not have me ruined for the world» (64)—y lo comprometido de la misma, pues ha de debatirse entre su lealtad a Pamela y su lealtad a su señor. Mrs Jervis intenta un compromiso entre ambas y por ello no siempre se decanta del lado de Pamela o por el interés de Pamela, sino que a veces sin duda piensa más en el propio interés y obedece o intenta agradar a Mr B. para evitar o rehuir el enfrentamiento con su señor al que la arrastra el enfrentamiento de Pamela con él; Mrs Jervis parece contrapesar la ruina de la virginidad de Pamela con la ruina propia y eso crea ambigüedades y sombras en su comportamiento. Así, adopta en ocasiones una actitud conciliadora ante Mr B., dándole la razón en las diferentes discusiones con Pamela de las que es testigo (66-67). Mantendrá entrevistas secretas con Mr B. (72, 80), tras las que parece actuar como agente suyo o intermediaria en su intento de convencer a Pamela para que se quede, facilitándole excusas y razones para hacerlo (73, 75), pese al peligro evidente que ello supone para Pamela. Percibimos así una cierta doblez, o al menos a la criada que sigue sirviendo a su señor porque no tiene más remedio, pero este servicio choca un tanto con su afán por proteger y defender a Pamela. Ello se observa, por ejemplo, cuando hace, siguiendo las instrucciones de Mr B. y a espaldas de Pamela, que ésta ordene sus cosas antes de partir ante un Mr B. escondido en la habitación contigua (109-13), lo que hace exclamar más tarde a Pamela con amargura: «I see I can't confide in anybody. I am beset on all hands! Wretched Pamela! where shalt thou expect a friend, if Mrs Jervis joins to betray me?» (113). Pamela percibe estas sombras del comportamiento de Jervis pero lo justifica por esa difícil situación de criada que depende de su señor, por ejemplo cuando tras la primera entrevista secreta entre Jervis y Mr B. afirma: «... I don't mistrust her [Jervis] at all. I should be very base if I did. But, to be sure, she must oblige him, and keep all his lawful commands; and other, I dare say, she will not keep: She is too good, and loves me too well; but she must stay when I am gone, and so must get no ill-will» (72). Pamela percibe así la raíz de la actitud conciliadora de Jervis, a veces francamente perjudicial para ella, como cuando le hace aparecer vestida de campesina ante Mr B. (88-92), lo que dará lugar en última instancia a una agria discusión entre Pamela y Mr B. y a la nefasta amenaza de éste: «I will have her [Pamela]» (92). Pamela se resentirá de esta dudosa actuación de su amiga, pero de nuevo reconocerá que nace de su comprometida posición y justificará así su comportamiento: «...for all this is owing to her, though she did not mean any harm»; y proseguirá unas líneas más abajo: «O my dear father and mother, power and riches never want advocates: but, poor gentlewoman! she cannot live without him: and he has been very good to her» (92).

Pamela, sin embargo, no está dispuesta a aplicar el mismo razonamiento a Mrs Jewkes por obvias razones, a saber, porque Mrs Jewkes no comparte ni anima su idealismo romántico y moral, no la protege, y está plenamente del lado de Mr B. Pero su posición es igual de difícil, sus razones son las mismas y la misma realidad subyace en su comportamiento. Las diferencias frente a Jervis nacían de la

Es esa diferencia lo que hace a una mala y a otra buena, pero tras la diferencia vemos el sustrato común que une a ambas, la criada que debe servir para mantener una posición de trabajo segura, y ese sustrato hace a Mrs Jervis menos buena y a Mrs Jewkes menos mala. La diferencia entre una y otra no es una cuestión de maldad o bondad, sino de ese pragmatismo materialista que antepone de modo egoísta—pero muy humano—el bienestar material propio al bienestar espiritual ajeno—justo lo contrario de lo que hace Pamela, antepone el bienestar moral propio al bienestar material ajeno, lo cual es otra forma de egoísmo a la que denominamos pragmatismo moral. La maldad de Mrs Jewkes es en realidad una forma diferente de ver la vida, una forma ciertamente degradada pero no perversa, y es esa diferencia lo que Pamela demoniza siguiendo las pautas del idealismo romántico. Lo mismo hace Pamela con todo aquél que, como Mrs Jewkes, está dispuesto a inhibirse o al menos saltar por encima de su responsabilidad moral y obedecer órdenes inmorales debido a su posición social inferior. Mrs Jewkes no es la única que lo hace, lo cual muestra también lo ordinario y no extraordinario o perverso de su degradación. También lo hace Robin, el cochero que lleva a Pamela a Lincolnshire, al que Pamela recrimina duramente y acusa de la misma perversidad cuando éste le dice que siente haber tenido que desempeñar su tarea. Esta recriminación dará lugar a una respuesta de Robin muy iluminadora respecto a la forma en que Pamela demoniza las diferencias de perspectiva: «“I am sorry,” said he, “you take it so. But everybody don't think alike”» (146). Pero para Pamela todo el que no piensa igual que ella es malo. Incluso John, que la ha traicionado enseñando sus cartas a Mr B. y que está arrepentido de ello y está incluso de acuerdo con Pamela en considerarse un monstruo por ello, sigue siéndolo pese a su arrepentimiento (157-58). Y todo ello pese a que Pamela, paradójicamente, muestra una curiosa conciencia tanto de la dificultad de la posición de John como incluso de la de la propia Mrs Jewkes y como ésta hace su comportamiento menos condenable que el de Mr B.: «I cannot but wonder what these gentlemen, as they are called, can think of themselves for these vile doings? John had some inducement; for he hoped to please his master, who rewarded him, and was bountiful to him; and the same may be said, bad as she is, for this same odious Mrs Jewkes. But what inducement has my master for taking so much pains to do the devil's work for him?» (158). Pamela parece percibir el origen de eso que considera maldad en una realidad compleja y degradada. Pero pese a ello no renuncia a

confluencia de esta realidad y esta posición con un personaje con una visión más pragmática o degradada y menos moral de la realidad, o, al menos, menos sensible a la visión moral de Pamela.

simplificar esa complejidad y demonizarla: Mrs Jewkes es mala, y lo es, aunque no lo diga, también John. Así vemos una curiosa superposición de su idealismo romántico y abstracto con una percepción de aquello que los socava y desmiente, aunque Pamela no parece ser consciente de ello.

Pero la dificultad y complejidad de la posición de Mrs Jewkes no acaba aquí. La insistencia con que Mrs Jewkes repite una y otra vez a Pamela que ella es una criada que se limita a cumplir órdenes muestra una clara voluntad de mitigar o suavizar la visión extremista que Pamela tiene de ella y convencerla de que no es tan mala como piensa, mostrando los resortes que guían su comportamiento y el sentido común que se oculta tras él. Pero ¿por qué este esfuerzo? ¿por qué le preocupa a Mrs Jewkes lo que piense Pamela de ella, máxime si es la malvada ogresa que ésta pinta? La respuesta es sencilla: Mrs Jewkes no sólo es una criada que tiene que obedecer las órdenes de su señor en una trama urdida por éste, sino que esas órdenes se dirigen contra alguien que, si esa trama tiene éxito, puede convertirse en un futuro no demasiado lejano en su señora. Si los planes de Mr B., que exigen que Mrs Jewkes haga de carcelera de Pamela, son culminados con éxito, Pamela se convertirá en su amante y estará por encima de Mrs Jewkes, en una posición que le permitirá vengarse de ella. Mrs Jewkes se ve así forzada por su señor a tiranizar alguien que puede tiranizarla a ella más tarde, de hecho su función consiste en promover a Pamela a esa posición contra la voluntad de ésta, es decir, ganándose su enemistad. Mrs Jewkes está así colocada en una posición de superioridad al tiempo que de inferioridad respecto a Pamela, y es muy consciente de ello. Tiene bien presente esa inversión de papeles de dominadora y dominada, víctima y victimaria, que puede producirse en un futuro no muy lejano, como muestra el hecho de que junto a su actitud dominante, incluso cruel o agresiva a veces, hay otra complaciente, conciliadora, respetuosa, cuyo epítome es sin duda su uso de *madam*—o incluso *fair mistress*—para dirigirse a Pamela que hemos subrayado en las explicaciones de Mrs Jewkes a Pamela citadas más arriba. Y según el desenlace feliz de la historia y el encumbramiento de Pamela se va acercando, Mrs Jewkes será todavía más consciente de ello y de las nefastas consecuencias que el papel que le tocó jugar pueden tener para ella ¹³. Por todo ello la complejidad de la posición de Mrs Jewkes no

¹³ Así ya cuando Mr B. cambia claramente de actitud hacia Pamela, éste comenta cómo Mrs Jewkes «...is much concerned, and thinks, that, as all her fault was her obedience to me, it would be very cruel to sacrifice her, as she calls it, to your resentment» (245); y unas páginas más adelante: «“Well,” said Mrs Jewkes, “I see how things will go. O *madam*,” as she called me again, “I am sure you are to be our mistress; and then I know what will become of me.”» (250). Y cuando el compromiso entre Mr B. y Pamela es ya una realidad, tiene lugar la siguiente conversación:

es reductible a los términos románticos de Pamela. Mrs Jewkes, lejos de ser una malvada villana, es, al contrario, otra víctima de la situación. Está tan atrapada como Pamela en la trama urdida por Mr B.—aunque lo que arriesgue sea material y no espiritual, su bienestar y no su virtud—y, en un sentido más amplio, en la realidad social que refleja la obra de Richardson; y, en un plano todavía más general, en la compleja trama de las relaciones humanas. Su futuro durante el cautiverio de Pamela en Lincolnshire es casi tan oscuro como el de ésta, pues haga lo que haga tiene muchas posibilidades de acabar mal: si obedece a su señor, lo que, habida cuenta de la actitud de Pamela, la hace ser cruel y desagradable con su prisionera, debe temer la venganza de ésta—Mr B. deja claro ya muy tempranamente (170), y luego de nuevo tras el compromiso (335), que el destino de Mrs Jewkes estará en manos de Pamela; y si no obedece a su señor, debe temer la venganza de éste. Al final Pamela se convertirá efectivamente en su señora, pero el perdón de ésta la salvará. En cualquier caso, Pamela no es la única víctima. Mrs Jewkes también lo es; sólo que es una víctima *realista*, víctima de una realidad horizontal y compleja en la que se ve atrapada, y no la víctima romántica de un mundo demoníaco representado por un perverso villano.

Si el uso de *madam* por parte de Jewkes para dirigirse a Pamela resume perfectamente la complejidad de su situación—se dirige a ella como si fuera su superior cuando en realidad no lo es—la sensibilidad de Pamela a este tratamiento y su conciencia de las causas que lo motivan muestran que Pamela, de nuevo, es consciente de esta complejidad que su idealismo abstracto parece negar:

She calls me *madam* at every word; paying that undesired respect to me, as you shall hear, in the view of its being one day in my power to serve or dis-serve her, if ever I should be so vile as to be a *madam* to the wickedest designer that ever lived. Poor creatures indeed are such as will court the favour of wretches who obtain undue power, by the forfeiture of their honesty! And such a poor creature is this woman, who can madam up an inferior fellow-servant in such views; and who yet, at times, is insolent enough; for it is her true nature to be insolent. (146-47).

Pamela percibe las oscilaciones en el comportamiento de Jewkes—la criada consciente de lo precario, momentáneo y peligroso de su autoridad (*poor creature*) y la guardiana

Then he said, "Mrs Jewkes, you and I have used this good girl very hardly." "I was afraid, sir," said she, "I should be the subject of her complaints." ... "I hope [said Mr B.] she will forgive us both: you especially she must; because you have done nothing but by my orders..."

... "But all this preamble is to tell you, Mrs Jewkes, that now I desire you will study to oblige her, as much as you were forced, in obedience to me, to disoblige her before. And you will remember, that in every thing she is to be her own mistress."

"Yes," said she, "and mine too, I suppose, sir?" "Ay," said the generous man, "I believe it will be so in a little time." "Then," said she, "I know how it will go with me!" And put her handkerchief to her eyes... (310)

que debe ejercer su autoridad (*insolent*)—que nacen de su difícil posición, pero es incapaz de comprenderlas y las explica en última instancia en términos de maldad. Percibe la actitud acomodaticia de Jewkes y la situación que la origina (como percibirá también la de Robin más tarde [289]), pero su idealismo moral y abstracto, su inflexible idea moral del mundo, la clasifica automáticamente como maldad, aunque ello no le impide servirse de ella cuando le conviene (156), como hace también con John (167). Y Pamela seguirá viendo esta maldad incluso cuando ya el peligro ha pasado y Mr B. se ha transformado de villano en héroe y en futuro marido, pese a los intentos de éste porque comprenda la difícil posición de Mrs Jewkes. Pamela la perdona, pero sigue durante bastante tiempo aferrada a su maldad. Aunque Mrs Jewkes era un simple instrumento de Mr B. y su villanía nacía en última instancia de la de aquél, y habiendo ésta desaparecido, Pamela es incapaz de dejar de ver a Jewkes en los términos idealistas que la caracterizan. En perfecta armonía con su visión romántica, el arrepentimiento de Mr B. lo redime a él, pero no basta para redimir a Mrs Jewkes, que no muestra signos de arrepentimiento ¹⁴.

(b) Esto nos lleva a otro aspecto importante de Mrs Jewkes y la forma en que dialogiza el idealismo de Pamela. Hasta el momento hemos visto cómo en virtud de su difícil situación ésta representa una realidad compleja que el idealismo abstracto de Pamela simplifica, o una realidad horizontal que su idealismo romántico demoniza. A ello hay que añadir una serie de escenas o diálogos en las que los comentarios

¹⁴ Esta persistencia de Pamela en su visión idealista de Mrs Jewkes puede atribuirse además a otras razones. Hay una razón obvia de índole psicológica: su amor por Mr B. le hace olvidar fácilmente sus ofensas y perdonar a éste, pero Jewkes no cuenta con esto a su favor, de hecho, al contrario, podemos pensar que Pamela proyecta en ella toda la maldad que no quiere ver en Mr B.; otra más escondida y de índole social: una cierta actitud clasista que nace de la realidad social a la que Pamela no puede hurtarse, en virtud de la cual el peso del poder y el dinero hacen que las ofensas de los poderosos se perdonen más fácilmente que las de nuestros iguales o inferiores; y otra aún más remota y de índole psicológica: una profunda antipatía personal que nace no sólo de las ofensas, sino del hecho de que Mrs Jewkes es la única rival que está a la altura de Pamela (mucho más que Mr B., como veremos, al que Pamela manipula con más facilidad), la única que es tan astuta como ella y ve en su interior igual o más que ella—«Come, come, no more of these shams with me! Perhaps I am as cunning as you» (193-94), le dice Mrs Jewkes en una ocasión, y Pamela sabe que es así por experiencia. Mrs Jewkes es efectivamente la única que puede jactarse de haber engañado a Pamela con una treta por la que obtiene de ella el dinero de que dispone (169), dificultando así su escapada, un engaño que hiera profundamente el orgullo de Pamela y del que se quejará amargamente en varias ocasiones. De Mrs Jewkes Pamela desconfía continuamente, y Mrs Jewkes es a su vez tan desconfiada y difícil de engañar como Pamela, por eso cuando ésta consigue engañarla se muestra muy ufana de ello. Mrs Jewkes además se da cuenta de la astucia y la inteligencia que guarda Pamela tras su apariencia inocente y se admira de ello (186); también ve perfectamente más allá de sus palabras, por ejemplo cuando se da cuenta de que la falta de entusiasmo de Pamela por la propuesta de matrimonio con Mr Williams está motivada porque está ya enamorada de otro, y posiblemente sospecha que es de Mr B. (188-89). Pamela, naturalmente, asocia esa astucia de Mrs Jewkes con la maldad—«this woman too, so very artful and wicked», «cunning, artful woman» (190).

divertidos y humorísticos de Mrs Jewkes, en los que late ese sentido común y esa humanidad un tanto grosera y elemental que la caracteriza, son interpretados por Pamela como el tormento inflingido por un demonio despiadado que muestra en ellos su maldad. En estas escenas vemos que Pamela está demasiado dispuesta a aplicar el término *wicked*—o cualquiera de sus variantes— a Mrs Jewkes con cualquier pretexto, a acciones y palabras que no parecen malvadas en absoluto. Pero además la indignación y enfado de Pamela ante lo que parecen inofensivas bromas delatan cómo Pamela percibe o intuye vagamente la crítica a su visión implícita en ellas. Esta crítica, la disposición de Mrs Jewkes a ver el lado cómico de las cosas, aun cuando pueda ser una trivialización de las mismas inaceptable para Pamela, no implica sin embargo maldad, sólo una perspectiva diferente o al menos una personalidad diferente, pero ya hemos visto cómo en la visión romántica de Pamela las diferencias son siempre evaluadas en términos de bondad y maldad, y no de perspectiva. En estas escenas tenemos por tanto tanto el correctivo pasivo—una persona muy diferente de la que ve Pamela— como los primeros apuntes del correctivo activo—una particular forma de percibir y estar en el mundo que critica o simplemente relativiza la de Pamela— que veremos más adelante.

Una de estas escenas tiene lugar cuando Mrs Jewkes en el curso de una conversación comenta socarrónamente a Pamela: «Prayers and tears you are a good one at, lambkin» (176). Pamela se siente extremadamente ofendida por este comentario, tan ofendida que registra su indignación por dos veces, como narradora—en unas frases incluidas entre corchetes justo a continuación de las palabras de Mrs Jewkes que nos dan su reacción mientras escribe—y como personaje—su respuesta tal como tuvo lugar en el diálogo que transcribe. Su reacción como narradora es desproporcionada y muestra lo exagerado de su descripción de Jewkes: «[Was she not an odious wretch? A woman! Surely she cannot have the nature of a woman!]

dudosa. La respuesta de Jewkes a las quejas de Pamela, riéndose de su retórica romántica de calamidades y sacrificios, provoca de nuevo la irritación de Pamela, que ahora ya no tiene límites: «She only laughed—Ugly creature! She only laughed—You cannot imagine how ugly she is when she laughs. How must she look when she cries?» (176). Esta actitud burlona y escéptica por parte de Jewkes hacia el idealismo de Pamela y la exagerada irritación que despierta en ésta, se convertirá en un patrón recurrente en las relaciones y diálogos entre ambas, caracterizados por esta falta de correspondencia entre estímulo y respuesta.

El patrón reaparece por ejemplo cuando Mrs Jewkes apunta la posibilidad de una relación amorosa y matrimonio entre Pamela y Mr Williams antes de que Mr B. proponga el matrimonio entre ambos. Pamela rechaza de plano la idea, porque

On the one side, he was above me; so on the other, I said, of all professions, I should not like a clergyman for my husband. She wondered at that, she said, as I had such a religious turn. "Why, Mrs Jewkes," said I, "my dislike of a clergyman proceeds not from disrespect to the function. Far otherwise." "Why, indeed, as you say," answered she [I did not say so], "there are a great many fooleries among lovers, that would not so well become a starched band and cassock. E'fackins, thou hast well considered of the matter." And she *neighed*, as I may say, if *neighing* be the laugh of a horse. I think I do hate her. Must not, my dear mother, this woman be a bad woman to the very core? She turns everything into wickedness. (181-82)

La reacción de Pamela al comentario chistoso y guasón de Jewkes, quien malinterpreta cómica y deliberadamente las palabras de Pamela desde su perspectiva más materialista o terrenal de las relaciones amorosas (llevando esas palabras, por así decirlo, a su terreno), muestra de nuevo la incapacidad de Pamela de reír una broma o al menos aceptarla, esa inflexibilidad en su enfoque moral y romántico de la realidad que hemos caracterizado como idealismo abstracto, y, lo que es peor, la confusión del enfoque contrario—cómico y práctico—de la realidad de Jewkes con la maldad, propia del idealismo romántico. El odio hacia Jewkes que declara Pamela en el pasaje parece de nuevo injustificado por los comentarios de aquélla; su visión de ella como «a bad woman to the very core» es claramente una distorsión romántica de una de las características más atractivas de la personalidad de Mrs Jewkes, su sentido del humor. Queda de nuevo claro que lo que más irrita a Pamela es su risa, comparada aquí con un relincho, y Pamela tiene buenas razones para ello, aunque tal vez no sea consciente de las mismas, pues la perspectiva cómica y la risa de Jewkes socavan esa aproximación romántica de Pamela a todo incidente o aspecto, por pequeño que sea, de la realidad. Como este ejemplo pone claramente de manifiesto, la risa ilumina esos incidentes desde un ángulo diferente, erigiéndose de alguna manera en correctivo a los excesos

melodramáticos y románticos de Pamela, o al menos a su obcecación—el correctivo de la risa. Un buen ejemplo de ello tiene lugar un poco más adelante cuando Pamela se despierta asustada por esa pesadilla en la que ve a Cobrand y Mr B. (una pesadilla como hemos visto muy unida a su visión romántica): «I told her my dream: the *wicked* creature only *laughed*, and said, All I feared was no more than a dream; and when it was over, and I was well awake, I should laugh at it as such. Was there ever such an abominable wretch?» (207). Como de costumbre, *laugh* y *wicked* van unidos, pero la hiperbólica reacción de Pamela no puede evitar que nos demos cuenta de que Mrs Jewkes, al menos en este caso, es la voz del sentido común, o al menos una persona con un sentido de la experiencia y la realidad muy práctico, aunque también grosero y poco sensible.

La crudeza y degradación que este enfoque práctico y cómico entraña quedan claras en otro incidente que sigue este patrón que venimos analizando. Tras leer la carta de Mr Williams en la que éste cuenta cómo fue atacado y robado, Mrs Jewkes no puede evitar reírse ante la anti-heroica descripción que el propio Williams hace del incidente, que, como hemos visto, tiene ciertamente tintes cómicos que Mrs Jewkes subraya:

The brute laughed, when she had read this letter, till her fat sides shook. "I can but think," said she, "how the poor parson looked, after parting with his pretty mistress in such high spirits, when he found himself at the bottom of the dam! And what a figure he must cut in his tattered band and cassock, and without hat and wig! I warrant," added she, "he was in a sweet pickle when he got home." (190)

Pamela naturalmente se indigna ante esta hilaridad, y su indignación en este caso parece más justificada, pues si la comicidad del incidente es clara, también percibimos que la perspectiva cómica de Mrs Jewkes descuida otros aspectos de la realidad—en este caso el miedo y el dolor del pobre Mr Williams—que han de ser también tenidos en cuenta y que revelan la crudeza de su corazón. En su respuesta a Pamela Jewkes intenta reducir las evidentes objeciones morales que esta actitud suscita: «I said I thought it was very barbarous to laugh at such misfortune. But she replied, As he was safe, she laughed; otherwise she should have been sorry: and she was glad to see me so much concerned for him. It looked promising, she said» (190). Y Jewkes ciertamente tiene razones para saber que Mr Williams está a salvo pues, como sabremos luego, el robo fue preparado por ella como excusa para obtener las cartas de Pamela que Williams llevaba encima. Ello explica su risa y justifica que no se preocupe y sólo vea el aspecto risible del incidente, pues sabe que nada le pasó y que Williams está exagerando, como confirmará tras su visita al melindroso y cobarde Williams:

“...Mr Williams will do very well again. He is not half so bad as he fancied. O these scholars! they have the hearts of mice! He has only a few scratches on his face; which I suppose he got by grabbling among the gravel, at the bottom of the dam, to try to find a hole in the ground, to hide himself from the robbers. His shin and his knee are hardly to be seen to ail anything. He says in his letter he was a frightful spectacle ... but ... I see nothing is the matter with him...” (193)

Pero al mismo tiempo esta información sobre la responsabilidad de Jewkes en el robo muestra su amoralidad, su ausencia de principios, y su degradación. Mrs Jewkes nos enseña o pone de relieve el aspecto cómico y anti-heroico de Mr Williams, que Pamela no ve o que si lo ve su seriedad romántica no le permite formular explícitamente, nos da una perspectiva diferente sobre la realidad que relativiza la perspectiva de Pamela; pero al tiempo vemos que esta perspectiva pragmática y cómica, que ciertamente ilumina zonas de realidad que escapan a Pamela, no está ella misma libre de distorsión, aunque de una clase opuesta a la de Pamela, degradadora en vez de idealizadora.

(c) En los diálogos que acabamos de ver hemos podido observar ya no sólo la discrepancia entre la visión romántica de Pamela—representada por su visión de Mrs Jewkes—y la realidad—representada por la propia Mrs Jewkes—sino también el choque entre la inflexibilidad y seriedad del idealismo de Pamela y la perspectiva práctica, cómica y un tanto degradadora de la realidad de Mrs Jewkes. Mrs Jewkes empieza así a convertirse en sujeto de una visión alternativa de la realidad que cobra plena forma en dos diálogos en los que ésta ofrece su particular forma de ver a Pamela, la situación en que ésta se encuentra y el mundo que la rodea, una visión *realista* de la realidad que discrepa radicalmente de la de Pamela, pero que es sustentada de manera parcial por ciertos datos de esa realidad.

Mrs Jewkes expresa su enfoque alternativo por vez primera en el diálogo que tiene lugar a la llegada de Pamela a Lincolnshire y del que ya hemos citado una parte, ésa en que Mrs Jewkes le explica su posición dirigiéndose a ella como *madam*, lo que da lugar a la siguiente respuesta de Pamela: «“Pray, Mrs Jewkes,” said I, “don't madam me so: I am but a silly poor girl, set up by the gambol of fortune, for a may-game; ... I was at best but a servant girl; and now am no more than a discarded poor desolate creature; and no better than a prisoner. God be my deliverer and comforter!» (147). Pamela explica así sucintamente su situación mediante la perspectiva romántica doblemente vertical: la heroína o la inocente prisionera víctima de un villano, y la protección divina como único recurso o medio de salvación. La respuesta de Mrs Jewkes muestra cómo esta explicación romántica de su situación no es la única posible, cómo ésta tiene matices y aspectos que tienden a nivelar esta verticalidad sugerida por Pamela: «“Ay,

ay,” says she, “I understand something of the matter. *You have so great power over my master, that you will be soon mistress of us all*, and so, I will oblige you, if I can. And I must and will call you madam; for I am instructed to shew you all respect, I assure you.’ See, my dear father, see what a creature this is!» (147). Mrs Jewkes se convierte así en portavoz de una visión diferente de la situación de Pamela y la historia en general, que subraya no la indefensión y el carácter de víctima de Pamela sino el poder que le da la pasión de Mr B. por ella y las posibilidades que ésta le ofrece de manipular al que supuestamente se presenta como poderoso, y en última instancia no sólo de liberarse sino de encumbrarse, sin necesidad de que intervenga la Providencia que Pamela invoca. Mrs Jewkes se convierte así en sujeto activo de una refutación de la visión de Pamela que implica una perspectiva horizontal del mundo frente a la vertical de Pamela, lo que la convierte automáticamente en un demonio para Pamela, tal y como revela su comentario final— «see what a creature this is!».

La visión de Mrs Jewkes, sin embargo, y esto es lo significativo, es apoyada por los hechos que narra Pamela. Así el desenlace le da la razón, pues efectivamente Pamela acabará casándose con Mr B. y siendo la señora de la casa gracias al amor de éste y a su decidida resistencia, y no en virtud de Providencia alguna. Mr B. lo deja claro tras este desenlace cuando afirma refiriéndose a Pamela que «...to her mind, to her virtue, as well as to the beauties of her person, she owes her well-deserved conquest ... there is not a lady in the kingdom who will better support the condition to which she will be raised, if I should marry her» (297). Y más adelante, cuando Mr B. le cuenta a Pamela el plan del matrimonio fingido que finalmente decidió no ejecutar, Pamela preguntará, muy en su línea de hacer depender todo lo de este mundo de un mundo superior: «But what good angel prevented the execution of this deep-laid design?». La respuesta de Mr B. no deja lugar a dudas respecto a la no dependencia de la acción de ninguna agencia divina sino de la propia Pamela: “Why, your good angel, Pamela...” (305). Y Mr B. prosigue con una larga explicación en la que se mezclan factores como su amor y la virtud de Pamela con otros de una índole bastante prosaica, espuria y anti-romántica, que parecen incluso relegar los primeros a un segundo plano pero que nos sitúan firmemente en un mundo horizontal, en una realidad psicológica, social y económica muy concreta y nada romántica por cierto ¹⁵. Pamela seguirá interpretando su feliz

¹⁵ El pasaje es largo pero merece la pena ser citado en su totalidad. Mr B. continúa tras la primera frase que hemos citado: «...for when I began to consider that it would have made you miserable, and me not happy; that if I should have a child by you, it would be out of my power to legitimate it, if I should wish it to inherit my estate; and that, being the last of my family, most of what I possess must descend to a new line, and to disagreeable and unworthy persons: when I further considered your

destino en términos providenciales, aun cuando reconozca por ejemplo que es la lectura de sus cartas que ella tanto temía (y que, como veremos, es ciertamente decisiva en el cambio de actitud de Mr B. y en el desenlace final), lo que ha facilitado esa felicidad final; pero considera esa lectura como algo providencial, una muestra de los intrincados caminos de la Providencia (342). Pese a lo que afirme Pamela está claro que la única Providencia presente en el universo de *Pamela*, como en el de Cervantes, es moral, ese cierto sentido de justicia poética que se observa también en *Dqn Quijote* (aunque en éste más como castigo de errores que como premio de virtudes), pero que actúa desde abajo, con medios *realistas*—los personajes y las relaciones entre ellos—y no románticos—casualidades y coincidencias que vienen de arriba. Si estamos ante un mundo providencial, es al menos *novelísticamente* providencial.

Además, la visión de Mrs Jewkes es ratificada por el hecho de que efectivamente la indefensión de la inocente Pamela frente al poder del malvado Mr B. es más que dudosa considerando la determinación de la resistencia de Pamela y los astutos recursos que emplea para ello, así como la falta de determinación y de recursos que muestra Mr B. en su acoso. Mrs Jewkes pone de manifiesto el hecho de que los papeles de dominador y dominada están de alguna manera invertidos, que Mr B. y Pamela no encajan en la caracterización romántica de villano y heroína que ofrece Pamela. Por una parte tenemos un villano débil, que deja mucho que desear como tal. Utiliza indignas tretas como esconderse en habitaciones contiguas o disfrazarse de doncella para obtener lo que un villano más decidido—o simplemente un auténtico villano—obtendría por medios más directos y expeditivos; y cuando sus tretas lo ponen en situación de dar cumplimiento a sus deseos, como en la escena en el dormitorio en Bedfordshire, o especialmente la del intento de violación en Lincolnshire (en la que además tiene la ayuda de Mrs Jewkes sujetando a Pamela, mientras que en la anterior era Mrs Jervis defendiendo a Pamela), entonces los gritos, las lágrimas y desmayos de Pamela lo llenan de pánico y lo hacen desistir (96, 242), para sorpresa e incluso indignación de Mrs Jewkes, que percibe la indecisión y la predisposición de Mr B. más para las

unsullied virtue, and reflected upon the troubles I had involved you in, I was resolved, though I doubted not succeeding in this last plot, to overcome myself; and to part with you, rather than betray you under so black a veil. Besides, I remembered how much I had exclaimed against, and censured an action of this kind, that had been attributed to one of the first men of the law, and of the kingdom, as he afterwards became. And when I reflected, that if I were to proceed in this scheme, I should do no more than tread in a path that another had marked out for me; and, as I was assured, with no great satisfaction to himself, when he came to reflect; my pride was a little piqued; for, if I went at any time out of the way, I loved to be thought an original. All these considerations, put together, induced me to reject this project...» (305-6).

palabras que para la acción. «Don't stand dilly-dallying, sir. She cannot exclaim worse than she has done; and will be quieter when she knows the worst» (242), le dice Mrs Jewkes; y cuando éste finalmente desiste exclama: «“And will you, sir,” said the wicked wretch, “for a fit or two, give up such an opportunity as this? I thought you had known the sex better. She is now, you see, quite well, again!”» (242). Mrs Jewkes subraya así la diferencia entre Mr B. y cualquier villano—como ha hecho ya antes también en un par de oportunidades: «...if I was in his place, he should not have his property in you long questionable. I would not stand still-I, shall-I, as he does; but put you and himself both out of your pain» (163)—y percibe sin duda su pobre condición como villano y el poder que Pamela tiene sobre él. Mr B. tiene demasiados remilgos (o demasiada conciencia), es demasiado blando (o está demasiado enamorado), para comportarse como el villano que Pamela ve. A Mr B. le es más fácil y parece que le gusta más hablar que actuar. Y también parece que prefiere mirar—y tal vez imaginar— a actuar, como muestran las numerosas escenas en que observa escondido a Pamela, mientras ésta separa las ropas que se llevará de las que no en diferentes fardos (110-13), o mientras se desnuda y se mete en la cama en las dos escenas de dormitorio de Bedfordshire y Lincolnshire. Mr B. es un *voyeur*, y su insistencia en que Pamela le deje leer sus cartas, incluso cuando la persecución ha concluido (314), así como el evidente placer que obtiene de su lectura confirma esa evidente fruición que siente al asomarse a la intimidad de Pamela. El comportamiento de Mr B., además, es en muchos momentos más el de un loco o un tonto, que dice y hace insensateces y está sometido a los más repentinos vaivenes—el comportamiento de un enamorado, en suma—que el de un malvado, como reconoce vagamente la propia Pamela aunque sin renunciar a su visión romántica: «But I am now convinced that wickedness is folly with a witness. Since, if I may presume to judge, I think he has shewn a great deal of foolishness, as well in his sentiments and speeches, as in his actions to me; and yet passes not for a silly man, on other occasions, but the very contrary» (102). A Pamela ciertamente no le falta razón.

Paradójicamente, Mr B. se pasa la mayor parte del primer volumen llamando a Pamela *fool*, *idiot*, y cosas parecidas, a causa del comportamiento romántico y a veces melodramático de ésta, pero en realidad el desarrollo de la acción va dejando claro que el *fool* por excelencia de la obra es él y no Pamela, quien en general mantiene siempre el control de sí misma y de la situación en que se encuentra, pese a su posición de desventaja, gracias a la inteligencia y astucia que ya hemos visto, y va ganando extraordinario poder sobre Mr B. (como Jewkes percibe claramente). Mr B., al

contrario, pese a su ventaja inicial, acaba perdiendo ese control tanto sobre sí mismo como sobre la situación. Con su inteligencia Pamela manipula en mayor o menor medida a todos los que están a su alrededor, empezando por Mr B. (piénsese en cómo incluso en las situaciones más desfavorables, las escenas de dormitorio, las lágrimas y los gritos y, cuando éstos fallan, los desmayos, le sirven para salir airosa de las mismas); y acabando por Mrs Jewkes (la forma en que utiliza en ocasiones la difícil posición que hemos explicado para sus propios fines), aunque ésta es la que mejor se apercibe de ello y se revela como una rival a su altura. Pamela, además, siempre tiene la palabra justa en la boca con la que tapar la de Mr B., al que siempre hace perder los estribos en los numerosos intercambios dialécticos que tienen lugar entre ellos, de los que Pamela sale siempre victoriosa y dice siempre la última palabra (72, 102), aunque a costa de ganarse una merecida reputación de descarada, impertinente y respondona que ella misma reconocerá en algún momento.

Una muestra perfecta de todo ello es la escena en que Mr B. utiliza a Mr Longman como testigo de este comportamiento impertinente de Pamela (105-7). Al ser reprendida por Longman, y consciente de lo desfavorable de su posición, pues Mr B. ha conseguido poner al descubierto su impertinencia ante uno de los criados que la defienden más, Pamela cambia de estrategia y utiliza, en vez de la defensa directa de las insidias de Mr B., una indirecta, una actitud sumisa pero claramanete irónica:

“Well, sir,” said I, “since it seems your greatness wants to be justified by my lowness, and I have no desire you should suffer in the sight of your family, I will say, on my bended knees,” (and I kneeled down), “that I have been very faulty, and a very ungrateful creature to the *best* of masters: I have been very perverse and saucy; and have deserved nothing at your hands, but to be turned out of your family with shame and disgrace. I therefore have nothing to say for myself, but that I am not *worthy* to stay, and so cannot *wish* to stay, and *will* not stay: and so God Almighty bless you, and you, Mr Longman, and good Mrs Jervis, and every living soul of the family! and I will pray for you as long as I live.” [El subrayado es del autor] (107)

No podemos evitar sentir que Pamela está actuando (en el sentido teatral del término), y al menos lo que es evidente es que no piensa lo que dice. Pero su estrategia irónica es un éxito y convierte la inminente derrota en victoria. Longman y Mr B. no sólo no se aperciben de la profunda ironía que encierran las palabras de Pamela, sino que incluso se enternecen ante el comportamiento de Pamela y lloran. La debilidad intelectual y hasta la simpleza que denota esta reacción junto a la superioridad de Pamela y su capacidad de manipular a los demás y manejar las situaciones comprometidas cuestionan su posición como víctima indefensa. Pamela utiliza el lenguaje—de hecho en su variante escrita le dará la victoria final mediante sus cartas—y su inteligencia para

contrarrestar la posición de fuerza que da a Mr B. su posición de privilegio como hombre y como aristócrata. A través de ella Pamela ejerce un dominio que no es físico pero sí psicológico. Pamela es mucho más astuta que Mr B., utiliza mejor las palabras, y tiene más carácter y personalidad que él. El perverso victimario en realidad es débil y hasta un poco simple; la víctima indefensa es fuerte y astuta. En *Pamela*, como bien percibe Mrs Jewkes, Mr B. deja mucho que desear como villano y Pamela como heroína: ninguno está a la altura del papel romántico que Pamela como narradora pretende imponerles.

Apoiada en esta realidad que le da la razón, la visión *realista* de Mrs Jewkes se convierte en correctivo epistemológico de la visión romántica de Pamela. Pero la visión de Mrs Jewkes no está libre de distorsión, como ya hemos apuntado, una distorsión que nace precisamente de su excesiva horizontalidad, de un excesivo apego al mundo físico que ignora toda realidad que no sea material y empírica, toda realidad espiritual o moral, y que hace de su *realismo* un *realismo* degradado. Un poco más adelante en el diálogo que hemos citado para ilustrar el *realismo* de Mrs Jewkes tenemos el ejemplo evidente de la degradación que va unida a él. En el curso de este diálogo Mrs Jewkes formula las ideas ya citadas de que es sólo una criada que sigue instrucciones y de que es Mr B. el que debe juzgar la moralidad o legalidad de las mismas, pero lo más interesante es el intercambio de opiniones que sigue a estas ideas:

“Suppose,” said I, “he should bid you cut my throat, would you do it?” “There’s no danger of that,” replied she; “but to be sure I would not; for then, I should be hanged; since that would be murder.” “And suppose,” said I, “he should resolve to ensnare a poor young creature, and ruin her, would you assist him in such wickedness? And do you not think, that to rob a person of her virtue, is worse than cutting her throat?”

“Why now,” said she, “how strangely you talk! Are not the two sexes made for each other? And is it not natural for a man to love a pretty woman? And suppose he can obtain his desires, is that so bad as cutting her throat?” And then the wretch fell a laughing... (148)

Pamela expresa de nuevo su idealismo moral en los términos románticos habituales, equiparando la pérdida de la virtud a la pérdida de la vida (y eligiendo además una muy melodramática y efectista forma de perderla, «cut my throat»), dejando claro que en su visión de la realidad lo físico está totalmente subordinado a lo espiritual. Mrs Jewkes opone su visión pragmática y realista que prescinde por completo de lo espiritual: la comparación entre perder la virtud y la vida es totalmente impensable e inadecuada para ella. Y no sólo porque lo primero parece irrelevante al lado de lo segundo para Mrs Jewkes, sino porque, al desposeer a alguien de la vida se incurre en responsabilidad criminal, lo que implica perder la propia vida, la peor pérdida material posible, mientras

que desposeer a alguien de su virtud no es un delito y no perjudica materialmente al que colabora con él—la legalidad implica así trasladar la moralidad al plano de lo material; lo que no se recoge como delito en esa legalidad, aunque sea amoral, no es malo para Mrs Jewkes, pues no perjudica materialmente. La pérdida de la virtud de hecho no sólo no es un delito sino que hasta parece ser deseable para Mrs Jewkes—en tanto que, podemos pensar, implica agradables consecuencias físicas para la que la pierde, no sólo en lo sensual, sino especialmente en lo económico, si el que la quita es un noble. La visión del amor y las relaciones entre los sexos de Mrs Jewkes se rigió por este mismo materialismo, por el cumplimiento de deseos materiales como objetivo inmediato, que es lo que hace, en un plano más general, que la vida sea feliz o miserable, como sugieren sus palabras un poco más abajo cuando a una afirmación de Pamela— «I can't help myself; and am a most miserable creature» (148)—Mrs Jewkes contesta: «Mighty miserable indeed, to be so well beloved by one of the finest gentlemen in England» (148). Este materialismo de Mrs Jewkes convierte su *realismo* en un *realismo* degradado, y hace de Mrs Jewkes un personaje no perverso o malvado, pero sí bastante amoral. De esta forma el idealismo de Pamela muestra las deficiencias morales de la visión de Mrs Jewkes, y se erige así en correctivo de esa degradación.

La discrepancia no sólo entre un idea vertical y otra horizontal del mundo, sino entre una espiritual o moral y otra material y amoral, en suma entre idealismo romántico y moral y *realismo* degradado, se observa todavía con mayor claridad en otro diálogo que tendrá lugar más adelante:

"I dare say, you think yourself, that he intends my ruin." "I hate," said she, "that foolish word ruin! Why ne'er a lady in the land lives happier than you may do, if you will, or be more honourably used."

"Well, Mrs Jewkes," said I, "I shall not at this time dispute with you about the words ruin or honourable; for I find I have quite different notions of both: but now I will speak plainer than I ever did. Do you think that he intends to make proposals to me, as to a kept mistress, or kept slave rather, or do you not?" "Why, lambkin," said she, "what dost thou think yourself?" "I fear," said I, "he does." "Well," said she, "but if he does ... you may have your own terms. I see that you may do anything with him." ... "Nay, said she, "he may marry you, as far as I know." "No, no," said I, "that cannot be ... yet you would have me invite him to come down, would you? What, Mrs Jewkes, invite my ruin?"

"Ruin!" said she, and put up her ugly horse-lip: "It is what I would do, in your place; and if it was to be as you think, I should rather be out of my pain, than live in continual apprehensions, as you do." "An hour of innocence," replied I, "is worth an age of guilt: and were my life to be made ever so miserable by it, I should never forgive myself, if I were not to lengthen out to the longest minute the time of my innocence. Who knows what Providence may do for me?"

"Who knows," said she, "as he loves you so well, but you may move him in your favour by your prayers and tears? Prayers and tears you are a good one at, lambkin." (175-76).

En este diálogo Pamela insiste de nuevo en su deseo de permanecer inocente y virtuosa a cualquier precio, aun a costa de su vida; Mrs Jewkes replica que la angustia y el sufrimiento son razones lo suficientemente poderosas como para desistir, que la degradación o la inmoralidad son preferibles a una existencia penosa. Mrs Jewkes no soporta que Pamela hable de su ruina porque sólo puede entender *ruina* en términos materiales, y ciertamente ése no es el caso de alguien cuyas necesidades son puntual y generosamente satisfechas y está incluso en posición de obtener más ventajas en este terreno, y que por tanto, afirma Jewkes, *lives happier than any lady in the land and is honourably used*. La interpretación de Pamela de *ruina* es por supuesto espiritual, moral, responde a esa visión trascendente, en la que la única realidad no es la sensible y material, sino que ésta mira o depende de una superior. Y a esa realidad o esfera superior vuelve también los ojos Pamela al mencionar la posibilidad de su liberación por obra y gracia de la Providencia divina. Esta intervención providencial es por supuesto impensable para Mrs Jewkes, que interpreta las palabras de Pamela en sentido diferente. Para ella la Providencia tiene forma humana y es de este mundo, y es el amor de Mr B. por Pamela, que le puede permitir no sólo conmoverlo con sus lágrimas y oraciones para conseguir la libertad, como dice al final, sino incluso, como ha dicho antes, convertirse en su mujer y *to have her own terms*. Mrs Jewkes constata así la posición de poder de Pamela respecto a Mr B. —«I see that you may do anything with him»—que, como hemos visto, cuestiona también esa visión de sí misma y su situación como víctima indefensa a merced de un malvado villano.

Así pues, Pamela busca la motivación última para los hechos que tienen lugar a su alrededor en ese mundo superior del que espera liberación; para Mrs Jewkes esa liberación no vendrá de Dios sino del amor, no de un mundo superior sino de este mundo, de las relaciones que en él tienen lugar entre Mr B. y Pamela, que además son vistas no desde la verticalidad del villano y la heroína planteada por Pamela, sino desde la horizontalidad del *realismo*. Además, la verticalización de la realidad de Pamela es también una elevación moral de la misma frente a la degradación que implica la horizontalidad y el materialismo de Jewkes, como sus diferentes nociones de *ruina* y *honor* muestran claramente. Pamela recurre continuamente a ese mundo superior y espiritual que es la fuente última de su idealismo moral, de sus nociones de honor y virtud, y de su esperanza de un final feliz. Mrs Jewkes, al contrario, es una criatura de este mundo, firmemente enraizada en él, en sus esferas más bajas y degradadas, y no entiende otro lenguaje ni otras nociones que las de ese orden material y prosaico al que pertenece. Esta ignorancia absoluta de lo ideal y lo moral es lo que hace de su *realismo*,

como hemos visto, un *realismo* degradado, el mismo que orienta la versión que de *Pamela* ofrece Fielding en *Shamela*¹⁶.

Pamela y Mrs Jewkes ofrecen dos respuestas a la realidad de signo contrario, una romántica y otra *realista*, una visión horizontal pero materialista de la realidad y otra vertical pero ideal de la misma, que dialogan entre sí. El diálogo se produce en un doble terreno, epistemológico y moral, y en él ambas visiones se corrigen mutuamente. La visión de Jewkes actúa como correctivo epistemológico de la de Pamela, revela sus limitaciones e insuficiencias en su aprehensión de la realidad; la de Pamela de correctivo moral de la de Mrs Jewkes, revela limitaciones e insuficiencias en su evaluación de la realidad. Las carencias epistemológicas del idealismo romántico quedan al descubierto al contacto del realismo degradado, cuyas deficiencias morales, a su vez, son puestas al descubierto por el idealismo moral asociado al idealismo romántico, tal y como ocurría en *Don Quijote*. Como en esta obra, ninguna actitud o visión es suficiente por sí misma para darnos toda la verdad. Por supuesto la intención de Richardson, como veremos, es animar o apoyar el enfoque romántico pero moral de la realidad y descartar o rechazar el *realista* pero amoral de Mrs Jewkes. Sin embargo, al hacerlo, Richardson los muestra uno en confrontación dialéctica con el otro, y en esa confrontación no pueden por menos que criticarse mutuamente, deconstruirse uno a otro, denunciar las fragilidades e indacaciones del otro, la distorsión de la realidad en el caso de Pamela, la degradación

¹⁶ La visión degradada de la realidad de Mrs Jewkes es la que adoptará Fielding en su *Shamela* para iluminar el mundo de *Pamela* y convertirlo en su equivalente degradado. En la visión de Jewkes, Pamela es una astuta intrigante que utiliza el poder que el amor de Mr B.—y el amor para Mrs Jewkes es básicamente sexo—le da sobre él—quien evidentemente parece a Mrs Jewkes un hombre de escasa decisión y fácilmente manipulable—para obtener un ventajoso matrimonio. Su perspectiva, llevada a su extremo, es la que adopta el autor de *Shamela* y la que da forma al mundo que presenta esta obra. En *Shamela* la protagonista hace exactamente lo que Jewkes dice que puede hacer, manipular a Mr B. a su antojo para conseguir casarse con él, *to have her own terms*, como la propia Shamela deja claro: «No, Mrs Jervis, nothing under a regular taking into Keeping, a settled Settlement, for me, and all my Heirs, all my whole Lifetime, shall do the Business—or else cross-legged, is the Word, faith, with Sham; and then I snapt my Fingers» (22). Mr B. es un pobre tonto comido de lujuria que se casará con Shamela para poder satisfacerla, lujuria a la que no es ajena la propia Shamela pero que satisfará por otros cauces, a saber, con Mr Williams, cuya relación con Pamela pasa así de un amor desinteresado, inocente, platónico y no correspondido por ésta, a una relación sexual mucho más acorde con la visión de Mrs Jewkes del amor. En *Shamela* estamos en el mundo de Mrs Jewkes, o en el mundo según Mrs Jewkes, que es la antítesis del mundo según Pamela, una inversión radical del mismo. Por supuesto, el único personaje al que no afecta esta inversión es la propia Mrs Jewkes, que permanece inalterada y sigue siendo la misma alcahueta, mantiene las mismas opiniones y se comporta de la misma manera grosera y ruda, lo cual confirma que es su perspectiva la que se utiliza para dicha inversión. Al aplicar la visión degradada de la realidad de Jewkes al universo ficticio de *Pamela* para transformarlo en el de *Shamela*, los personajes y el mundo que presenta la obra de Richardson son rebajados o descienden a su nivel, pero ella, naturalmente, no necesita de cambio alguno, pues Jewkes, la misma Jewkes que aparece en *Pamela*, se encuentra ahora a sus anchas en un mundo moldeado según su perspectiva y personalidad, que ha sido rebajado de acuerdo con su visión degradadora.

moral en el de Mrs Jewkes. Pero gran parte del interés de la posición dialéctica de Mrs Jewkes frente a Pamela radica, más allá de la perspectiva contenida en esa posición, de su *realismo* degradado, en que nos obliga a reexaminar la descripción de la realidad de Pamela, la dialogiza al iluminar la perspectiva romántica que mediatiza su relación con la realidad y revelar la distorsión de la misma. La mera crítica, independientemente de sus contenidos, la postura escéptica de Mrs Jewkes respecto a la visión de Pamela, realiza de por sí una función valiosísima, y esta postura está perfectamente representada por su risa, de la que hemos visto algunos ejemplos. La risa de Jewkes, esa risa que tantas veces utiliza contra Pamela y que tanto molesta a ésta, expresa perfectamente el escepticismo ante la visión idealista, en cuanto que la risa no implica una ideología o visión específica, simplemente una contravisión. El correctivo de la risa apunta a las limitaciones de su objeto, lo cuestiona, mientras las razones de la misma, su origen en una determinada ideología, permanecen escondidas; es un correctivo negativo, el anti-*romance* puro, más que positivo, *realista*.

2. Ese escepticismo representado por la risa de Mrs Jewkes tiene su mejor exponente en la obra en Mr B., quien no sólo lo formulará de manera explícita, convirtiéndose así en correctivo activo de la visión de Pamela, sino que además hará del mismo el meollo fundamental de su posición, relegando los contenidos específicos de la misma a un segundo plano. Estos contenidos están implícitos en él, de hecho están en los orígenes del mismo, pero no deben confundirse con él. El escepticismo de Mr B. nace de su *realismo* degradado, como el de Mrs Jewkes, pero aquél no se formula de manera tan clara o explícita como éste, ni de la forma dialéctica, por oposición a Pamela, que éste. Mrs Jewkes en su relación con Pamela da voz ante todo al *realismo* degradado, en el que está contenido o implícito su escepticismo; Mr B. da voz ante todo al escepticismo, aunque en él se encuentra contenido o implícito el *realismo* degradado. El *realismo* degradado de Mr B. es además diferente del de Mrs Jewkes, aunque implica en última instancia una similar subordinación de lo espiritual o moral a lo físico o material. El *realismo* de Mr B., con la degradación asociada a él, viene de arriba, y no de abajo (en el sentido social de estos términos); no nace de la precariedad y la dureza que la existencia tiene en los niveles más bajos de la escala social, de la necesidad de satisfacer las necesidades materiales más elementales, de subsistir, que embrutece y embota el espíritu y en cierta manera justifica la primacía de lo material sobre lo espiritual que vemos en Jewkes; sino de una posición de privilegio y de poder casi absolutos, con las posibilidades que ofrece de dar cumplimiento a cualquier deseo o

capricho material, que paradójicamente desemboca en una similar postergación de lo espiritual por lo material. La degradación de Mr B. no nace de la necesidad o de la crudeza espiritual que ésta crea, sino del privilegio, de códigos de conducta aristocráticos, socialmente admitidos e incorporados como parte de la realidad. Esta realidad y estos códigos están presentes en la visión implícita de la realidad de Mr B., de hecho la determinan y determinan su comportamiento en gran medida, lo que lo imbrica en una situación social compleja y horizontal que desdice la simplificación romántica que Pamela hace de su figura. De esta forma, y al igual que ocurría con Mrs Jewkes, Mr B. se convierte él mismo, como parte de esa realidad horizontal y compleja que Pamela verticaliza y simplifica (de forma pasiva), y no sólo en cuanto que sujeto de una crítica escéptica o una visión alternativa implícita (de forma activa), en correctivo del idealismo romántico y abstracto de Pamela.

(a) El escepticismo de Mr B. se manifiesta en las continuas denuncias que realiza a lo largo de la obra del carácter romántico de la visión de Pamela. Este escepticismo de Mr B. se dirige tanto contra la propia Pamela como contra su narrativa. Mr B. acusa a Pamela de comportarse como una heroína romántica, de actuar como un personaje de román, pero también de escribir como un autora romántica, de romantizar la realidad en su narrativa. En algunos casos las acusaciones, pese a la validez que les da la realidad que presenta la obra y que hemos venido explorando, nacen directamente de la necesidad de desacreditar a Pamela para conseguir sus bajos propósitos y para justificarse a sí mismo, es decir nacen de su propia visión degradada, lo que las socava y cuestiona, y van unidas además a una negativa interpretación de ese idealismo romántico como mera pose, que es también cuestionable. Pero lo interesante es que aun cuando Mr B. abandona sus propósitos y se produce su cambio de actitud hacia Pamela sigue reconociendo su idealismo romántico, aunque ahora lo interprete positivamente, lo que da validez a su denuncia del idealismo de Pamela, a su escepticismo, pese a la degradación que está en su base.

En lo que se refiere al comportamiento de Pamela, la acusación escéptica de que éste es literario y romántico aparece claramente en la carta que Mr B. dirige a los padres de aquélla, en la que escribe: «...ever since the death of her kind lady, she has given herself up to the reading of novels and romances, and such idle stuff, and now takes it into her head, because her glass tells her she is pretty, that every body who looks upon her is in love with her» (124). Por supuesto esta carta, escrita cuando Pamela va a ser secuestrada a fin de engañar a su padre, está llena de mentiras y no es por ello fiable. Pero pese a ello es una primera llamada de atención sobre un rasgo del comportamiento

de Pamela—su carácter romántico—que, como hemos visto, es real, y esta realidad es sin duda la que inspira esta falsa excusa a Mr B.; y sobre las posibles fuentes literarias de ese comportamiento, sobre el hecho de que Pamela es una lectora habitual de romances (las *novels* a las que se refiere Mr B. son posiblemente las *amatory novellas*, un tipo de román muy popular en el momento, como veremos más adelante). En esto último no podemos saber si Mr B. miente o no, ya que si bien es cierto que Pamela nunca nos dice nada al respecto, también sabemos que no nos lo cuenta todo, que no es fiable del todo, y que además lee mucho y cita frecuentemente sus lecturas, como veremos. (De hecho al final de la segunda parte de *Pamela*, publicada en Diciembre de 1741, Pamela dará la razón a Mr B. cuando confiese ante un grupo de jóvenes a las que está adoctrinando cómo «...there were very few novels and romances that my lady would permit me to read; and those I did, gave me no great pleasure...», tras lo que procede a hacer una crítica de las mismas^{*(48)}.)

Mr B. insistirá en los patrones románticos que orientan su comportamiento en una carta a Mrs Jewkes, y por tanto en un contexto en el que ya no está mintiendo o fingiendo sino simplemente expresando su opinión a su más fiel aliado, lo que deja claro que es así como ve a Pamela y que su denuncia escéptica es sincera. Mr B. comenta cómo tras perder su virtud Pamela se comportará como las heroínas románticas:

I now hate her perfectly; and though I will do nothing to her myself, yet I can bear, for the sake of my revenge, and my injured honour, and slighted offers, to see any thing, even what she most fears, be done to her; and then she may be turned loose to her evil destiny, and echo to the woods and groves her piteous lamentations for the loss of her fantastic innocence, which the *romantic idiot pretends* to value herself upon. (202)

La denuncia, sin embargo, va de nuevo unida a la degradación, pues el pasaje revela cómo para Mr B. el rechazo a sus proposiciones de una criada es una ofensa a su honor que parece justificar las acciones más bajas y mezquinas, lo que él llama su venganza. El escepticismo de Mr B. respecto a Pamela es un escepticismo interesado, pues nace de la creencia de que una criada no puede actuar de la manera romántica que actúa Pamela ni poseer las románticas nociones de la realidad que posee Pamela a no ser que esté fingiendo—*pretends*—y nace por tanto de un *realismo* degradado aristocrático. La acusación de estar adoptando una pose literaria implícita en estas palabras de Mr B. es la asunción que late permanentemente en su escepticismo frente al idealismo de Pamela.

^{*(48)} Cit. MARGARET DALZIEL, «Richardson and Romance», *Journal of Australasian Universities Language and Literature Association* 33 (1970) 9.

Y, yendo todavía más lejos en su escepticismo, Mr B. interpretará este literario, inusual, extraordinario comportamiento como puro fingimiento o hipocresía, como parte de una representación en la que Pamela se revela como una consumada actriz. Un ejemplo de ello, entre otros muchos posibles (59, 64, 67, 80, 90, 98, 105, 201-3, 223, 225), tiene lugar durante la escena de la cena en Lincolnshire:

I could not speak; but throwing myself on the floor, hid my face, and was ready to die with grief and apprehension... I sobbed, and wept, but could not speak. And he let me lie, and went to the door, and called Mrs Jewkes. "There," said he, "take up that fallen angel! Once I thought her as innocent as an angel of light; but now I have no patience with her. The little *hypocrite* prostrates herself thus, in hopes to move my compassion, and expects, perhaps, that I will raise her from the floor myself. But I shall not touch her: no," said the cruel man, "let such fellows as Williams *be taken by her artful wiles!* I know her now, and plainly see, that she is for any fool's turn, that will be caught by her."

...I was ready to faint; and he said, "She is *mistress of arts*, I assure you; and will mimick a fit, ten to one in a minute."

...And at last he said, "When she has *acted* this her first part over, perhaps I will see her again, and she shall soon know what she has to trust to." (222)

Mr B. denuncia así el idealismo romántico de su comportamiento como algo fingido, no genuino, e ironiza sobre él, se ríe de él. La ironía o la risa son la mejor expresión de ese escepticismo ante la visión romántica, que no se conforma con la denuncia o acusación escéptica y utiliza también la risa escéptica, el correctivo de la risa que ya vimos en Mrs Jewkes. La ironía aparece en otro muy interesante pasaje en el que, sin embargo, Mr B. parece estar dispuesto a creer que el comportamiento y las nociones románticas de Pamela son fruto no de la hipocresía sino de su corta edad y su falta de experiencia del mundo:

"...I must assume to myself, half the merit of your wit; for the innocent exercises you have had for it from me, have certainly sharpened your invention."

"Could I, sir," replied I, "have been without those innocent exercises, as you are pleased to call them, I should have been glad to have been as dull as a beetle." "But, then, Pamela, I should not have loved you so well." "But, then, sir, I should have been safe, easy, and happy." "Ay, may be so, and may be not; and the wife of some clouterly plough-boy."

"Sir, I should then have been content and innocent; and that's better than being a princess, and not so." "And may-be not," said he; "for with that pretty face, some of us keen fox-hunters would have found you out; and, *in spite of your romantic notions (which then too, perhaps, would not have had so strong a place in your mind) might have been more happy with the plough-man's wife, than I have been with my mother's Pamela.*" (268-69)

Mr B. parece reconocer irónicamente su responsabilidad en la actuación romántica de Pamela al sugerir cómo habría sido la vida de Pamela si su persecución amorosa no la hubiera sacado de su curso ordinario y le hubiera dado la oportunidad de actuar como una heroína romántica, en cuyo caso tal vez habría sufrido esa persecución más tarde y no habría actuado de la misma manera romántica. Lo que Mr B. le está diciendo con

evidente cinismo es que es él quien le ha dado la oportunidad de ser la heroína de un román, en lugar de un personaje más vulgar y *realista* en una novela; y también—de alguna forma lo sugieren las palabras de Mr B.—de escribir—o al menos intentar escribir—un román, pues le ha dado también la historia que románticamente registra en sus cartas. Mr B. ha hecho claramente esta afirmación unas líneas más arriba en el mismo diálogo, en un pasaje en el que su escepticismo pone ahora al descubierto la diferencia que hay entre la realidad y la interpretación romántica que hace Pamela de ella en su narrativa, y no simplemente en su comportamiento. Mr B. ha leído algunas de sus cartas y le pide que le muestre las que ha escrito hasta ese momento porque,

“... I long to see the particulars of your plot, and your disappointment where these papers leave off. As I have furnished you with a subject, I think I have a title to see how you manage it. Besides, there is such a pretty air of romance, as you tell your story, in your plots, and my plots, that I shall be better directed how to wind up the catastrophe of the pretty novel.” (268)

Así pues en las cartas de Pamela Mr B. detecta la contrapartida literaria de su comportamiento romántico, realizando una interesante distinción entre la *historia*, la materia que Mr B. proporciona a Pamela, los incidentes o la realidad factual, y el *relato* que de la misma realiza Pamela, la interpretación y manipulación de esa realidad que lleva a cabo la narradora. Mr B. cifra la disparidad entre una y otro en ese *aire de román* que aporta Pamela, y en el que insiste en otras dos ocasiones, como ya hemos visto—cuando detecta la polarización de la realidad que introduce Pamela en su relato: «she has written letters ... in which, representing herself as an angel of light, she makes her kind master and benefactor, a devil incarnate» (68); y más tarde cuando se queja de que en sus cartas todos sus aliados son buenos mientras que los criados leales a Mr B. son pintados «as black as devils» (269). Al trazar esta distinción entre la historia y el relato Mr B. está afirmando implícitamente que la historicidad de lo narrado no garantiza su verdad, ya que la perspectiva romántica la distorsiona. Este escepticismo respecto a la transcripción supuestamente objetiva de la realidad que ofrece Pamela se vuelve a observar claramente en una conversación posterior. Pamela sigue reacia a mostrar a Mr B. sus cartas y entre otras razones que aduce para no hacerlo afirma: «But you know as well as I all that they contain» (275). Implícita en esta afirmación está la confianza absoluta de la protagonista de que su relato es una transcripción literal de los hechos que garantiza su verdad: Mr B. ha presenciado y conoce esos hechos, de modo que, puesto que ella se ha limitado a transcribirlos fielmente, sus cartas no tienen interés para Mr B. porque éste sabe ya todo lo que va a encontrar ahí. Pero la respuesta de Mr B. muestra de nuevo la disociación escéptica de historicidad y verdad que ha apuntado

antes: «“But I don't know,” said he, “*the light you represent things in*”» (275). Y es esta disociación escéptica formulada por Mr B. desde dentro de *Pamela* la que sirve de punto de partida a Fielding en su *Shamela*, de manera similar a como el punto de vista de Mrs Jewkes en *Pamela* sirve para rebajar y degradar en *Shamela* la realidad presentada por la obra de Richardson¹⁷.

En este diálogo entre Pamela y Mr B. se apunta un curioso mecanismo de validación de la historicidad de la obra que estamos leyendo al mismo tiempo que de cuestionamiento de la misma—es decir, de dialogización por su carácter subjetivo— desde dentro de la propia obra, es decir, por uno de sus personajes, que recuerda a Cervantes y su realismo anti-literario— la incorporación de la primera parte dentro de la segunda, su recepción por sus mismos personajes con similares y paradójicos efectos¹⁸. Esto se observa con mayor claridad todavía en otra escena, de hecho una escena clave, la que se produce tras la lectura de Mr B. de las cartas de Pamela que da lugar a su cambio de actitud hacia Pamela que ya hemos comentado, y que no es sino un cambio en su evaluación del idealismo romántico de Pamela—de la burla escéptica a la admiración sincera. Hasta ese momento Mr B. ha interpretado tanto el comportamiento como la escritura romántica de Pamela como una pose, fingimiento, hipocresía; pero ahora empieza a contemplar su romantización de la realidad como algo espontáneo, sincero, auténtico. Mr B. lee mientras pasea el relato de Pamela de su intento de escapada. En ese momento,

¹⁷ Los ataques escépticos de Mr B. al relato de *Pamela* tienen su eco en los de Parson Oliver—que es el que saca a la luz las cartas de *Shamela*—al principio de la parodia de Fielding, cuando afirma que estas cartas «...will set Pamela and some others in a very different light, than that in which they appear in the printed Book» (13), o que la narrativa de Pamela «is such a *Misrepresentation of Facts*, such a Perversion of Truth, as you will, I am perswaded, agree, as soon as you have perused the papers I know inclose to you...» (14). Parson Oliver afirma así que el hecho de que la historia sea real, o mejor dicho histórica, no significa que sea verdadera, la misma acusación escéptica de Mr B. Y la obra de Fielding en su conjunto nos está diciendo justamente eso, muestra cómo la historicidad—es decir la apariencia de historicidad que confiere a *Pamela* su transcripción minuciosa de la realidad contemporánea—no es garantía de verdad, ya que la perspectiva de la narradora distorsiona la realidad y la pervierte. Para ello Fielding da por buena esa historicidad, asume que Pamela ha existido realmente y que los hechos de la historia se desarrollaron tal y como cuenta ella, y se limita a alterar la luz, que ahora, como hemos visto, será la de Mrs Jewkes—y también la de Mr B., en cuanto que Pamela será presentada como la hipócrita y la actriz que Mr B. considera que es. El realismo degradado de Jewkes y el escepticismo de Mr B. proporcionan así esa nueva luz que se arroja sobre la historia de Pamela en *Shamela*.

¹⁸ Un efecto similar producía también el comentario siguiente de Mr B. en la conversación que acabamos de ver, tras leer parte del relato de Pamela: «“Nothing,” said he, “pleases me better, than to find that, in all your devices, you have had regard to truth; and have, in all your little pieces of deceit, told very few wilful falsehoods.”» (269). Se confirma así que Pamela es fiel a los hechos y no miente intencionadamente, que es fiable en este sentido, al tiempo que se nos dice que no lo es y que su relato es engañoso, aunque el engaño no sea intencionado.

When he came, as I suppose, to the place where I mentioned the bricks falling upon me, he got up, and walked to the door, and looked upon the broken part of the wall; for it had not been mended; and reading on to himself, came towards me; and took my hand, and put it under his arm.

"Why this," said he, "my girl, is a very moving tale. It was a very desperate attempt, and had you got out, you might have been in great danger..."

"All I ventured, and all I suffered, was nothing, sir, to what I apprehended. You will be so good from hence to judge—" "Romantic girl!" interrupted he, "I know what you'd say," and read on ... And when he came to my reasonings, about throwing myself into the water, he said, "Walk gently before"; and seemed so moved, that he turned away his face from me; and I blessed this good sign.... (275-76)

Es evidente cómo el propio Mr B., convertido en lector del mismo relato que nosotros tenemos entre las manos, comprueba empíricamente—los ladrillos caídos del muro—la historicidad del mismo y la fiabilidad de Pamela desde la propia realidad que este relato narra—los dos planos del realismo anti-literario, la realidad y la literatura escrita sobre ella—tal y como hacían los personajes de la segunda parte del *Quijote* al ratificar la fiabilidad de Cide Hamete como autor de la primera. Pero pese a esa validación y autentificación mediante la prueba empírica de un escéptico, Mr B. sigue reconociendo los patrones románticos que orientan el comportamiento—y por tanto también la escritura—de Pamela, su interpretación romántica de la realidad que se manifiesta tanto en uno como en la otra, como muestra su exclamación «Romantic girl!», y el comentario que hace unas líneas más abajo al enfadarse con Pamela por su insistencia en marcharse: «I cannot bear this romantic, this stupid folly» (277). La distancia escéptica permanece, y con ella la dialogización de la historia que estamos leyendo desde la propia historia al recordarnos uno de sus personajes el carácter subjetivo de su narrador—lo que nos remite de nuevo al *Quijote* aunque ahora al realismo auto-consciente. Mr B. abandona su visión de Pamela como actriz o hipócrita y su actitud irónica y burlesca hacia ella, pero sigue siendo consciente de su carácter romántico, sigue manteniendo su distancia escéptica. Mr B. no cambia su opinión sobre la existencia de la visión romántica de Pamela de la realidad, sólo sobre su motivación. Ello es importante para comprender que sus acusaciones escépticas anteriores no son simplemente el resultado de sus nefastas intenciones, de su *realismo* degradado (aunque casi siempre estén unidas a ellas), sino que una vez que estas intenciones son dejadas de lado, cuando parece que Mr B. va a reformarse y superar esa degradación, sigue siendo consciente del idealismo romántico de Pamela, aunque ahora esté dispuesto a aceptarlo y someterse a él.

(b) La significación y función básica de la postura de Mr B. en el dialogismo de la obra de Richardson consiste en esta dialogización externa de la visión de Pamela—y de

su relato—no tanto con una visión alternativa—como ocurría con Mrs Jewkes—como con su cuestionamiento escéptico de la misma, con la constatación de su carácter romántico y la denuncia de su discrepancia frente a la realidad, tal y como acabamos de ver. Sin embargo ese escepticismo, como hemos dicho y como apuntan los ejemplos citados, lleva implícito durante gran parte del relato una cierta dosis de *realismo* degradado o al menos de degradación. La comprensión de la conexión de este realismo degradado implícito con el status social de Mr B. así como con la realidad social del momento es útil para entender la compleja posición de Mr B. y la simplificación de la misma por parte de Pamela a los términos románticos que ya hemos visto, lo que hace de Mr B., no sólo correctivo activo de Pamela en cuanto que sujeto de esa contra-visión escéptica y de una visión alternativa implícita en ella, sino también como correctivo pasivo en cuanto que objeto distorsionado por la visión de Pamela.

Mr B. ejemplifica claramente una visión aristocrática de la realidad en la que el poder, el dinero, y la posición de privilegio que éstos confieren autorizan al que los posee a un comportamiento diferente al de sus semejantes, inmoral en muchos casos pero normal, casi normativo. El propio Mr B. lo deja bien claro cuando explica a Mr Williams su pasado e injusto comportamiento hacia Pamela y hacia él mismo de la siguiente manera: «We men of fortune ... take a little more liberty with the world than we ought to do; wantoning, very probably, as you contemplative folks would say, in the sun-beams of a dangerous affluence; and cannot think of confining ourselves to the common paths, though the safest and most eligible» (318-19). Esos *common paths, safest and most eligible* que los aristócratas se saltan son también los caminos morales, y nótese que el que dice estas palabras es el Mr B. reformado por el amor de Pamela, que no puede renunciar sin embargo a esa forma de ver el mundo desde la afluencia, desde arriba. La propia Pamela se hace eco de la misma en numerosas ocasiones, por ejemplo cuando constata el desprecio por las clases inferiores a que esta posición da lugar, así como su ignorancia de la vanidad del mundo material y de la primacía de uno espiritual en que todos somos iguales (294). Efectivamente, la posición de Mr B. en la cima del mundo material le lleva a prescindir de toda moralidad, lo mismo que le ocurría a Mrs Jewkes pero por las razones contrarias: el *realismo* degradado de aquél viene de arriba, el de ésta de abajo. Por supuesto la seducción y utilización sexual de sus inferiores, especialmente de criadas, forma parte de esos inmorales privilegios y ventajas materiales que le confiere su posición, que puede comprar el dinero. En la visión de mundo de Mr B.—como en la de Jewkes—seducir a una criada es un intercambio material del que ambos pueden beneficiarse, uno en el plano sexual, la otra

en el económico: ella entrega su cuerpo y él parte de su riqueza, de su poder. Así lo revelan las diferentes proposiciones que hace Mr B. a Pamela ¹⁹, que culminan en las que Mr B. pone por escrito y Pamela transcribe, en las que ofrece gran cantidad de bienes y hasta la posibilidad de convertirse un día en su mujer si accede a ser antes su amante (227-31). La subordinación de lo moral a lo material es evidente en este documento que parece un contrato mercantil pero en el que lo que se compra es un bien espiritual, la virginidad y la virtud de Pamela. Sin embargo esta subordinación implícita en el comportamiento de Mr B. parece normal en la realidad contemporánea que se filtra en la obra ²⁰, y por ello no se contempla por muchos de los personajes—entre ellos, por supuesto, Mr B.—como una iniquidad, ni siquiera como algo inmoral, sino como resultado de las circunstancias sociales y económicas del momento, de hecho como una circunstancia más de esa realidad.

De ello tenemos la mejor prueba en la actitud y las reacciones de los vecinos de Mr B. en Lincolnshire ante la petición de ayuda que les formula Pamela a través de Mr Williams. La reacción de Sir Simon Darnford es muy significativa: «Why, what is all this, my dear, but that our neighbour has a mind to his mother's waiting-maid! And if he takes care she wants nothing, I don't see any great injury will be done her. He hurts no family by this» (172). Las palabras de Sir Simon muestran perfectamente esa visión mercantil de las relaciones sexuales con criadas como parte de los privilegios de la aristocracia, una aristocracia que parece ser la única con derecho a tener doncellas virtuosas en sus familias, como notará Pamela acto seguido. Además, la reacción de Sir Simon refleja no sólo un punto de vista aristocrático sino masculino, como deja bien claro el contraste con su mujer, que en principio se muestra dispuesta a ayudar a

¹⁹ Primero, tímidamente, y más en broma que en serio, cuando dice a Mrs Jervis tras despedirlas a ella y a Pamela que podría montar una casa de huéspedes en Londres para miembros del Parlamento, en la que no le faltarían clientes si utilizara a Pamela como cebo; luego ofreciendo ya abiertamente una renta anual y un empleo para el padre de Pamela, así como un marido honorable para ella—«a man of probity, and genteel calling ... that shall make you a gentlewoman as long as you live...» (118)—a cambio, se sobreentiende, de sus favores sexuales, de los que el marido—Mr Williams—actuaría como tapadera. Finalmente con las *proposals* por escrito.

²⁰ El carácter habitual de la situación que narra *Pamela* se revela en comentarios como los de Mr B. cuando afirma que conviene encontrarle un marido a Pamela para evitarle el acoso sexual de otros como él (119), o cuando le dice que de convertirse en la esposa de un labrador antes o después algún aristócrata la habría encontrado y la habría seducido. Pero es Pamela la que más claramente deja testimonio de la situación cuando afirma: «Though he told Mrs Jervis he had an eye upon me, in his mother's life-time; and that he intended to let me know as much by-the-bye! Here's shamelessness! Sure the world must be near at an end; for all the gentlemen about are almost as bad as he! And see the fruits of such examples! There is 'Squire Martin in the Grove has had three lyings-in in his house, in three months past; one by himself, and one by his coachman, and one by his woodman; and yet he has turned neither of them away. Indeed, how can he, when they but follow his own vile example?» (103).

Pamela, pero desiste ante la decisión de su marido. Pero es la reacción del párroco, Mr Peters, la más significativa e ilustrativa de esa realidad degradada que informa y se transparenta en la visión de mundo de Mr B. Mr Williams describe así en su carta a Pamela la reacción de éste tras conocer su desesperado caso:

...when I represented the duties of our function, and the like, and protested my disinterestedness, he coldly said, I was very good; but was a young man, and knew little of the world. And though it was a thing to be lamented, yet when he and I should set about to reform the mankind in this respect, we should have enough upon our hands; since, such attempts, he said, were too common and too fashionable to be decried with success by private clergymen. And then he uttered some reflections upon the conduct of the present fathers of the church, in regard to the first personages of the realm, as a justification of his coldness on this score. (172)

Y más adelante, cuando Williams le pide que al menos dé asilo a Pamela si ésta consigue escapar, Mr Peters contesta de la siguiente manera:

"What, and embroil myself with a man of Mr B.'s power and fortune! Not I, I assure you! ... I am sorry," added he, "for the young woman; but see not that our embroiling ourselves for her, with such a man as he is, will do her any service. The case, the more's the pity! is too common. And if she is so pretty, as you say, she might have fallen into worse hands; for he is not an ungenerous man, nor profligately wicked, except in this case: and it is what all young gentlemen will do." (173)

La reacción de Mr Peters es tanto más significativa en cuanto que es un hombre de la Iglesia, como le recuerda Williams. Muestra claramente la situación que se describe en *Pamela*, la degradación de la realidad que presenta la obra, y la visión *realista* imperante en la sociedad que describe—incluso entre los representantes de la moral cristiana—que permite y facilita esa degradación. Revela cómo el comportamiento de Mr B. y la visión de la realidad en que se basa vienen dados por y reflejan una realidad social y económica en la que se ha diluido todo sentido moral, y en la que la visión de Mr B. es asumida por gran parte de la sociedad.

Curiosamente, si en esa realidad degradada seducir a una criada parece ser algo que, por cotidiano, no resulta excesivamente reprobable, contraer matrimonio con una criada sí que lo es. Las debilidades sexuales de los aristócratas son admisibles mientras no alteren el entramado social y económico destruyendo la clara separación de clases sociales. Si el delito moral de corromper voluntariamente o a la fuerza a un inferior se asume como parte de la realidad y de los privilegios de la aristocracia, el delito social del matrimonio de un aristócrata con un inferior no, es una de sus limitaciones. Estamos de nuevo ante la primacía de lo material sobre lo moral, en este caso la subordinación del amor a intereses materiales, a la igualdad económica o social, fuera de la cual éste se orienta necesariamente por los cauces sexuales y mercantiles que

hemos visto. Esta realidad se refleja claramente en las siguientes palabras de Mr B. al contemplar la idea de casarse con Pamela:

And yet, to be sincere, I must own, that the certainty there will be, that I shall incur the censures of the world, if I act up to my present intentions, still, at times, gives me thoughts not altogether favourable to those intentions. For, it will be said by every one, that Mr B. a man not destitute of pride, a man of family, and ample fortunes, has been drawn by the eye, to marry his mother's waiting-maid. Not considering, and not knowing, perhaps, that to her mind, to her virtue, as well as to the beauties of her person, she owes her well-deserved conquest... (297)

Mr B. teme la censura de un mundo en el que su matrimonio con su criada es un delito mucho más grave que su utilización sexual e ilícita de la misma, un mundo del que forma parte y cuya visión ha compartido hasta hace bien poco y por eso conoce bien; y teme además—basado en ese conocimiento de la visión que ha sido y todavía es en parte la suya—una interpretación materialista de ese matrimonio, como pura gratificación sensual o sexual. Sus temores están bien fundados, pues ha tenido una buena prueba de ello en la carta de su hermana, Lady Davers. En ella ésta reacciona al rapto de Pamela por Mr B. en los siguientes términos: «You must either mean to marry her, or to make a kept creature of her; if the latter, are there not wretches enough to be had, without ruining a poor wench whom my mother loved, and who really was a very good girl? As to marriage, I dare say you don't think of it. Your pride, surely, will set you above that. If it do not, you will be utterly inexcusable» (293). El punto de vista de Lady Davers no parece tan inmoral como el de Mr B.; pero ha de notarse que lo que destesta, en primer término, no es tanto el inmoral comportamiento de Mr B. como el hecho de ejercerlo sobre la que fue criada de su madre, sobre alguien que ella conoce y cree virtuosa; pero además, en segundo término, es sobre todo la idea del matrimonio la que la asusta y enoja más, y a prevenir a Mr B. contra ella dedica el resto de la carta, que concluye con una serie de amenazas con las que espera influir en la decisión final de su hermano. Lady Davers refleja perfectamente la sociedad que determina la visión de mundo de Mr B. Cuando éste renuncie a esta visión al casarse con Pamela, Lady Davers se mantendrá fiel a esta postura y se convertirá en la principal antagonista de Pamela, aunque ésta, como antes hizo con Mr B., acabará convenciéndola de que es una buena esposa para su hermano y atrayéndola así hacia su propia visión.

Así pues la obra de Richardson muestra una realidad en la que impera una concepción clasista y amoral del amor que refleja una concepción clasista y amoral del mundo. En ella el amor entre señor y criada no puede nunca producirse en un plano de igualdad, sino que queda automáticamente relegado a un plano sexual y mercantil; éste es su cauce natural, y en ningún caso el del matrimonio, reservado no tanto para el

amor como para la perpetuación del status—tanto económica y social como biológica. Esta realidad determina e informa la visión de mundo y el comportamiento de Mr B. y la mayoría de los personajes, y frente a ella se erige Pamela, que presenta una visión alternativa: su idealismo que no admite ni el privilegio, ni la valía que dan el linaje y el poder económico y social, ni la servidumbre sexual o el menosprecio a que parece obligar la ausencia de éstos. Pamela reivindica una visión moral de la realidad que afecta a todos por igual, es la idealista en pugna con una realidad degradada que la rodea por todas partes, que la amenaza y que la hace o intenta hacerla su víctima—y en este sentido su heroísmo es quijotesco. Mr B. forma parte de esa realidad degradada que la oprime y atrapa, la refleja en su visión del mundo, pero, paradójicamente, llegará a sentirse y estar tan oprimido y atrapado en ella como Pamela a causa de su amor por ésta. Este amor planteará serios dilemas a Mr B. al entrar en conflicto con su visión aristocrática y degradada de las relaciones amorosas y la realidad; lo hará prisionero de su propia visión y de la sociedad que la apoya, contra las que Mr B. luchará y de las que finalmente conseguirá liberarse. De todo ello resulta una figura mucho más compleja que el villano que Pamela ve, un exponente o ejemplo más de esa realidad compleja que Pamela simplifica con su idealismo abstracto.

(c) Mr B. intenta encaminar la atracción indudable que siente por Pamela desde el principio de la obra por los cauces acostumbrados teniendo en cuenta la disparidad de posición social entre ambos. Sin embargo la resistencia de Pamela le obligará a replantear la situación. Si la relación sexual es la vía natural y única que le permite su código aristocrático para la consumación de su amor y Pamela se cierra en banda a ella, a Mr B. sólo le quedan dos soluciones: o bien renuncia a consumir ese amor y se olvida de Pamela; o bien lleva su código aristocrático hasta el final y consume ese amor sirviéndose de su poder y forzando la voluntad de Pamela. El problema, y de ahí nace el conflicto y el tormento interior de Mr B., es que el amor de éste es tan fuerte y/o auténtico, o su naturaleza tan débil y/o noble, que le impiden tanto lo uno como lo otro. A Pamela no puede renunciar, no puede ahogar el amor que siente por ella, por mucho que le pese y por muy debajo que Pamela esté de él, como percibe bien Mrs Jervis ya desde un principio: «...I believe he loves my good maiden, though his servant, better than all the ladies in the land; and he has tried to overcome his love, because you are so much his inferior; and 'tis my opinion he finds he can't; and that vexes his proud heart...» (72-73). La propia Pamela corroborará la idea de Mrs Jervis cuando escriba más adelante que, «I begin to believe what Mrs Jervis told me, that he likes me, and can't help it; and is vexed he cannot» (87). Y también lo hará el propio Mr B.: «You

have too much good sense not to discover, that, in spite of my heart, and all the pride of it, cannot but love you ... I must say I love you; and have put on a behaviour to you, that was much against my heart, with intent to make you say or do something that should provoke me» (115). El comportamiento errático e irracional de Mr B., los intensos celos de Mr Williams, el hombre que él mismo ha elegido como posible marido de Pamela (246, 252, 253, 254-55, 265), la idea de que éste hubiese ganado el amor de Pamela y de que ésta lo hubiera preferido a él mismo (que le llevan a castigar cruel e injustamente al propio Williams), dan también testimonio de la fuerza e intensidad de su pasión por Pamela y su incapacidad de renunciar a ella pese a su orgullo. Esta incapacidad quedará clara cuando Mr B. enferme al partir Pamela de su lado y volver con sus padres (285) y le pida angustiadamente que regrese a su lado. Si Mr B. no puede prescindir de Pamela por lo desmedido de su amor, la única alternativa que le queda es satisfacer su amor de la única manera que le permite su visión de mundo aristocrática, pero eso, habida cuenta de la resistencia de Pamela, implica poseerla por la fuerza y, como ya sabemos, Mr B. será incapaz de hacerlo, evidentemente a causa de su amor por ella y de su naturaleza noble y no depravada como cree Pamela. Habiendo fracasado en sus intentos violentos, Mr B. recurrirá a las fantásticas y absolutamente desproporcionadas proposiciones que le entrega por escrito, se mostrará dispuesto a todo con tal de conducir su pasión por el único camino que le permite su posición y su visión, por un lado, y su naturaleza y amor por otro, ya que las primeras le impiden casarse y las segundas violarla. En resumen, el amor que le impide renunciar a Pamela le impide poner en práctica esos privilegios aristocráticos que sabe y siente como suyos. La pasión de Mr B. es demasiado poderosa como para dejar a Pamela y como para forzarla, y éstas son las dos únicas opciones que le permiten su código aristocrático y su visión degradada del amor y la realidad que nace de él. Así a Mr B. se le plantea un conflicto entre ese amor, que le impide prescindir de Pamela pero también forzar violentamente su consumación, y su *realismo* degradado aristocrático, que sólo contempla la vía sexual para consumarlo, a la que Pamela se opone. Uno de los dos, amor o *realismo* degradado, tiene que imponerse sobre el otro para superar ese conflicto, y lo hará el amor.

Pero una vez que Mr B. renuncia al cauce sexual y mercantil, entonces se plantea otro conflicto entre su amor, que le sigue impidiendo dejar marchar a Pamela, y la prohibición social de matrimonio que tiene demasiado asumida e interiorizada—forma parte de su *realismo* degradado aristocrático—como para ignorarla repentinamente o borrarla de un plumazo. Apenas el amor se empieza a imponer en su corazón vemos ya

el conflicto interior que plantea, un conflicto entre su orgullo aristocrático que le impide casarse con una criada y le aconseja dejar ir a Pamela, y su amor que le ha hecho renunciar ya a los cauces degradados por los que había transcurrido hasta ese momento pero no le permite renunciar a ella, inclinándolo al matrimonio. El propio Mr B. se referirá a este conflicto más tarde:

“...and as I was then but struggling with myself, whether to give way to my honourable inclinations, or to free you, and let you go to your father, that I might avoid my own danger; (for I had absolutely resolved never again to wound your ears with any proposals of a contrary nature.) Hence it was, that I desired you to permit Mrs Jewkes to be on her guard till I returned, by which time I thought I should have decided this disputed point within myself between my pride and my inclinations.” (304)

Habiendo renunciado definitivamente a forzar sexualmente a Pamela, a Mr B. se le plantea otro dilema, dejarla partir para no poner en peligro su posición social o casarse con ella olvidándose de esa posición y su propia visión de mundo, que de nuevo es un dilema entre su *realismo* degradado y su amor. Mr B. revela este conflicto interior cuando, tras declarar su amor a Pamela y anunciarle el cambio que se ha producido en él, le dice que no sabe cuánto podrá perdurar en sus buenas intenciones, «...for my pride struggles hard within me» (253); y unas páginas más adelante insiste en que «I hope my present temper will hold» (256). Su lucha interior entre el amor que le impulsa al matrimonio y su visión aristocrática y la realidad que le hacen rechazar la idea se hace clara cuando exclama, «but, my dear girl, what must we do about the world, and the world's censure? Indeed, I cannot marry!» (256), para anunciar acto seguido que «...before I say any thing further on this subject, I will take my proud heart to task; and, till then, let everything be as if this conversation had never passed...» (257). Mr B. desafiará al mundo casándose con Pamela, culminando así su renuncia a su *realismo* degradado aristocrático por el amor de Pamela.

Todo ello nos permite observar un Mr B. que es presa de un continuado conflicto interior entre la realidad o el *realismo* degradado y el amor, que se muestra al principio como un conflicto entre el privilegio sexual que resulta del primero y su amor creciente, y luego entre el impedimento matrimonial que resulta también del primero y su amor ya definitivo. El comportamiento cruel e injusto de Mr B. hacia Pamela y Williams resulta no de su naturaleza malvada, sino de esa presión de la realidad y el *realismo* degradado, como el propio Mr B. explica:

“You cannot believe,” proceeded he, “that I am a very abandoned man. I have hitherto been guilty of no very enormous actions. The causing you to be carried off to this house, and confining you here, may, perhaps, be one of the most violent actions of my life. Had I been utterly given up to my passions, I should before now have gratified them, and not have shewn

that remorse and compassion for you, which have reprieved you more than once when absolutely in my power.

"But, what can I do? Consider the pride of my condition. I cannot endure the thought of marriage, even with a person of equal or superior degree to myself; and have declined several proposals of that kind: how, then, with the distance between us, in the world's judgement, can I think of making you my wife? Yet I must have you; I cannot bear the thoughts of any other man's supplanting me in your affections. And the very apprehension of that has made me hate the name of Williams and use him in a manner unworthy of my nature. (251)

Mr B. argumenta que su comportamiento no es el de un villano, apuntando cómo habría actuado si realmente fuera un villano. De hecho el problema de Mr B es que no es capaz de comportarse con la villanía a que le empujan sus privilegios y su pasión, no es capaz de interpretar el papel al que lo aboca la sociedad y el código aristocrático, no es capaz de comportarse como lo haría otro aristócrata que sintiera la irrefrenable atracción que él siente hacia Pamela. A este Mr B. en el fondo bueno pero trastornado por la presión conjunta de su pasión y su código aristocrático y el conflicto que se plantea entre ellos, apuntan ciertos comentarios de Mrs Jervis, que constata la alteración que se produce en su carácter a raíz de su amor por Pamela; y a su bondad como señor se refieren el granjero Monkton y otros criados (incluida la propia Pamela), y especialmente el párroco Peters cuando constataba la diferencia entre Mr B. y otros aristócratas: «And if she is so pretty, as you say, she might have fallen into worse hands; for he is not an ungenerous man, nor profligately wicked, except in this case...». El comportamiento de Mr B. está determinado y condicionado por la realidad, por la sociedad de que forma parte y la ideología que le ha inculcado, con la que luchan su amor y su naturaleza hasta que consigue liberarse de ella. Al final Mr B. acabará renunciando a su *realismo* degradado por Pamela y enfrentándose a la realidad degradada con Pamela. Su transformación no es la conversión romántica de un villano en héroe, el cambio de esencias que ve Pamela, sino el proceso por el que un hombre atrapado en ciertos prejuicios y convenciones de una determinada forma de ver el mundo se va liberando lentamente de ellos y es atraído gradualmente a otra forma de verlo, la de Pamela, un proceso que dramatiza el triunfo del idealismo moral sobre el *realismo* degradado. Mr B. nunca ha sido un villano, como pretende Pamela, sino una víctima de esa realidad horizontal y compleja, como Mrs Jewkes y como la propia Pamela, tan atrapado en ella como éstas, debatiéndose entre su amor y su código aristocrático. Sus acciones no son resultado de la maldad que le atribuye Pamela, sino de un complejo entramado económico, social, psicológico, que determina su comportamiento. De esta manera Mr B. se convierte en exponente y parte de esa realidad compleja que Pamela, dando una

vez más muestras del carácter abstracto de su idealismo romántico y moral, simplifica, y por tanto en correctivo pasivo y no sólo activo del idealismo de Pamela.

DIALOGIZACION EXTRADIEGETICA: PAMELA COMO NARRADORA

La dialogización tanto interna como externa de la visión de Pamela de la realidad muestra la forma del dialogismo típicamente cervantino, en el que una visión central es corregida por la realidad, es decir por el autor, y por otras visiones de otros personajes que dialogan con ella de modo contrastivo o dual, un diálogo que además fluye en ambas direcciones, en el que se corrigen mutuamente. Y no sólo esta forma del dialogismo asocia el de Richardson con el de Cervantes, sino que también lo hacen sus contenidos, en cuanto que esa visión central, la del personaje protagonista, es también una visión romántica en conflicto con una realidad horizontal o *realista* y con otras visiones *realistas* y escépticas pero degradadas, que dialogan con ella en los mismos terrenos epistemológico y moral que en Cervantes. Pero además el dialogismo de *Pamela*, como el del *Quijote*, trasciende este eje intradiegético para remontarse al extradiegético como resultado del hecho de que la protagonista es también la narradora del relato que leemos. Esto es un dato fundamental, pues implica que las correcciones a su visión provenientes tanto de la realidad como de otras visiones la convierten no sólo en un personaje con una visión inadecuada de la realidad, sino también en una narradora no fiable, por encima de la cual hemos de postular un autor implícito que tiene y ofrece una visión del mundo diferente de la de la narradora, lo que transforma el dialogismo intradiegético en extradiegético; y además da lugar a un desarrollo y transformación del dialogismo cervantino—tanto intradiegético como extradiegético—en una dirección propia y distintiva de Richardson. En el hecho de que la protagonista actúe como narradora de su propia historia, de que nos la cuente en primera persona, radica en gran medida—dejando aparte las diferencias en la realidad que reflejan sus respectivos universos novelísticos—la originalidad de Richardson respecto a Cervantes y su gran aportación a la novela.

Pamela es lo que Wayne Booth ha llamado *narrador dramatizado*, es decir, un narrador que no es una voz anónima o impersonal sino un personaje de la obra, que como tal tiene sus propia subjetividad y su propia idiosincrasia, lo que, como explica

Booth, lo desposee inmediatamente de un cierto grado de fiabilidad^{*(49)}. Este era el caso del autor fingido del *Quijote*, Cide Hamete, y de los intermediarios, el traductor y el editor, que eran personajes en la obra de Cervantes y, como tales, estaban dotados de ciertos rasgos característicos; teníamos cierta información sobre ellos, su biografía o su subjetividad, aunque escasa, pues sólo eran personajes de la narración que no tomaban parte en la historia, y la narración ocupaba sólo una pequeña parte del *Quijote*. Pamela sin embargo es la protagonista tanto de la narración como de la historia, una protagonista-narradora que nos cuenta no sólo lo que le pasa sino cómo lo narra, a la que vemos tanto actuar como escribir, por lo que su entidad como personaje y por tanto narrador dramatizado es mucho más clara. Pero en ambos casos estamos ante narradores dramatizados, y tanto en el *Quijote* como en *Pamela* se nos recuerda desde dentro de la propia obra las dudas que esta condición de personaje del narrador introduce inmediatamente respecto a la fiabilidad de sus relatos. Si don Quijote y Sancho, y también el editor y el traductor, en tanto que lectores dramatizados de la propia obra, nos recordaban el carácter subjetivo de la perspectiva de Cide Hamete, sus carencias y deficiencias, en *Pamela* es Mr B., quien también como lector de la obra que leemos dentro de la obra misma, nos recuerda las limitaciones y subjetividad de la perspectiva de Pamela, de esa luz romántica que arroja sobre la historia.

Pero esta conciencia de que los narradores son personajes con puntos de vista subjetivos sobre la realidad, y el recordatorio que de ello nos hacen desde dentro de la propia obra otros personajes, no basta para establecer claramente su no fiabilidad. Para ello, como explica Booth, el autor debe tener «...some method of showing what the facts are from which the speaker's interpretation characteristically diverge» (175). En Cervantes estos hechos y la divergencia interpretativa de los narradores están claros: éstos parecen asumir una visión romántica del personaje y su historia, tratándolo como si fuera un caballero auténtico y a su historia como un libro de caballerías. Sin embargo, la puntualidad de Cide Hamete, que registra todas sus aventuras y peripecias, y entre éstas, muchas—de hecho la mayoría—que arrojan una luz anti-romántica o *realista* sobre el protagonista, como el mismo don Quijote reconoce y deplora en la discusión sobre la verdad poética y la verdad histórica, nos permite observar los hechos de los que esa interpretación romántica del personaje difiere. La puntualidad de Cide Hamete, por tanto, parece estar acompañada de una sorprendente ingenuidad—de

^{*(49)} WAYNE BOOTH, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1983 [1961]) 174-75.

hecho miopía, más que ingenuidad—para percibir las implicaciones anti-románticas que la obra tiene, miopía compartida sobre todo por el editor, implicaciones que el lector, al que el autor implícito se dirige por encima de las voces de los narradores dramatizados, percibe. De esta discrepancia entre la visión de la realidad de los narradores dramatizados y el autor implícito surge, como comentamos, la ironía, pero esta discrepancia es tan radical, la ingenuidad de aquéllos tan absoluta, que resulta difícil de creer que vean a don Quijote como un héroe y no como el loco que delatan sus acciones, lo que ha llevado a atribuir la ironía no al autor implícito sino a los propios narradores. Esto, sin embargo, es un error, pues esa ingenuidad o miopía es parte fundamental, en primer lugar, de las intenciones paródicas de Cervantes, y, en segundo lugar, del juego metaficcional que propone Cervantes en el nivel de la narración. La actitud de los narradores hacia el héroe debe ser seria y deben narrar su historia como si de un libro de caballerías se tratara, porque así lo hacen los autores e intermediarios ficticios de los libros de caballerías; y para que identifiquemos la historia como un libro de caballerías y los equiparemos en ese carácter ficticio que la propia historia demuestra desde dentro, para que descubramos que esa historia de la narración del *Quijote* es el mismo envoltorio narrativo irreal e imposible típico de los libros de caballerías, lo que nos demuestra que todo es ficción. Los narradores dramatizados del *Quijote* son imposiblemente ingenuos y miopes, pero es que son ellos mismos un imposible y Cervantes quiere que los identifiquemos como tal. La no fiabilidad de los narradores y la discrepancia de su interpretación de la realidad es por tanto un recurso auto-consciente para descubrir la ficcionalidad del libro que leemos.

En *Pamela* se produce, como hemos visto, la misma discrepancia entre los hechos y la interpretación que de ellos hace Pamela, gracias igualmente a que Pamela es una narradora puntual e ingenua. Pamela es muy minuciosa, transcribe la realidad que la rodea de forma muy detallada—como confirma el propio Mr B. desde dentro de la obra, al igual que hacían algunos personajes del *Quijote* respecto a Cide Hamete—lo que permite introducir todos esos hechos que muestran lo subjetivo o divergente de su interpretación, que nos permiten cuestionar su punto de vista; pero lo hace, como ocurría con Cide Hamete, sin percibir esta divergencia, sin percibir sus implicaciones. Sin embargo esta ingenuidad y falta de percepción es mucho más creíble y justificada en los términos de la propia ficción. Tal justificación viene dada por la corta edad de Pamela—quince años—así como por el hecho de que su narración está muy cercana a la historia, la escritura a la acción: la escasa distancia de horas que suele mediar entre una y otra explica que no pueda elaborar o analizar intelectualmente los datos que nos ofrece

y que se deje llevar por sus reacciones espontáneas y emocionales, por lo que no puede ni ser objetiva ni darse cuenta de las discrepancias que denuncian su subjetividad. Y aun cuando esta distancia no fuera tan escasa el hecho de que escriba inmersa en su difícil situación, y por tanto muy influida por los sentimientos de miedo, odio, angustia que ésta produce, y no al concluirse ésta, de modo retrospectivo, tiende a producir el mismo efecto y explica tanto la distorsión de la realidad como la inconsciencia de cómo la propia realidad que transcribe revela esa distorsión. Si esa distorsión inconsciente tuviera lugar en un relato retrospectivo sería más difícil de creer, y nos daría además una visión de la propia narradora totalmente diferente. Esta explicación psicológica de la ingenuidad de la narradora, íntimamente ligada a su personalidad y los procesos mentales que tiene lugar en su interior, apunta ya o sugiere la diferente forma en que Richardson utiliza el narrador dramatizado y no fiable. Si en Cervantes éste, además de ser un método de dialogización de la realidad desde el plano de la narración, de intensificar el carácter dialógico y complejo de la realidad que nos ofrece la obra, era un método de revelación del carácter ficticio de la obra y por tanto un recurso al servicio de su autoconsciencia; en Richardson, además de su funcionamiento en el realismo dialógico de la obra, se convertirá en un método de revelación de la interioridad del propio narrador, de sus procesos mentales mientras vive y escribe su historia, y por tanto en un recurso al servicio de su realismo psicológico.

Wayne Booth, hablando del narrador dramatizado, apunta cómo su carácter de personaje, al mismo tiempo que resta fiabilidad a la información que nos ofrece sobre el mundo, confiere a esa información un valor adicional sobre el propio narrador en cuanto que personaje. Es decir, el relato de un narrador no fiable tiene dos planos, nos habla tanto sobre el mundo como sobre su particular forma de percibir y de estar en el mundo, de modo que lo que es mentira o inexacto en el primer plano es siempre verdad y de interés en el segundo. El valor que la no fiabilidad del narrador como personaje quita a su relato en cuanto que representación del mundo objetivo se lo da respecto al mundo subjetivo; lo que éste presenta como retrato del mundo objetivo y exterior se convierte en uno del mundo interior y subjetivo del narrador, ya que su forma de ver o incluso de distorsionar la realidad nos permite conocer su personalidad y se convierte así en un medio de caracterización. Esta posibilidad apenas se encuentra desarrollada en el *Quijote*, pero Richardson, al hacer de su protagonista la narradora de la historia, la desarrolla en toda su extensión. La forma en que nos cuenta Pamela su historia es una mina de información sobre su personalidad y sobre los procesos mentales que tienen lugar en su interior, y no tanto por lo que nos dice sobre sí misma, sino por lo que no

nos dice y por la forma en la que lo que hace diverge de lo que dice, lo que ve de lo que dice que ve. La interioridad de Pamela va quedando dibujada no sólo en los pensamientos o ideas que sobre sí misma o la realidad va escribiendo en sus cartas, sino especialmente en lo que oculta o distorsiona de ambas, pues ello nos revela sus pensamientos e ideas más íntimas, esas que no se atreve a confesarse, de las que acaso no es consciente siquiera. Y es ese conflicto entre su cabeza y su corazón, entre lo que cuenta y lo que hace, entre lo que quiere ser y lo que es, entre la realidad como pretende verla y la realidad como es, el que dota al personaje de Richardson de su enorme profundidad psicológica. Esta no nace del simple hecho de que Pamela escriba en primera persona sobre su mundo interior: el mundo interior que Pamela nos cuenta es monocorde y plano, gira en torno a una serie de ideas fijas: virtud, castidad, martirio. Esta profundidad nace de la yuxtaposición entre ese mundo interior explícito o declarado y otro implícito o sugerido por sus acciones, entre lo que nos dice que hay en su interior y lo que vemos que hay sin que nos lo diga, de la yuxtaposición, en resumidas cuentas, entre la narradora y el personaje, que es la que crea un ser humano contradictorio, ambiguo, complejo. La profundidad psicológica de Pamela nace por tanto de la discrepancia entre lo que nos dice de la realidad y la realidad, es decir, de su no fiabilidad como narradora, y no simplemente del hecho de que sea la narradora. Nada revela mejor lo que hay en el complejo mundo interior de Pamela que la forma en que nos va contando su historia; sus exageraciones y carencias nos revelan perfectamente su interioridad. Si Pamela fuera un narrador fiable y no tuviéramos motivos para dudar de lo que dice de sí misma y la realidad, sería un personaje plano, aburrido, demasiado perfecto y virtuoso. Es al percibir que lo que nos dice Pamela no siempre es toda la verdad, que se/nos oculta cosas, que no es fiable, en suma, cuando el personaje empieza a agrandarse y su psicología se hace apasionante, pues entonces empezamos a vislumbrar la profundidad y complejidad, lo indescifrable e impenetrable de un ser humano, y no la simple heroína de román que ella intenta presentar. Por eso su no fiabilidad como narradora no está al servicio de la metaficción, como en Cervantes, sino de la ficción psicológica.

El descubrimiento de la no fiabilidad de Pamela a través de la dialogización tanto interna como externa de su visión—que es lo mismo que decir de su relato—permite por tanto adscribir todas las características románticas del mismo que hemos visto a la narradora, que no al autor, como ha apreciado McKeon acertadamente:

... she [Pamela] is a "romancer," and the more desperate her situation actually becomes, the more it is distorted by her overheated imagination, which 'paints' the landscape ... in the

hyperbolic colors of romance. Critics are justified in stressing *Pamela's* indebtedness to the themes and conventions of popular romance, but to be precise we should assess the major debt less to Richardson than to Pamela herself ... This is to say not that Richardson is independent of the romance model, but that it is a rationalized and second-order dependence that is functional primarily in characterizing the volatility of his protagonist's imagination. (363)

No importa lo cercano que el autor se sienta a la visión de Pamela o a ciertos aspectos de la misma. Al cuestionarla o mostrarnos las divergencias de esta visión frente a la realidad y establecer así el carácter no fiable de la narradora, el autor está estableciendo una distancia respecto a su narradora romántica. Tenemos así un autor implícito que nos da un personaje y una realidad complejos frente a un narrador que no es consciente de esa complejidad, que nos da una idea diferente de sí mismo como personaje y de la realidad, que los simplifica románticamente— como hacían en cierta medida el editor del *Quijote* y parcialmente el propio Cide Hamete. El autor implícito de *Pamela* habla al lector por encima de esa narradora ingenua que es la autora fingida de la obra, como Cervantes lo hacía por encima de Cide Hamete, el editor y el traductor. Y acaso lo haga también por encima del propio autor real, del Richardson que se presenta como editor fingido de *Pamela* y que aparece en el prefacio introduciendo las cartas de la protagonista e interviene luego para narrar su secuestro. Este Richardson editor— a diferencia del Cervantes editor del prólogo del *Quijote*— parece subscribir totalmente la perspectiva de Pamela, y ello nos obliga a postular un autor implícito por encima de este editor indetectable con el autor real, un autor implícito que se distancia tanto de la narradora como del editor. Esto nos lleva al problema de si Richardson era o no consciente de esa distancia y de lo que estaba haciendo— de nuevo el problema de la intencionalidad artística; de que esa distancia que el autor implícito— acaso autor inconsciente, el novelista— establece respecto a su personaje es destruida por las afirmaciones del autor real— acaso autor consciente, el moralista. En cualquier caso, no creo que la respuesta a este interrogante sea relevante, pues lo que cuenta es la existencia de esa discrepancia entre el mundo presentado en *Pamela* por el autor implícito, que se desprende del relato en su conjunto, y la visión que de ese mundo tiene la narradora que aparece como autora ficticia del relato, con la consiguiente distancia que crea entre autor implícito y narrador y el diálogo extradiegético que tiene lugar entre ellos.

Y esto es lo relevante porque esa distancia es la que va de la novela al román. Aunque tal distancia— fuera o no consciente de ella al autor— está matizada, como veremos, por importantes dosis de complicidad— de la que indudablemente sí era

consciente Richardson—es suficiente para que *Pamela*, en lugar del román que parece pretender escribir su protagonista-narradora, sea la narrativa romántica de un narrador no fiable. *Pamela* no refleja el mundo vertical del román, sino un mundo realista, esto es horizontal, visto a través de una conciencia romántica, que además es enfrentada o contrapuesta a otras formas no románticas de ver el mundo. Por eso es una novela, no un román, y una novela además que por este carácter romántico de su protagonista y su ubicación, por una parte, en una realidad horizontal y, por otra, en diálogo con otras visiones discrepantes de la realidad, *realistas* y escépticas, puede calificarse de cervantina. *Pamela* es por tanto una novela que describe las operaciones de la imaginación romántica en una realidad horizontal y dialógica—de ahí su carácter cervantino—pero, lo que es muy importante, desde dentro de la propia imaginación romántica—y ahí se aleja de Cervantes. Este es un punto crucial, pues en esta diferencia estriba en gran medida la aportación original y fundamental de Richardson que transforma la novela cervantina y la lanza en una nueva dirección. El hecho de que la protagonista sea también la narradora no sólo transforma el dialogismo intradieгético en extradieгético, redondeando así la forma cervantina del mismo, o transforma el propio dialogismo extradieгético cervantino, al utilizarlo no sólo para la dialogización de la realidad desde la narración sino para la revelación de la interioridad del narrador no fiable, descubriendo así posibilidades nuevas de utilización del mismo; sino que además transforma incluso el dialogismo intradieгético cervantino, la dialogización de realidad desde la historia, desarrollándolo en nuevas direcciones.

Al transformar a la protagonista en narradora, y en una narradora no fiable, la realidad que se nos presenta se hace más (a) subjetiva e (b) inestable. (a) En primer lugar, el diálogo entre el autor y el personaje o entre la realidad y el personaje experimenta una notable transformación al producirse ahora desde el personaje, al tener que reconstruir el lector la realidad objetiva de la que difiere la visión del personaje desde la propia visión que éste nos ofrece, sin que exista un narrador que nos dé esa realidad objetiva o normativa de la que discrepa la del personaje, como ocurría en Cervantes. En *Pamela* el lector no va de la realidad a una de las visiones, sino de una las visiones a la realidad. Como consecuencia esta realidad es mucho más subjetiva, tanto porque esa realidad aparece teñida de esa visión desde la que se narra y de la que es difícil separarla, como porque en esa realidad vemos proyectada y dibujada esa subjetividad. En *Pamela* tenemos una realidad que no sólo entrevemos horizontal y dialógica sino que vemos claramente como subjetiva, doblemente subjetiva: por un lado, vemos una subjetividad dando forma romántica a la realidad, intentando someter

la realidad horizontal a sus patrones románticos, y por tanto colorándola con sus emociones, sentimientos, personalidad; por otro, vemos una subjetividad caracterizada y retratada en su asimilación y transformación romántica de la realidad, en el proceso de reflexión o refracción de la realidad en la interioridad de un personaje. No estamos ante el ancho mundo cervantino refractado en diferentes visiones sino ante un mundo doméstico percibido a través de una visión—si bien es cierto que ésta no anula o excluye otras visiones que dialogan con ella, aunque por supuesto vistas desde ella. (b) Pero, en segundo lugar, este diálogo de visiones, el diálogo entre personajes, es también transformado como consecuencia de esa subjetivización de la realidad que impide establecer en muchos casos la realidad normativa de que divergen. Sin esta realidad normativa perdemos asideros y la realidad dialógica que las visiones discrepantes de los personajes van tejiendo se hace más inestable, pues no tenemos otra cosa que las voces de los personajes dando visiones subjetivas y discrepantes de la realidad, sin una voz por encima que las confirme o rebata, sólo la de Pamela que sabemos subjetiva, limitada, no completamente fiable.

De ello tenemos muestras concretas y específicas. Así ocurre por ejemplo al principio cuando Mr B. se queja de que se encuentra continuamente a Pamela en su camino: ¿tiene razón y realmente Pamela se hace la encontradiza siempre que puede, o está exagerando y está atribuyendo a Pamela una premeditación inexistente? Nunca lo sabemos. Como nunca sabemos si realmente Mr B. reconoció a Pamela vestida de granjera y se divirtió a su costa, como dice Pamela, o si es inocente de esta acusación, como él dice. ¿Es Pamela una ferviente lectora de román, como dice Mr B., o esto es pura invención de éste? En este caso las propias palabras de Pamela en la segunda parte de la obra parecen decirnos que sí, pero ella dice no haber leído muchos; y en cualquier caso nos oculta el dato en la primera parte y el asunto permanece en la más absoluta oscuridad durante toda ella. Hay otros asuntos oscuros que sí son despejados dentro de la primera parte, pero durante mucho tiempo no podemos pronunciarnos sobre ellos, por lo que aumentan esta impresión de realidad inestable. Así ocurre por ejemplo con la enigmática visita de Jewkes a Williams cuando éste se recupera del susto de los ladrones; Pamela desconfía de las motivaciones de Jewkes para tal visita y no sabemos si su desconfianza está justificada o si está exagerando y comportándose poco generosamente al no querer ir con Jewkes, quien parece demostrar en este asunto tener mejor corazón que ella. Luego sabremos la verdad. También sabremos que el *sham-marriage* del que es avisada Pamela fue ciertamente planeado por Mr B., aunque Pamela, que primero cree que es cierto, piensa luego que es una invención de sus

enemigos para perjudicarla, y durante mucho tiempo el asunto estará envuelto en la más completa oscuridad. La oscuridad en torno a este tema es en gran medida la oscuridad respecto a las verdaderas intenciones de Mr B. durante gran parte del cautiverio de Pamela en Lincolnshire, especialmente desde que Mr B. acude allí y cambia de estrategia respecto a Pamela y su amor empieza a hacerse más evidente. Pamela se preguntará muy a menudo si lo que éste le dice es sincero, desconfiará, vivirá en la más absoluta confusión e incertidumbre sobre sus intenciones, y nosotros con ella—acaso también el propio Mr B., que las desconoce tanto como Pamela. Esta incertidumbre que nunca se despeja—nunca sabremos realmente cuáles eran sus verdaderas intenciones en ese momento, sólo las que tiene más tarde, que son intenciones nuevas—es la incertidumbre que envuelve en la realidad el verdadero carácter de las personas, la dificultad de penetrar en el corazón humano que siempre es motivo de perplejidad en nuestra vida ordinaria. Pero el gran enigma en este sentido es sin duda la propia Pamela, como hemos visto, esa confluencia de las dos Pamelas que puede interpretarse de las formas divergentes que vemos en las interpretaciones de la propia Pamela, de Jewkes o de Mr B., y luego de los parodistas, sin que podamos rechazar definitivamente ninguna pese a las obvias intenciones y opinión de Richardson al respecto. Las parodias de hecho surgen o al menos se aprovechan de este carácter inestable de la realidad de *Pamela*, al ofrecer la misma historia desde las otras perspectivas presentes en la obra—la de Mr B. y Mrs Jewkes—aunque exagerándolas, perspectivas tan legítimas como las de la propia narradora, pues son personajes como ella y tienen en principio la misma autoridad para interpretar la realidad.

La inestabilidad dialógica que aparece en *Pamela* es ni más ni menos que la de la realidad, en la que nunca podemos estar seguros de cómo son las personas, de cómo es la realidad, en la que no existe esa voz superior que nos lo diga y que encontramos muchas veces en la novela. Ya no estamos, como en Cervantes, en esa posición privilegiada del autor, del creador, de Dios, sólo en la de un personaje desde cuya perspectiva vemos el mundo, con las limitaciones que ello entraña. Por eso en la escala que va del dialogismo monologizado de la picaresca al dialogismo polifónico, en la que Cervantes con su realidad problemática pero no oscilante ocupa una posición intermedia, Richardson está más allá de Cervantes y más cerca de la polifonía por ese carácter moderadamente oscilante e inestable de la realidad dialógica que presenta.

En *Pamela* nos encontramos con las posibilidades que ofrece el dialogismo cuando se presenta desde una de las visiones que lo integran. Estamos ante un proceso de subjetivización del dialogismo cervantino, del conflicto cervantino entre la imaginación

romántica, la realidad y las visiones *realistas* de la misma, que ahora se narra desde la propia imaginación romántica. Richardson inaugura así una nueva línea respecto al *Quijote*. Nos ofrece la imaginación romántica por dentro, en el acto y el proceso de romantizar el mundo, de dar forma romántica a la realidad. En cierta manera lo que él hace es convertir al Quijote en narrador de sus propias aventuras, o, más bien, adoptar su perspectiva para narrarlas—ya que lo importante no es tanto la voz en primera persona como la focalización interna, el punto de vista subjetivo y no completamente fiable (un narrador en tercera persona puede adoptar la perspectiva de un personaje y darnos un relato tan subjetivo como si lo narrara él mismo), aunque la primera persona sin duda favorece este proceso de subjetivización de la realidad. Richardson convierte a su protagonista, con su visión romántica de la realidad, en narradora, y lanza así la novela cervantina en una nueva dirección, hacia una dimensión más subjetiva, interior, psicológica. Sterne profundizará en esta subjetivización de la realidad que resulta de convertir al Quijote en narrador, aunque la desarrollará en un nuevo sentido que revolucionará la novela cervantina y la novela en general. Pero Richardson realizará además otra aportación original: no sólo subjetiviza el conflicto cervantino entre idealismo romántico, realidad y *realismo*, sino que le da un nuevo desenlace. No sólo convierte al Quijote en narrador, sino que el Quijote es diferente: mantiene una relación diferente con la realidad que no es ni más ni menos que la diferente relación del autor con el idealismo romántico representado por él, lo que implica una diferente actitud o distancia de Richardson respecto al román. Richardson lleva a cabo una dialogización del román diferente de la de Cervantes, un román que ahora es representado por un género diferente. Este será el tema de la segunda sección de este capítulo.

2. LA DIALOGIZACION DE LA LITERATURA: ROMAN, ANTI-ROMAN Y NEO-ROMAN

Aunque en la descripción que hemos hecho de la obra de Richardson Pamela aparece como la responsable ficticia de los rasgos románticos de la obra, naturalmente el responsable último de los mismos es el autor implícito, pues él es quien en última instancia está utilizándolos y sirviéndose de ellos para sus propósitos. Si bien la verticalización de la realidad es adscribible a Pamela en términos de ficción, sabemos que esa forma romántica de ver el mundo de la heroína así como la romántica situación en la que se ve inmersa—la trama narrativa—son parte de una realidad ficticia diseñada por Richardson o al menos por la imagen de éste implícita en la obra. Pero esta situación y esta heroína románticas no nacen de la nada—pese a las declaraciones de Richardson en este sentido y sus afirmaciones de que se inspiró en una anécdota real—porque nada nace de la nada en literatura. Los materiales románticos de la novela de Richardson han de proceder necesariamente de un género o géneros históricos de román. Richardson ha de tomar tanto la fórmula o estructura narrativa particular que utiliza para su historia como el modo universal que utiliza su personaje para ver el mundo de un género concreto. Esta fórmula y este modo, siguiendo el proceso que hemos descrito según Frye e ilustrado en Cervantes, son los que desplaza Richardson en su novela sumergiéndolos en la realidad horizontal y en la realidad subjetiva de su protagonista, respectivamente. Para descubrir cuál es este género no hay más que volverse a la ficción de los siglos XVII y XVIII y constatar la popularidad del llamado *French heroic romance* así como de ciertos derivados románticos ingleses del mismo. De hecho no es Richardson el único novelista inglés que utilizará y desplazará este género narrativo, sino que también lo harán otros autores del XVIII—Fielding y Smollett, además de casi todos los imitadores cervantinos de segunda fila que vimos. Por ello este género de román y sus derivados constituye el corpus narrativo básico sobre el que se construye en gran medida la novela inglesa del XVIII, por lo que es conveniente detenerse brevemente en él antes de estudiar la utilización característica que de este corpus hace Richardson.

1. El román heroico nace en Francia en el siglo XVII como una derivación o adaptación del román griego, en gran medida como resultado del rechazo que empieza a suscitar el román caballeresco y del entronizamiento de Heliodoro y su *Historia etiópica*

como alternativa a aquél—exactamente la misma reacción que había llevado en España a Cervantes a escribir por una parte el *Quijote*, una parodia de los libros de caballerías, y por otra el *Persiles*, una imitación o reactualización del román griego y más concretamente de Heliodoro. Este proceso está íntimamente relacionado con la divulgación de los preceptos aristotélicos y horacianos en literatura, especialmente con la aplicación de las ideas y reglas del primero sobre la poesía y la épica a obras en prosa, es decir al román, en función de las cuales se condena el román caballeresco y se ensalza el griego y especialmente a Heliodoro, cuyas *Historia etiópica* se propone como modelo de la *épica en prosa*. De este proceso tal como se produce en Francia dan testimonio teórico, en sus estadios incipientes, el prólogo de Jacques Amyot a la traducción de la *Historia etiópica* al francés de 1547 (prólogo que acompañaba también a la versión española de esta traducción de 1554 y que sin duda fue leído por Cervantes); en pleno auge de este proceso, que coincide con el florecimiento del román heroico francés, los prólogos de Georges de Scudéry a los romanes heroicos de su hermana, concretamente a *Ibrahim* (1641) y *Le Grand Cyrus* (1649); y finalmente, ya apagándose la moda de este tipo de román en Francia y como colofón al mismo, el *Traité sur l'origine des romans* (1670) de Pierre Daniel Huet. (A estos textos que dan testimonio de este nuevo gusto o moda literaria se pueden añadir, ya fuera de Francia, la obra de Escalígero *Poetices libri septem* (1561), diferentes escritos críticos de Tasso (segunda mitad del XVI), y la *Philosophia antiqua poetica* (1596) de El Pinciano.^{*(50)})

Esta serie de manifestaciones teóricas se ve naturalmente acompañada por una serie de manifestaciones prácticas o creativas, por la progresiva imitación y adaptación del román griego que culmina en el nacimiento de un nuevo tipo de román—el román

^{*(50)} Para el examen y discusión de los contenidos de todos estos textos pueden consultarse el estudio de JAMES J. LYNCH, *Henry Fielding and the Heliodoran Novel: Romance, Epic, and Fielding's New Province of Writing* (London and Toronto: Associated University Presses, 1986) 22-27, y, sobre todo, el de Alban Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the "Persiles"*, ya citado, 49-87. Este último llega a las siguientes conclusiones tras el análisis de los mismos: «The detailed examination of various documents of literary theory, from Amyot's prologue ... to Huet's *Traité*..., has revealed that educated circles, from the early sixteenth century on, universally condemned the popular romances of chivalry, measuring them by the resurgent classical literary doctrines of Horace and Aristotle, and seized upon the newly discovered *Aethiopica* of Heliodorus as an alternative form of prose fiction which satisfied the most rigid standards set for acceptable literature by the classicists. The process inevitably led to the application of Aristotelian-Horatian criteria for tragedy and epic to the prose narrative, and with the diffusion and acceptance of the Aristotelian distinction between historical writing and poetry, the possibility that the work might receive special consideration as a composition in prose vanished. In the writings of Tasso and El Pinciano, the *Ethiopian History* is considered to belong to the genre of epic poetry, and, when nearly a century later Huet did formulate a theory of prose fiction, he readily admitted that he was merely applying the rules of epic poetry to the prose narrative» (85-86).

heroico francés—tal y como ha explicado Hubert MacDermott⁽⁵¹⁾. El estímulo inmediato son las traducciones al francés de romanes griegos como *Leucipe y Clitofonte* (1545) de Aquiles Tacio, la *Historia etiópica* (1544) de Heliodoro, y *Dafnis y Cloe* (1559) de Longus; como resultado de ello se escriben en la segunda mitad del siglo XVI una serie de imitaciones del román griego en francés, especialmente de la última obra citada, muy cercana al género pastoril, que es sin duda la inspiración de la obra más representativa de esta fase, la *Astrée* de Honoré d'Urfé (1610); pero es ya entrado el siglo XVII cuando se produce un giro fundamental en esta imitación al ser desechado el escenario y los elementos pastoriles y surgir un tipo de elaboración distinta cuyos hitos o exponentes principales son *Polexandre* (1632) y *Citherée* (1640-42) de Gomberville; *Cassandra* (1642), *Cleopatre* (1648) y *Faramond* (1662) de La Calprenède; e *Ibrahim* (1641), *Artamene* o *Le Grand Cyrus* (1649), *Clélie* (1656) y *Almahide* (1660) de Madelaine de Scudéry.

Así surge un nuevo género al que se denominará *roman à longue haleine*, por su enorme extensión, o *roman héroïque*, por oscuras razones, ya que el término *heroico* puede inducir a confusiones, al evocar la aventura guerrera más que la amorosa. Como dice McDermott, el román *heroico* debería más bien llamarse *erótico*, pues la acción guerrera está totalmente subordinada a la amorosa, que es el resorte fundamental de la acción, tal y como ocurría en el román griego, y no al revés, como ocurría en el de caballerías⁽⁵²⁾. Y efectivamente, en contra de lo que su denominación pueda hacer pensar, el román heroico es sin duda una mutación del griego (lo que no excluye ciertas influencias del caballeresco y hasta del pastoril), como afirman los propios autores—Georges de Scudéry lo deja claro en los prólogos citados—y como muestra una simple

⁽⁵¹⁾ HUBERT MCDERMOTT, *Novel to Romance: The "Odyssey" to "Tom Jones"* (London: MacMillan, 1989).

⁽⁵²⁾ Henry Knight Miller, en el artículo citado, expresa una opinión similar a la de McDermott en cuanto a lo inadecuado de la denominación y la primacía del amor, que explica por el círculo social y el clima en el que aparecen los romanes heroicos, aunque para él el origen del género no se encuentra en el román griego sino en el caballeresco en su versión tardía representada por el *Amadís*, obra que había sido traducida al francés y había gozado de enorme popularidad e influencia:

The "heroic romance" was unquestionably a summation of and a variant upon the chivalric romance, particularly as the latter appeared in the extravagant sixteenth-century French continuations of *Amadis de Gaule* ... But there was one crucial and all-pervasive difference in the seventeenth-century romance: it was primarily a plaything for a group of rather extraordinary women. The famous salons of Mme de Rambouillet and others of the *précieuses* circles were the inspiration for (and frequently the subject matter of) these lengthy productions; and it would be more descriptive to call them "salon romances" than "heroic romances"—for, whereas the primary matter of most earlier romances had been such subjects as chivalry heroism or the perilous journey, and love had been only its secondary matter (despite later scholarly emphases), the equation was reversed with a vengeance in the salon romances... (244-45)

comparación entre ambos tipos. El argumento típico del román heroico es resumido así por McDermott:

As in all romances, hero and heroine fall madly in love with one another. He is noble and extremely courageous, she is noble, chaste and an exemplary young lady. The romance details their numerous adventures from the time they meet until their eventual marriage, and happy life thereafter. The couple are invariably prevented from marrying by one, or several reasons—parental opposition, disparity in rank, the threat of incest, the machinations of villains and the intrigues of rivals. Natural disasters such as shipwrecks, as of old, contrive to keep the lovers apart, also. The romancers of the seventeenth century were sufficiently ingenious to hit upon a “land equivalent” of the shipwreck, viz. earthquake. Eventually, all difficulties are miraculously ironed out when true parentage is discovered, or the villains reform, or characters long dead solve a seemingly insoluble problem by “returning to life.” (116-17)

Las similitudes de esta sinopsis con el argumento de la *Historia etiópica*, por ejemplo, son evidentes, y a éstas hay que unir la aparición de personajes menores que cuentan sus historias y aventuras y la insistente presencia de oráculos y de la Fortuna. Sin embargo, existen diferencias y matices distintivos, que son resultado, como no puede ser menos, de la nueva realidad de la que nace este tipo de román, así como de una cierta influencia de la modalidad caballeresca, sobre todo del *Amadís*. McDermott cifra estas diferencias, en primer lugar, en la nueva codificación del amor, que es una mezcla de platonismo y *preciosité*, el código que imperaba en el amor y en las relaciones personales en los salones cortesanos del siglo XVII en los que se origina este tipo de román, y por tanto expresión y reflejo de esa nueva realidad social, de hecho de un círculo social muy concreto ²¹. Los amantes dominan todas las reglas de la etiqueta amorosa y de la conversación cortesana englobadas en esa *preciosité*, y las obras se convierten en manuales de comportamiento no sólo amoroso sino en otros muchos terrenos, y aspiran a inculcar un sentido de propiedad y virtud (lo mismo había ocurrido con el *Amadís* en Francia, que había dado lugar a un manual de conducta basado en él). Otra diferencia es la introducción de la idea del deber—deber a la patria y a los padres—y del sometimiento del amor a este deber: «Indeed duty is of such importance in the heroic romances that each could aptly be subtitled *Love and Duty Reconciled*, since this is the one and only way in which a happy ending can be brought about. If the heroine's

²¹ MacDermott explica a este respecto cómo ya desde la *Astrée*, el román francés del XVII «...seemed to portray quite accurately the very type of society which the Marquise de Rambouillet hoped to bring to pass in France. Skill in discussion, sparkle in the give-and-take repartee was an end in itself at the Hôtel de Rambouillet, and anything, no matter how trivial, served as a basis for conversational exercise. A great deal of attention was also devoted to the passing of courtly compliment and to the devious process of formal lovemaking ... *Astrée* initiated a relationship between romance and social circles which lasted almost half a century. Later exponents of the genre were either members of such circles, or wrote with it specifically in mind. These romances were, in turn, avidly read, dissected, and discussed in the *salons*, where they emphasised and encouraged tendencies already present» (113).

father objects to her lover, or if the hero is an enemy of her country, she knows and accepts that there is only one course open to her—the dutiful one» (116). Finalmente, el combate personal aparece como medio de resolver disputas y como prueba de verdad bastante frecuentemente, lo mismo que los torneos o justas mediante los que se decide quién es la dama más hermosa; la acción guerrera es por tanto más prominente que en el román griego, como resultado sin duda de la influencia del román caballeresco.

El nuevo tipo de román fue abundantemente traducido e imitado en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVII y llegó a ser enormemente popular. Hacia finales de siglo la moda fue cediendo, entre otras razones, como explica McDermott, por la influencia de las traducciones de las parodias francesas del román heroico realizadas por Paul Scarron en su *Roman comique* (1651) y Antoine Furetière en *Le Roman bourgeois* (1666), anti-romanes escritos a imitación de Cervantes, utilizando la yuxtaposición cervantina de *romance* y *realismo*, o, más concretamente, la fórmula quijotesca del personaje que intenta imitar un determinado tipo de literatura, para atacar o reírse del román heroico. La segunda de estas obras, concretamente, tiene como protagonista a una joven de clase media que se comporta como la heroína de uno de estos romanes, es decir, un Quijote femenino que es sin duda el antecedente de la Arabella de *The Female Quixote*. Pero al efecto indudable de estos anti-romanes paródicos hay que añadir sin duda, como en el caso de los libros de caballerías en España, el agotamiento propio del género, que cumple su ciclo y sacia a su público (un cansancio sin duda agravado por la enorme extensión de estas obras), y que se queda anticuado ante el surgimiento de un nuevo público, con otros gustos y preocupaciones, fantasías y deseos (un desfase que la larga extensión hace más insostenible). Por todo ello se producirá una metamorfosis del román heroico en Inglaterra y surgirá un nuevo tipo de román al que se evitará llamar *romance* precisamente para evitar una asociación indeseada con el francés, y al que se denominará *novel*, subrayando con esa palabra su extensión breve—pues *novel* se utiliza no en el sentido moderno del término en inglés, sino con el significado de *novella* o *nouvelle* en italiano y francés—por contraposición a la prolijidad del román heroico:

Publishers needed a name for the new works with the intention of distinguishing between them and the long romances: the term they chose was "novel". The word thus adopted the connotation of short romance ... "A novel", the Earl of Chesterfield wrote to his son, "is a kind of abbreviation of Romance..." And George Canning wrote in *The Microcosm* that novel-writing had "by some late authors been aptly enough styled the younger sister of Romance. A family likeness indeed is very evident; and in their leading features, though in the one on a more enlarged and in the other in a more contracted scale a strong resemblance is

easily discoverable between them." In no sense can these "novels" be regarded as realistic works, in spite of great advances on the realism of heroic romance. (McDermott 126)

Además, como apunta MacDermott en esa última frase, estas *novelas* serán algo más «realistas» y este «realismo» será reivindicado por sus precursores y autores, como muestra perfectamente el prefacio de Congreve a su *Incognita*²², pero de la misma manera que el román heroico francés reivindicaba su «realismo» frente al caballeresco y podía considerarse más «realista», es decir, sin dejar de ser román. El género *novel* al que se refiere Congreve en su prefacio, y al que pertenece su obra, es en realidad un román corto, un descendiente del román heroico francés abreviado y adaptado a nueva realidad, que introduce elementos de esa realidad y resulta por ello mucho más cercano y «realista» para el lector inglés del momento; pero no es la novela en el sentido moderno del término que venimos aquí utilizando^{*(53)}. Cuando Mr B. en *Pamela* o Richardson en sus cartas habla de *romances* y *novels*, se refieren sin duda tanto a los romanes franceses como a esta nueva variante corta de román que desciende de éstos, respectivamente. En el siglo XVIII *novela*, como comentamos al principio de

²² «Romances are generally composed of the constant loves and invincible courage of heroes, heroins, kings and queens, mortals of the first rank, and so forth; where lofty language, miraculous contingencies, and impossible performances elevate and surprize the reader into a giddy delight, which leaves him flat upon the ground whenever he gives of, and vexes him to think how he has suffered himself to be pleased and transported, concerned and afflicted at the several passages which he has read, viz. these knights success to their damosels misfortunes, and such like, when he is forced to be very well convinced that it is all a lie. Novels are of a more familiar nature, come near us and represent to us intrigues in practice, delight us with accidents and odd events, but not such as are wholly unusual or unprecedented, such which not being so distant from our belief bring also the pleasure nearer us. Romances give more of wonder, novels more delight. And with reverence be it spoken, and the parallel kept at a due distance, there is something of equality in the proportion which they bear in reference to one another with that between comedy and tragedy...» (Barnett 18)

^{*(53)} La utilización de *novel* de Congreve y sus contemporáneos para referirse a este tipo de román corto y su asociación con un cierto «realismo» ha dado lugar a una confusión con el significado moderno de *novel* que comenta acertadamente McDermott: «This is the passage which critics have regarded as one of the first critical statements on the distinction between novel and romance, where "novel" implies "realism", "romance", impossibilities and implausibilities. If one pauses for a moment to consider that a novel, for Congreve, would have implied an abbreviation of long-winded romance, then the latter half of his statement takes on a whole new complexion. The suggestion throughout is that it is not only the length, but the impossibilities and implausibilities of romance which are *modified*. Note, for instance, that novels are only *more* familiar than romances, that novels continue to use *accidents and odd events* which are not *wholly* unusual or unprecedented and therefore are not *so* distant (as romances) from our belief. Congreve's claims in his preface put him, ironically, in exactly the same camp as the French writers of heroic romance. Almost without exception, the prefaces to the heroic romances stated what Congreve's preface does. The French romancers continually prided themselves on the *vraisemblance* of their works, in contrast to the *histoires fabuleuses des ancien chevaliers* ... The dichotomy between theory and practice in the heroic romances is so great, that one is tempted to believe that in the case of each romance there were two authors involved, one to write the preface, the other the story, and no liaison whatever between them. Such seems to be true, also, of Congreve in *Incognita*, unless one appreciates what he means by a novel...» (127).

este trabajo al rebatir las objeciones historicistas al término *romance*, tiene un significado inestable, pues en él que conviven el significado moderno, al que hacen referencia Reeve o Smollett, como vimos, con este otro significado observable en Richardson, Defoe o Fielding, que meten *romances* y *novels* en el mismo saco y nunca se refieren a sus obras como *novels*, sino como *comic romances* o *histories* ^{*(54)}.

En la variante abreviada de román heroico una nueva fórmula—una mutación de la del francés como la de éste lo es de la del griego—se abrirá paso, dando lugar a un nuevo género de román que Richetti en su estudio del mismo llama *scandal novel* o *amatory novella*. Se trata la fórmula de la doncella virtuosa perseguida y/o seducida y/o

^{*(54)} «With the exception of Smollett, none of the major eighteenth-century novelists applied this term [*novel*] to his own work. On the contrary, in their polemical statements they censured “romances” and “novels” as equally “romantic” and perverse...», comenta a este respecto DIETER SCHULZ en «“Novel”, “Romance”, and Popular Fiction in the First Half of the Eighteenth Century», *Studies in Philology* 70 (1973) 78. Y añade más adelante: «The crucial point is that if these writers hesitated to accept the term, they did so ... because to them the contemporary “novel” exhibited the same lack of realism and moral purpose as the romance». Schulz a continuación ofrece el testimonio de las declaraciones de los propios autores en las que éstos equiparan estas «novelas» con los romances franceses y las critican por las mismas razones. Tras ello concluye: «As the statements cited above demonstrate, the “novel” was found deficient precisely in those features that Congreve and many later critics attributed to it. To the serious writers the “novel” appeared just as “romantic” as the romance itself. In addition, both genres were condemned as immoral» (84). Sin embargo, Schulz va demasiado lejos cuando pasa de las declaraciones de los grandes novelistas a su propia práctica para afirmar: «...the novels of Defoe, Richardson, and Fielding should perhaps be viewed as a reaction against the kind of romanticized novel or novella produced by such writers as Aphra Behn, Mary Manley, and Eliza Haywood, rather than as an alternative to the tradition of “high” romance represented by the heroic romances of the seventeenth century» (78). Schulz parece ignorar tanto el hecho de que Richardson, por ejemplo, pese a sus declaraciones negativas, utiliza como base estructural e incluso para caracterizar a su heroína central estas «novelas», así como el de que Fielding se refiere clara e indudablemente en sus declaraciones al román heroico francés, que, de nuevo, pese a éstas, utilizará también y no de forma anti-romántica. Schulz exagera, aunque al final de su artículo matiza un tanto, pero no lo suficiente como para hacer frente a estas objeciones: «I do not deny that Defoe, Fielding, Richardson, and Smollett considered their fiction as an alternative to the chivalric and heroic romances, still read in the eighteenth century ... I suggest, cautiously, that their polemics were aimed more immediately at books like ... [the “novels” discussed] than at the romances of the seventeenth century, and that, even when they explicitly mentioned the heroic romance as their target, their notion of “romance” was profoundly influenced by the productions of such writers Behn, Manley, and Haywood» (91). Y añade: «In contrast to most critics, who view the rise of the novel in terms of a rejection of the romance, Sheridan Baker and Karl Heinz Göller have recently emphasized the continuity of the narrative tradition by pointing out the persistence of romance elements in the eighteenth century novel. This position, which at first glance appears to conflict not only with current critical opinion, but also with the “anti-romantic” statements of the masters of realistic fiction, becomes more easily acceptable once we recognize that the novelists conceived of their own work not so much as an antithesis to the “high” heroic romances ... but rather as an alternative to a subliterate hybrid of novella and heroic romance, which was the most popular type of fiction when they started their careers as novelists» (91). La continuidad de la novela respecto al román que invoza Schulz no se establece sólo con el román heroico y frente a la «novela» romántica, sino también con ésta; y la contradicción entre las afirmaciones y la práctica de los autores es, pese a los intentos de Schulz por eliminarla distinguiendo entre los dos tipos de román, una realidad ineludible, como demostraremos en Richardson.

violada por un malvado aristócrata, fórmula que podemos observar si repasamos el argumento típico de este tipo de obras tal y como ha sido resumido por McDermott:

The heroine initially falls in love, at first sight, with a handsome rake, and immediately loses interest in all else, and, in particular, loses interest in the reputable suitors presented by her parents. She usually begins to correspond with her rake, and eventually elopes with him. After very many "passionate" scenes, the rake either rapes or seduces the heroine, who is almost invariably pregnant as a result. The moment the rape or seduction has been accomplished the rake loses all interest in the girl, whom he abandons. She suffers one misfortune after another (which are dwelt on at length), and becomes, at last, painfully aware of her folly: her endless self-recriminations serve, supposedly, as a warning to other young women, but are, in reality, simply an attempt to justify whatever prurience might have appeared in the work. (131-32)

Es fácil observar que los autores de este tipo de román parten, por un lado, del mismo conflicto de la heroína entre el deber filial o moral y el amor por el héroe, y, por otro, de lo que era un episodio de las largas historias amorosas del román heroico, el rapto o acoso sexual de la heroína por un villano (episodio o situación que veíamos ya en la *Historia etiópica* en el episodio de Ársace en Egipto); pero con la salvedad de que el triángulo amoroso heroína-héroe-villano se reduce ahora a un dúo, de modo que en el aristócrata seductor convergen ahora las funciones del héroe al que la heroína amaba a su pesar y a pesar de la prohibición paterna y de las dificultades que ese amor suscitaba, y del villano—o villanos—que la raptaba y se constituía en una gravísima amenaza o peligro a su virtud. Y es que si en el román heroico el deber siempre se imponía sobre el amor y la heroína acataba la prohibición de sus padres, aquí, como permite observar la sinopsis argumental, el amor se impone sobre el deber, convirtiéndose en una fuerza irresistible que arrastra a la heroína a la más encendida pasión carnal y dando lugar así a una serie de escenas de un marcado erotismo. La heroína es seducida en contra de su voluntad o incluso violada, pero una vez que prueba los placeres del sexo se abandona a ellos con una notable voluptuosidad, como indica Richetti: «Some of ... [these] heroines yield just as reluctantly; but all of them are endowed with a capacity for carnal joy, all give in to some extent to the sexual pleasures possible once the horrors of being ruined are past» (162).

El erotismo sustituye así a la pureza y castidad de los amantes del román francés, y la acción se sitúa además en un contexto más cercano (y, en este sentido, «realista»), lo que explica su éxito de lectores, pero todo ello se encuentra envuelto todavía, paradójicamente y en contra de lo que podría pensarse, en los ropajes morales e idealistas propios del román. La conversión del villano en objeto amoroso, la atracción de la heroína por él y el fervor erótico con el que se abandona a los goces sexuales tras haber sido seducida voluntaria o involuntariamente, junto con ese contexto «realista»,

podría hacernos pensar en una disolución de la doble perspectiva vertical. Pero, como deja claro Richetti, ello no es así, pues la inocencia y pureza de la heroína es pese a ello preservada a toda costa y su caída justificada por diferentes razones (el villano la coge desprevenida, su exceso de amor o sentimiento, un corazón demasiado tierno o inocente, la violación que desencadena sus deseos más allá de todo control); mientras que la maldad del villano se exagera notablemente:

The female myth [female innocence versus masculine evil] ... is an opportunity for extended erotic fantasy, even while it guarantees the moral innocence of the heroine and the readers who are invited to identify with her. The male villain, the archetypal aristocratic seducer, is made grotesquely evil so that he can be despised on the conscious and explicit level of moral praise and blame, even while he is desired and enjoyed at the deeper level of fantasy and vicarious experience to which the myth appeals. (146)

Como las palabras de Richetti dejan claras, el modo romántico se utiliza como una cortina de humo que permite disfrutar vicaria pero legítimamente de lo que en última instancia es una fantasía erótica, una cortina cuyo grosor e importancia pueden variar de un autor a otro. En cuanto a las repercusiones del color local y sus implicaciones realistas en el modo romántico, las palabras de Richetti son también contundentes a este respecto:

The realism of the novella is merely claimed rather than actually achieved or even striven for. Local setting and familiar manners and costumes are often used, but the real centre of interest is the almost allegorical progress of the fable of persecuted innocence in a grotesquely evil world. The emphasis is not upon creating a reasonable or recognizable world of attainable virtue and good sense..., but an exotic world of tumultuous passions and strident virtue where mythological simplicities prevail. (176-77)⁽⁵⁵⁾

Así pues estamos ante una mutación del román francés, «a shorter and debased variant of the heroic romance», en palabras de Schulz (89)⁽⁵⁶⁾, un tipo de román corto

⁽⁵⁵⁾ La presencia de la doble perspectiva vertical del *romance* en este género queda muy clara en las siguientes palabras de Richetti: «The heroics which this mythology dramatizes are of such an improbable purity and ethereal intensity that they can only be compromised and made unconvincing by earthly success, that is, by the normal mediocrity of everyday life with its mixture of good and evil. The reward for virtue such as this must either come in another and purer world or be arranged here on earth by events so extraordinary that they must be of divine origin. The demands and narrative "logic" of the myth preclude the search for naturalistic details, causes, and resolutions which we demand of the novel and find in some of Defoe's» (166).

⁽⁵⁶⁾ Schulz expresa ideas similares a las que hemos formulado más arriba en su descripción de este género: «Although structurally they are much simpler than the heroic romances, the lack of realism strikes one no less in these tales than in the *romans de longue haleine*» (87); «...[they] retain key concepts of courtly and heroic romance, while at the same time depriving them of their idealistic content. The result is an ambiguous rhetoric, which seemingly adheres to ideological and stylistic patterns of romance, but actually undermines those patterns and supplants their idealism by lasciviousness» (87); «The salient features of the "novel" before 1740 are sensationalism and erotic

en vez de largo, erótico en lugar de heroico, que McDermott denomina por ello *passionate romance**⁽⁵⁷⁾. Sus principales exponentes, auténticos *best-sellers* de la época, son las obras Mrs Mary de la Riviere Manley—por ejemplo su *New Atalantis* (1709), una miscelánea que contiene anécdotas escandalosas del momento disimuladas bajo nombres falsos (en la tradición de los *romans à clef*) y una serie de romances de este tipo—y Mrs Eliza Haywood—por ejemplo *Love in Excess* (1719). La designación de McDermott de *román de pasión* es útil para diferenciar estas obras de otra modalidad del mismo género, una especie de segunda fase en el desarrollo del mismo, cuyos máximos exponentes serán Mrs Penelope Aubin—*The Life of Madam de Beaumont* (1721)—y Mrs Elizabeth Rowe—*Letters Moral and Entertaining* (1728, 1732)—y que McDermott identifica como *religious romance*. La denominación nos informa ya de la transformación básica que va de una a otra modalidad:

The passionate romance was a shortened, lubricious version of the heroic romance, and, with the exclusion of lubricity from the works of Mrs Aubin and Mrs Barker, the line of descent becomes more clear. Religious romance is simply Greek, or heroic romance Christianised, as well as shortened ... One can hardly regard the introduction of religion into heroic romance and into the shorter romances of the early eighteenth century as striking innovations when one considers the predominance of the religious theme in Greek romance: the only significant variation is the substitution of the Christian for the pagan. (McDermott 142)

En el román religioso se vuelve al triángulo típico del román francés y del griego, una heroína y un héroe enamorados desde el principio (aunque ahora sin interposiciones paternas o de otro tipo), y un villano o villanos interponiéndose como parte de una trama de dificultades, desgracias, pruebas y trabajos que los mantienen separados hasta la reunión final. McDermott de nuevo explica magníficamente las características básicas de este tipo de román en un pasaje largo pero que merece la pena citar:

The extent to which religious romance has reverted to the pattern of Greek and heroic romance should be obvious from an examination of the type. To begin with, virtue is again restored to the lofty eminence she had previously held. There is never a conflict between love and duty here. The heroine always chooses her lover correctly in the first instance: love and duty invariably coincide, therefore. At the commencement of the typical religious romance, the hero and heroine are actually married or tied to each other by unbreakable vows. There follows

sensualism, thinly veiled by the rhetoric of romance. The “extravagancies” of romance were thus replaced by new outrages against “common sense,” “nature,” and morality» (90).

*⁽⁵⁷⁾ Este autor declara a este respecto: «In spite of all the protestations of their authors, however, the romances of passion which eventually replaced heroic romances, were simply modifications of the situations, themes, and style of the heroic romances. Not that this modification was an improvement; it was, rather, what John Richetti calls “a simplification or vulgarization” of the heroic romance. Richetti goes on to claim that “the great majority of the amorous novellas written in English before 1740 merely condensed the excesses of the heroic romance, substituted a debased and inflated but simplified heroic rant for the *préciosité* of the romances, and used that style to deliver stories of some external complication, but of extreme moral and emotional simplicity”» (131).

almost immediately a succession of misfortunes which (particularly in the case of Mrs Aubin), take the hero and heroine halfway round the world. There are the age-old, numerous attempts to rape the heroine, all of which fail. Nor do the authors of religious romance take advantage of the rape scenes to depict them erotically: all such scenes are perfectly free from any kind of lubricity. Unlike the heroines of passionate romance, those of the religious romance have nothing whatever to fear from themselves—their virtue is utterly impervious. The only way in which their honour can be violated is by brute force, and they have complete faith in a just God who will preserve their innocent untainted. Thus, a just God, and a kindly Providence have taken the place of malevolent, pagan Fortune. In religious romance there is a continuous emphasis on both the possibility of a faultless virtue and the vigilance of heaven to reward it. Marriage, and an assurance of a heavenly reward are the prizes for the virtuous, while the wicked not only lose battles, and fail in their attempts at rape, they also face the interminable torments of the damned, in hell, when they die. (142-43)

Como se deduce perfectamente de estas palabras y como ha explicado también Richetti, en el román religioso esa cortina de humo moral del modo romántico que funcionaba como una especie de coartada en el román de pasión, se convierte en la razón de ser del género y tras ella desaparece el erotismo de aquél*(58).

Para McDermott está muy claro que la novela inglesa del XVIII descende del román griego vía román heroico francés y vía román de pasión, y no del caballeresco medieval, y no le falta en ello razón, en cuanto que de estos géneros toma la novela inglesa del XVIII las fórmulas narrativas que manejará una y otra vez. Y es lógico que así sea, puesto que el román caballeresco es en ese momento una modalidad más lejana y trasnochada, que ha perdido ya toda vitalidad, la que tuvo en el siglo XVI y está en la base del anti-román quijotesco o picaresco. El román heroico francés con sus derivaciones de pasión y religión inglesas es a la novela inglesa del XVIII lo que el de caballerías es a Cervantes y, en parte, a la picaresca: el sustrato o fermento sobre el que se construye la novela. Pero no porque la novela surja naturalmente de él, por sus propias características o porque en él halla germen novelístico alguno, como sugiere

*(58) Richetti comenta a este respecto lo siguiente al hablar de Mrs Aubin: «The prefatory pitch of the amatory novella claimed to warn the innocent of the dangers of emotional experience: this is what happens to the innocents who naively follow their hearts in a heartless world. Mrs. Aubin goes much further than this: see, she tells us, how imperious real innocence is to all that the evil world can do, see how effective virtue and resignation to Providence and death are in overcoming any and all obstacles» (220). Y añade lo siguiente al hablar de Mrs Rowe: «It is clear, then, that Mrs. Rowe is out to use the profane instruments of a burgeoning literary genre for sacred purposes, in Dr. Johnson's words, "to employ the ornaments of romance in the decoration of religion" ... and "romance" equals the conventional intrigues of the amatory novella... Her crude and explicit exploitation of the clichés of the popular novellas and scandalous memoirs of the day is nothing less than a sign of the crucial transformation of fiction which takes place during the first four decades of the eighteenth century: the aimless if graceful literature of love which floods into England from France and Spain during the late seventeenth century and through the eighteenth century is subtly changed by the ideological climate, and in English Protestant hands responds to the pressure of the times to become fiction which is essentially a dramatization of the plight of an embattled and self-conscious "virtuous" individual in an hostile and innately vicious world» (246-47).

McDermott, por oposición al román medieval, que, según McDermott, no permitiría, por las suyas, dicha evolución o nacimiento—o al menos sólo de manera negativa, por reacción anti-romántica, como en el caso de Cervantes y la picaresca^{*(59)}. Esto es una falacia. Ni uno ni otro género de román contienen en sí mismos gérmenes de la novela, sino que ésta surge de un proceso de desplazamiento y dialogización que puede tomar como base indistintamente una u otra variante. Por eso, lo decisivo en el desarrollo de la novela inglesa del XVIII no es la presencia del román francés en vez del medieval, sino la utilización novelística del mismo, y esta utilización es cervantina, es Cervantes quien imparte al XVIII inglés la lección de cómo utilizar el román desde un modo nuevo, desplazándolo y dialogizándolo. Ni el román medieval ni el griego en su mutación francesa son el prototipo de la novela; el prototipo es el *Quijote*, que es una influencia mucho más decisiva en la novela del XVIII que la de los autores románticos franceses y sus seguidores ingleses. Es cierto que los novelistas ingleses desarrollarán nuevas formas de dialogización y utilización del román que no son anti-románticas como las del *Quijote* o la picaresca, pero no porque el tipo de román sobre el que construyen sus novelas implique una utilización más favorable y menos destructiva que la del román medieval en sus variantes quijotesca o picaresca. Todo román pueden utilizarse con ferocidad o simpatía, y *The Female Quixote*, que es una parodia quijotesca del román francés, es una buena prueba de ello. Además ni siquiera estas nuevas distancias de los novelistas ingleses respecto al román que les sirve de base son absolutamente nuevas, pues en el fondo desarrollan posibilidades apuntadas o presentes en estado germinal en las muchas facetas y caras del realismo romántico cervantino, que es básica y primeramente anti-román, pero no sólo anti-román, pues no es anti-

^{*(59)} «It is a commonplace of literary history to describe medieval romance as the prototype of the modern novel, yet this is surely a case where commonplace is inaccurate ... The actual facts of the situation show, however, that English narrative was in a state of utter moribundity in the fifteenth and early sixteenth centuries, and was only rescued from imminent death by the introduction of the Spanish picaresque and newly-translated Greek romances. In spite of implications to the contrary, a study of any of the many histories of the English novel supports the suggestion that medieval romance played little or no part in the development of the novel» (96), declara McDermott al principio del breve capítulo que dedica al román medieval. McDermott sostiene una muy discutible—por no decir insensata—teoría en virtud de la cual el román medieval no debe considerarse una modalidad de *romance*—por supuesto basada en una definición del *romance* muy incompleta y limitada—y no puede por ello considerarse un antecedente de la novela más que de forma negativa, como un género contra el que se reacciona, a diferencia del griego, que sería una inspiración positiva: «Medieval romance can, of course, be regarded as a major influence on the development of the novel—that is, if one regards reaction to romance rather than any development from it, as an influence. *Don Quixote*, regarded as one of the most significant works in the history of modern fiction, English and others, is an anti-romance or, perhaps, more accurately, a parody of the medieval romances. Spanish picaresque, too, can be regarded as anti-romance, though in a somewhat different way to *Don Quixote*» (104).

romance. Cervantes muestra no sólo las posibilidades de utilización negativa del román, sino también las positivas. Estas son las posibilidades que Richardson, pese a no ser un autor tradicionalmente cervantino, explora y desarrolla más allá de Cervantes, como demostraremos a continuación.

2. Las conexiones de *Pamela* con el tipo de román que acabamos de describir son evidentes, pese a las declaraciones del propio Richardson en sentido contrario y su rechazo de toda insinuación de influencia de cualquier tipo. Una buena muestra de ello es el hecho de que el prefacio de Warburton al tercer volumen de la primera edición de *Clarissa*, en el que éste sugería la influencia del román francés en Richardson, concretamente en *Pamela*, fue suprimido por Richardson en ediciones subsiguientes, y dio lugar a una airada respuesta en forma de carta a Warburton en la que el novelista negaba conocer a los autores franceses y aun tener cualquier tipo de cultura literaria²³. Sin embargo, como comenta McDermott, «Richardson's claims concerning his fiction, and the distinction he draws between his own and all other fiction need not be taken too seriously» (148). Es posiblemente el afán por reivindicar su originalidad como autor y por desmarcarse de toda literatura previa lo que lleva a Richardson a negar toda influencia^{*(60)}, y con mayor motivo la del román, pues su actitud hacia el mismo en cartas y escritos es claramente negativa.

La crítica que Richardson formula al román es doble, epistemológica y moral, es decir, lo critica tanto por su falseamiento de la realidad como por sus perniciosos efectos sobre los lectores—es en ello similar a las que se han vertido sobre diferentes géneros románticos en diferentes épocas, incluido el Renacimiento español. La propia *Pamela* en el volumen cuarto de la obra (perteneciente ya a la segunda parte), hace de portavoz de Richardson y deja clara su actitud doblemente crítica cuando afirma: «...for

²³ «Then as to what you are pleased to hint, that I pursued in my former Piece [*Pamela*] the excellent Plan fallen upon lately by the French Writers, I would only observe that all that know me, know, that I am not acquainted in the least either with the French Language or Writers; And that it was Chance and not Skill or Learning that made me fall into this way of Scribbling» (Cit. McDermott 148).

^{*(60)} McDermott ofrece diferentes testimonios en apoyo de esta idea: «Richardson's most recent biographers, Eaves and Kempel, point out that he was "inclined to deny that he had ever read other works of fiction. They are sceptical of Richardson's claim, however, and explain it as follows: "We suspect that he did like the idea of being first in the field and did not want anyone to think him indebted to the French or anyone else". In spite of his being inclined to deny having read fiction, Richardson became a printer in the first place because he thought it a profession which would gratify his "Thirst after Reading". More interesting still, are the following remarks by Richardson in a letter of 1753: "As a bashful and not forward Boy, I was an early Favourite with all the young Women of Taste and Reading in the Neighbourhood. Half a Dozen of them when met to work with their Needles, used, when they got a Book they liked, and thought I should, to borrow me to read to them."» (167).

either they [romances] dealt so much in the *marvellous* and *improbable*, or were so unnaturally *inflaming* to the *passions*, and so full of *love* and *intrigue*, that hardly any of them but seemed calculated to *fire the imagination*, rather than to *inform the judgement*» [el subrayado es del autor] (Cit. Dalziel 9). Por separado, la crítica epistemológica es evidente en la famosa carta de Richardson a Aaron Hill de 1741, en la que habla de su nuevo tipo de escritura y hace la siguiente declaración de intenciones:

...I thought the story, if written in an easy and natural manner, suitably to the simplicity of it, might possibly introduce a new species of writing, that might possibly turn young people into a course of reading *different from the pomp and parade of romance-writing, and dismissing the improbable and marvellous, with which novels generally abound, might tend to promote the cause of religion and virtue.* (Cit. Dalziel 6)

La crítica moral aparece en diferentes lugares—en *Pamela* a continuación de las palabras citadas, en cartas y en *Sir Charles Grandison* a través del personaje de Mrs Shirley—en los que Richardson censura diferentes aspectos de la concepción romántica del amor, sobre todo del román heroico, que le parece falsa y en tanto que tal un pernicioso ejemplo (Dalziel 8-13), pero sobre todo en sus críticas a las *heightened scenes*, con las que se refiere sin duda a las escenas eróticas de los romances de pasión. Así, escribiendo en una carta sobre la conducta apropiada para una viuda dice que la doncella puede hacerse ilusiones sobre el matrimonio «...from her meditating on the heighten'd Scenes, which pernicious Novels, and idle Romances, the poison of Female Minds, abound with. But the Widow knows 'tis all Free-masonry, all empty Hope, flashy, foolish, unworthy, unpermanent, and, but for the Law of Nature, despicable» (Cit. Dalziel 13).

Sin embargo, pese a estas críticas de las que da cuenta Dalziel, Richardson utilizará elementos y aspectos de los romances que critica, como bien constata esta crítica: «Yet, while Richardson hates romance..., his novels have affinities with romance ... These affinities include some stock situations and characters; but they include also what is much more interesting: Richardson's very subject-matter, and his conception of heroic virtue» (15)^{*(61)}. En este último terreno de la virtud heroica, con la que se refiere

^{*(61)} Sobre el uso de situaciones románticas comenta Dalziel: «It is unlikely, given his expressed hatred of romance, that he is quite aware of what he is doing, and this contrasts with the obvious amusement Fielding sometimes shows at his use of romance materials. But it is true that the carrying off of heroines (as in *Pamela*, and in Harriet Byron's abduction by Sir Hargrave Pollexfen); knight-errantry (as when Sir Charles rescues Harriet from Sir Hargrave); the imprisonment of a heroine to force her to distasteful marriage; and such a detail as the complication of courtship by a duel between the lover and a close relation of the heroine (between Lovelace and James Harlowe...) all these are situations found repeatedly in romance literature» (15). La *subject-matter* romántica de Richardson a la que se refiere Dalziel es el amor, que en el román heroico relega a un segundo plano a la guerra y las

Dalziel a la concepción de la heroína virtuosa, éste engloba tanto la situación externa de ésta (la trama o fórmula romántica) como su status moral (la heroína romántica), y subraya de nuevo el contraste entre las afirmaciones de Richardson y su práctica literaria al hablar del primer aspecto: «Richardson in "Hints of Prefaces for *Clarissa*" (p. 2) had laughed at the sufferings of heroes and heroines invented by "The Authors of Novels and Romances, who always make their Heroes and Heroines contend with great Distresses (the more romantic, with them, the better)..." But as an inventor of complicated and searing "Distresses" Richardson could rival any romance-writer...»; pero es el segundo aspecto de la heroína, su idealización romántica, el que para Dalziel es el aspecto romántico más destacable de las obras de Richardson: «Above all, it is in the moral exaltation of his central characters that Richardson is closest to romance» (20). Sin embargo, más que el román heroico que es el punto de referencia de Dalziel, es el román de pasión y de religión el que deja una huella más ostensible en Richardson y concretamente en *Pamela*. Así lo deja claro Richetti y, siguiendo sus pasos, McDermott. Este empieza constatando la conexión ya en el nombre de la protagonista—terminado en *a* como Clelia, Cleopatra, Parthenisa, Lindamira, Melliora, Lucinda, Cleomira, todas ellas heroínas de román—y el subtítulo de la obra—que recuerda a los de romanes de pasión como *The Surprise: or Constanty Rewarded* (1724) y *Vertue*

aventuras de armas, y que en Richardson ocupa también una posición central: «In fullness, detail and complexity, the treatment of love by Richardson is certainly parallel to that of the heroic romances. Whether he actually learned anything from the French writers he professed to hate, we shall probably never know. But it must be said that, however much men laughed at the *Carte de tendre*, many of the inset "histories" which make up the bulk of *Artamenes* and *Clelia* depict love as infinitely various and complicated, as something very different from the simple blazing passion we often think of as essentially romantic; and Richardson's treatment of the topic resembles that of Mlle de Scudéry (or Mme de Lafayette) far more than that of his English contemporaries» (17-18). Pero, precisa Dalziel, Richardson estudia ese amor en personajes más cercanos al lector y menos irreales o abstractos. Las ideas de Dalziel a este respecto se ven confirmadas por el artículo de JAMES S. MUNRO, «Richardson, Marivaux and the French Romance Tradition», *Modern Language Review* 70 (1975): 752-59, en el que el autor pone de manifiesto la deuda tanto de Marivaux como de Richardson con el román heroico en su interés por investigar la cuestión de cómo se enamoran los personajes y especialmente en lo que él llama la convención de la *surprise of love*. Con ese término se refiere al motivo no del amor a primera vista con el que se asocia habitualmente al román, sino el del enamorado que no es consciente de que lo está ni de lo que pasa en su interior, que malinterpreta los síntomas de ese amor y los atribuye a algo diferente hasta que repentinamente y por sorpresa comprende que está enamorado y que se ha estado auto-engañando. El motivo, que aparece en el román heroico (y antes en el griego), es utilizado por Mme de La Fayette y Marivaux, que lo desarrollan y utilizan para el análisis psicológico de sus protagonistas, y también por Richardson, en cuyas novelas es muy visible, especialmente en *Pamela*: «In *Pamela*, for example, almost half of the first part of the novel is devoted to the process by which the heroine comes to realize that she is in love with Mr B. ... Leading up to this moment of lucidity is a whole series of rationalizations and excuses for not leaving Mr B.'s house ... These give way to a period of confusion in which Pamela begins to wonder why she is unable to hate his master; when B.'s conduct begins to change, Pamela becomes conscious of her love...» (157).

Rewarded; or, The Irish Princess (1693)—para establecer después la conexión en lo que a la trama o fórmula se refiere: «Even a superficial acquaintance with the subject matter of *Pamela* would have confirmed the view of [eighteenth-century] readers that it was a conventional romance. It deals—as do numerous other works—with the well-known preoccupation of the age, the attempts at the destruction of female innocence by a representative of the aristocratic world of male corruption» (150-51). McDermott recuerda acto seguido los términos sociales y sexuales en los que Richetti describe este conflicto entre heroína y villano, que son los mismos que pueden encontrarse en *Pamela*. Pero McDermott es más específico que Richetti y precisa cómo en *Pamela* puede encontrarse en lo que a la fórmula se refiere una mezcla de román de pasión y de religión, representados por los dos protagonistas, Mr B. y Pamela, respectivamente:

Of course Pamela is not “destroyed”, and the failure to destroy her is one indication of the peculiar combination of elements which the novel contains—a combination fashioned partly from passionate, partly from heroic and/or religious romance. The hero and heroine are a good illustration of this combination of elements. Mr B. is the typical libertine of passionate romance, and, what is more, actually regards himself as just such a typical libertine. His big mistake is to regard Pamela as his opposite number in a romance of passion, believing she is a typical “virtuous” heroine, half-willing, half-afraid of seduction, but finally, and inevitably, to be won over. Pamela, unfortunately for Mr B., is a heroine who, unaccountably, has found herself starring in the wrong production. (151)

Como todos estos testimonios ponen de manifiesto, es indiscutible que Richardson utiliza el román^{*(62)}. Pero la cuestión esencial, desde mi punto de vista, no es tanto que

^{*(62)} A ellos hemos de añadir el de Henry Knight Miller en el artículo ya citado «Augustan Prose Fiction and the Romance Tradition»: «It was these salon romances [French heroic romances] that led, on the one hand, to the English heroic plays and, ultimately, to the “she-tragedies,” and, on the other hand, into the vulgarised erotic-pathetic ladies' books of early eighteenth century written by such interesting personages as Mary de la Riviere Manley and Eliza Haywood. And both these modes have been well documented as being among the major stimuli that led ... Samuel Richardson to produce the first “psychological” novel» (245-46). También podemos mencionar el testimonio de otro grupo de críticos que rastrea las conexiones de los elementos románticos de *Pamela* no tanto con un género histórico y específico de román como con el sustrato más universal—pero también romántico—de los cuentos de hadas, concretamente en el de la Cenicienta y el de la Bella y la Bestia, y su función de ofrecer un escape romántico a la cruda realidad. Estas conexiones fueron ya apuntadas por Ian Watt en su *The Rise of the Novel* cuando afirma: «The story of Pamela, of course, is a modern variant of the age-old Cinderella theme. As the original occupation of both the heroines suggest, both stories are essentially compensations for the monotonous drudgery and limited perspectives of ordinary domestic life. By projecting themselves into the position of the heroine, the readers of *Pamela* were able to change the impersonality and boredom of the actual world into a gratifying pattern whose every element was converted into something that gave excitement and admiration and love. Such are the attractions of romance, and Richardson's novel bears everywhere the marks of its romance origin—from Pamela's name, which is that of Sidney's princess in the *Arcadia*, to her assertion of the pastoral heroine's freedom from economic and social realities when she proposes to seek refuge in nature and “live, like a bird in winter, upon hips and haws”. But it is romance with a difference: the fairy godmother, the prince and the pumpkin are replaced by morality, a substantial squire and a real coach-and-six» (204). Ideas similares expresa Sheridan Baker en «The Idea of Romance in the Eighteenth-Century Novel». Para

lo utilice sino cómo lo hace. Y la respuesta es que lo utiliza cervantinamente: reducida esta utilización a sus líneas básicas, Richardson, al igual que Cervantes, se sirve de él (1) como fórmula, como base estructural sobre la que construir su relato *realista*, y (2) como modo con el que dar forma a la personalidad y la actuación de su protagonista en ese universo *realista*. Y podríamos añadir, con las reservas oportunas y como algo más orientativo que definitivo, que si la fórmula narrativa la toma Richardson del román de pasión, el idealismo romántico de su heroína lo hace del de religión. La fórmula de pasión le garantiza el éxito y un amplio número y espectro de lectores, como él mismo admite en unas declaraciones que son un tácito reconocimiento de su utilización del román que tanto critica—y que contradicen por tanto sus afirmaciones en sentido contrario y demuestran lo poco de fiar que son éstas. Richardson contesta a las objeciones del Dr Cheyne sobre las muestras de cariño que tienen lugar entre Pamela y Mr B. una vez casados—y que no son nada comparadas con los intentos anteriores de violación—de la siguiente manera:

I am endeavouring to write a Story, which shall catch young and airy Minds, and when Passions run high in them, to shew how they may be directed to laudable Meanings and

Baker, «The central idea of romance, is, I think, also a success story, a wish-fulfillment. It is indeed the ancestor of the picaresque's successes, and probably the oldest story in the world. In fairytale or myth or romance, it is always the same: a young nobody of unknown origin rides in from nowhere and turns out to be somebody after all. This shadowy story of success is also the central story of the 18th-century novel» (510); por eso analiza los elementos románticos de *Pamela* de la siguiente manera: «Samuel Richardson, writing Pamela's realistic palpitations, moment by moment, writing a novel taken as breathing reality itself and no illusion at all, nevertheless gives his illusion of reality a strong glow of romance. He heightens his language to reflect his heroine's excellence, for she, true to romance, is a paragon. He domesticates the ancient romantic fairy tale of Beauty and the Beast—by sheer psychological intuition, it seems—just as he builds on the ancient romantic success story, the low person ending high and rich. The unknown squire of low degree becomes the unknown person of the new society, as represented by the powerless serving girl; the discovery of noble birth, which authenticates the squire's intrinsic excellence and permits the impossible marriage to the high lady, becomes the triumph of intrinsic virtue and the reward of impossible elevation and marriage. Richardson deliberately invites the romantic comparison—his smokescreen of authenticity and editorship notwithstanding—by naming his serving maid not Betty nor Moll, but after the princess Pamela in the still-popular *Arcadia*, and by naming his Swiss jailor "Colbrand" after the Danish giant and jailor in the popular chivalric romance of *Guy of Warwick*» (516). Muecke en el artículo ya citado, significativamente llamado «Beauty and Mr B.», explora los paralelismos de *Pamela* tanto con el cuento de la Cenicienta como, sobre todo, con el de la Bella y la Bestia. Wolff en el artículo también citado hace lo mismo aunque invirtiendo preferencias: «Most readers are immediately struck by the resemblance of *Pamela* to a fairy tale, especially to "Cinderella" and, to a lesser degree, "Beauty and the Beast" ... Surely the Cinderella tale is a transparent example of a people dreaming, dreaming of a wish fulfillment. And the story of Pamela corresponds to this myth not only in its basic action: wicked stepmothers and jealous sisters are not missing, though domesticated in the figures of Mrs. Jewkes and the high-born ladies of Mr. B.'s circle; the ferocious Swiss, Colbrand, has something of a fairy-tale monster, properly reduced in scale; and—not to run the argument into the ground—we even find Pamela boasting the tiny foot which marks the fairy-tale heroine. (Letter VII.)» (224-25). Además, continúa Wolff, en la versión del cuento de Grimm, el motivo de la doncella de bajos orígenes elevada a alta posición es combinado con el de la castidad, como en *Pamela*.

Purposes, in order to decry such Novels and Romances, as have a Tendency to inflame and corrupt: and if I were to be too spiritual, I doubt I should catch none but Grandmothers, for the Grand-daughters would put my Girl indeed in better Company, such as that of the graver Writers, and there they would leave her; but would still pursue those Stories, that pleased their Imaginations without informing their Judgements. (Cit. Dalziel 14)

Richardson quiere captar a los lectores de román y para ello utiliza una fórmula de román, del román de pasión, aunque su objetivo no es el de esos romances cuya fórmula utiliza, sino uno diferente, un objetivo moral que no es sin embargo diferente del del román de religión*⁽⁶³⁾. Por ello es lógico que Richardson utilice el idealismo romántico de éste—o, mejor dicho, de las heroínas de éste—más que el de las del de pasión, para caracterizar a su heroína y proporcionar a su obra esa dimensión moral. La fórmula romántica sirve como reclamo, el modo como instrumento o arma moral. Ya que en Richardson, a diferencia de Cervantes, el román está al servicio de esa intención moral cuya ausencia echaba en falta y criticaba el autor en sus afirmaciones sobre el román que hemos visto, como dejan claro sus siguientes palabras: «...I much admire what you say upon mingling Love Subjects in my Writings. But I am afraid, Instruction without entertainment (were I capable of giving the best) would have but few readers. Instruction, Madam, is the Pill; Amusement is the Gilding. Writings that do not touch the Passions of the Light and Airy, will hardly ever reach the Heart» (Cit. Dalziel 16-17). Pero Richardson criticaba en el román no sólo la falta de instrucción moral, sino también lo maravilloso e improbable, y, en conformidad con esta crítica epistemológica, tendrá que hacer verosímiles los elementos románticos que adopta al servicio de sus intenciones morales. Para eso y por eso utilizará fórmula y modo cervantinamente: situando una en una realidad horizontal, el otro en una realidad subjetiva, como hacía Cervantes; es decir, desplazando y dialogizando el román.

*⁽⁶³⁾ Podemos recordar a este respecto las palabras de Richetti citadas más arriba sobre Mrs Rowe, perfectamente aplicables a Richardson: «It is clear, then, that Mrs. Rowe is out to use the profane instruments of a burgeoning literary genre for sacred purposes, in Dr. Johnson's words, "to employ the ornaments of romance in the decoration of religion" ... and "romance" equals the conventional intrigues of the amatory novella...». McDermott comenta estas afirmaciones de Richardson en este mismo sentido cuando afirma: «It is difficult to exaggerate the implications and ramifications of this statement. The readers he wishes to "catch" are the "young and airy ones", viz. the typical reader of conventional romance. To lure such readers he must at least adhere to the conventional formula of romance. The major distinction aimed at between *Pamela* and the conventional romance is that when "Passion run high" in the readers of *Pamela*, Richardson will then direct them to "laudable Meanings and Purposes": the high-running passions of the romance of passion, on the other hand, tend only to "inflame and corrupt". Richardson's aim is to please the imaginations of his readers with a typical romance formula, while, at the same time, "informing their Judgements": passionate romance does not do this, he claims» (139).

(1) La evidencia de que Richardson utiliza cervantidamente la fórmula narrativa del román de pasión puede extraerse no sólo de una comparación a posteriori por parte del lector de *Pamela* con este género, sino que ya desde dentro de la propia obra los personajes, concretamente Mr B., nos llaman la atención sobre ello, apuntando así, no sólo a la conexión de la historia que leemos con el román, sino a la conciencia de Richardson de ello—lo cual es increíble teniendo en cuenta las afirmaciones de Richardson y plantea de nuevo el conflicto entre la evidencia interna y la externa. Así las palabras de Mr B. en la carta al padre de Pamela acusándola tácitamente de que todo lo que ha escrito sobre su acoso sexual y sus perversos designios sobre ella es fruto sólo de una imaginación alimentada por la lectura de *romances* y *novels*, se convierten paradójicamente en una tácita acusación contra Richardson—o una tácita confesión por parte de éste—de la similitud entre su obra y los romances que lee Pamela, ya que tal acoso y designios realmente existen y Mr B. está mintiendo. Lo mismo ocurre cuando, unas páginas más adelante, es el padre de Pamela el que es acusado por Mr B. de imaginar un román donde no lo hay—«Why, Goodman Andrews, I believe thou hast read romances as well as your daughter, and thy head's turned with them» (127-28)—cuando en realidad sus imaginaciones y temores son justamente lo que está ocurriendo. El mecanismo es simple: Mr B. acusa de *romancers* a otros personajes por imaginar una trama típicamente romántica, pero el hecho es que no son imaginaciones sino la realidad, lo que equivale a admitir y subrayar que estamos ante una trama romántica.

Esta trama romántica, como ya hemos apuntado, y en contra de lo que podríamos pensar teniendo en cuenta las intenciones morales de Richardson, corresponde a la de un román de pasión, aunque con un desenlace bien diferente. En el román de pasión, como hemos visto, el trío heroína-héroe-villano es sustituido por el dúo villano-heroína, pues no trata de dos enamorados y los obstáculos con los que se enfrenta ese amor (entre los que se encuentra el villano/s), sino de la heroína enamorada del villano que intenta continuamente seducirla o violarla pero que, en virtud de ese amor, asume también el papel de objeto amoroso que antes correspondía al héroe. Eso es exactamente lo que encontramos en *Pamela*, aunque por supuesto con la diferencia de que Pamela, como apuntaba McDermott, no se comporta como la heroína del román de pasión, sino como la del religioso, por lo que permanece virtuosa y triunfa finalmente, como ocurría en este segundo tipo. Pero la diferencia entre la trama de *Pamela* y la del román religioso queda clara además si tenemos en cuenta que el personaje que tendría que desempeñar el papel de héroe o que se encuentra más cercano al mismo es Mr Williams, que ciertamente tiene pretensiones amorosas sobre la heroína y que intenta

salvarla y casarse con ella, dando lugar a los celos de Mr B; pero Williams es un personaje carente de iniciativa, apocado, y secundario—tanto que Mr B. piensa en un principio en él como marido-tapadera para sus relaciones ilícitas con Pamela, un papel radicalmente anti-heroico. Si Williams hubiera sido diferente y Pamela hubiera estado enamorada de Williams éste actuaría como el héroe del román religioso; pero la preferencia de Pamela por Mr B. lo relega al de pretendiente no deseado del román de pasión y deja claro qué tipo de román está manejando Richardson. A todo esto hay que unir otras similitudes entre *Pamela* y el román de pasión tales como el motivo del guardián convertido en seductor, o la reclusión en una casa de campo en la que la heroína está a merced del villano, que aparecen ambos en la historia de Charlot de *The New Atalantis*; el primero aparece también en *Love in Excess*, en la que además tenemos la serie de sucesivos intentos de violación y, lo que es más importante, una resolución similar a la de *Pamela*, en la que al final la virtud de la heroína se impone y ésta se casa con el villano arrepentido^{*(64)}.

A estos materiales románticos Richardson aplicará un proceso de desplazamiento en virtud del cual convertirá la realidad vertical en horizontal, o, en otras palabras, sumergirá o contextualizará la fórmula romántica en el mundo *realista* que hemos descrito ya en la primera sección. Así, como hemos visto, los personajes, especialmente Pamela, Mr B. y Mrs Jewkes, ya no son esencias maniqueas estilizadas y superlativas, sino seres humanos ordinarios, individuales y complejos, hechos de luces y sombras, en un ambiente doméstico muy concreto y específico que refleja perfectamente las circunstancias históricas del momento. Sus destinos no están regidos

^{*(64)} El paralelismo con estas obras es analizado por McDermott en las siguientes palabras: «The basic plot-situation of *Pamela* is that of passionate romance. Charlot in *The New Atalantis* and Melliora of *Love in Excess* are, for example, both left orphans on the death of their fathers, and consigned to the care of their fathers' best friends. This "friend" falls in love with his ward and does all in his power to seduce or rape her. The variation in *Pamela* is obvious: here, her "mother" in the person of Lady B., dies, and Pamela is left in the power of Mr B. Lady B.'s dying words to her son "remember my poor Pamela" (i, 1), confirm her role as "mother" and also Pamela's role as "ward" of Mr B. Mr B. falls in love with Pamela, and, like her predecessors, Charlot and Melliora, Pamela falls in love with her "guardian". And the remainder of the novel follows the general pattern of the Charlot and Melliora story. There are several attempts at raping Pamela, all of which are foiled. With every failure in *Pamela* came heightened tension at the prospect that next time the libertine would succeed ... When all of Mr B.'s early attempts fail, Richardson varies the situation, making *Pamela* the typically helpless heroine of passionate romance by sending her to a country retreat. All seems lost for Pamela and her virtue, but again she wins through. By having Pamela acknowledge her love for, and to Mr B. (i, 199), Richardson again plays heavily on the expectations of his audience; such acknowledgements by the heroine of passionate romance usually implied her inevitable ruin after many triumphs. But in this case there is not such ruin, despite all the conventional indications» (152-53). McDermott, además, propone un modelo muy concreto para *Pamela*, la obra *Vertue Rewarded; or, The Irish Princess* (1693), cuyos paralelismos con la obra de Richardson, ciertamente sorprendentes, analiza por extenso (157-69).

por un principio superior, sino, de una parte, por la realidad social y económica en la que se encuentran inmersos y hasta atrapados, de otra, por sus psicologías o personalidades así como por las relaciones que se entablan entre las mismas. La historia amorosa que sirve de base a la trama narrativa y que Richardson toma del román, como hemos visto, en realidad cuestiona los papeles de villano y heroína de sus protagonistas, la maldad del primero y la inocencia de la segunda, y se desarrolla movida por imperativos sociales o psicológicos, que son los que dan lugar al desenlace, y no por providencia alguna.

Pero este desplazamiento que hemos descrito ya al estudiar esa realidad que presenta la obra y que cuestiona o rebate la visión romántica de Pamela, es aún más evidente si en lugar de comparar *Pamela* con el género romántico que la precede y del que toma su forma narrativa, la comparamos con otro género romántico que la sigue y que sigue utilizando esa misma forma narrativa. Nos estamos refiriendo al román gótico que surge en Inglaterra en 1764 con la obra de Horace Walpole *The Castle of Otranto*. En él se sigue observando la misma fórmula romántica de la heroína acosada, raptada y hecha prisionera por un villano que pretende hacerla objeto de sus oscuros deseos, pero ahora esta fórmula es radicalmente romántica: la heroína desciende a un submundo tenebroso de mazmorras y bóvedas subterráneas en un recóndito castillo o monasterio, donde tienen lugar sucesos extraordinarios y sobrenaturales, y en el que preside el villano como encarnación absoluta del mal. Lo que hacen los autores góticos es dar un salto atrás en el proceso de desplazamiento, invierten el desplazamiento llevado a efecto por Richardson. Si éste *desplaza* la fórmula narrativa del román de pasión en un mundo *realista*, los autores góticos la *emplazan* de nuevo en un mundo *romántico*, de hecho mucho más romántico e irreal que el del román que había desplazado Richardson⁽⁶⁵⁾. Por eso la comparación de *Pamela* con el género gótico es muy útil para observar el desplazamiento realista richardsoniano y aun otro rasgo del mismo que es también muy cervantino, la ironía que subyace en él. Si comparamos el típico triángulo gótico formado por un villano de maldad y poder absoluto (llegará a violar y asesinar a la heroína en la obra de Lewis *The Monk*), una heroína inocente y de exagerada

⁽⁶⁵⁾ Así lo sugiere FREDERICK S. FRANK al estudiar las conexiones entre el román gótico con las obras de Richardson en «From Boudoir to Castle Crypt: Richardson and the Gothic Novel», *Revue des Langues Vivantes* 41 (1975): 49-59: «These two highly successful Gothic novelists [Walpole and Radcliffe] and their brood of imitators cleverly medievalized and supernaturalized various Richardsonian events and arenas of action, parodied the didactic element of Richardson's books or replaced it with an outrageous new aesthetic, recostumed Richardson's cast, and moved the company underground by shifting the scenery from Richardson's drawing rooms and boudoirs to mouldy, subterranean niches and murky, castle crypts» (49).

indefensión, y un héroe que hace denodados esfuerzos por salvarla (el triángulo del román griego, francés, o religioso), con el que conforman Mr B., Pamela y Williams, comprendemos el carácter no sólo *realista* sino de hecho anti-romántico de éste último. En *Pamela*, como ya hemos visto, la heroína débil e indefensa es de hecho la que controla a los demás personajes y domina la situación mediante su inteligencia y su absoluta determinación; su debilidad se traslada al villano, que en ningún momento es rival para la astucia, sagacidad y la retórica de la heroína, que da muestras de un comportamiento titubeante e inseguro, y que acabará sometiéndose a ella; y su indefensión se traslada al héroe, que es un pelele movido por Pamela y victimizado por Mr B., y es además presentado por Richardson a una luz claramente ridícula y cómica en el incidente en que es asaltado, robado y arrojado al agua. Si comparamos el triángulo Pamela-Mr B.-Mr Williams con los triángulos correspondientes no sólo del román gótico sino de cualquiera de las variedades románticas en que se inspira, su carácter anti-romántico y la ironía que subyace en su relación con el modelo romántico aparece con toda claridad. Richardson no sólo presenta una realidad horizontal sino también, como Cervantes, anti-romántica (aunque sólo en este aspecto parcial).

(2) Pero el román, como hemos apuntado, no sólo pervive como una fórmula narrativa desplazada en una realidad horizontal. En realidad la fórmula narrativa en toda su pureza romántica, es decir, no desplazada, con la doble perspectiva vertical implícita, está presente también en la obra, pero no como realidad objetiva sino como realidad subjetiva. Como en *Don Quijote*, *Pamela* narra en realidad dos historias, el román que ve o pretende ver Pamela, con una heroína, un villano y la Providencia dirigiendo la acción, y la versión desplazada del mismo que de hecho escribe—aunque entre líneas. El román, y sobre todo su modo característico de presentar la realidad, el idealismo romántico, se convierte así en visión subjetiva, en forma de percibir la realidad, como ocurría en el *Quijote*. Siendo este idealismo romántico algo universal y común a sus diferentes actualizaciones genéricas, es básicamente el mismo idealismo romántico de don Quijote, aunque con ciertas peculiaridades que revelan la actualización genérica del mismo de la que procede y sobre la que Richardson moldea el personaje de Pamela—el román religioso. No hay más que comprobar los paralelismos entre la visión de Pamela y la que ofrece tanto la heroína de *Madam de Beaumont* como la propia autora de esta obra, Mrs Aubin, para confirmar esta procedencia. Valgan como prueba de ello las siguientes palabras de aquélla, con su visión doblemente vertical de su situación (villano, heroína y Dios) y su clara alternativa entre virtud o muerte (la muerte antes que el deshonor o como consecuencia del deshonor):

By Heaven, I'll never give Consent, and if thou force me like a Brute, what Satisfaction will you reap? I shall then hate and scorn you, loath your Embraces, and if I ever escape your hands again, sure Vengeance will o'ertake you; nay, you shall drag me sooner to my Grave, than to your Bed; I will resist to Death, and curse you with my last Breath; but if you spare me, my Prayers and Blessings shall attend you, nay, I will pity and forgive you. "I'm deaf to all that you can plead against my Love, he cry'd, yield or I'll force you hence." "No, says she, I'll rather die; now, Villain, I will hate you: help and defend me Heaven." (Cit. McDermott 144)

Y esta misma visión emana de la obra en su conjunto y es recogida por la autora al final de la misma, tras el triunfo de la heroína, en las siguientes afirmaciones:

Thus Providence does, with unexpected Accidents, try Men's Faith, frustrate their Designs, and lead them thro a Series of Misfortunes, to manifest its Power in their Deliverance; confounding the Atheist, and convincing the Libertine, that there is a just God, who rewards Virtue and does punish Vice: so wonderful are the ways of God, so boundless is his Power, that none ought to despair that believe in him. You see he can give Food upon the barren Mountain, and prevent the bold Ravisher from accomplishing his wicked Design: the virtuous Belinda was safe in the hands of a Man who was desperately in love with her, and whose desperate circumstances made him dare to almost any thing, but Virtue was her Armour, and Providence her Defender: these Tryals did but improve her Vertues, and encrease her Faith. (Cit. McDermott 144)

La atracción del idealismo romántico hacia una visión cristiana y moral de mundo es evidente, y es la misma que vemos en *Pamela* como personaje.

Pero esta visión no es exactamente la que se desprende de *Pamela* como obra, la del autor implícito, sólo la del personaje—pese a que Richardson podría perfectamente subscribir las palabras de Aubin, pese a la evidente simpatía y defensa de Richardson de esa visión de *Pamela* en la obra. Aunque el propósito moral y la lección que se extrae de ambas obras es similar, los medios son diferentes. En *Pamela* a la evidente complicidad del autor con el idealismo romántico de su protagonista va unida una prudente distancia. Es la complicidad del moralista y la distancia del novelista, utilizando los términos planteados por Watt: «As a novelist, then, Richardson is capable of considerable objectivity; but it is clear that as a conscious moralist he is completely on the side of Pamela...» (171). Como moralista, el autor suscribe el idealismo romántico de su heroína; como novelista refleja sus insuficiencias e inadecuaciones en su percepción de la realidad. Al distanciarse del modo romántico situándolo en una subjetividad, Richardson está llevando a cabo un desplazamiento del mismo similar al que ejercía sobre la fórmula romántica y similar al que lleva a cabo Cervantes en su *Don Quijote*. De hecho, Richardson está convirtiendo a *Pamela* en una especie de Quijote, una heroína no sólo romántica sino también quijotesca. *Pamela* es quijotesca no sólo (a) por su utilización de patrones románticos para aprehender la realidad—Quijote idealista—sino también (b) por su utilización de patrones literarios—Quijote literario.

Los paralelismos de Pamela con el personaje de Cervantes, sus rasgos quijotescos, muestran perfectamente esta utilización cervantina—que consiste en mantener esa distancia propia del novelista—del román como modo, del idealismo romántico, por parte de Richardson, .

(a) Pamela (como ya hemos visto, por lo que apenas es necesario detenerse en este aspecto) representa la figura del Quijote idealista en conflicto con una realidad horizontal y con otras visiones *realistas* pero degradadas de ver el mundo, o, lo que es lo mismo, en diálogo tanto con el autor que diseña esa realidad como con otros personajes. Pamela es idealista en el triple sentido en que lo era don Quijote: como poseedora de una visión doblemente vertical de la realidad (idealismo romántico); que implica una simplificación de la misma y su complejidad, aumentada por la manera estricta e inflexible con que aplica esos patrones románticos y su incapacidad de modificarlos en función de su experiencia (idealismo abstracto); patrones que a su vez están indisolublemente unidos a una visión religiosa o moral de la realidad, a una elevación y espiritualización de la misma rescatándola de la degradación y el materialismo imperantes (idealismo moral). A Pamela, como a don Quijote, se opone el correctivo de la realidad, en este caso representado claramente por los personajes que ella distorsiona con su visión—ella misma, Mr B. y Mrs Jewkes—y que dan cuerpo a una realidad horizontal y no vertical; y el correctivo de otras visiones, sobre todo la de Mrs Jewkes, que realiza con su *realismo* degradado la misma función que realizaba Sancho Panza, pero también el escepticismo de Mr B. Como ocurría con don Quijote, Pamela establece un diálogo con estas visiones en un doble terreno: éstas muestran las insuficiencias epistemológicas y la inadecuación de su forma de aprehender la realidad; pero Pamela muestra la degradación moral y las limitaciones de la forma de evaluar la realidad de éstas.

(b) El paralelismo con don Quijote sería más completo si el origen literario del idealismo romántico de Pamela fuera claro y explícito. Pero las referencias a su lectura de romanes son escasas y no definitivas, en cuanto que haya extraído de esas lecturas su visión (están puestas en boca de Mr B., como hemos visto, o en su propia boca pero mucho más tarde). Ello no implica sin embargo que este aspecto quijotesco falte en Pamela, pues la literatura ocupa un lugar importante en su modo de aprehender y responder a la realidad, aunque esta literatura no sea romántica en sentido estricto. Pamela recurre continuamente a sus lecturas, a materiales literarios muy variados y heterogéneos, para presentar/se a sí misma y su situación a la luz que le ofrece la literatura, para enfrentarse con determinadas situaciones; utiliza la literatura como un

patrón con el que aprehender la realidad y orientar su respuesta a la misma, que es lo mismo que hace don Quijote cuando recurre a sus lecturas románticas.

De la actividad e incluso la reputación de Pamela como lectora tenemos un claro testimonio cuando Mrs Jewkes a su llegada a Lincolnshire le ofrece los libros que guste de la biblioteca de Mr B.: «...and you may, moreover, take what books you will out of my master's library. You love books too well to damage them» (150); Pamela acepta la oferta inmediatamente: «I went directly, and picked out some books from the library, with which I filled a shelf in the closet she gave me possession of; and from those I hope to receive improvement as well as amusement» (150). Podemos así imaginar a Pamela, aunque no nos lo diga, leyendo continuamente los libros de su pequeña colección durante su cautiverio. Pero ya antes del mismo tenemos testimonios de sus lecturas y, lo que es más, de su utilización de las mismas en su vida. Así en un determinado momento Pamela escribe: «O how I was terrified! I said, like as I had read in a book a night or two before, "Angels and saints, and all the host of heaven, defend me!"» (63)—lo cual, como nos informa el editor Peter Sabor en la nota 519, es una cita de *Hamlet* aunque inexacta. En el curso de la misma escena en que aparece esta cita, Pamela recurrirá a sus modelos librescos una segunda vez, aunque esta vez es Mr B. quien los utiliza en primera instancia para influir en el comportamiento de ésta, y Pamela se limita a darles una interpretación diferente de la que se deduce una ejemplaridad y un comportamiento diferentes:

He then, though I struggled against him, kissed me, and said, "Who ever blamed Lucretia? The shame lay on the ravisher only: and I am content to take all the blame upon myself; as I have already borne too great a share for what I have deserved." "May I," said I, "Lucretia like, justify myself by my death, if I am used barbarously?" "O my good girl!" replied he, tauntingly, "you are well read, I see; and we shall make out between us, before we have done, a pretty story for romance." (63)

Mr B., como antes Mrs Jewkes, llama claramente la atención a las lecturas de Pamela, y, sin duda sabedor de la influencia que la literatura ejerce sobre ella, intenta convencerla para que acceda a sus deseos utilizando un ejemplo literario. Además conecta estas lecturas con su idealismo romántico al hacer referencia al final a cómo entre los dos compondrán «a pretty story for romance», palabras que, por ende, resultarán proféticas, aunque, como en el caso de la historia de Lucrecia, en un sentido diferente del que piensa Mr B.: la historia romántica será de un tipo diferente de la que él tiene en mente; no un román de pasión, sino de religión.

Tal vez el ejemplo más claro de la influencia de la literatura en su conducta y de su auto-consciente deseo de imitación o emulación de la misma se produce en la siguiente

escena que nos cuenta Pamela: «I have read of a good bishop that was to be burnt for his religion; and he tried how he could bear it, by putting his fingers into the lighted candle: so I t'other day tried, when Rachel's back was turned, if I could not scour a pewter plate she had begun. I see I could do it by degrees; it only blistered my hand in two places» (109). Peter Sabor identifica la fuente probable de Pamela como *The Book of Martyrs* (1563) de John Fox, un exponente de la literatura religiosa que sin duda es una parte muy importante de las lecturas de Pamela. Sin embargo, en contra de lo que esta fuente podría hacernos pensar, este ejemplo muestra cómo la aplicación de la literatura no está limitada al campo de la defensa de su virtud o su conducta moral; en este caso la utiliza para calmar su preocupación por su incapacidad o falta de adecuación para las tareas domésticas propias de una criada, de las que hasta ese momento se ha visto libre pero con las que tal vez tendrá que enfrentarse al abandonar el servicio de Mr B., y que parecen exigirle una preparación similar a la del obispo que cita. No podemos dejar de observar una cierta ironía en lo alejado y diferente de las dos esferas que Pamela está poniendo en contacto, la religiosa y la doméstica, el martirio religioso y su martirio no como doncella violada, sino como criada refinada que debe reciclarse en criada de verdad. La ironía sin duda revela una cierta distancia por parte de Richardson y una sutil denuncia del carácter quijotesco de la heroína, de esta quijotesca—en cuanto que pone en contacto esferas de la vida muy alejadas—aplicación de sus lecturas. Esta misma preocupación por su futuro como criada de Pamela ha dado lugar en la página anterior (108) a otra literaria comparación, ahora con los protagonistas de la fábula de Esopo del saltamontes y las hormigas: Pamela es como el saltamontes por no haber sido previsora ante su incierto futuro y no haber aprendido a realizar las tareas domésticas propias de una criada. Y otra referencia a una fábula aparece a continuación del ejemplo del obispo, cuando afirma que «I am as much frightened as were the city mouse and the country mouse, in the same book of Fables, at everything that stirs» (109).

Pero la utilización más significativa por parte de Pamela de esta literatura didáctica aparece mucho más adelante, en la escena de la cena en Lincolnshire, cuando se sirve de nuevo de una fábula de Esopo para encuadrar su experiencia. Pamela se está quejando de Mrs Jewkes ante Mr B., quien defiende a su criada, cuando se produce el siguiente diálogo:

I arose, but said, with a deep sigh, "I have done! I have a strange tribunal to plead before. The poor sheep, in the fable, had such a one; when it was tried before the vulture, on the accusation of the wolf!"

"So, Mrs Jewkes," said he, "you are the wolf, I the vulture, and this the poor harmless lamb, on their trial before us. You don't know how well read this innocent is in reflection.

Her memory always serves her, when she has a mind to display her own romantic innocence, at the price of other people's characters."

"Well," said the aggravating creature, "this is nothing to what she has called me. I have been a Jezebel, a London prostitute, and what not..." (224)

Mr B. en esta escena vuelve a dejar constancia de «how well read» es Pamela, y de cómo, al igual que don Quijote, tiene siempre a mano algún texto literario para cuando lo necesita. Llama también la atención sobre cómo esta utilización de la literatura resulta habitualmente en una distorsión de la realidad y sobre el carácter romántico de esta distorsión (...«to display her own romantic innocence, at the price of other people's characters»). Mr B. percibe claramente la utilización romántica de fuentes en principio no románticas, cómo en el fondo toda la literatura que utiliza Pamela está al servicio de su idealismo romántico, que es la perspectiva que orienta su comportamiento más allá de sus lecturas particulares. Mr B. ofrece así una percepción modal y no genérica de la visión romántica de Pamela semejante a la que hemos descrito aquí, una percepción de su carácter quijotesco no sólo en su utilización de idealismo romántico para aprehender la realidad sino también en su utilización de la literatura, de todo tipo de literatura, al servicio de ese idealismo ²⁴.

El aspecto de Quijote literario de Pamela va más allá de la lectura y la imitación de la literatura, pues Pamela, como don Quijote, no sólo orienta su vida en función de literatura que ha leído sino también de la literatura que se escribe—en este caso que ella misma escribe—sobre ella, lo que le confiere esa conciencia de personaje literario que poseía también el hidalgo. Tanto don Quijote como Pamela ven escritas sus historias durante el curso de sus vidas o aventuras, y esto los hace conscientes de su carácter de personajes e incluso de escritores de sus historias, de protagonistas de la literatura, lo que hace sus vidas y su comportamiento literarios en un sentido adicional. En este sentido la afinidad entre Pamela y don Quijote como criaturas orientadas o determinadas por la literatura es mucho más profunda que la de otras figuras quijotescas del XVIII

²⁴ Los modelos literarios utilizados por Pamela no acaban aquí. La imitación de los mismos es evidente cuando, planeando su escapada, Pamela toma una de sus estratagemas de un libro que ha leído: «I have read of a great captain, who, being in danger, leaped overboard, into the sea; and his enemies, as he swam, shooting at him with bows and arrows, he unloosed his upper garment, and took another course, while they stuck that full of their darts and arrows; and he escaped, and lived to triumph over them all. So I will slip my upper pettycoat, and throw it into the pond, with my handkerchief...» (208); de este modo, continúa Pamela, al notar su falta y descubrir su ropa en el estanque pensarán que se ha ahogado, y mientras ellos se entretienen en dragar el estanque, ella ganará un tiempo precioso que le permitirá escapar. Un poco más adelante encontramos otro ejemplo aunque no de imitación de la literatura sino de encuadre de la realidad mediante la literatura, al comparar su situación y sus penurias a las de Joseph en la Biblia: «Was not Joseph's exaltation owing to his unjust imprisonment?» (213).

que, a diferencia de Pamela, son Quijotes plenos y reconocibles. Pamela y don Quijote son, por así decirlo, literariamente productivos, son personajes en sendas historias literarias que ellos mismos van escribiendo y que además son leídas por otros personajes dentro de la obra, y ello influye necesariamente su comportamiento. Don Quijote no escribe su propia historia en sentido estricto, pero, considerando sus continuas referencias al sabio encantador que lo sigue y que escribirá su historia, su seguridad de que lo que haga será registrado, y sus muy precisas ideas sobre el tipo de historia de la que quiere ser protagonista—un román de caballerías que él va visualizando en su imaginación—parece razonable afirmar que don Quijote en cierta manera escribe tal historia, si no con la pluma, sí con sus acciones*⁽⁶⁶⁾. Esta conciencia de su destino como personaje literario, ratificada y reforzada por la aparición de la primera parte en la segunda, lo hace no sólo cómplice en su escritura sino que naturalmente mediatiza e influencia su comportamiento. No actuamos igual cuando sabemos que alguien nos mira y desde luego cuando sabemos que alguien está registrando o grabando (con una cámara, por ejemplo) lo que hacemos. Don Quijote, desde el principio, pero sobre todo desde que llega a sus oídos que su historia anda impresa por el mundo, actúa indudablemente en función de su condición de sujeto de una historia, que se sabe observado por todos los potenciales lectores de esa historia. El hidalgo, en este sentido, no sólo moldea su existencia desde la literatura, desde sus lecturas, sino para la literatura, para la escritura de esa existencia. Vive para la literatura en ambos sentidos, la literatura determina su comportamiento en los dos sentidos.

Y lo mismo ocurre con Pamela, todavía con mayor claridad, pues Pamela es la escritora de su propia historia, no sólo con su acción, sino con su pluma. Si don Quijote de alguna manera vive y escribe al mismo tiempo, escribe con su vida, ejecuta acciones para que sean registradas o escritas, en Pamela escritura y acción están

*⁽⁶⁶⁾ Así lo entiende E.C. Riley cuando apunta en su *Teoría de la novela* cómo don Quijote es en el fondo escritor o autor de su vida, aunque la escribe con sus acciones, utiliza su vida en lugar de otro medio artístico reconocido para escribir: «Don Quijote es a su manera ... un artista. El medio de que se sirve es la acción y, sólo secundariamente, las palabras. Al dar vida a un libro tan conscientemente y al actuar con vistas a que sus hazañas sean registradas por un sabio encantador, se convierte, en cierto sentido, en autor de su propia biografía» (69). En este sentido don Quijote «...crea, al menos en parte, la historia de la que es protagonista» (71), su manera de obrar está muy cercana a la del artista, pues «...está tratando de vivir la literatura y quiere ser no sólo el héroe de su propia historia, sino también, en tanto que es capaz de controlar los acontecimientos, su autor» (109). Este instinto artístico siempre está presente en la acción, y al igual que un escritor, don Quijote se ocupa de los preparativos, presta atención a detalles y se preocupa de los efectos (como se ve en el caso de la penitencia en Sierra Morena): «Esto es arte de acción, aunque también sea locura» (70). Sin embargo, constata Riley, don Quijote es un mal artista, un artista frustrado, pues sobrevalora sus capacidades y subestima la naturaleza incontrolable de su material, la vida, de modo que lleva a cabo una parodia cómica (71).

separadas, pero la escritura determina igualmente la acción, pues indudablemente el hecho de que la propia Pamela va a registrar lo que hace o dice debe de estar necesariamente presente en su mente cuando hace o dice algo. Así, por ejemplo, cuando separa escrupulosamente sus pertenencias y ropas en tres fardos para llevarse sólo uno consigo a su partida (siendo los otros regalos de su difunta señora o de Mr B.), con lo que demuestra una honestidad y escrupulosidad moral ciertamente admirables, no podemos evitar plantearnos hasta qué punto su acción no está influenciada por el hecho de que sus padres son espectadores indirectos de la misma; Pamela sabe que escribirá y relatará esa escena, y ello le permitirá así presentarse a la luz que ella misma ha elegido, la de un idealismo sin mácula que la convierte en una heroína virtuosa. Esta percepción se acentúa cuando comprobamos que, como ella misma reconoce, su acción no es espontánea sino premeditada, que la había planeado con antelación—«I intended to do», «I did intend to do» (109), repite. ¿No está acaso Pamela orquestando una representación ante su público, sus lectores, es decir sus padres, que le permitirá escribirse tal como ella desea hacerlo? El saber que lo que haga quedará escrito y llegará a sus padres es sin duda un estímulo para actuar de acuerdo con los patrones románticos o morales que se ha impuesto, y por tanto un factor decisivo—y de nuevo un factor literario—de su comportamiento. En este sentido, Pamela, como don Quijote, escribe también con sus acciones auto-conscientes. Como él, sabe perfectamente el tipo de historia en la que quiere estar, de la que quiere ser protagonista, y actúa de acuerdo con ello. La conciencia de su existencia literaria mediatiza así su existencia real.

Podría pensarse que el carácter privado de las cartas de Pamela y, sobre todo, su transformación casi en diario cuando se diluye o desaparece la posibilidad de hacérselas llegar a sus padres, marca una diferencia con don Quijote, cuya historia es pública y se imprime en el curso de la propia historia (a diferencia de las cartas y diario de Pamela). En lo que a sus padres se refiere, es evidente que, a efectos de esa auto-consciencia del que se sabe observado—o, en este caso, leído—y su influencia en el comportamiento, poco importa que el lector potencial sea anónimo y en número ilimitado o que sean los propios padres, de hecho es de suponer una influencia mayor y más determinante en el comportamiento en el caso de éstos últimos. Pero es que además Pamela reconoce pronto otro lector potencial de su narrativa—Mr B.—cuando éste le confiesa que ha tenido acceso a todas sus cartas: «“I have seen more of your letters than you imagine,” (this surprised me) “and am quite charmed with your manner of writing, and with many of your sentiments so much above your years; and for all these reasons, I love you to extravagance...”» (116). La posibilidad de que Mr B. pueda leer las cartas que escribe

debe de estar presente en la cabeza de Pamela a partir de ese momento (pese a que parece o finge ser plenamente consciente de ello sólo cuando se entera de la traición de John en Lincolnshire), y este nuevo lector potencial refuerza necesariamente la manera en que la escritura de su comportamiento influye en el mismo. Y tanto más así en cuanto que las palabras de Mr B. expresan el efecto beneficioso y positivo que la lectura de esas cartas producen en él (de nuevo pese a la posterior sorpresa de Pamela cuando gracias a las cartas Mr B. se convence definitivamente de su sinceridad y orienta su amor por cauces virtuosos). La posibilidad de este feliz desenlace gracias a sus cartas, por inconsciente que sea, debe también de estar en su mente desde este momento, y ello ha de reforzar necesariamente su auto-consciencia de personaje literario y la necesidad de actuar virtuosamente para poder escribir un relato virtuoso, es decir, la necesidad de escribir con sus acciones. Finalmente, el círculo de potenciales lectores aún se ampliará más en el segundo volumen, pues a partir de un cierto momento, con la presencia de su padre en casa de Mr B., la necesidad de las cartas a sus padres desaparece, pero Mr B. le pide que continúe su narrativa para que «...your story may be perfect, and that we, your friends, may read and admire you more and more» (335), petición a la que se une su padre. De esta manera, este círculo limitado de lectores que se ha ido ensanchando progresivamente y que le pide ahora que siga contándoles su vida, así como la ejemplaridad que esos lectores buscan en su narrativa, obliga a Pamela no sólo a seguir escribiendo, sino a seguir comportándose como la heroína perfecta y virtuosa que ha intentado ser para poder inscribirse a sí misma como tal en su narrativa. La petición de Mr B. y su padre muestra de manera clara y definitiva cómo la literatura que escribe sobre sí le obliga a actuar de una determinada manera, pero en el fondo esa ha sido siempre su quijotesca situación.

Al hacer de Pamela un Quijote idealista y literario Richardson se distancia de ella y de su idealismo romántico, una distancia epistemológica que es la distancia del novelista. Pero su distancia es diferente de la de Cervantes respecto a don Quijote y el idealismo romántico de éste: no está basada en la comicidad y la burla sino en la seriedad y el respeto, es una distancia aderezada con importantes dosis de complicidad—la complicidad del moralista. Richardson desplaza el román cervantinamente y cervantinamente lo dialogiza; pero desplazamiento y dialogización son diferentes, y el resultado de los mismos será no el anti-román sino el neo-román.

3. Las diferencias entre Richardson y Cervantes en su utilización del román pueden observarse claramente si, una vez vistas las similitudes entre Pamela y don

Quijote que muestran los puntos en común de esta utilización, consideramos las diferencias entre ambos, lo que los aleja y separa, que es lo que aleja y separa a Cervantes y Richardson. Si las similitudes de Pamela con don Quijote mostraban la distancia del novelista por parte de Richardson, las diferencias muestran la complicidad del moralista, y de esa mezcla de distancia y complicidad surge el neo-román o la novela romantizada. Estas diferencias se producen en los mismos terrenos o aspectos del Quijote idealista o romántico y el Quijote literario, pero ahora empezaremos nuestro recorrido por este segundo.

(b) La primera diferencia ya ha sido apuntada: la ausencia de referente literario para el idealismo romántico de Pamela que identifique al personaje como lector de un determinado tipo de román del que extrae ese idealismo. Pamela no imita conscientemente ningún género de román, al menos no hay una referencia clara en este respecto, no tiene ningún modelo literario específico comparable al caballeresco de don Quijote. O tal vez sí. Tal vez es la propia Pamela la que provee su propio modelo romántico, su propia historia tal como ella la percibe y va dejando por escrito, el román que imagina y que cree escribir. En este caso estaremos ante un original Quijote literario, ya que no sólo narra su propia historia sino que esa historia es el auténtico modelo literario que imita como Quijote.

A través de su escritura Pamela crea una imagen ideal de sí misma de acuerdo con la cual intenta vivir, un modelo idealizado de sí misma y de la realidad que la obliga a actuar de acuerdo con él. Pamela no sólo actúa de una determinada manera a causa de que sus acciones van a ser escritas, como don Quijote, sino sobre todo a causa de lo que ya ha sido escrito. De esta manera el comportamiento de Pamela, doblemente influenciado por la literatura en cuanto que no sólo lo está por sus lecturas sino también por su escritura, en realidad está triplemente influenciado por la literatura, ya que su escritura influye en él de dos maneras diferentes, tanto porque lo tiene que escribir como porque lo ha escrito. En su escritura crea y se adscribe ese papel de heroína romántica que le sirve de modelo y punto de referencia a lo largo de todas sus pruebas y trabajos. El valor y la función de su escritura va por tanto mucho más allá de su función comunicativa de informar a sus padres, que, como hemos visto, desaparece en un cierto punto cuando la dificultad de mandar las cartas se hace muy grande. En ese momento Pamela hace unas declaraciones que son muy significativas a este respecto. Pamela escribe que aunque no cree que pueda mandarles pronto las cartas, las seguirá escribiendo y las mandará cuando pueda, no sólo por el placer que le produce leerlas a los padres, sino también, «...as it may be some little pleasure to me, perhaps, to read

them myself, when I am come to you, to remind me what I have gone through, and how great God's goodness has been to me (which, I hope, will further strengthen my good resolutions, that I may not hereafter, from my bad conduct, have reason to condemn myself from my own hand, as it were)...» (75). En estas palabras la propia Pamela comenta cómo su escritura sirve para reforzar sus buenas resoluciones, ya que de no seguir estas resoluciones se «condenará por su propia mano» al mostrar la discrepancia entre las mismas y su comportamiento, o, en otras palabras, entre el modelo que suponen las cartas escritas hasta ese momento y su comportamiento. Pamela habla de leer ella misma más tarde las cartas que ha enviado; pero no hay duda de que en su mente permanece la huella de lo que ha escrito y está ahí lista para ser *leída* en cualquier momento. Y mucho más desde el momento que deja de enviar las cartas y escribe en forma de diario, una vez cautiva en Lincolnshire. El modelo literario es ya completamente accesible, y esa función de modelo aparece de nuevo claramente en las siguientes palabras del editor: «We shall now leave the honest old pair ... and return to the account she herself gives of all this; having written it journal-wise, to amuse and employ her time, in hopes some opportunity might offer to send it to her friends, (*and, as was her constant view*) *that she might afterwards look back upon her dangers; and either approve or repent of her conduct in them*» (130). La misma idea de nuevo, con el mismo énfasis en leer *después* que no excluye sin embargo el leer *mientras*, y con las dos formas en que la literatura que escribe influencia su comportamiento implícitas en ellas: por un lado, el conocimiento de que lo que haga que va a quedar escrito y va a ser juzgada por ello; por otro, el hecho de que hasta ese momento ha establecido un patrón de conducta que debe seguir como modelo y al que su comportamiento debe adecuarse para ser juzgada favorablemente. En las dos citas queda claro que el destinatario o narratario último de su narrativa es la propia Pamela, que ella es su principal y, por ende, quijotesca lectora.

En cierta manera podemos pensar que Pamela escribe lo que escribe y como lo escribe porque ello le permite actuar en consecuencia. La escritura, en este sentido, es la premisa de la acción, permite o facilita la acción, y no al revés, como sería normal en un relato autobiográfico o un diario. Las prioridades se invierten y la escritura se antepone en cierto grado a la acción, porque la escritura es en cierta medida la condición necesaria para la acción²⁵. De ahí la importancia que escribir tiene para ella en la dura prueba a

²⁵ En ciertos momentos de hecho Pamela parece preferir la escritura a la acción, como en su intento de escapada que nos va contando tan minuciosamente, minuto a minuto, con cada bajada al jardín para intentar escaparse seguida por una subida a su cuarto para relatar ese intento. Es como si para

que se enfrenta y esa persistencia en escribir en toda circunstancia (lo que en muchas ocasiones puede parecer poco plausible), así como la impresionante energía que despliega en proveerse de los medios necesarios para ello en las condiciones menos favorables (149-150, 217). La escritura es para Pamela una especie de táctica de resistencia, un arma con la que combatir una realidad degradada similar a las armas de don Quijote, su armadura, lanza o espada. De hecho en cierto momentos sus cartas parecen ser una especie de armadura con la que se protege la protagonista, pues las lleva cosidas a sus ropas para evitar que sean descubiertas (168); aunque en el plano literal Pamela está protegiendo a guareciendo sus cartas, en un plano simbólico podemos pensar que en realidad es ella la que se guarece o protege tras ellas, pues en ellas encuentra la determinación que puede faltarle en muchos momentos de angustia o miedo, un recordatorio de lo que debe ser su conducta que le ayuda a superar con bien las dificultades. La escritura de Pamela es ante todo una fuente de energía y coraje, un apoyo vital en sus pruebas y trabajos, y en última instancia el medio a través del cual Pamela emerge victoriosa de esas pruebas: Mr B. es conquistado por Pamela a través de la lectura de sus cartas, es convencido de la sinceridad y la valía de su idealismo romántico por su escritura (265, 276), no por su acción, que tilda y califica en diferentes momentos como fingida o hipócrita. Pero el valor de esta escritura, sin embargo, no es tanto que dé validez al comportamiento romántico de Pamela a los ojos de lectores como Mr B.—o sus padres, o nosotros mismos—como que lo hace a sus propios ojos, como que en ella encuentra el modelo con el que afrontar su prueba.

De esta forma la literatura escrita por Pamela, o más bien la lectura o percepción romántica de Pamela de esa literatura, realiza la función de modelo que debería corresponder a cualquier tipo de literatura romántica. Es lógico que no exista referente literario romántico para el idealismo de Pamela: ella misma escribe ese referente. La propia obra que leemos—o más exactamente, la imagen de esa obra en la mente de Pamela, la historia que ella cree escribir más que lo que escribe—actúa como modelo romántico. Estamos ante una variante tremendamente original y sofisticada del patrón quijotesco. Pamela es una lectora quijotesca de su propia literatura. Y ello tanto por el

Pamela fuera más importante registrar esos intentos frustrados de escapada que la propia escapada, como si vertiera su disposición heroica en la literatura que escribe más que en su acción, como si la escritura o la necesidad de escribir tuviera un efecto paralizante, o como si se refugiara en la escritura ante su incapacidad de actuar: «And I continue writing here, when I ought to act...» (192), confiesa la propia Pamela. Para Pamela escribir sobre su escapada es como si hubiera escapado, parece equivaler a haberlo conseguido: registrar una actitud heroica que le sirve de modelo es más importante que llevar ese modelo a la práctica.

hecho de que ella misma escribe el modelo que sirve de base para su imitación, como porque este modelo es romántico sólo en su lectura o percepción del mismo, no en sí mismo. Así se completa esa intensificación de la esencia literaria de la figura quijotesca observable en Pamela (quien, sin embargo, no es un Quijote en sentido estricto): su vida y su comportamiento son literarios (1) en cuanto que son imitación de la literatura, (2) en cuanto que van a ser literatura, van a ser escritos, lo que crea esa autoconsciencia de personaje literario, y (3) en cuanto que ella misma escribe esa literatura que imita—de forma que su propia escritura se convierte en el modelo en que convergen sus otros modelos, que los abarca y subsume. De esta forma su propia narrativa se convierte en el punto de partida (en cuanto que la imita) y de llegada (en cuanto que luego registra esa imitación en ella) de su literaria, quijotesca existencia. Por todo ello la actitud y respuesta de Pamela ante la realidad es, por un lado, incluso más literaria que la del mismo don Quijote; pero, por otro, menos literaria en cuanto que no recurre a la literatura romántica del momento, no hay ese referente interno romántico o corpus literario definido que determina el comportamiento de don Quijote y de las diferentes figuras quijotescas del XVIII.

Esta difuminación del aspecto literario más obvio de la figura quijotesca junto a su intensificación en un plano más profundo, y el hecho de que su propia historia romantizada sirve como arma de combate o táctica de resistencia que conduce al personaje a su triunfo final—en un doble sentido, en cuanto que modelo en que se apoya y en cuanto que su lectura da lugar al cambio de actitud de Mr B. que trae ese triunfo—son los aspectos en los que Pamela difiere o se aleja de don Quijote en cuanto que Quijote literario. Y estas diferencias nos informan ya de las diferencias entre Richardson y Cervantes: si Cervantes utiliza a su Quijote para plantear en su obra una controversia literaria, Richardson lo hace para plantear una controversia moral, de ahí la ausencia de referente genérico claro como fuente del idealismo romántico de Pamela; si Cervantes ridiculiza a su protagonista, Richardson la ensalza, de ahí el éxito y acierto en su uso de la literatura, especialmente de la que ella misma escribe. La figura quijotesca es situada en un terreno diferente y el autor adopta una actitud diferente hacia ella. Y esto se observa todavía más claramente en un segundo grupo de diferencias referidas al aspecto idealista de su Quijote.

(a) El desinterés de Richardson por la controversia literaria se aprecia en el carácter modal o universal y no formulaico del idealismo romántico de Pamela. Pese a las similitudes que hemos anotado con el idealismo de las heroínas del román de religión, el idealismo de Pamela se diferencia claramente del de don Quijote en que no se

encuentra mediatizado por—ni está implícito en—una fórmula romántica específica, sino que está desligado y es independiente de toda actualización formulaica; no utiliza elementos que sean distintivos, propios o exclusivos de una fórmula romántica concreta, sino que son lo suficientemente universales como para aparecer en los géneros románticos de cualquier época, pertenecen a esa matriz modal común a todos ellos (de hecho sólo podemos reconocerlos si distinguimos entre modo y género). Y lo que es más, la sublimación/demonización y la trascendentalización de Pamela de la realidad, la percepción de la misma a través de una doble perspectiva vertical, tal como la presenta Richardson en la obra, se revela como una forma de ver la realidad que trasciende lo literario, incluso que lo precede, que va unida a hombres de todas las épocas y edades, atemporal y recurrente, del que los géneros románticos con su modo característico de representación de la realidad no son sino actualizaciones literarias. La obra de Richardson revela también cómo esa forma es especialmente favorecida por situaciones de peligro (e incluso cómo es apta o incluso necesaria para manejarlas), cuando, como resultado de ello, nuestros miedos y deseos se agudizan, cobran fuerza, y filtran nuestra percepción de la realidad, tal y como ocurre con Pamela. Ante una amenaza demonizamos lo que nos amenaza y sublimamos lo amenazado; y cuanto más grave y desesperada es la situación tendemos a creer en—y volver la vista a—un principio superior que pueda intervenir cuando nuestras fuerzas no son ya suficientes por sí solas. La visión romántica se constituye así en una estrategia de resistencia observable en situaciones que amenazan nuestra supervivencia (pensemos en guerras, desastres, etc.) en las que la visión *realista* sirve de poco. La visión romántica nos hace creer que el bien y su representación suprema, Dios, está de nuestra parte en nuestra lucha con el mal, y en ella encontramos así la fuerza y la fe para seguir adelante, como le ocurre precisamente a Pamela. Pues, como ya hemos dicho, Pamela escribe inmersa en una situación de peligro, en la amenaza, y por tanto desde el miedo, de modo que es lógico que su visión de la realidad sea romántica y al tiempo independiente de toda fórmula romántica. A Richardson no le interesa un determinado tipo de román, sino el idealismo romántico, y para propósitos bien diferentes de los cervantinos, no paródicos sino morales. Y al servicio de esos propósitos su actitud hacia ese idealismo romántico es bien diferente, como muestra su diferente actitud hacia la figura que lo sustenta: respetuosa y hasta enaltecedora y no ridiculizadora o burlesca.

Esta diferente actitud aparece con claridad en la más obvia diferencia entre Pamela y don Quijote: el grado del conflicto que ambos representan entre realidad y visión, entre mundo y visión de mundo, que es lo mismo que decir entre el autor y personaje. El

conflicto en Cervantes es brutal y radical, don Quijote está loco, mientras que Pamela no, el conflicto en Richardson es mucho más sutil y moderado. Don Quijote sufre alucinaciones, inventa con su locura transformista una realidad romántica que no existe; Pamela sólo distorsiona ligeramente la realidad, la colorea de una tonalidad romántica al proyectar en ella su subjetividad. Don Quijote se lanza a una serie de aventuras que, como hemos visto, él mismo ha de inventar utilizando estímulos de la realidad y el recuerdo de la fórmula romántica caballerescas; la aventura o la peripecia de Pamela es real y no inventada, le viene dada, ella se encuentra realmente en una fórmula romántica de pasión. O, en otras palabras, don Quijote transforma románticamente la realidad tanto en términos modales como formulaicos, su imaginación provee tanto los personajes e incidentes propios de un román de caballerías que naturalmente están ausentes en el mundo que lo rodea, como la perspectiva modal romántica implícita en ellos; la distorsión de Pamela es exclusivamente modal ya que ella es efectivamente raptada y sufre la persecución sexual de Mr B. y el cautiverio, de modo que su imaginación romántica proporciona la perspectiva modal—justificada además en gran medida por el miedo y su difícil situación, como hemos visto—pero no los incidentes y los personajes de un román de pasión. Don Quijote, además lleva su idealismo romántico a la acción también de forma mucho más radical, lanzándose a la aventura en el mundo exterior, mientras que en Pamela su idealismo romántico actúa en un plano interior, tanto en el sentido subjetivo o mental como doméstico. Por todo ello el correctivo o la respuesta de la realidad a don Quijote es una radical refutación (prostitutas en lugar de damas, pícaros y delincuentes en lugar de castellanos y caballeros, molinos en vez de gigantes, ovejas en vez de ejércitos), mientras que para Pamela es una sutil crítica que no siempre es observable con claridad (una criada con una visión degradada de la realidad en vez de una malvada ogresa, un titubeante y enamorado aprendiz de seductor y violador en lugar de villano, ambos atrapados en la realidad social y víctimas de la misma tanto como Pamela, y una liberación mediante medios muy humanos y de este mundo en vez de providenciales o sobrehumanos).

Don Quijote utiliza el idealismo romántico limitado por su dependencia de una fórmula, una fórmula que se demuestra demasiado remota y alejada de la realidad como para afectarla positivamente y tener algún tipo de utilidad en las relaciones del personaje con esa realidad; el modo romántico de Pamela, más general y universal, no limitado formulaicamente, y por tanto no atado a un determinado contexto histórico o cultura, sin riesgo de anacronismo, pese a sus insuficiencias epistemológicas se demuestra no sólo moralmente superior sino operativo y hasta beneficioso, como pone de manifiesto

el triunfo final de Pamela. Aunque su idealismo romántico es quijotesco este triunfo y la aceptación o sometimiento de Mr B. y Mrs Jewkes al mismo, lo demuestra a la postre más válido que el *realismo* degradado o el escepticismo de éstos, de hecho se propone como un código moral alternativo y un modo de comportamiento preferible. El establecimiento de este nuevo código moral es una empresa quijotesca, una cruzada contra un mundo corrupto similar a la de don Quijote, rodeada por similares obstáculos y por la misma falta de apoyo y comprensión, de visiones *realistas* o escépticas hostiles; pero, a diferencia de la empresa de don Quijote, la de Pamela se ve coronada por el éxito, de modo que su código romántico demuestra ser una estrategia adecuada de resistencia contra la realidad degradada e incluso de influencia en la misma, y no sólo eso sino una pauta de comportamiento muy ventajosa. En *Pamela* tenemos la misma lucha entre el Quijote idealista y la realidad degradada que en *Don Quijote*, pero ahora el Quijote emerge vencedor. El idealismo romántico conduce a Pamela al éxito y el cumplimiento de sus deseos; a don Quijote al fracaso, la frustración y la desilusión. Ello va unido a otra diferencia crucial entre uno y otro: don Quijote es un anti-héroe, Pamela es casi una heroína. Pamela es joven, hermosa, y, aunque una criada, está dotada de las cualidades de las heroínas románticas; don Quijote es viejo, seco de carnes, y carece por completo de cualidades románticas. Si bien Pamela no es tan perfecta y virtuosa como ella pretende o cree, sí lo es lo suficiente para estar a la altura de la imagen romántica e idealizada que tiene de sí misma, mantiene el tipo; don Quijote casi nunca, es ridículo en sus intentos de comportarse como un héroe romántico, el contraste entre cómo imagina ser y cómo es es tan radical como el de cómo imagina el mundo y cómo es éste; en Pamela este contraste es igualmente sutil.

Por eso Pamela y don Quijote pueden considerarse dos modelos alternativos básicos del conflicto entre la imaginación romántica y la realidad, dos arquetipos antagónico de *romancers*. Uno representa el éxito de la imaginación romántica y su aspecto heroico, otro su fracaso y aspecto anti-heroico. Richardson lanza el conflicto entre la imaginación romántica y la realidad planteado por Cervantes en una nueva dirección haciendo triunfar a la primera sobre la realidad en vez de ser aplastada por ésta. *Don Quijote* y *Pamela* representan así dos tipos de narrativa en los que predomina bien el cumplimiento de deseos bien la desilusión, pero que ya no pueden ser asociados con novela y román, ya que en ambos sus protagonistas son percibidos como *romancers* y estamos por tanto en las manos de novelistas. En ambas obras la realidad

es percibida a través de los patrones románticos de los protagonistas: en uno la realidad es romantizada por ellos, en el otro esos patrones son rebatidos por la realidad*⁽⁶⁷⁾.

*⁽⁶⁷⁾ Algunos críticos no parecen ser conscientes de este hecho, no perciben la distancia de Richardson respecto a su heroína, o no piensan que sea lo suficientemente grande. Beer y Wolff consideran la obra ante todo como una fantasía que da cumplimiento a los deseos de los lectores del momento, especialmente de criadas como Pamela, y por ello básicamente un román. Así Gillian Beer escribe:

The romance gives repetitive form to the particular desires of a community, and especially to those desires which cannot find controlled expression within a society. This is another reason why works which read like realistic fiction to the audience to whom they were first addressed, read like romance to future generations.

Pamela is a case in point. Richardson's novel of the maidservant who withstood her master's advances and then married him give lineaments to many covert desires and expressed the fantasies of a wide social range of readers. Pamela is an ideal figure as well as a lively young woman (she shares her name with one of the perfect heroines of Sidney's *Arcadia*). Few maidservants could hope to withstand the assaults of their master and win through to marriage and enfranchisement; few men could hope for erotic and lawful gratification from a wife who was their servant and their moral superior. The book was in a sense revolutionary, undermining the common assumptions about the outcome of such a story ... But the book's immense popularity came from more than a prurient pleasure in the long siege of Pamela's virtue. It was based also on scarcely formulated longings and ideals which were hampered by the actual social system and by the current assumptions about the relationships between men and women. The closely realistic narrative surface allowed its first audience to accept it as a report from life without bringing to consciousness the ways in which it released them from the inhibitions of their own society. Revolution is one function of romance. (13)

Pero el cumplimiento de deseos no es el territorio exclusivo del román: *Pamela*, como hemos visto, crea una forma novelística capaz de hacerlo. Wolff apunta en una dirección similar a Beer cuando sugiere que el final feliz de *Pamela* impide que ésta sea una novela plena. Frente a las interpretaciones más frecuentes de Pamela como demasiado buena, una santa, o demasiado mala, una hipócrita, Wolff ofrece una tercera posibilidad: «There remains, however, a third possibility: that Pamela is indeed an unconscious revelation—not of herself, since she does not exist apart from her author's imagination—but of the author and, even more, of the class to which he belonged, and of human nature. The present paper will seek to develop the point that the book is most fruitfully read as a remarkably consistent and revealing dream fantasy» (224). Tras constatar este carácter de fantasía del personaje y el libro, Wolff se pregunta: «The essential question, therefore, is: Did Richardson maintain any such detachment from Pamela? Did he know what he was doing?» (229). A la primera pregunta responde que no, a la segunda que tal vez sí. Nuestra respuesta ha sido la contraria: Richardson sí se mantiene a distancia del personaje, pero tal vez no era consciente de lo que estaba haciendo. Por eso para Wolff la obra no es una novela plena: «Its true weakness is that, though it purports to be a novel (or a "true" story), it is only the raw material of a novel—a self-indulgent dream. The marvel of the book is that Richardson could enter so perfectly into the dreamer's psyche; the disabling flaw, that he did not detach himself from the dreamer, did not recognize the dream as such, and hence did not discipline it with the correcting critical sense essential to the true artist» (233). Hemos demostrado que la distancia existe, estamos ante un relato de las fantasías románticas de un personaje mostradas como tales fantasías; el hecho de que esas fantasías se hagan realidad al final no demuestra automáticamente que estemos en un román: en el mundo horizontal de la experiencia las fantasías a veces se hacen realidad. Para Wolff el hecho clave es precisamente el momento en que se hacen realidad, la vuelta de Pamela a Lincolnshire y el final feliz. Cuando Mr B. libera a Pamela y la deja ir, escribe Wolff, ella se da cuenta de que no es eso lo que quiere, y su sueño o fantasía parece terminar: «And if the book had ended here, it might have ranked as a truly great novel, a masterpiece of ironic realism, worthy to stand beside *Madame Bovary* or even *Don Quixote*. For surely the one essential purpose of the novel, no matter how disguised by fantastic incident or unreal setting, is to unveil the truth of the human heart. But Richardson was recording a dream, a self-indulgent fantasy, the purpose of which is to present the impossible in realistic guise, to conceal the truth from the dreamer, or, in slightly metaphorical use of Freud's phrase, to prevent

Todas estas diferencias entre don Quijote y Pamela ponen de manifiesto la diferencia básica entre Cervantes y Richardson en su utilización del román y su actitud hacia el mismo. Ambos autores utilizan el román desde la novela, manteniendo esa distancia propia del novelista que se manifiesta en el desplazamiento realista de la fórmula romántica en la realidad horizontal y la subjetivización dialógica de su modo en el personaje del idealista romántico. Pero el carácter heroico o anti-heroico del idealista, el cumplimiento de sus deseos e ilusiones o su frustración y desilusión, el triunfo o el fracaso de su idealismo sobre las visiones alternativas, su utilización formulaica o modal de ese idealismo, la mayor o menor disparidad entre mundo y visión de mundo, y el carácter radical o sutil de la respuesta de la realidad a esa visión, indican claramente la diferente posición o distancia de Cervantes y Richardson respecto al román. Richardson apoya y está abiertamente del lado de Pamela y su idealismo romántico, planteando el conflicto entre este idealismo y la realidad ante todo en términos morales, enfatizando este aspecto—aunque sin descuidar el epistemológico, en que ese idealismo se demuestra deficiente, pero dejando de lado la polémica literaria y utilizando de román al servicio de sus propósitos morales. Richardson muestra cómo el idealismo romántico salva a Pamela, cómo la realidad puede moldearse y someterse a patrones románticos y

awakening» (229-30). La comparación con don Quijote y Emma Bovary es un tácito reconocimiento de las conexiones que aquí hemos establecido entre don Quijote y Pamela, pero muestra también cómo para Wolff sólo la desilusión y frustración del soñador es algo novelístico; el cumplimiento de sus deseos no lo es. Sin embargo, como hemos visto, los dos patrones pueden darse igualmente en una novela: el fracaso de la imaginación romántica, o de la ilusión y el sueño en general, y su triunfo. Wolff confunde la diferente distancia de Richardson respecto de su personaje romántico con la ausencia total de distancia.

A diferencia de Wolff, Watt, hablando de *Pamela*, recurre a *Madame Bovary* y *Don Quijote* para sugerir—más que establecer—una conexión entre las dos primeras por su realismo y su reflejo de una subjetividad. Watt discute las diferencias entre *Madame Bovary* y don Quijote, quedando implícito de alguna forma que estas son las diferencias entre Pamela y don Quijote (aunque Watt no llega a establecer claramente la relación entre ambos, constata cómo en *Don Quijote* se confunden *formal realism* y *romance* de manera semejante a como ocurre en *Pamela*), unas diferencias similares a algunas de las que hemos apuntado aquí: «But if we compare *Don Quixote* with *Madame Bovary*, its classic equivalent as regards the effects of the novel, the result of the novel form's apparent realism of action and background combined with its focus on the emotional life of the characters become apparent. Don Quixote is, after all, mad, and the distortions produced by romance issue in actions whose ridiculous unreality is evident to everyone, and even, eventually, to himself; whereas Emma Bovary's conception of reality and her own role in it, though equally distorted, is not seen to be so by her or by anyone else because its distortions exist primarily in the subjective sphere, and the attempt to carry them out does not involve any such obvious collisions with reality as those of Cervantes's hero: she is mistaken, not about sheep and windmills but about herself and her personal relationships» (205). La conexión entre Pamela y Emma Bovary es evidente, aunque Emma, como don Quijote y a diferencia de Pamela, desemboca finalmente en la desilusión y frustración. Así pues Emma se parece a Pamela en el grado y tono de su distorsión romántica de la realidad, pero a don Quijote en el desenlace de la misma. Podemos considerarlas en este sentido como dos Quijotes femeninos, menos radicales y subjetivos, prototípicos de estas dos direcciones del conflicto entre imaginación romántica y realidad, ambas, insistimos, igualmente novelísticas.

morales en vez de resignarse al *realismo* degradado imperante, y puede ser así redimida o rescatada de su degradación. En *Pamela* se yuxtaponen *romance* y *realismo*, pero el primero derrota al segundo. En *Don Quijote* ocurre lo contrario. Cervantes no está del lado de don Quijote ni del idealismo romántico que éste representa, ya que el conflicto entre idealismo y realidad está planteado ante todo en términos epistemológicos— aunque sin descuidar sus implicaciones morales, que redimen en cierta medida este idealismo y lo sitúan por encima de la realidad, pero utilizado sobre todo para la parodia del román. Para ello Cervantes muestra cómo el idealismo romántico caballeresco conduce a don Quijote a una sucesión de locuras y disparates, y cómo ese idealismo es continuamente aplastado y pisoteado por la realidad. Cervantes utiliza el román de manera cómica y burlesca para una controversia literaria, para desacreditar o rechazar un determinado tipo de román, los libros de caballerías hispánicos del XVI, por anacrónico y alejado de la realidad; Richardson utiliza el román de manera seria y respetuosa para una controversia moral, para recuperar y reivindicar la validez del idealismo moral que va asociado al idealismo romántico tal y como pueden encontrarse en el román religioso, el francés o el griego, y en general en casi todo tipo de román. «No te rindas al realismo degradado, sigue el ideal», parece decirnos Richardson, y presenta a Pamela como una forma posible y viable del ideal en el mundo real del XVIII inglés, que se ve coronada por el éxito y el cumplimiento de sus deseos. La frustración y desilusión de don Quijote nos dicen, por el contrario, que no hay más remedio que rendirse a la realidad, que el ideal en los términos en que lo plantea don Quijote es inviable en el mundo real del XVII español— aunque éstos no son los únicos términos posibles, y las historias interpoladas muestran que el ideal no es imposible y no está excluido del todo del mundo cervantino.

Por eso si caracterizáramos el *Quijote* como anti-román, debemos encontrar un término nuevo que describa esta nueva forma de utilizar el román desde la novela, esta nueva distancia respecto al mismo seria y respetuosa en vez de cómica y burlesca, que en realidad no es tan nueva pues se apuntaba en la utilización de otros materiales románticos no caballerescos en el *Quijote*, pero que ahora cuaja y toma forma definitiva en una nueva posibilidad novelística, una alternativa al anti-román. *Neo-román* puede ser una buena solución para designar esta nueva forma de utilizar el román en la novela, caracterizada por una incorporación no cómica ni burlesca de materiales románticos, que pueden prestar a la novela apariencia de román y pueden hacer pensar que estamos ante una nueva forma de román: el neo-román puede considerarse una forma novelesca de román, o, a la inversa, una forma de novela romantizada. Anti-román y neo-román

serán así las dos formas básicas en las que un novelista puede utilizar el román, desencantando con el *realismo* la realidad romántica, o encantando románticamente la realidad *realista*. A esta romantización de la realidad y la nueva forma de novela romantizada se refiere Walter Reed cuando constata en su libro sobre las tradiciones picaresca y quijotesca en la novela que hay una tercera tradición que surge en el siglo XVIII, otra forma básica de crítica novelística del status quo literario:

The new paradigm is part of the more general cultural shift of romanticism, and it involves a new valuation of the older vernacular tradition of romance... in the novels of Richardson, of Rousseau, and of Goethe and Scott, romance motives begin to enter the domain of the novel with a new authority. In this new paradigm, the novel no longer functions as a displacement of the official literature but as a regeneration of the unofficial ... In this form of the novel, the romance tradition is not an exposure of literature's inherent weakness, but a revelation of its latent strength. (162-63)

Las referencias de Reed a la nueva autoridad que la tradición romántica tiene en esta nueva tradición novelística así como a la revelación de su fuerza y no sus debilidades, junto con la mención de Richardson, permite identificar esta nueva tradición de que habla Reed con el neo-román que aquí hemos descrito a través de *Pamela*. Reed habla a continuación del problema de terminología que esta nueva tradición plantea a la hora de distinguirla del román tradicional:

Nevertheless, there is a clear historical distinction to be made between narratives which operate for the most part within the codes of the older romances—for example, Mlle de Scudéry's *Astrée* [sic]—and narratives which transform these codes and transpose them into other arenas of discourse and action, such as Richardson's *Pamela*. It is a distinction between an extension of the romance tradition itself and a reorganization of romance elements within the already established alterity of the novel. That such a reorganization of romance elements within the novel occurs in the course of the eighteenth century is undeniable» (163).

Reed concluye que «a generic distinction between romance proper and the romanticized novel should also be maintained...» (164). Las palabras Reed no dejan lugar a dudas sobre la similitud entre su distinción entre román y novela romantizada y la que aquí hemos hecho entre román y neo-román. Para Reed, tras 1750 hay más novelas que incorporan importantes elementos de román que romanes puros—y ciertamente es como si con el establecimiento y difusión de la novela como género fuera ya imposible seguir escribiendo román en toda su pureza vertical—y cita como ejemplos de novelas románticas *Peau de Chagrin*, de Balzac, *Wuthering Heights*, de Emily Brontë y *The Scarlett Letter*, de Hawthorne, mencionando como romanes puros *The Castle of Otranto* de Walpole, el *Frankenstein* de Mary Shelley o el *Hyperion* de Hölderlin.

Pero tal vez lo más interesante de los comentarios de Reed es la relación dialéctica que éste plantea entre Cervantes y la picaresca, por una parte, y Richardson por otra:

As far as the novel in general is concerned, this romanticizing alternative does represent a significant departure from the examples of *Don Quixote* and the picaresque. As a historical phenomenon, the regeneration of romance within the novel may be traced back as far as Madame de Lafayette and *La Princesse de Clèves*, but it was in the novels of Richardson ... that this alternative to the Quixotic and the picaresque was expressed with something like the exemplary force of the earlier novels. (165)

En la visión de Reed, y utilizando nuestros términos, el neo-román es una reacción al anti-román, representado por la picaresca y el *Quijote*, una alternativa a estas tradiciones novelísticas que se diferencia de ellas por el nuevo status, por la autoridad que adquieren los elementos románticos aun dentro del mundo *realista*. La idea no es nueva, pues algo similar parecía pensar un crítico más cercano a Richardson, Mrs Barbaud, quien en su introducción a su edición de las cartas de Richardson, como explica Dalziel,

...she outlines the history of prose fiction. The French romances, though they dealt with "a species of love so exalted and refined, that it bore but little resemblance to natural passion", though they foistered on to historical personages adventures of a fictitious kind, though they were impossibly tedious, yet presented the manners and passions of an ideal world, where "the situations were often striking and the sentiments always noble". Novels of low life, like those of Scarron and Le Sage, were lively but often of dubious morality. Something better was needed. (24)

Lo que faltaba, en palabras de la propia Barbaud, era «...a mode of writing which should connect the high passion, and delicacy of sentiment of the old romance, with characters moving in the same sphere of life with ourselves, and brought into action by incidents of daily occurrence» (Cit. Dalziel 24), y para Barbaud ese nuevo modo de escritura, que mantiene el idealismo del román pero lo mezcla con el *realismo* de la novela es el inventado por Richardson. Las palabras de Barbaud describen perfectamente el movimiento que va del román—ella cita el román heroico francés—al anti-román—y cita un autor de la tradición cervantina, Scarron, y otro de la picaresca, Le Sage—y al neo-román—Richardson.

La descripción que se deduce de las afirmaciones de Reed y Barbaud, la dinámica román—anti-román—neo-román es acertada e iluminadora, pero tal como la plantean tiene el inconveniente de meter el *Quijote* y la picaresca en el mismo saco anti-romántico, cuando son dos formas diferentes de anti-román, y ello impide percibir las conexiones entre Cervantes y Richardson y su pertenencia a una común tradición cervantina de la novela. El *Quijote*, como vimos, incluía también el román de modo no anti-romántico, de manera que el germen de la nueva distancia neo-romántica estaba ya allí, aunque era secundaria. El *Quijote* era en sí mismo una respuesta a la picaresca, la respuesta cervantina a la negación absoluta del idealismo romántico por parte de la picaresca,

mediante la yuxtaposición de *romance* y *realismo*. Richardson sigue en esta línea de utilización del *romance* en el seno del *realismo*, de superposición de ambos en la misma narrativa, pero la transforma para acomodarla a sus intenciones morales, concediendo al idealismo romántico ese nuevo status, esa seriedad y autoridad que le permite utilizarlo al servicio de su propósito moral. Este esfuerzo moral, ausente en Cervantes, inclina la balanza del lado del román, y da lugar al neo-román en lugar del anti-román. De esta manera si la respuesta o la alternativa cervantina a la picaresca se había planteado ante todo en términos epistemológicos, mostrando las limitaciones de su pintura degradada de la realidad, que sólo ofrecía una parte de la misma y excluía aspectos importantes (el realismo inclusivo o romántico cervantino), Richardson plantea su alternativa ante todo en términos morales, utilizando la superposición cervantina de idealismo y *realismo* pero transformándola para acomodarla a su propósito moral. Podemos decir que la alternativa neo-romántica de Richardson utiliza el nuevo camino abierto por Cervantes que une el realismo degradado de la picaresca y el idealismo del román, pero habilita un carril o una vía nueva que corre en dirección opuesta, que va del *realismo* al *romance* en vez de del *romance* al *realismo*, que, como hemos dicho, encanta románticamente la realidad horizontal en vez de desencantar de modo *realista* la realidad romántica. Richardson da una nueva y positiva solución al problema de la imaginación romántica cercada por una realidad degradada que había sido resuelto de manera negativa por Cervantes.

En este sentido Richardson presenta también una alternativa a Cervantes. *Pamela* no es sólo una alternativa al anti-román picaresco sino también al cervantino, como perciben Reed y Barbaud, pero desde la propia tradición cervantina. En los dos aparece el mismo diálogo entre idealismo romántico, *realismo* y realidad: en Cervantes el diálogo es anti-romántico, el román es desestimado o rechazado como visión de mundo—aunque no en todas sus variedades; en Richardson, aunque criticado, no es negado sino reafirmado como instrumento válido y deseable con el que dar forma y enfrentar la realidad. Cervantes y Richardson representan los dos polos extremos de la relación muy variable y llena de matices entre *romance* y *realismo* que caracteriza la novela de la tradición cervantina, los dos extremos en una amplia gama de actitudes del novelista hacia el román—hacia la imaginación romántica o simplemente hacia la imaginación o la ilusión representada siempre por materiales románticos^{*(68)}— tal y

^{*(68)} Esta es la opinión por ejemplo de Sheridan Baker, quien hablando en «The Idea of Romance in the Eighteenth-Century Novel» de Defoe y la propensión de Robinson Crusoe y el propio Defoe a romantizar la realidad, afirma lo siguiente: «...*Don Quixote* is the archetypical novel because it is the

como éste aparece representado por sus personajes protagonistas y sus visiones de mundo. A la serie que forman román, anti-román picaresco y anti-román cervantino, Richardson añade un elemento o término nuevo—el neo-román—que es en sí mismo el germen de una nueva tradición novelística.

prime story of illusion and reality, the novel's primary business. This is exactly what Defoe discovered for himself in *Robinson Crusoe*. But I should like to emphasize one point: it is specifically the stuff of romance that the novel, from *Don Quixote* on, has used to dramatize man's illusions» (515)



III

HENRY FIELDING Y EL ROMAN COMICO

En el prefacio de *Joseph Andrews* Fielding avisa al lector sobre la clase de obra que tiene en las manos, y, más específicamente y de manera sorprendente, sobre el nuevo tipo de román que se dispone a leer, tal y como parecen sugerir sus palabras iniciales:

As it is possible the mere English reader may have a different idea of romance with the author of these little volumes; and may consequently expect a kind of entertainment, not to be found, nor which was ever intended, in the following pages; it may not be improper to premise a few words concerning this kind of writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our language.*⁽⁶⁹⁾

A continuación Fielding establece, siguiendo a Aristóteles, una distinción entre poesía épica y dramática, otra entre trágica o cómica, y a éstas añade él una tercera entre poesía en verso o en prosa. De modo que, continúa Fielding, existe una poesía épica trágica en prosa que es el equivalente de la que escribió Homero en verso en la *Odisea*, y de la que cita como ejemplo el *Télémaque* de Fénelon, pero que no hay que confundir con «...those voluminous works commonly called romances, namely, *Clelia*, *Cleopatra*, *Astræa*, *Cassandra*, the *Grand Cyrus*, and innumerable others...» (25). Junto a esta épica trágica en prosa a la que no quiere llamar *romance* para evitar esta confusión, existe también una épica cómica en prosa, a la que sin embargo Fielding sí denomina *romance*, pero anteponiéndole el adjetivo *comic* para diferenciarlo de esos otros romances serios franceses. Fielding define el *comic romance* de la siguiente manera:

*⁽⁶⁹⁾ HENRY FIELDING, *Joseph Andrews*, ed. R.F. Brissenden (Harmondsworth: Penguin: 1977) 25.

Now a comic romance is a comic epic-poem in prose; differing from comedy, as the serious epic from tragedy: its action being more extended and comprehensive; containing a much larger circle of incidents, and introducing a greater variety of characters. It differs from the serious romance in its fable and action, in this: that as in the one these are grave and solemn, so in the other they are light and ridiculous: it differs in its characters, by introducing persons of inferior rank, and consequently of inferior manners, whereas the grave romance, sets the highest before us; lastly in its sentiments and diction, by preserving the ludicrous instead of the sublime. In the diction I think, burlesque itself may be sometimes admitted; of what many instances will occur in this work, as in the descriptions of the battles, and some other places, not necessary to be pointed out to the classical reader; for whose entertainment those parodies or burlesque imitations are chiefly calculated. (25-26)

Aunque el román cómico incluye episodios o pasajes burlescos, Fielding diferenciará a continuación lo cómico de lo burlesco:

...for as the latter is ever the exhibition of what is monstrous and unnatural, and where our delight, if we examine it, arises from the surprizing absurdity, as in appropriating the manners of the highest to the lowest, or *à converso*; so in the former, we should ever confine ourselves strictly to nature from the just imitation of which, will flow all the pleasure we can this way convey to a sensible reader. (26)

Tras explicar esta distinción por extenso y hablar de lo ridículo y de sus fuentes—la afectación que nace de la hipocresía o de la vanidad—como base de la comicidad de su obra, Fielding concluye: «Having thus distinguished *Joseph Andrews* from the productions of romance writers on the one hand, and burlesque writers on the other, and given some few very short hints ... of this species of writing, which I have affirmed to be hitherto unattempted in our language; I shall leave to my good natur'd reader to apply my piece to my observations...» (30).

En el prefacio de Fielding late una paradoja terminológica que, habida cuenta de sus implicaciones conceptuales, ha dado lugar a una interesante controversia entre los críticos. Por una parte Fielding se desmarca claramente del román heroico francés y para ello recurre a Aristóteles y las teorías de la épica en prosa, en busca de un término con el que diferenciar otras modalidades de ficción, seria y cómica, radicalmente diferentes de la romántica francesa—que es sin duda la que determina esa *idea of romance* del lector inglés del momento a la que se refiere Fielding al principio. Pero, por otra, y como sugieren esas palabras iniciales, lo que pretende en el fondo es cuestionar esa idea imperante de román y proponer una alternativa; por eso, tras encuadrar su obra en ese esquema teórico aristotélico como *épica cómica en prosa*, deja de lado esta denominación y se refiere a ella como *román cómico*. Al hacerlo Fielding está rompiendo la coherencia interna de su clasificación tipológica, pues si román cómico es igual a épica cómica en prosa, román serio debería equivaler a épica seria en prosa, y eso llevaría a asociar el román heroico francés con el *Télémaque*, precisamente

la asociación contra la que Fielding nos avisa distinguiendo uno y otro claramente. Además, al referirse a su obra como *román cómico* nos hace pensar en ella no como la variante cómica de obras épicas como la *Odisea* de Homero o el *Télémaque* de Fénelon, tal y como ha estado argumentando, sino del román heroico francés. Pero es que de hecho eso es lo que es, y ello explica esta aparente *incoherencia* por parte de Fielding. Lo que hace en realidad es perfectamente coherente: en primer lugar, diferenciar el román heroico francés de obras como el *Télémaque* o la *Odisea* en base a su índole épica o romántica; y, en segundo lugar, de la suya en base a su índole seria o cómica. Con ello está sugiriendo no que su obra es de carácter épico, frente al román francés, sino romántico como éste pero cómico en vez de serio, lo que implica las transformaciones que él mismo detalla—y que si trasladan su obra a un territorio genérico diferente del del román es el de la novela, no el de la épica. La desafortunada elección de términos de Fielding, sin embargo, y su invocación de modelos clásicos, lo complica todo, pues la dualidad terminológica de Fielding ha dado lugar a una polémica dualidad a la hora de describir sus obras e inscribirlas en una tradición literaria: la de quienes lo hacen en la tradición épica frente a los que lo hacen en la romántica^{*(70)}.

^{*(70)} SHERIDAN BAKER explica y examina detenidamente esta dualidad y la controversia a que ha dado lugar en su artículo «Fielding's Comic Epic-in-Prose Romances Again», *Philological Quarterly* 58 (1979): 63-81. En el bando *épico* sitúa Baker el libro pionero de ETHEL MARGARET THORNBURY, *Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic* (Madison: The University of Wisconsin, 1931); MARTIN C. BATTESTIN, *The Moral Basis of Fielding's Art: A Study of "Joseph Andrews"* (Middletown: Wesleyan University Press, 1959); J. PAUL HUNTER, *Occasional Form: Henry Fielding and the Chains of Circumstance* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975); THOMAS MARESCA, *Epic to Novel* (Columbus: Ohio State University Press, 1974); y el artículo de RONALD PAULSON, «Models and Paradigms: *Joseph Andrews*, Hogarth's *Good Samaritan*, and Fénelon's *Télémaque*», *Modern Language Notes* 91 (1976): 1186-207, entre otros; en el bando *romántico* Baker cita a IAN WATt y su *The Rise of the Novel*; el artículo del propio SHERIDAN BAKER «Henry Fielding's Comic Romances», *Papers of the Michigan Academy of Sciences, Arts, and Letters* 45 (1960): 411-19; el libro de HENRY KNIGHT MILLER, *Henry Fielding's "Tom Jones" and the Romance Tradition*, ya citado; y el de HOMER GOLDBER, *The Art of "Joseph Andrews"* (Chicago: The University of Chicago Press, 1969); y habría que añadir los libros también ya citados de JAMES LYNCH, *Henry Fielding and the Heliodoran Novel* y HUBERT MCDERMOTT *Novel to Romance: The "Odyssey" to "Tom Jones"*, posteriores al artículo de Baker en el que discute esta controversia. En este artículo, Baker deja clara desde el principio su postura, que nos parece la correcta: «I hope to demonstrate that neither Fielding nor his contemporaries thought of his two books as epics, and that our calling them "epics in prose" is actually a modern misunderstanding, shutting from view their essential quality» (63). Y Baker efectivamente lo demuestra con numerosos argumentos: la escasez de referencias de Fielding a su obra como épica, por contraposición a su abundante utilización de *true history* o *history*, el término que toma de Cervantes y Scarron, quienes, como Fielding, pueden considerarse *comic romancers* y son de hecho los modelos que él cita para su *comic romance Joseph Andrews*, junto con Lesage y Marivaux, en el capítulo primero del libro III (65-66); el posible significado de épica en la época simplemente como *narrativa* (67); la ausencia de referencias a la obra como épica o su consideración como tal por parte de los lectores y críticos del momento (68); el examen comparado de la obra de Fielding con el que se supone, junto con la *Odisea*, el modelo para su épica en prosa, el *Télémaque* de Fénelon (70), cuyas similitudes son inferiores a las existentes con los

La razón de dicha elección de términos por parte de Fielding es clara: su afán por dignificar o legitimar lo que en aquel momento era un género de escritura nuevo y sin precedentes en la preceptiva clásica, la novela, conectándolo con la épica antigua, con Homero y Virgilio, y dándole rango poético y salvoconducto retórico o teórico a través de Aristóteles. De hecho el mismo argumento de la épica en prosa había sido utilizado con este mismo propósito por Cervantes a través del canónigo de Toledo en su descripción del román ideal—pero una descripción, no lo olvidemos, del *Persiles*, no del *Quijote*—y, sobre todo, por los teóricos de los siglos XVI y XVII así como por los propios autores de román heroico francés^{*(71)}. No deja de ser irónico que la teoría de Fielding de la épica en prosa con la que describe su obra sea similar precisamente a la

patrones románticos y quijotescos que anota Baker (70-71). Baker afirma finalmente que las referencias a la épica en prosa las toma Fielding de Cervantes, concretamente de las afirmaciones del canónigo de Toledo sobre el libro de caballerías ideal, que ya hemos visto, y, lo que es más, la referencia al *Telemachus* como ejemplo de épica en prosa procede de una nota a pie de página en la edición del *Quijote* que manejó Fielding, la de Ozell-Motteaux, en la que se ilustran las palabras del canónigo sobre la épica en prosa con el ejemplo del *Télémaque* de Fénelon; ello hace concluir a Baker: «Now, I submit that this passage from the Ozell-Motteux translation of *Don Quixote* is the direct source of Fielding's theorizing about prose epics—from the very pages of his declared and all-pervasive source, Cervantes's archetypal comic romance. Note that the canon's remark about "Epicks" concerns chivalric romances, that the proper chivalric hero can comprise all the heroic qualities of the great figures of the past, literary and historical, that *Epick* clearly means no more than "narrative" as the author of romance plays "the Epick, the Lyrick, and the Dramatic Poet" (i.e., uses narration, songs, and dialogue), and that the footnoter classes the *Telemachus* with romances, illustrating "the loose Method practis'd in these Books," these chivalric romances, which may be in prose as well as in verse. Fielding had only to turn this instructive and delightful kind of romance comic as he followed the manner of Cervantes, the master he was reading, acquiring his term—comic romance—from the other master, Scarron, whom he had been reading even more recently» (73). El argumento definitivo de Baker es sin embargo el examen de las obras de Fielding y sus conexiones con el román—«Their [Fielding's books] central matter and narrative mode are wholly alien to the classical epic, and are distinctly romantic, comically rendered» (73)—conexiones que también demuestra en su artículo sobre el tema citado y que han demostrado después las obras de Miller, Lynch y McDermott citadas. Este último es de la misma opinión en torno a esta controversia entre épica y román: «A reading of *Joseph Andrews* and *Tom Jones* shows that "comic romance" rather than "comic epic in prose" is the term Fielding favoured most in describing these two works» (209).

^{*(71)} James Lynch, para quien el *Persiles*, los romanes franceses y las obras de Fielding comparten el modelo de Heliodoro y su *Historia etiópica* y forman parte de una tradición común que él denomina—y esto es lo más objetable de su excelente estudio de esta tradición—*Heliodoran novel*, explica esa utilización de *épica en prosa* por parte de los autores de esta tradición por este afán de dignificar sus obras: «Inevitably, it denotes for Fielding and for the theorists and writers of the Heliodoran novel the literary tradition of the classical verse epic. I contend, however, that Fielding and the Heliodoran novelists use the term qualitatively rather than generically. When the Canon of Toledo, for example, says that "Epicks may as well be writ in prose as in verse," the context of his remarks suggests something of the literary respectability of the epic—that prose fiction can, like poetry, achieve the "best end of Writing, which is at once to delight and to instruct."» (18). Y prosigue Lynch: «The Canon uses *Epick*, I submit, to establish an analogy between the ideal romance and the kind of epic poetry we associate with Homer and Vergil. What is at issue in the analogy, however, is not the specific form of the classical epic, but the potential of writers to create works that would be as much admired among the learned and judicious as the *Iliad*, the *Odyssey*, or the *Aeneid*» (18).

de estos autores contra los que reacciona y cuyas obras son radicalmente diferentes de las suyas, como constató Cook en un artículo sobre el tema^{*(72)}, y ello evidentemente resta validez y fiabilidad a esa teoría y utilidad al apelativo. Cervantes, los autores franceses y el propio Fielding comparten un mismo afán por legitimar estéticamente la ficción en prosa aplicándole las normas de la poesía épica; intentan—o al menos dicen o parecen intentar—llevar a cabo una síntesis de épica y román, de diversidad y unidad, de lo maravilloso y verosímil, de instrucción y artificio, pero los resultados de este intento son radicalmente diferentes: el *Persiles* y el román heroico se sitúan del lado romántico de la ficción y son claros descendientes de Heliodoro y su *Historia etiópica*; el román cómico de Fielding en el novelístico, y, aunque con importantes conexiones con esta tradición romántica que demostraremos más adelante, su tradición es la cervantina, su modelo es el *Quijote* y no el *Persiles*. De esta forma la utilización de *épica en prosa* por parte de Fielding es más un testimonio de sus pretensiones teóricas—compartidas por otras obras muy dispares—que una descripción de su práctica literaria, que poco tiene que ver con la épica y con esas otras obras que la invocan también como modelo. Por eso hay que desestimar la utilización de *épica en prosa* como un instrumento apto para describir las obras de Fielding.

Román cómico, por el contrario, describe sus obras como lo que realmente son: no obras épicas en versión cómica, sino romanes, y de hecho romanes heroicos franceses, a la manera cómica, esa misma manera en que el *Quijote* es una versión cómica de los romanes caballerescos hispánicos. Como dice Baker, «Fielding, in short, is not thinking of his books as epics. He does not say "Written in Imitation of the Manner of

^{*(72)} En «Henry Fielding and the Writers of Heroic Romance», *Publications of the Modern Language Association* 62 (1947): 984-94, ARTHUR L. COOK deja clara desde el principio esta paradójica situación: «When Fielding advanced his theory of the comic prose epic, he took particular occasion to denounce ... [French heroic romances]. He was quite explicit in drawing a sharp distinction between such narratives and his own work. Yet, although he frequently referred to the heroic romances, he made no mention whatsoever of the rather elaborate theory of prose fiction which the writers of these romances had set forth during the preceding century. This omission is somewhat surprising, not only because the principles of the heroic romance constituted the most detailed theory of prose fiction prior to his own day, but also because those principles were in many instances strikingly similar to the theories which Fielding himself advanced. In view of the tremendous difference between *Clelia* and *Tom Jones*, one would hardly expect to find much resemblance between the critical theories upon which the two works were based; yet as a matter of fact, the two theories had quite a number of points in common; and it is rather strange that neither Fielding nor his modern critics should have noted the fact» (984). Tras examinar todos los puntos de contacto entre las teorías de los escritores franceses y Fielding, Cook concluye que, o bien éste tomó su teoría de aquéllos sin dejar constancia de ello (una práctica habitual en el siglo XVIII), o bien construyó su teoría trabajando independientemente sobre las mismas fuentes y materiales clásicos que aquéllos, aunque Cook se inclina finalmente por esta segunda posibilidad. McDermott, sin embargo, se inclina por la primera al comentar la deuda de Fielding con los autores franceses (207-8).

Homer,” but “of Cervantes.”» («Fielding's Comic Epic-in-Prose Romances Again» 65). *Román cómico* expresa perfectamente esta utilización y transformación cómica del román que, como demostraremos, informa *Joseph Andrews* y *Tom Jones*, y sitúa así a Fielding plenamente en la tradición cervantina. El apelativo implica tanto las conexiones románticas de las obras de Fielding, contenidas en el primer término, como las transformaciones y operaciones a las que se somete el román, contenidas en el segundo. Estas implicaciones del término *cómico* en Fielding son bien explicadas por McDermott cuando apunta que éste enlaza con el concepto de comedia clásico, que frente a la tragedia presentaba lo bajo por oposición a lo alto y lo real y contemporáneo por oposición a lo histórico o legendario (210-11). *Cómico* por tanto viene a ser un equivalente de *realista*, por lo que al unir *román* con *cómico* Fielding está hablando de *román realista*, lo que puede parecer paradójico, como indica McDermott:

If the term romance, as applied to fiction in the eighteenth century, suggested the unrealistic quality of that fiction, it seems utterly paradoxical to combine it with the word “comic” which is practically synonymous with realism. And yet, ironically, these two words combined, do more to highlight the peculiar quality of Fielding's first two novels than any other combination could, because *Joseph Andrews* and *Tom Jones* “seem to deal with romance in two opposite ways, often managing a synthesis: they accept courtly love and much of its romantic sublimity, and they mock heroic adventure with the picaresque scuffling of low life.” [Sheridan Baker] But the synthesis which Fielding achieved between the comic and the romantic in *Joseph Andrews* and *Tom Jones* was not a new or revolutionary development. Cervantes, for instance, had shown what might be done in this line with *Don Quixote* ... [However] It remained for the Frenchman, Paul Scarron, to exploit the full potentiality of the comic romance, some fifty years after the publication of *Don Quixote*. While we must acknowledge the very great direct influence of Cervantes on Fielding, he undoubtedly inherited a deal of Cervantes through Scarron. (212-13)

Román cómico nos remite así pues a la yuxtaposición cervantina—desarrollada luego por Scarron—de *romance* y *realismo*, como indica Baker: «Fielding did not aim to write a modern epic, he aimed at something new: making Cervantic comedy out of realism and romance in native English terms» («Fielding's Comic Epic-in-Prose Romances Again» 68). La obra de Cervantes podría describirse de hecho en términos generales como un román cómico, aunque la yuxtaposición de Fielding de *romance* y *realismo* tiene matices diferenciales que hacen preferible reservar la denominación de anti-román para el *Quijote* y la de román cómico para Fielding. La distancia de éste frente al román, como veremos, es diferente a la de Cervantes y similar a la de Scarron: es la media distancia, entre el anti-román de Cervantes y el neo-román de Richardson; es cómica, a diferencia de Richardson, pero no burlesca sino respetuosa, a diferencia de Cervantes—aunque, de nuevo, como en el caso de Richardson, los gérmenes de esa distancia están en el realismo romántico cervantino.

El román cómico de Fielding es observable en todo su esplendor en su obra cumbre, *Tom Jones*, en la que, además, son también observables otros rasgos del realismo cervantino, como son sus aspectos dialógico y auto-consciente. Pero *Tom Jones* es la culminación de un proceso de asimilación, profundización y desarrollo de la novela cervantina, un proceso de creciente comprensión de la misma al tiempo que de enriquecimiento con su propia originalidad. Para llegar a *Tom Jones* Fielding ha recorrido un largo camino, partiendo de una asimilación más literal del modelo cervantino, centrada sobre todo en lo quijotesco, para llegar a una más profunda que prescinde de lo quijotesco para centrarse en lo cervantino. El camino comienza en la obra teatral *Don Quixote in England* (comenzada a escribir en 1727 pero representada en 1734), que es la adaptación quijotesca más literal concebible, pues, como reza su título, su protagonista es el propio don Quijote sacado de la Mancha y transplantado a Inglaterra. Como señala Rita Gnutzmann en su detallado estudio de las obvias y literales similitudes entre la obra de Fielding y la de Cervantes, no estamos ante una adaptación del personaje cervantino al suelo inglés, sino a su presentación en suelo inglés⁽⁷³⁾. *Joseph Andrews* sigue en esta línea de literalidad y sigue girando en torno a un personaje quijotesco, aunque ahora ya una adaptación original y profunda del mismo; y además en esta obra aparece ya su teoría y su práctica del román cómico, así como aspectos embrionarios de realismo dialógico y auto-consciente. Por fin en *Tom Jones* nos encontramos con una obra de la que ha desaparecido la figura quijotesca pero en la que Fielding profundiza en lo cervantino, aunque curiosamente, es el primer dato lo que parece ser más decisivo para una gran parte de la crítica a la hora de valorar la influencia de Cervantes en la obra maestra de Fielding. Así la afirmación de Edward Niehus de que «Fielding's use of Quixotes and Quixotism waxed and waned

⁽⁷³⁾ RITA GNUTZMANN en «*Don Quixote in England* de Henry Fielding con relación al *Don Quijote* de Cervantes», *Anales Cervantinos* 22 (1984): 77-101, comenta este hecho tras ofrecer el siguiente resumen de la trama de esta obra:

El bien acomodado Sir Thomas Loveland quiere—como ya denuncia su nombre—casar a su hija Dorothea contra la voluntad de ésta con el hacendado Badger. Ella quiere al pobre Fairlove con el cual se ha citado en la venta de un tal Guzzle, donde igualmente se encuentra Don Quijote y su escudero. A su vez el padre ha concertado una entrevista con el novio oficial, Badger. Por fin cede al deseo de su hija y acepta a Fairlove como yerno, porque Squire Badger en una borrachera se había comportado de forma escandalosa.

Esta trama, en realidad no es más que la anécdota superficial. El tema profundo lo constituye el carácter de Don Quijote y sus hazañas, que se oponen a las convenciones de la sociedad. Es importante saber, y el autor lo avisa en el título y en la introducción, que se trata del mismo Don Quijote español trasladado a Inglaterra, y no como en otros casos, por citar uno, la novela *The Female Quixote* (1752) de Charlotte Lennox, de un nuevo personaje que se comporta de forma quijotesca. (81)

throughout his career, and *he may even have developed some doubts about certain aspects of Cervantes' novel...*» (50), es muy significativa al respecto. Pero, lejos de sentir dudas hacia el modelo literario cervantino de su obra anterior, en *Tom Jones* volvemos a encontrar esa trama romántica sobre la que se superponen elementos cómicos, anti-románticos o *realistas*, y además Fielding desarrolla plenamente en ella el realismo dialógico y auto-consciente cervantino que estaba sólo esbozado germinalmente en *Joseph Andrews*. *Tom Jones* es el román cómico en toda su pureza, sin interferencias quijotescas, y el román cómico es la aportación más original y fundamental de Fielding a la tradición cervantina de la novela.

1. LA NOVELA QUIJOTESCA: «JOSEPH ANDREWS»

Aunque la crítica ha citado siempre el subtítulo de *Joseph Andrews*—«Written in Imitation of the Manner of Cervantes»—como prueba evidente de la influencia del *Quijote* en esta obra, pocos son los que han explicado en términos precisos cuál es esa manera de Cervantes a la que se refiere Fielding, en qué cifra este autor esa manera. Santiago Acosta resume perfectamente la opinión predominante sobre esta influencia y los paralelismos aceptados por todos cuando escribe:

Que la aportación del *Quijote* a *Joseph Andrews* dista de ser marginal lo demuestran: la conformación estructuralmente análoga de ambas novelas; la impronta quijotesca en el personaje principal, Parson Adams; el conflicto central de las dos obras, a saber, la controversia entre una idealidad que quiere circunscribir la realidad y una realidad que se resiste a idealizaciones; el parentesco—aunque lejano—de algunos de los cuentos de las dos historias; el aire cervantino de la presencia del narrador en *Joseph Andrews*; y, no podemos olvidarlo, el título de esta última novela, *The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of the Manner of Cervantes. Author of "Don Quixote"*.*(74)

Tenemos así una serie de paralelismos en estructura, protagonista, tema, historias interpoladas y narrador, y de ello debemos deducir que ese conglomerado es lo que Fielding entiende por *manera cervantina*. Sin embargo *manera* implica más forma que fondo y la mayoría de estos paralelismos son de fondo más que de forma: el carácter quijotesco de Adams, el tema o conflicto central, los cuentos intercalados, y hasta la estructura en cuanto que implica unas aventuras que en muchos casos son similares a las de don Quijote. Tan sólo la estructura con la alternancia de camino y posada de la que habla Acosta y el aire cervantino del narrador pueden constituir una manera, y sin embargo no son, desde mi punto de vista, los aspectos más relevantes de la manera de Cervantes en *Joseph Andrews*. Por eso la enumeración de estos paralelismos, que es el común denominador de la mayoría de estudios sobre el tema, no acaba de explicar cuál es la manera a la que se refiere Fielding y que utiliza en su obra. Esta, como demostraremos a continuación, consiste en la utilización de la figura quijotesca y sus aventuras del camino para criticar tanto el carácter romántico de una obra literaria previa—la *Pamela* de Richardson—como el carácter degradado de la realidad representada, tal y como había hecho antes Cervantes, aunque Fielding invertirá las prioridades y pondrá mayor énfasis en lo segundo que en lo primero. Las similitudes de

*(74) ACOSTA AIDE, SANTIAGO, «El influjo del *Quijote* en *Joseph Andrews*», *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 11 (1985) 70.

fondo que hacen de la obra de Fielding una novela claramente quijotesca no son el fin, sino el medio; son la base de los procedimientos paródicos y satíricos que Fielding despliega en su obra, de una manera—la cervantina—de hacer parodia o sátira. Pero además, la manera cervantina en *Joseph Andrews* es, como ya hemos sugerido en la introducción, no sólo una manera de parodiar un cierto tipo de escritura romántica, de escribir un anti-román contra el neo-román de Richardson, sino también una forma diferente de introducir el román en la novela, el román cómico. Es una forma alternativa de yuxtaponer *romance* y *realismo*, frente a esa otra forma contra la que reacciona, la de *Pamela*.

James Lynch sugiere—más que afirma—que *Joseph Andrews* está formado por tres componentes básicos cuando, tras afirmar que «if we ignore for the moment the love story of Joseph and Fanny, *Joseph Andrews* consists largely of two essentially different narrative veins: the Pamela material that gives the hero his name and the quixotic antics of Parson Adams» (52), se apresura a subrayar la importancia de la historia de amor de Joseph y Fanny en la estructura de la obra. La explicación subsiguiente de Lynch sobre la conexión de esta historia con las del román heroico o griego nos puede hacer pensar en una triple deuda literaria de Fielding: con *Pamela*, el *Quijote* y el román heroico. Y así es en cierta medida, al menos en lo que a los materiales, el fondo, se refiere. Cada uno de los tres componentes—pameliano, quijotesco y romántico—ocupa además un primer plano en cada uno de los tres segmentos básicos en que puede dividirse la obra: (a) presentación de Joseph como criado al servicio de lady Booby en la casa de ésta Londres hasta su expulsión de la misma; (b) viaje de retorno de Joseph a su hogar en el campo, que da lugar a una serie de aventuras con Adams y luego con Fanny en el camino; y (c) llegada al hogar del grupo, así como de lady Booby, con otra serie de peripecias que allí acaecen. Estas partes coinciden en líneas generales con los libros I, II-III y IV respectivamente, aunque no del todo, pues la expulsión se produce en I.10, y los capítulos restantes, hasta el 18, marcan una especie de transición entre la primera y la segunda parte en la que Joseph se recupera de sus heridas en una posada antes de iniciar su viaje con Adams. Así en la primera parte domina la parodia de *Pamela* y el anti-román a través de la figura de Joseph, quien, como hermano de Pamela, sigue su ejemplo y resiste el acoso sexual de que lo hace víctima Lady Booby, aunque, como veremos ya hay apuntes de sátira. Esta empieza a pasar a primer plano en ese segmento de transición con su primera aventura en el camino en la que es robado, apaleado y recogido por una diligencia (I.12), y con su encuentro en la posada en la que se recupera con Adams

(I.14), quien comienza a desplazar Joseph como protagonista. Con el primer capítulo del libro II en el que Joseph y Adams inician su viaje de retorno al hogar, Joseph y la parodia pasan definitivamente a segundo término, y la figura de Adams y sus quijotescas aventuras en el camino, que sirven de soporte para la sátira del mundo, se apropian de la novela; en esta parte, sin embargo, la trama romántica, que ya se intuíía con la mención en I.11 de Fanny como enamorada de Joseph—lo que daba a éste un nuevo papel como personaje de esta trama romántica y lo alejaba de la paródica en la que había intervenido hasta ese momento—se hace presente ahora con la aparición de Fanny en II.9, y seguirá presente durante toda la segunda parte. Hasta que en la última parte, que coincide con el libro IV, Joseph, Fanny y su historia amorosa desplacen a Adams a segundo término, aunque ahora será el anti-román el que vuelva a dejarse sentir con la presencia de la propia Pamela y su marido Mr B. en esta última parte.

Así pues los contenidos o materiales predominantes en cada una de las partes, con su énfasis paródico, satírico y romántico respectivamente, parecen tener una fuente literaria diferente—Richardson, Cervantes y los autores de román. Sin embargo la manera, la forma en que Fielding maneja esos materiales, es toda igualmente cervantina, de modo que la parodia o anti-román, la sátira, y el román cómico tienen un claro carácter cervantino. En las tres partes la manera cervantina se deja notar, de modo que tan cervantina es la utilización por parte de Fielding de Joseph para la parodia de *Pamela* en la parte inicial, como la de Adams para la sátira del mundo en la central, y como la del primero y Fanny para su román cómico en la final, como veremos. Además, y como puede entreverse por esta composición y estructura tripartita de la obra, ésta describe un doble movimiento, de la parodia a la sátira y del anti-román al román cómico, que tiene también en sí mismo algo de cervantino.

Efectivamente este movimiento de *Joseph Andrews* tiene cierta similitud con el que describe el *Quijote* en cuanto que éste empieza como pura parodia del román a través de la figura ridícula de don Quijote, para incorporar luego a esta figura y a la obra en general las posibilidades satíricas y románticas de las que hemos hablado. Tras la primera salida de don Quijote, su apaleamiento por el mozo de mulas de los mercaderes de Toledo y su retorno a la aldea, se producirá la incorporación de un compañero de aventuras, Sancho, y la transformación del personaje quijotesco más allá del bufón, de modo que la novela crecerá más allá de la parodia o el anti-román para remontarse al realismo romántico y a una cierta potencialidad satírica. Algo similar ocurre, aunque tal vez de manera más clara, tras la expulsión de Joseph y su apaleamiento por los ladrones, cuando se produce la incorporación de un quijotesco compañero de

aventuras—Adams—que desarrolla todas esas potencialidades satíricas implícitas en la figura quijotesca, y su transformación como personaje de bufón al servicio de la parodia anti-romántica en protagonista de una trama cómico-romántica^{*(75)}. Superados los diez primeros capítulos, con la transformación de Joseph y la incorporación de Adams, *Joseph Andrews* crece más allá de la parodia o el anti-román para remontarse al román cómico y la sátira, y crece, de acuerdo con una opinión muy extendida, más allá de las intenciones iniciales de Fielding. Según esta opinión éstas no irían más allá de la parodia y sólo en el curso de la escritura de la obra se verían modificadas; un cambio de planes similar al que a veces se presupone a Cervantes al escribir el *Quijote*, que habría sido iniciado como algo similar a la obra corta paródica del «Entremés de los romances» y se le habría ido a Cervantes de las manos hasta convertirse en la primera parte que conocemos^{*(76)}. Sin embargo esta teoría de la improvisación tiene en contra el hecho de

^{*(75)} Este paralelismo estructural fue descubierto e investigado por MAURICE JONSON en *Fielding's Art of Fiction* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1961). En el capítulo titulado «The Art of Comic Romance: *Joseph Andrews*», Jonson comienza afirmando que el *Quijote* empieza como parodia burlesca del román caballeresco, «...and then, as we watch, the mad burlesque is wonderfully metamorphosed into "good" comic romance», citando a Unamuno, Menéndez Pelayo y Otis H. Green para apoyar esa dudosa visión del *Quijote* como «buen libro de caballerías», una desafortunada explicación de un cambio que sin embargo tiene lugar indudablemente. A continuación Jonson explica que «the pattern, exuberantly contrasting bathetic and "good" romance, is famously effective. It is like a *burlesca* movement in music, with brilliantly exaggerated clichés of meretricious style followed by extended movements which rework the themes, no longer merely cliché or parody, but something new...» (48). *Joseph Andrews*, escribe Jonson a continuación,

..opens similarly in direct burlesque of "bad" romance, the popular romance of the letter-writing servant girl whose virtue, in the narrow sense of physical chastity, is rewarded by monetary gain, social elevation, and middle-class respectability. Fielding's imitation of Cervantes, it is always noted, appears in (1) chapter headings, (2) symbolic, interpolated stories, (3) adventures on the road, (4) contrast of real and illusory evils, and (5) characterization of Parson Adams...

But, it seems to me, Fielding's announcement in his sub-title ... may also be taken as a clue to the general structure of *Joseph Andrews*. As in *Don Quixote*, a *burlesca* movement introduces themes that are, in a series of variations, elevated to a "good" comic style. Fielding's initial burlesque of "commercial" romance has the structural function of providing themes for the "good" romance that follows at length. Questionable virtue, questionably rewarded, is first burlesqued and then matched by a vigorous depiction of true virtue, truly rewarded. (48-49)

Para Jonson el punto en el que se empieza a producir este cambio es el de la salida de Joseph de Londres, cuando es despedido por Lady Booby, y es apreciable cuando es asaltado y molido por rufianes que lo dejan desnudo y medio muerto en la cuneta, un episodio que Jonson compara con el apaleamiento de don Quijote por el mozo de mulas—los viajeros del carruaje que recogen a Joseph serían para Jonson el equivalente de los mercaderes de Toledo que son testigos del apaleamiento de don Quijote y se divierten con ello. Este episodio, además, indica Jonson, viene justo después de que se mencione a Fanny y el amor de Joseph por ella, y juntos tienen la virtud de transformar nuestra visión del personaje y marcar la transición del anti-román al román cómico.

^{*(76)} Kreissman en su estudio de las parodias de *Pamela* expresa perfectamente esta opinión sobre la obra de Fielding cuando afirma: «It may be supposed that as the author developed his work, his own creations came too strongly to life to be contained within the narrow confines of his original intention.

que la utilización paródica de Joseph en los diez primeros capítulos tiene matices satíricos que anticipan la sátira posterior a través de Adams, y además coloca al que luego será protagonista romántico en una perspectiva cómica, anticipando así también el román cómico, como ha indicado acertadamente Homer Goldberg⁽⁷⁷⁾. Esta presencia

At any rate, what had begun as just another burlesque of *Pamela*, albeit on a larger scale than *Shamela*, soon left Richardson behind and took off his own course. Having recognized the greater potentialities of Joseph Andrews and Parson Adams, Fielding dropped Pamela-Shamela in favor of the eccentric parson and of Joseph and Fanny's love story, and only brought back the Boobys to round out the parody and provide an artistic finale» (19). McDermott explica además los índices textuales que se han barajado para apoyar esta teoría de la improvisación: «All the textual evidence seem to suggest that Fielding intended *Joseph Andrews* as a full-length parody of *Pamela*, following the pattern of the opening chapters. "The authentic history with which I now present the public", Fielding wrote in the prefatory chapter to the first book of *Joseph Andrews*, "is an instance of the great good that book [*Pamela*] is likely to do..." This is a grossly misleading statement in the context of the whole work, but it does, along with the textual evidence available, suggest what Fielding's original plan had been. Joseph rejects Lady Booby's advances, basically, it is implied, because of Pamela's example. Lady Booby regards Joseph, with his talk of his virtue, as an insufferable prig, an attitude shared by the reader, and one obviously intended by the author. But when Joseph's love for, and betrothal to Fanny Goodwill is revealed, later, our whole view of Joseph is transformed. His treatment of Lady Booby becomes, in retrospect, more acceptable, and his love for Fanny becomes—both in Fielding's eyes and the eyes of the reader—a perfectly valid reason for rejecting the advances of a comely woman. But not only does Fielding not reveal the existence of Fanny and the relationship between her and Joseph—he even has Joseph deny any interest in women. Lady Booby specifically asks Joseph if he is in love with some girl or other, to which he replies that "all the women he had ever seen were equally indifferent to him" (28)—a remark utterly inexplicable in the light of later revelations. Another indication of Fielding's original plan for *Joseph Andrews* is the character of Lady Booby. She is called "the heroine of our tale"..., which seems more than likely at the time; yet she fades out of the story almost entirely, and reappears only in a minor role, at the end of the work» (203-4). Y Niehus establece claramente el paralelismo entre el modo de proceder que se atribuye a Fielding y el que se atribuye a Cervantes en las siguientes palabras: «Another point of similarity is that both novels were begun as literary burlesques, *Don Quixote* as a burlesque of the romances of chivalry and *Joseph Andrews* as a burlesque of Richardson's *Pamela*. Of even more importance as an indication of the basic similarity of these two authors is the fact that both of them soon became more interested in the characters that they had created than in the burlesque that they had begun. In neither case is the burlesque completely abandoned, but by Part II of *Don Quixote* and after the appearance of Adams in *Joseph Andrews* the original burlesque purpose is relegated to a definitely secondary importance» (70). Patterson se hace también eco de estas ideas cuando afirma: «Fielding was inspired to write by a very popular novel of his day, Samuel Richardson's *Pamela*. The first part of his novel is a direct travesty of that book. The English author, like Cervantes, began to envision a greater book as he was writing, and the unforgettable character of Parson Adams, Fielding's Don Quijote, was the result» (29).

⁽⁷⁷⁾ «...the love between Joseph and Fanny is not disclosed until the eleventh chapter, and in the interim the eventual object of romantic expectation [Joseph] is cast in a mock-Pamelian role. If Fielding did not simply start to write a parody and then changed his mind, it would seem that he was willing to sacrifice the consistency of the whole for the sake of the parodic introduction, which would be radically weakened if the figure of male chastity were presented as a faithful lover. But if we concede to Fielding the same awareness of what he was about in constructing his own narrative that he later attributed to Richardson's composition of *Clarissa*, the abortive seduction of Pamela's brother can be seen as an ingenious improvement upon either plunging Adams directly into adventures in the manner of Cervantes or establishing Joseph as a conventional romantic hero in the fashion of Scarron. Placing his titular hero in a broadly humorous situation would establish unmistakably that he was to be a comically qualified version of the standard romance plot. At the same time this preliminary bout between innocence and hypocrisy would prefigure the central comic interaction between the amiable

de la sátira y el román cómico en la zona paródica o anti-romántica inicial puede implicar unas intenciones y un plan bien definidos desde el principio, y sobre todo matiza ese doble movimiento que hemos descrito, especialmente si a ello añadimos que el anti-román seguirá siempre presente en el resto de la obra, aunque no de forma paródica o cervantina. Pero aun con estos matices, y bien como fruto de un cambio de intención o de algo premeditado, ese movimiento que parte de la crítica de la literatura para ampliar esa crítica a la de la realidad, y que va del rechazo de un determinado tipo de román a la incorporación de otras formas o posibilidades románticas, es discernible en *Joseph Andrews* como lo era en el *Quijote*.

Tal vez la gran diferencia entre uno y otro es que en *Joseph Andrews* el momento en que se produce ese cambio es mucho más definido, pues tiene lugar claramente a partir del capítulo 10. En los diez primeros capítulos tenemos un personaje quijotesco en su imitación de la literatura romántica representada por las cartas de Pamela ante una situación de acoso sexual similar a la de ésta; y tenemos la parodia que nace del contexto/resultado cómico y anti-romántico de esa imitación, lo que hace la parodia plenamente cervantina. Entonces en el capítulo 11 aparece Fanny y Joseph pasa de ser el protagonista de una trama anti-romántica a ser el de una romántica, aunque cómicamente romántica, es decir inmersa en un mundo horizontal, *realista*, y hasta anti-romántico, y por tanto romántica de nuevo a la manera cervantina. Luego en el capítulo 12 se produce la desgracia del noble e inocente Joseph, y las reacciones de los viajeros de la diligencia que acaba recogiénolo, así como de los personajes que están en la posada en la que se le atiende en el capítulo 13, sirven como instrumento satírico que pone al descubierto su hipocresía y falta de caridad; la raigambre cervantina de este método satírico se pondrá de manifiesto con la aparición de la figura de Adams en el capítulo 14, cuyos perfiles netamente quijotescos y su idealismo apoyado en sus lecturas literarias harán esta sátira a través del inocente frente al mundo corrompido obviamente quijotesca—tal y como la observamos ya en el capítulo 17 en la conversación de Adams con Barnabas y el editor—y nos permite observar la manera cervantina también en este terreno de la sátira. De esta manera, en ese segmento de transición entre la primera y la segunda parte de la obra, Joseph pasa de objeto o blanco paródico a sujeto o instrumento satírico al unirse a Adams, y de anti-héroe que imita a Pamela a héroe romántico pero cómico en compañía de Fanny. La transformación es

parson and his antipathetic antagonists» (87-8). Goldberg explica por extenso las implicaciones satíricas contra Lady Booby de las escenas paródicas de sus intentos de seducción de Joseph (95-96).

cervantina, como lo es la manera de ejecutar la parodia o anti-román, la sátira, y el román cómico.

DE LA PARODIA A LA SATIRA

La novedad radical de la imitación de Cervantes por parte de Fielding en *Joseph Andrews*, como ya hemos apuntado, radica en el desdoblamiento del personaje cervantino en dos personajes diferentes, Joseph y Adams, que le sirven para sus propósitos paródicos y satíricos respectivamente. Tanto en Adams como en Joseph se produce el quijotesco desfase entre literatura y vida, del que resulta la comicidad y el humor de la obra. En el caso de Joseph el desfase se vuelve contra su modelo literario, *Pamela*: es parodia. En el de Adams no actúa contra sus modelos librescos, sino contra el mundo circundante que se ha alejado de ellos: es sátira. De esta manera se desdobra en dos personajes lo que en Cervantes estaba unido en uno, y además se explicita y se pone en primer plano la sátira, que en Cervantes era implícita. Fielding reproduce la estructura argumental y numerosos aspectos del protagonista de *Don Quijote* en Joseph y Adams, pero, más importante, reproduce su funcionamiento como base de sus procedimientos paródicos y satíricos. Con estos procedimientos cervantinos Fielding ofrece una visión del mundo propia y característica, inspirada más en valores cristianos y en su realidad contemporánea que en Cervantes.

Curiosamente, este desdoblamiento del personaje quijotesco ha pasado bastante desapercibido a los numerosos comentaristas de la influencia de Cervantes en *Joseph Andrews*. Sólo dos críticos se han hecho eco del mismo en términos muy similares, aunque diferentes a los nuestros—y significativamente diferentes por lo que denotan en cuanto a entendimiento de la manera de Cervantes en Fielding. El primero, Allen Penner, en una tesis doctoral sobre el tema, ofrece un largo repertorio de rasgos en los que tanto Joseph como Adams se parecen tanto a don Quijote como a Sancho^{*(80)}. El

^{*(80)} ALLEN R. PENNER escribe lo siguiente en «Fielding and Cervantes: The Contribution of *Don Quixote* to *Joseph Andrews* and *Tom Jones*», Tesis Doctoral inédita (University of Colorado, 1965): «Fielding seems to have amalgamated certain traits of Cervantes' knight and squire in both of his major characters. Adams, like Quixote, is basically charitable, courageous, well-intentioned [he actively champions justice wherever the opportunity arises], and humorously blind to the ways of the world [he often falls into difficulty because of a too-heavy reliance upon knowledge drawn from books. On the whole, he shares Quixote's amiable, humorous extravagance, but is not so far removed from the normal pursuits of mankind]. Like Sancho Panza, he is physically robust, has the responsibilities of a husband and a father, and enters upon a wandering journey with a companion who is extravagantly enamored. [Besides, he has a hearty appetite for food and drink; he has worked the earth with his hands;

segundo, Malcolm H. Patterson, expresa ideas muy similares a las de Penner— aunque sin citarlo— en la tesis doctoral ya citada— «Both Joseph Andrews and Abraham Adams represent Don Quijote and also Sancho Panza. These differing characterizations and variations of Quixoticism are the novel's most important elements» (28)^{*(81)}— y va un tanto más allá en la distribución de los aspectos cómico y serio de don Quijote en uno y otro: «The general plan of *Joseph Andrews* parallels that of *Don Quijote*. There is a quixotic hero, Parson Adams, who corresponds to the knight; there is a truly enamored hero, Joseph, who also is like Don Quijote ... Adams is the part of Don Quijote that is slightly ridiculous, while Joseph is the constant and devoted lover» (32). Para Penner y Patterson tanto Adams como Joseph comparten rasgos quijotescos, pero también poseen rasgos sanchescos; y ambos cifran la manera cervantina en Fielding en esos rasgos y en algunas otras similitudes (Patterson incluye el narrador y las historias interpoladas), de todo lo cual realizan el más exhaustivo inventario que puede encontrarse en la crítica sobre esta cuestión. Sin embargo estos inventarios o catálogos adolecen de una inquietante superficialidad y distorsionan en última instancia la cuestión, ya que Adams es básicamente quijotesco, aunque pueda resultar sanchesco en ciertos aspectos, y Joseph, que ciertamente actúa de contrapunto sanchesco a Adams, es también básicamente quijotesco; y ambos son básicamente quijotescos porque son sus rasgos quijotescos los utilizados por Fielding para articular la parodia y la sátira, los que dan cuerpo a la manera cervantina de Fielding, siendo los rasgos sanchescos anecdóticos, un mero testimonio de la saturación cervantina que *Joseph Andrews*

he is the father of six children, and he is criticized by his wife for not properly advancing the interest of his family; he is superstitious, naturally generous, and basically good-humoured.] Joseph Andrews resembles Sancho Panza in a few instances of proverbial speech, in his devotion to his companion, and in his position as foil to the learned, idealistic Adams. His role as the proponent of male chastity in Fielding's satire of *Pamela* has direct correspondences in dialogue, action and humour to Don Quixote's function as a burlesque of the chaste fidelity of the knights of the chivalric romances. In addition, Joseph's pledges of eternal fidelity to Fanny, his soliloquy on love and chastity, and his threats to do physical violence to himself over despair at the loss of his love all have analogues in the exorbitantly enamored Quixote» (iii-iv; las frases incluidas entre corchetes han sido tomadas de pasajes similares al citado de las páginas 78 y 96).

^{*(81)} Patterson realiza también un catálogo de similitudes que coincide en muchos puntos con el de Penner. Adams y don Quijote se asemejan en la apariencia física, la tendencia a parecer ridículos y ser objetos de la burla y risa ajenas, son caritativos, olvidadizos, valientes, comparten la misma distorsión en su percepción de la realidad, derivada en gran medida de sus lecturas, a las que hacen continuas referencias, son inocentes, y experimentan una serie de aventuras muchas de las cuales son muy similares; el parecido de Adams con Sancho lo despacha Patterson en cuatro líneas: el apetito, su condición de cabeza de familia y de compañero de viaje de un héroe enamorado. Joseph se parece a Sancho en una serie de diálogos en que «Adams' unworldliness contrasts with Joseph's worldly prudence» (43), y su principal rasgo quijotesco es «his quixotic love for Fanny», un amor que es igual de casto y apasionado que el de don Quijote por Dulcinea.

rezuma por todos sus poros. La clave del desdoblamiento de la figura quijotesca en Joseph y Adams no radica en los aspectos puntuales de don Quijote que se proyectan en uno y otro, y mucho menos, como argumenta Patterson, en que uno presente el aspecto cómico y otro el serio de don Quijote (los dos son cómicos y serios al tiempo), sino en la función paródica y satírica a la que sirven^{*(82)}.

1. JOSEPH Y LA PARODIA DE «PAMELA». Tradicionalmente, el centro de atención de la crítica al comparar *Joseph Andrews* y *Don Quijote* ha sido el personaje de Abraham Adams, y el segmento considerado auténticamente cervantino ha sido esa parte central en la que él cobra protagonismo y se narran sus aventuras en el camino con Joseph, al que se considera básicamente como su compañero sanchesco o al menos como contrapunto a Adams^{*(83)}. Sólo Penner y Patterson, como hemos apuntado, han

^{*(82)} El título de una tercera tesis doctoral sobre el tema, la de LUISA ANTÓN-PACHECO SÁNCHEZ, *Sátira y parodia en el Quijote y Joseph Andrews* (Universidad Complutense, 1988), parece apuntar en esta misma dirección, pero lo que se encuentra en sus páginas no tiene casi nada que ver con ello, es bastante decepcionante, y además de escasa calidad. En realidad Antón-Pacheco pone énfasis en la parodia en Cervantes y en la sátira en Fielding — «Cervantes por medio de la parodia y Fielding imitándole y tomando en camino de la sátira y lo cómico son los precursores de lo que posteriormente se ha denominado novela moderna» (10)— y lo que tienen de común uno y otro género— que Antón-Pacheco diferencia teóricamente pero que no parece diferenciar en la práctica a juzgar por esta idea— es para ella lo que tienen de común uno y otro autor. La autora no percibe ni las similitudes en los procedimientos paródicos de Fielding con los de Cervantes a través de la figura quijotesca de Joseph, ni tampoco las posibilidades de don Quijote como satirista pasivo, que son las que desarrolla Fielding con Adams, y eso pese a que entre las obras que cita Antón-Pacheco está la de Paulson, que explica perfectamente la capacidad de don Quijote para criticar tanto lo que él representa como el mundo que lo rodea. Antón-Pacheco realiza antes de entrar en su análisis de las obras una especie de refrito teórico sobre la parodia y sátira que apenas si guarda relación con dicho análisis, y lo adereza todo con nociones de teoría del género y de la novela cuya pertinencia no acaba de entenderse a tenor del mismo. La teoría y la crítica andan en su obra cada una por su lado, y ambas son muy poco originales. No mucho mejor es la tesis de WILLIAM LEON COBURN, «In Imitation of the Manner of Cervantes: *Don Quixote* and *Joseph Andrews*» (University of California, Davis, 1969), que apenas si citaremos tampoco. Aunque de una índole muy diferente, comparte curiosamente una similar falta de percepción de la presencia tanto de parodia como de sátira en ambas obras y especialmente en *Don Quijote*, aunque en este caso esta falta de percepción ya avalada por la de un estudioso de Cervantes: «In one sense the world that the protagonists of *Joseph Andrews* encounter is made of unamiable Quixotes all pretending to be what they are not. They are all judged in comparison with Adams and Joseph. This approach supports Oscar Mandel's theory that Adams is actually an anti-Quixote; the object of satire is the world Adams encounters, while the object of satire in *Don Quixote* is the Knight himself, who deviates from the norm of values accepted by the members of society that he meets» (50).

^{*(83)} Así Knowles ve la huella cervantina en la presencia de «...a pair of travelling companions who meet adventures on the highways and in the inns that border it» (283), y Allen Penner se ha referido, en «Fielding's Adaptation of Cervantes' Knight and Squire: The Character of Joseph», *Revue de Littérature Comparée* 41 (1967): 508-14, al hecho de que «like the Spanish novelist, Fielding puts two humorously contrasting companions on the road and moves them through adventures from inn to inn, subjecting them to a pattern of alternating fortunes in which they encounter at one time humane indulgence, at another ridicule and abuse...». En similares aunque más cautos términos se expresa Edward Niehus — «...there is a certain similarity in the basic situation of a comically unrealistic hero [Adams] accompanied by a more realistic companion [Joseph], travelling from inn to inn and adventure

hablado de Joseph como Quijote, pero siempre en ese segmento central de la obra. Así Penner comenta en su estudio que,

Fielding's Joseph Andrews is not as obviously related as Adams to Cervantes' characters. In the first ten chapters of the novel, Joseph's character is undoubtedly a natural outgrowth of Fielding's desire to continue the burlesque begun in *Shamela* through the agency of a chaste "brother" of Pamela. It is possible, however, that Fielding later drew upon the example of Cervantes after he abandoned burlesque and began to produce the self-sustained work which he defined in the first chapter of Book III. Fielding may well have considered the possibility of playing the role of Sancho to the Quixotic Adams... («Fielding and Cervantes» 79)

Penner reconoce sin embargo que Joseph, a diferencia de Sancho, no sigue a alguien que lo guía y tiene una misión, y, además, «...it is not Adams, but Joseph, who is pursuing his love, and in this respect, Joseph bears a resemblance to Don Quixote that Adams does not, and in so doing, looks forward to Tom Jones» («Fielding and Cervantes» 82). En el artículo posterior ya citado, Penner volverá a insistir en este hecho de que, si bien Joseph se parece a Sancho al actuar como contrapunto de pragmatismo y saber popular al idealista e instruido Quijotismo de Adams, y al mostrar hacia éste la misma infinita devoción que Sancho Panza a su amo, se parece también a don Quijote en cuanto que ejemplo de castidad masculina, en cuanto que proclama su fidelidad inquebrantable hacia Fanny en soliloquios tan extravagantes como los de don Quijote y amenaza con quitarse la vida antes que traicionar a Fanny. Penner concluye diciendo que Joseph se desarrolla «...from a mere set piece for burlesquing false virtue, to a semi-naturalized Quixote who feverishly supplicates his model of chastity and pledges eternal devotion to his love, to become at last, through the catalyst of Fielding's imagination, the archetype of the good-natured hero to emerge again in *Tom Jones* » («Fielding's Adaptation» 514). Similares argumentos son repetidos por Patterson, quien compara a Joseph con don Quijote en su condición de amante casto y apasionado, comparando incluso las aventuras de ambos tienen con mozas de posada—Maritornes y Betty—a las que ambos rechazan igualmente por castidad y lealtad a sus amadas, dando así lugar a similares peleas y alborotos. Patterson escribe:

Where Fanny is concerned, Joseph is as courageous and as ready to do battle as is Don Quijote himself. On several occasions he defends her honor and on others rescues her from ravishers. To marry her he would give up position, security, his sister's affection, and his wealthy brother-in-law's favor; he is even willing to go to jail when abandoning her would save him.

to adventure» (71)—quien califica esta estructura de picaresca (una confusión muy frecuente en el ámbito anglo-sajón), lo mismo que hace Michael Craddock cuando afirma: «The very picaresque nature of the book with its inns and road, its travelling pair of contrasting protagonists, its mock epic battles and stories within stories recalls the form of Cervantes's novel. The character of Adams bears close similarity to that of Don Quijote and, to a much less extent Joseph recalls Sancho Panza» (193).

He valiantly claims he would fight an army in Fanny's cause. Don Quijote fights Toledan merchants in the name of Dulcinea, but Joseph actually fights for Fanny many times. (45)

Pero creo que ambos autores se equivocan. En primer lugar porque confunden el héroe romántico con el quijotesco, adscriben las características románticas de Joseph a don Quijote, cuando estas características son las de los héroes románticos tradicionales a los que imita paródicamente don Quijote. Es cierto que Joseph, como veremos, es cómicamente romántico, lo que equivale a decir que es cervantinamente romántico, pero no por ello es quijotesco—aquí las distinciones que trazamos entre el héroe romántico y el quijotesco, así como entre quijotismo y cervantismo, se revelan fundamentales. Pero sobre todo se equivocan al ubicar el carácter quijotesco de Joseph en esa parte central del libro y al desvincularlo radicalmente de su papel como objeto paródico en la primera parte. Es como si la obra y sus personajes no pudieran ser quijotescos más que cuando la huella de *Pamela* desaparece o pasa a un segundo plano y empiezan las aventuras en el camino, como sugiere claramente Gilman al hacer la siguiente pregunta:

How was it possible to engage in simultaneous dialogue with two such disparate novelists as Cervantes and Richardson? How could a satirical reply to *Pamela* be written "in imitation of the manner of Cervantes"? The answer, of course, is that it was not possible and that it was necessary to get Joseph out of domestic service, out of the clutches of Lady Booby, and on the road. The change of tack results immediately in a series of narrative reminiscences of the *Quijote*: an adventurous journey punctuated by inns and unscrupulous keepers thereof; exposure..., infliction of pain and humiliation, close attention to gestures and gait, and successive encounters with a gallery of eccentric individuals.*⁽⁸⁴⁾

Nuestra respuesta a la pregunta de Gilman es diferente: sí es posible escribir una réplica paródica a *Pamela* a la manera de Cervantes. La influencia cervantina se deja sentir en el diálogo con Richardson que Fielding lleva a cabo a través de Joseph en la primera parte de la obra, y no sólo en las aventuras de Joseph y Adams y la sátira moral que resulta de ellas. De hecho Joseph sólo es quijotesco en su función paródica, antes de salir al camino e iniciar sus aventuras con Adams—pues a partir de ese momento su papel será el de contrapunto sanchesco a Adams y el de héroe del román cómico, pero no héroe quijotesco: Joseph sólo es quijotesco como el héroe ridículo que imita a su hermana Pamela, pero no como héroe de la trama romántica con Fanny. Esto puede observarse claramente si comparamos los procedimientos paródicos a los que sirven los rasgos quijotescos de Joseph en el tramo inicial de *Joseph Andrews*, con los que Fielding

*⁽⁸⁴⁾ STEPHEN GILMAN, «On Henry Fielding's Reception of *Don Quijote*», *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, eds. Ian Michael y Richard A. Cardwell (Oxford: Dolphin Book, 1986) 30.

utilizó en *Shamela*. El ataque de *Joseph Andrews* contra *Pamel* había sido ensayado ya, en los mismos términos epistemológicos y morales (falseamiento de la realidad y falsa moralidad), en *Shamela*. La novedad de este segundo ataque de Fielding en *Joseph Andrews* radica precisamente en la nueva manera de llevarlo a cabo, y esta manera es básicamente cervantina. La diferencia entre *Joseph Andrews* y *Shamela* como parodias de *Pamela* la marca Cervantes.

En *Shamela*, como ya vimos, tenemos una anti-*Pamela* en sentido literal, una *Pamela* invertida, una historia compuesta básicamente de los mismos acontecimientos y personajes, pero en la que las causas de esos acontecimientos, la psicología y el carácter moral de los personajes, son lo contrario de lo que eran en la obra de Richardson. En *Shamela* tenemos una sistemática inversión degradadora del universo de *Pamela*, como ha indicado acertadamente Ronald Paulson: «Fielding's strategy is to travesty the Richardsonian style, dramatis personae and, in an abbreviated form, plot, shifting it downward toward cruder and more extreme situations. *Shamela* is the simplest kind of anti-romance, the "true history" that travesties romance by revealing the real schemer beneath the pious phrases and coyness of Richardson's heroine» (110-11). Es interesante señalar, no obstante, que Fielding no está atacando el carácter irreal de *Pamela*, como hace Cervantes con los libros de caballerías. Al utilizar esa fórmula de la *historia verdadera* a la que se refiere Paulson y presentar una versión alternativa, lo que ataca es la falsedad en el relato de una historia real, descalificándolo como una distorsión de la verdad. El relato de Richardson puede ser histórico en los personajes y hechos que narra, pero no es verdadero, porque ha cambiado motivaciones y carácter moral. Pero además Fielding ataca en *Shamela* el modelo de moralidad propuesto en *Pamela*, que gira exclusivamente en torno a la castidad como virtud fundamental, y que se convierte en sospechosa y adquiere un cierto tinte mercantil al ser recompensada social y económicamente, lo que cuestiona las motivaciones reales que se esconden tras ese ideal de castidad de Pamela. En *Joseph Andrews* el doble ataque a *Pamela* es el mismo, pero la forma de llevarlo a cabo cambiará. En esta obra, además, Fielding propondrá su alternativa a *Pamela*, tanto en el terreno moral como en el epistemológico, ofreciéndonos su modelo de *verdadero* comportamiento moral y de *historia verdadera*.

La nueva forma que la parodia de *Pamela* adopta en *Joseph Andrews* respecto a *Shamela* está basada en el quijotesco conflicto entre literatura y vida. Fielding no invierte y degrada los motivos y el comportamiento ideales de la protagonista, sino que, como hizo Cervantes con los ideales caballerescos en *Don Quijote*, los somete a la *prueba de la realidad*, naturalmente de una realidad bien diferente a la que aparecía en

Pamela, anti-romántica y hostil. Para ello utiliza un personaje, Joseph, que, como don Quijote, intenta actuar de acuerdo con un modelo literario, las cartas de su hermana Pamela—las mismas que componen la novela epistolar de Richardson—que sus padres le han enviado tras leerlas ellos. Y la aplicación por parte de Joseph de los ideales de Pamela a esa realidad diferente resulta en una experiencia muy distinta de la narrada en *Pamela*, como los intentos de Don Quijote de aplicar los ideales caballerescos en un contexto anti-caballeresco resultan en algo muy diferente de los romanes caballerescos. De ello surge la comicidad que ridiculiza el modelo literario y demuestra su falsedad e insuficiencias en un mundo real.

(1) El referente paródico de la obra de Fielding se establece desde el mismo título de la obra. El apellido de Joseph—Andrews—lo identifica automáticamente ante el lector como hermano de la heroína de Richardson; es el mismo procedimiento por el que el *apellido* de don Quijote—*de la Mancha*—establece inmediatamente un parentesco literario con los héroes de los libros de caballerías, con los que comparte un sistema patronímico reconocible. Por si el nombre no fuera suficiente, el narrador deja bien claro desde el principio quién es Joseph: «Mr Joseph Andrews, the hero of our ensuing history, was esteemed to be the only son of Gaffar and Gammer Andrews, and brother to the illustrious Pamela, whose virtue is at present so famous» (I.2: 41). Este parentesco familiar se ve acompañado por ciertas cualidades heroicas o al menos no propias de un criado que, al igual que su hermana, posee Joseph: su belleza, una hermosa voz, o la capacidad de leer y escribir, de las que dan pruebas su intercambio epistolar con su hermana. Estas cualidades, al igual que le ocurría a Pamela, le atraen el amor de la señora de la casa, Lady Booby, y lo sitúan por tanto en la misma situación de objeto de acoso y seducción que a ésta con Mr B. De esta manera el parentesco familiar y las similitudes tanto de carácter como de entorno, sitúan a Joseph como una clara imagen de Pamela en la obra de Fielding. Pero Fielding cambiará el contexto en el que aparece esta versión masculina de Pamela, situándolo en una realidad doméstica bien diferente en la que estas cualidades heroicas quedan degradadas y dan lugar a resultados bien diferentes de los descritos en *Pamela*. El mundo romántico de Pamela es sumergido en un contexto anti-romántico, lo mismo que hacía Cervantes con el mundo caballeresco, dando lugar a una historia muy diferente que pone en evidencia esa romántica distorsión.

Así por ejemplo los atributos heroicos de Joseph serán degradados al contacto con la realidad que presenta Fielding. La yuxtaposición del héroe con el criado, del román con el entorno doméstico, que la *Pamela* de Richardson llevaba a efecto de manera más

o menos armoniosa, en *Joseph Andrews* es una fuente continua de situaciones cómicas que se vuelven paródicamente contra la imposible mezcla de heroína romántica y criada que era Pamela, al igual que en *Don Quijote* la yuxtaposición del héroe romántico evocado por don Quijote con la realidad se vuelve contra los libros de caballerías. Fielding parece querer mostrarnos lo que sería la vida de Pamela como humilde criada, representada por su equivalente masculino, *en realidad*. Y la realidad es que de esa condición heroica, a diferencia de lo que ocurre en *Pamela*, se derivan toda clase de cómicos problemas para Joseph. Por ejemplo, su voz es tan delicada y musical que lo incapacita para las tareas habituales de la servidumbre:

...the young Andrews was at first employed in what in the country they call *keeping the birds* [espantapájaros]...but his voice being so extremely musical, that it rather allured the birds than terrified them, he was soon transplanted from the fields into the dog-kennel, where he was placed under the huntsman, and made what sportsmen term a *whipper-in*. For this place likewise the sweetness of his voice disqualified him: the dogs preferring the melody of his chiding to all the alluring notes of the huntsman, who soon became so incensed at it, that he desired Sir Thomas to provide otherwise for him; and constantly laid every fault the dogs were at, to the account of the poor boy, who was now transplanted to the stable. (I.2: 42)

Joseph posee atributos de héroe, como Pamela los poseía de heroína. Sin embargo, en un mundo real, y no falseado o artificioso como el de Richardson, los atributos se vuelven contra él. Su condición de héroe en el mundo doméstico y anti-romántico de la servidumbre lo incapacita como integrante del mismo, lo excluye de él, muy al contrario de lo que ocurría en *Pamela*. La protagonista de ésta, como vimos, se mostraba preocupada por esta inadecuación en un futuro hipotético y era consciente de ella, pero Richardson no mostraba esa inadecuación y sus cómicos efectos; su condición de heroína no interfería en su papel de criada. Fielding está sumergiendo el carácter ideal de Pamela en la realidad, lo mismo que Cervantes el de los héroes caballerescos a través de don Quijote. Y en este contexto sus virtudes heroicas son más carga que ayuda.

Y cuando no lo son, éstas quedan degradadas por el uso que de ellas se hace. Esto queda claro en la siguiente ocupación de Joseph, que será en los establos. En ellos encuentra Joseph su auténtica vocación, que se nos describe con palabras de un regusto heroico y que evocan burlescamente las mocedades de algunos héroes literarios:

Here he soon gave proofs of strength and agility, beyond his years, and constantly rode the most spirited and vicious horses to water with intrepidity which surprized every one. While he was in this station, he rode several races for Sir Thomas, and this with such expertness and success, that the neighbouring gentlemen frequently solicited the knight, to permit little Joey (for so he was called) to ride their matches. The best gamesters, before they laid their money, always enquired which horse little Joey was to ride, and the betts[sic] were rather proportionated by the rider than by the horse himself... (I.2: 42)

De nuevo al contacto con la realidad las potenciales cualidades heroicas de Joseph quedan degradadas, muy al contrario de lo que ocurre en *Pamela*, donde la servidumbre y la realidad doméstica no enturbian las virtudes de la heroína, sino que las ponen de manifiesto y las hacen brillar más intensamente. Joseph monta los más briosos corceles «with intrepidity which surprised every one» simplemente para llevarlos a abreviar. Y la degradación de las habilidades ecuestres del héroe mediante su inserción en un contexto anti-heroico es aún más clara a continuación: carreras de caballos, apuestas, dinero, *gamesters* que se dirigen a Joseph como *little Joey*... Es la misma disparidad que existe entre las virtudes caballerescas que don Quijote quiere revivir y las empresas a que intenta aplicarlas.

La belleza de Joseph, finalmente, también es degradada en este contexto doméstico y le crea problemas que lo ponen en una difícil situación como criado, ya que le atrae el amor indeseado no sólo de la hermosa y aristocrática Lady Booby, sino también de la vulgar, fea, gorda y vieja criada, Mrs. Slipslop, una especie de Mrs Jewkes en la obra de Fielding. Las escenas en las que Joseph se defiende del acoso de la tosca y masculina Slipslop, y en la que los altos ideales y el mundo romántico representados por aquél son expuestos al contacto con la realidad degradada representada por ésta, se cuentan entre las más cómicas del libro. Es como si a Pamela la intentara seducir no sólo Mr B., sino también Colbrand—y además Richardson nos lo contara en clave cómica, como Cervantes nos cuenta el supuesto intento de seducción de don Quijote por la fea y sucia Maritornes. Esto es algo que sin embargo habría sido de esperar o al menos sería posible siendo la belleza de Pamela tan notoria, pero que nunca ocurre en la obra de Richardson, o al menos ella nunca nos lo cuenta. Esta inclusión de los aspectos más desagradables o bajos que la condición de hermosa/o heroína/héroe conlleva recuerda al correctivo que la realidad aplica a los héroes caballerescos a través de don Quijote y su experiencia en un mundo real y anti-romántico. Al contacto con la realidad se descubren las omisiones y carencias de la perspectiva idealizadora del román. Los inconvenientes que las virtudes heroicas de Joseph le acarrearán en el ambiente doméstico en que vive, que en *Pamela* no existían o se ignoraban, y su degradación al contacto con una realidad anti-heroica, muestran aspectos de la condición de héroe que el modelo contra el que se dirige ignoraba.

(2) Hasta aquí tenemos una sutil parodia de *Pamela* que es sólo sutilmente cervantina, pero con el intento de seducción de Joseph por parte de Lady Booby la parodia de *Pamela* así como el carácter cervantino de la misma—y con ello el carácter quijotesco de Joseph—se espesan y se hacen evidentes. Es entonces cuando percibimos

que Joseph no sólo *se parece* a Pamela y funciona como su equivalente en la obra de Fielding, como ha ocurrido hasta ahora, sino que Joseph además *imita* a Pamela y, teniendo en cuenta que el vehículo que permite dicha imitación son sus cartas, que componen el relato del que ésta es protagonista, imita *Pamela*. Fielding lo había anunciado ya cuando escribe:

The authentic history with which I now present the public, is an instance of the great good that book [*Pamela*] is likely to do, and of the prevalence of example which I have just observed: since it will appear that it was by keeping the excellent pattern of his sister's virtues before his eyes, that Mr Joseph Andrews was chiefly enabled to preserve his purity in the midst of such great temptations... (I.1: 40)

Estas palabras en las que se anuncia el carácter ejemplar que Pamela tiene para Joseph se verán confirmadas cuando se encuentre en una situación de acoso similar, ante la que reaccionará siguiendo este ejemplo que es, no lo olvidemos, literario. Su reacción ante las comprometidas situaciones en que se ve inmerso es en este sentido siempre literaria, en tanto que reproduce pautas de comportamiento que el personaje en diversas ocasiones reconoce explícitamente haber aprendido de la lectura de las cartas de su hermana Pamela. Así en una carta a la propia Pamela escribe Joseph:

Mr Adams has often told me, that chastity is as great a virtue in a man as in a woman ... Indeed, it is owing entirely to his excellent sermons and advice, together with your letters, that I have been able to resist a temptation, which he says no man complies with, but he repents in this world, or is damned for it in the next; and why should I trust to repentance on my death-bed, since I may die in my sleep? ... but I hope I shall copy your example, and that of Joseph, my name's-sake, and maintain my virtue against all temptations. (I.10: 63-64)

Y más tarde, cuando ya sabemos de la existencia de Fanny, Joseph afirmará: «O most adorable Pamela! most virtuous sister, whose example could alone enable me to withstand all the temptations of riches and beauty, and to preserve my virtue pure and chaste, for the arms of my dear Fanny ...» (74). Ello sitúa a Joseph claramente como Quijote en cuanto que personaje que imita la literatura y moldea su comportamiento en virtud de esa imitación. Joseph, como don Quijote, va a tomar un texto literario—las cartas que componen *Pamela*—como modelo de conducta, y siguiendo el ejemplo de Pamela valorará la castidad ante todo. El problema, como ocurría con sus cualidades heroicas que evocaban las de Pamela, es que de nuevo esta imitación se produce en un contexto diferente que la hace parecer ridícula y produce un resultado radicalmente diferente, lo que cuestiona la validez del modelo y da lugar a la parodia.

Si antes era la realidad que rodeaba a Joseph, doméstica y anti-romántica, la que proporcionaba el contexto paródico que hacía parecer la *Pamela* de Richardson ridícula

por la inadecuación de esta realidad circundante al modelo parodiado, ahora es el propio Joseph quien provee el contexto paródico con su imitación de *Pamela* por su propia inadecuación para tal imitación. Lo mismo ocurría en *Don Quijote*, donde los libros de caballerías representados por el hidalgo se sumergían paródicamente no sólo en la realidad que lo rodeaba sino también en la del propio don Quijote, que se convertía así él mismo en contexto paródico con su imitación de los héroes caballerescos. En ambos casos la inadecuación del modelo al contexto no sólo proviene de fuera, sino también de dentro, no sólo es externa sino también interna, no sólo se refiere al mundo circundante sino también al propio personaje que imita el modelo. Si en don Quijote era su condición de hidalgo machucho y enjuto lo que creaba esta inadecuación y hacía su imitación ridícula, en Joseph es el hecho de que es un hombre y no una doncella lo que produce el mismo efecto^{*(85)}. Los miedos y angustias de Joseph por la pérdida de su virtud y su obsesiva preocupación por la castidad, resultan cuanto menos cómicas en un hombre, que no puede temer la agresión física ni la violación, y para quien la pérdida de la castidad no tiene las mismas terribles consecuencias o implicaciones sociales (una marca de por vida) e incluso físicas (un embarazo indeseado), no implica esa *ruin* que tantas veces invoca Pamela. Así lo demuestra el siguiente pasaje de la carta que escribe a su hermana, en la que Joseph equipara la situación de ésta con la suya sin tener en cuenta la notable diferencia que supone el cambio de sexo:

Hoping you are well, what news I have to tell you! O Pamela, my mistress is fallen in love with me—that is, what great folks call falling in love, *she has a mind to ruin me*; but I hope, *I shall have more resolution and more grace than to part with my virtue at any lady upon earth...*
 I don't doubt, dear sister, but you will have grace to preserve your virtue against all trials; and I beg you earnestly to pray, I may be enabled to preserve mine: for truly, it is very severely attacked by more than one... (I.10: 63-64)

Además, como demuestra esta carta, que reproduce el tipo de escritura y lenguaje que utilizaba Pamela en sus cartas, si ridícula resulta su imitación literal de Pamela por su condición de hombre, aún lo es más por el hecho de que tal imitación, como la del hidalgo, no se limita a la conducta, al contenido, sino también a la forma, a la expresión. Joseph articula su respuesta casta y virtuosa a los intentos de seducción de Lady Booby usando los elevados términos de la retórica romántica de Pamela, retórica que en un hombre resulta cómica y ridícula, lo mismo que la de los caballeros en boca

^{*(85)} Así lo sugiere McDermott en las siguientes palabras: «There can be no doubt but that Joseph Andrews, in the opening chapters, demonstrates the same "negative copybook morality" as his sister: there is, too, the same stress on purity, discretion, propriety, and conquest of the passions. But, as Fielding was well aware, it is one thing for a female to possess a negative copybook morality, quite another, altogether, for a male to be possessed of such» (199).

de la anti-caballeresca figura de don Quijote. Y esta retórica virtuosa de Pamela, ridiculizada como consecuencia de la transferencia de sexo, hace que resulte también ridícula la actitud virtuosa de Joseph, cuando ésta en sí misma no lo es (como no lo es el idealismo romántico del hidalgo en sí mismo), pero lo acaba siendo precisamente por los términos o la forma en que se plantea. Oír a Joseph defendiendo su virtud en el segundo intento de seducción de Lady Booby (I.8) es ciertamente cómico y risible. Cuando ésta le pregunta a Joseph si, en caso de poder besarla, se contentaría sólo con eso o se dejaría arrastrar por otras lujuriosas inclinaciones (que evidentemente es lo que ella desea), Joseph contesta: «I hope I should be able to controll them, without suffering them to get the better of my virtue» (58). Como ha afirmado Robert A. Donovan a propósito de esta escena y de la parodia de *Pamela* en *Joseph Andrews* en general,

Pamela's simple-minded ethic is preserved intact in her brother, the titular hero of *Joseph Andrews*, but it is made ridiculous by several devices. Most important, of course, is the fact that male chastity, though not inherently ridiculous, becomes absurd when it is insisted upon in apparent forgetfulness that it is not subject to the same threat of forcible privation as female chastity. A man who lives in fear of rape is inherently ridiculous. In the second place, Joseph's posture toward Lady Booby (and later Mrs. Slipslop) is both ridiculous and faintly, pathetically chivalrous because neither lady is equipped by nature for the role of seductress. Finally, there is the absurd sententiousness of Joseph's language when he declares that he will never allow his inclinations to get the better of his virtue.^{*(86)}

Fielding subraya las consecuencias cómicas y paródicas de esta transferencia de sexo en la sorpresa y la respuesta de Lady Booby a las palabras de Joseph:

"Your virtue! (said the lady recovering after a silence of two minutes) I shall never survive it. Your virtue! Intolerable confidence! Have you the assurance to pretend, that when a lady demeans herself to throw aside the rules of decency, in order to honour you with the highest favour in her power, your virtue should resist her inclination? That when she had conquered her own virtue, she should find an obstruction in yours?" "Madam," said Joseph, "I can't see why her having no virtue should be a reason against my having any. Or why, because I am a man, or because I am poor, my virtue must be subservient to her pleasures." "I am out of patience," cries the lady: "Did ever mortal hear of a man's virtue!... (I.8: 58-59)

El problema, como la indignación e incredulidad de Lady Booby sugieren, no radica sólo en la inesperada respuesta virtuosa de Joseph, sino en cómo la articula, reproduciendo los términos que usaría una doncella, casi literalmente los de su hermana Pamela. Esta imitación literal, que en un hombre resulta harto chocante, es la que crea la misma comicidad que veíamos en la parodia de Cervantes. La respuesta de Joseph es

^{*(86)} ROBERT ALAN DONOVAN, *The Shaping Vision: Imagination in the English Novel from Defoe to Dickens* (Ithaca: Cornell University Press, 1966) 71.

muy legítima, y hasta razonable en su reivindicación del derecho de un hombre a mantener la castidad y en su defensa de su virtud frente a rango o riquezas. De hecho la contraposición de esa actitud idealista y noble de Joseph con la degradación y la hipocresía de Lady Booby confiere a la escena esas implicaciones satíricas de las que habla Goldberg, y que anuncian la sátira posterior. Es la retórica y el modelo pameliano elegido por Joseph para articular esa actitud lo que la hace ridícula, lo mismo que ocurre con las virtudes que defiende don Quijote, en las que falla la anacrónica forma caballeresca que adoptan. Así lo ratifica la contestación de Joseph a las últimas palabras de Lady Booby, que con su sentenciosidad pameliana nos llevan de nuevo al terreno de lo cómico y transforman una actitud admirable por sí misma en ridícula:

"Madam," says Joseph, "that boy [Joseph] is the brother of Pamela, and would be ashamed, that the chastity of his family, which is preserved in her, should be stained in him. If there are such men as your ladyship mentions, I am sorry for it, and I wish they had an opportunity of reading over those letters, which my father hath sent me of my sister Pamela's, nor do I doubt but such an example would amend them." (I.8: 59)

La invocación, una vez más, del modelo literario que determina su comportamiento, en el seno de una escena que rezuma burla y comicidad, subraya el paralelismo como objetos paródicos entre don Quijote y Joseph, pues fija claramente el blanco de la parodia de la misma manera en que lo hacen las invocaciones de don Quijote a caballeros andantes para justificar sus acciones más ridículas. El paralelismo es aún más completo por el hecho de que don Quijote también posee modelos librescos de castidad, puesto que ésta es una de las virtudes de los caballeros andantes, y se ve de hecho en situaciones similares a las de Joseph con Maritornes, Altisidora o doña Rodríguez^{*(87)}.

^{*(87)} Penner se ha referido a ello cuando afirma: «Cervantes and Fielding heightened the comedy by having their heroes select from literature exemplary "models" of chastity. Joseph, of course, emulated his famous sister, while Don Quixote followed that archetype of knight-errantry, Amadis of Gaul» («Fielding's Adaptation» 512). Penner, tras comparar las reacciones de Joseph ante Lady Booby con las de don Quijote ante Doña Rodríguez y Altisidora, concluye: «In both novels, the virtuous heroes are severely rebuked for their excessive preoccupations with chastity» (511). Algo similar apunta Craddock cuando afirma que «Joseph is not a simple, nor indeed just, a Sancho Panza figure. In fact, to begin with, Joseph's rather comical chastity and the various assaults on his virginity by Lady Booby and Mrs. Slipslop make him much more like Don Quijote. Whilst a parody of the (for Fielding) calculating Pamela is intended in the undoubted and unwordly innocence of Joseph, his protestations on virtue and chastity recall Don Quijote's comical apostrophes to Dulcinea as well as the heroine of Richardson's novel...» (176). Gilman reconoce también este parentesco, el motivo del caballero cuya castidad se ve amenazada por el acoso de una dama, que Cervantes ya había parodiado a través de don Quijote: «It should be observed that Cervantes also made occasional fun of male chastity, as when Don Quixote, determinedly faithful to Dulcinea, at once provokes the possible ardour of Maritornes and Altisidora and resists what he believes to be their ravishing charms» («On Henry Fielding's Reception of *Don Quijote*» 29). Gilman profundiza luego en las diferencias en el uso del motivo: lo que en Cervantes es anecdótico, un episodio cómico más, es central en el principio de la obra de Fielding. Es lógico, puesto que el objeto de la parodia de ambos es diferente, y el de Fielding—*Pamela*—gira en

La mención de Pamela suele revelar siempre el sentido paródico de una escena o incidente. Así, después de la salida de Joseph de Londres, cuando la parodia empieza a quedar atrás, se observan todavía reminiscencias de la misma en una escena en la que comprobamos esa forma extremosa y literal de Joseph de asimilar el ejemplo de su hermana y en la que se menciona a Pamela. Se trata de la escena en la que Joseph, apaleado y desnudo en la cuneta del camino tras ser atacado y robado, se muestra reacio a subir a la diligencia en la que viajan señoras: «...he absolutely refused, miserable as he was, to enter, unless he was furnished with sufficient covering, to prevent giving the least offence to decency. So perfectly modest was this young man; such mighty effects had the spotless example of the amiable Pamela, and the excellent sermons of Mr Adams wrought upon him» (I.12: 69). La reacción de Joseph es exagerada y ridícula, reproduce claramente los excesos virtuosos de Pamela, que resultan aún más excesivos y ridículos tratándose de un hombre; la mención explícita a ésta deja muy claro el blanco paródico de la escena. Sin embargo poco después, ya en la posada, en el tercer intento de seducción de que es víctima Joseph, ahora por parte de Betty la moza de la posada, ya no hay tal mención, y es por el contrario Fanny la que ya ha sido mencionada. Ello nos indica con claridad que las implicaciones paródicas han desaparecido, y la mejor prueba de ello es que Joseph ya no utiliza la retórica pameliana, y responde a la situación con el pragmatismo y la decisión propias de un hombre, utilizando incluso su mayor fuerza física, y no como una doncella en peligro. El mismo llama la atención sobre ello en lo que es en el fondo una indirecta reflexión sobre—y una admisión de—las diferencias entre la situación de Pamela y la suya que resultan del cambio de sexo:

Joseph in great confusion leapt from her, and told her, he was sorry to see a young woman cast off all regard to modesty: but she had gone too far to recede, and grew so very indecent, that Joseph was obliged, contrary to his inclination, to use some violence to her, and taking her in his arms, he shut her out of the room, and locked the door.

How ought man to rejoice, that his chastity is always in his own power, that if he hath sufficient strength of mind, he hath always a competent strength of body to defend himself: and cannot, like a poor weak woman, be ravished against his will. (I.18: 97)

Esa diferencia de sexo es la que hace su actitud en Londres ridícula. El contraste entre esta escena, que muy significativamente cierra el libro I, con la escena anterior con

torno a la defensa que la protagonista hace de su virtud. De la relación entre Joseph y don Quijote como modelos paródicos de castidad se ocupa por extenso JUVENTINO CAMINERO en un artículo sin excesivo interés, «Joseph Andrews y Don Quijote de la Mancha: Dos castos varones», *Letras de Deusto* 9 (1979): 95-129.

Lady Booby, habla por sí solo, y muestra con claridad el sentido paródico de aquella frente a ésta.

El cambio de sexo en el portavoz de la femenina retórica de la virtud produce por tanto efectos similares a los del enjuto y anciano hidalgo manchego hablando como si fuera un héroe de román. Joseph se comporta y habla como una doncella virtuosa, de hecho como su hermana Pamela en la novela de Richardson, pero él no es una doncella, y de ahí viene el ridículo. El problema con Joseph, al igual que con don Quijote, como dejan claro estos ejemplos, no radica en las virtudes que encarnan, que son valiosas y admirables en sí mismas en ambos casos—y de hecho Joseph a la larga se convierte en un modelo de castidad y don Quijote de valor, altruismo, nobleza. El problema está en los cauces literarios que tanto Joseph como don Quijote adoptan para hacer efectivas esas virtudes: la elección de *Pamela* por parte de Joseph como literal pauta de comportamiento para su realidad concreta se muestra tan poco apropiada para él como la de los caballeros andantes en el caso de don Quijote. Lo que ambas obras condenan es la mediación de estos modelos librescos, que no son aplicables literalmente ni a uno ni a otro, que no son adecuados para el contexto que representan ellos mismos. Los dos autores se ríen del modelo literario de sus personajes mostrando cómo la aplicación literal del mismo a la realidad produce el ridículo*(88).

Pero el efecto paródico no se consigue exclusivamente mediante esa discrepancia entre el modelo imitado y el personaje que lo imita, sino también mediante el diferente resultado que la imitación del modelo produce respecto al modelo (lo mismo que ocurría también con las virtudes heroicas de Joseph). Estamos de nuevo ante la inadecuación respecto al contexto externo, aunque ahora no de las virtudes heroicas de Joseph que evocan al modelo por analogía con Pamela, sino de la propia imitación del modelo. El aspecto más notorio de este nuevo frente de la prueba de la realidad a la que se someten el texto de Richardson en *Joseph Andrews* es el hecho de que el resultado del comportamiento virtuoso e imitativo de Joseph no es el matrimonio y el ascenso social y económico, como ocurría en *Pamela*, sino la pérdida de hogar y trabajo y la expulsión

*(88) Maurice Jonson sugiere también el carácter paródico y no satírico que tiene la castidad de Joseph cuando afirma: «I will take it as agreed that, outside of barrack-room tale-telling and Restoration comedies of wit, male chastity is not necessarily funny in itself. The Biblical Joseph ("my namesake," our Joseph writes to Pamela), aware of what the consequences may be, is heroic in his denial of Potipha's wife. The absurdity of a squeamish male Pamela, strong, handsomer, and twenty-one, is evoked by the comic setting and by the severely limited characterization that burlesque requires. When the reader laughs, it is because of Lady Booby's miscalculation of Joseph's experience in sexual matters, and then because her bid for Joseph is echoed by Mrs Slipslop's cruder, below-stairs onslaught ... The reader laughs, too, at Fielding's witty use of mock-tragic rhetoric for the passion of the employer and mock-heroic rhetoric for that of the maid» (51)

al mundo exterior (algo similar ocurría a don Quijote en su intento de revivir las virtudes caballerescas: en lugar de gloria y hazañas éste encontraba palos y burlas). Esta expulsión va acompañada además de una sutil referencia que marca claramente las diferencias entre una y otra obra:

Joseph having received his little remainder of wages, and having stript his livery, was forced to borrow a frock and breeches of one of the servants: (for he was so beloved in the family, that they would all have lent him anything) and being told by Peter, that he must not stay a moment longer in the house, than was necessary to pack up his linen, which he easily did in a very narrow compass; he took a melancholy leave of his fellow-servants, and set out at seven in the evening. (I.10: 64)

Cuando Pamela se disponía a marcharse tenía mucho tiempo para especular sobre las ropas que debía llevarse consigo, las dividía en tres fardos según su procedencia y finalmente decidía que se llevaría sólo uno de ellos; le daba tiempo además a hacerse un vestido de granjera, y retrasaba su partida con todo tipo de excusas, entre ellas las de tener que poner en orden su *linen*. Joseph, en un claro contraste con ella, no tiene ropas con las que abandonar la casa y debe pedir las prestadas, su partida es inmediata y sin dilaciones, a la hora de la cena y sin esperar al nuevo día (y mucho menos al próximo Jueves, como hacía Pamela continuamente), y con el tiempo justo para recoger su *linen*. Pero más allá de estas diferencias que son guiños paródicos, la diferencia básica radica en el hecho de que su virtud, calcada de la del modelo que imita escrupulosamente, no es recompensada materialmente. Juventino Caminero reconoce el valor paródico de esta discrepancia cuando afirma que

La virtud lleva a Joseph a la infelicidad. Desde el punto de vista de la intencionalidad de Fielding al escribir la novela, este hecho es significativo. Fielding escribió esta novela como una PARODIA de la novela de Richardson *Pamela*, que precisamente lleva como subtítulo *Virtue Rewarded*. Y aquí se encuentra en concreto el punto de partida irónico de *Joseph Andrews*... En lugar de recibir una remuneración y recompensa por la misma clase de virtud que promovió a Pamela al pináculo del éxito y de la infelicidad, Joseph tiene que deambular infeliz de mesón en mesón hasta el final del libro... (112-13).

Lo que Fielding viene a decir con esta discrepancia es que la auténtica virtud no es recompensada en el mundo real: lo que aparece en el libro de Richardson es o bien un falseamiento de la realidad o bien falsa virtud, virtud interesada o fingida para obtener dicha recompensa. Fielding parece decirnos: «Eso es lo que le habría pasado a Pamela en el mundo real, si hubiera sido realmente virtuosa: ni el mundo descrito en *Pamela* es el mundo real, ni Pamela es realmente virtuosa».

(3) La parodia en *Joseph Andrews*, como en el *Quijote*, resulta pues de la inmersión del modelo literario parodiado, a través de un personaje que lo imita y lo

representa, en un contexto diferente—un mundo hostil, una realidad anti-romántica, así como el propio personaje. De la inmersión de los modelos literarios en esta nueva realidad, de esa puesta a prueba que hemos llamado *la prueba de la realidad*, resultan cómicas y ridículas situaciones y una historia muy diferente de la narrada en los modelos, lo que pone al descubierto la falsedad de los mismos. De la enorme distancia entre esa ficción que sirve de modelo y la ficción que se presenta como aplicación del modelo en la realidad, de la discrepancia entre la historia de los héroes en el modelo literario y la de los personajes que intentan imitarlos, resulta la parodia. Entendida así, la parodia evidentemente no se dirige contra la actitud idealista de estos personajes, sino contra los cauces que adopta en sus modelos literarios; no contra los valores universales que encarnan éstos, sino contra su articulación literaria específica. Fielding no ataca la castidad, sino las exageraciones y falsedades con que este valor se reviste en una obra literaria concreta, *Pamela*. Cervantes no atacó la caballería en sí misma o sus valores, sino los libros de caballerías y sus excesos, su irrealismo y su anacronismo. Ambos atacan obras literarias concretas, no los valores que éstas sustentan; su ataque no se dirige contra los ideales, sino contra una forma literaria precisa; es parodia, no sátira.

En el caso de *Joseph Andrews*, la falsedad de la *Pamela* de Richardson que se deduce de esa discrepancia o distancia entre esta obra y la aplicación en el mundo real de las pautas de comportamiento defendidas en la misma, puede interpretarse bien en términos epistemológicos—la historia de Pamela es una falsificación de la realidad—bien en términos morales—tal vez es su virtud la que es falsa, fingida, calculada y modulada para obtener la recompensa apetecida. Dado que a Pamela se le reconoce existencia real dentro de la propia ficción de Fielding, pues Joseph es su hermano e incluso al final de la obra de Fielding aparece la propia Pamela casada con Mr B. (lo que implica que su historia es verdadera pero es su relato de la misma lo que es falso), ambas cosas viene a ser lo mismo, ya que entre los aspectos falseados por Pamela en su relato bien puede estar la autenticidad de su virtud. En este aspecto *Joseph Andrews* se acerca a *Shamela* y se aleja del *Quijote*: al igual que *Shamela*, asume la realidad o existencia histórica del modelo parodiado—que es precisamente lo que niega la parodia de Cervantes²⁶—y realiza las mismas acusaciones implícitas en aquélla: la de ser un

²⁶ Esta es tal vez la diferencia fundamental entre las parodias que llevan a cabo *Joseph Andrews* y *Don Quijote*: el *status ontológico* de la literatura parodiada dentro de la propia ficción. La locura de don Quijote resulta de tomar por *historia* lo que es ficción y de su intento de emularla. Joseph pretende emular algo que el lector sabe que es ficción, pero que dentro de la obra funciona como *historia*. Pamela en la obra de Fielding está situada en el mismo nivel de realidad que Joseph. No ocurre así en *Don Quijote*, donde el hidalgo manchego se presenta como un personaje real en contraposición con los

relato falso, en cuanto que falsea la realidad, y, como parte de este falseamiento, falsea también la virtud de Pamela, que no es genuina y verdadera sino premeditada y utilitaria. Pero la manera de realizar la parodia en *Joseph Andrews* es radicalmente diferente de la de *Shamela*, y esa manera, como acabamos de demostrar y como anuncia el propio Fielding en el subtítulo de su obra, es la manera de Cervantes.

Las diferencias entre *Shamela* y *Joseph Andrews* como parodias de *Pamela* pueden tal vez ser explicadas o entendidas mejor trazando un paralelismo entre la forma en que la picaresca y Cervantes son anti-romanes o respuestas contra el román caballeresco, y la forma que tienen *Shamela* y *Joseph Andrews* de parodiar o responder a *Pamela*. Podemos decir que *Shamela* realiza una inversión picaresca de *Pamela*, un rebajamiento de su mundo a un nivel ínfimo o degradado de realidad similar al que ofrece la picaresca como alternativa al mundo idealizado y romántico de los libros de caballerías. *Shamela* es Pamela pero degradada picarescamente, convertida en un personaje de contornos picarescos, de la misma forma que el pícaro puede considerarse una inversión degradada del caballero. *Joseph Andrews*, en lugar de invertir o degradar el elevado mundo de *Pamela*, lo sumerge tal cual—a través de Joseph que es una imagen de Pamela en todo su idealismo—en la realidad, como hizo Cervantes con el román caballeresco a través de don Quijote. La manera cervantina ofrece la colisión entre dos mundos, el román representado por don Quijote y la realidad, al igual que ocurre en *Joseph Andrews*, donde el mundo de *Pamela* representado por Joseph es expuesto al contacto con la realidad degradada. La picaresca ofrece sólo uno de los polos, la realidad degradada, convierte lo que es elevado en bajo, y eso es lo que tenemos en *Shamela*, el polo opuesto a *Pamela*. *Shamela*, sin embargo, transforma el anti-román picaresco, que como hemos visto es sólo contragénero o alternativa al—pero no parodia del—román caballeresco, en parodia explícita, al incorporar claramente a *Pamela* como referente paródico, convirtiéndose así en una especie de parodia picaresca frente a la quijotesca representada por *Joseph Andrews*. Donovan alude a estas diferencias entre la parodia de una y otra obra de Fielding cuando afirma refiriéndose a *Shamela*:

Our delight in all this arises out of the awareness that the events described in Richardson's novel can be accounted for by radically different assumptions about character and motive from those which Richardson asks us to make. All we need to do is just to assume that instead of being a pure and virtuous maiden Pamela is really an ambitious trollop, and the same pattern of events can be expected to follow.

personajes ficticios de los libros de caballerías. Fielding no se preocupa de negar la existencia real de Pamela, se conforma con desacreditarla como modelo.

Joseph Andrews employs exactly the contrary technique. Instead of adopting the events rejecting the moral vision, Fielding ironically adopts the moral vision and refashions the events as a consequence of that adoption. (70)

Donovan formula así en diferentes términos algo similar a lo que se ha explicado más arriba. Pero ni él ni otros que han comentado la diferencia entre la manera paródica de *Shamela* y la de *Joseph Andrews* han apreciado que esta diferencia la marca Cervantes.

2. ADAMS Y LA SATIRA DE MUNDO. Si la relación entre Joseph y don Quijote ha pasado prácticamente desapercibida a los ojos de la crítica, no ha sido éste el caso del compañero de Joseph en el segundo tramo de la obra, Abraham Adams. El parentesco entre ambos ha sido comentado por numerosos críticos, así como el hecho de que sus aventuras en el camino, de posada en posada, con su sanchesco compañero Joseph, puntuadas por variopintos encuentros, reproducen de manera inequívoca la estructura episódica de *Don Quijote*, y a veces hasta episodios concretos^{*(89)}.

^{*(89)} A los exhaustivos catálogos de similitudes de PENNER y PATTERSON, que ya hemos citado, y los comentarios de éstos y otros autores que serán citadas más abajo en el curso de nuestra discusión, hay que sumar el catálogo de NIEHUS: «Both men are about fifty years of age but of robust and vigorous constitutions. They are both poor, but at the same time as we meet them each is optimistically setting out on a futile expedition: which he expects will bring him fame and fortune, Quixote through his knightly deeds and Adams through the publication of his sermons. Although the details of their appearances are different, the effects are similar. Both men present appearances which seem ludicrously inappropriate to their respective roles of chivalric knight and Christian clergyman. The comically indecorous appearance of Cervantes' knight dressed in rusty armour and a barber's basin is matched by Fielding's curate dressed in an old night-cap, a short great coat, and a ragged cassock. Both characters are wretchedly mounted, Don Quixote on a skinny nag and Adams, when not walking or running ahead of a coach, on a horse which periodically kneels and sends him sprawling in the road» (81). Niehus cita además la incapacidad de percibir o interpretar la realidad correctamente, en gran parte debido a sus lecturas, de las que obtienen una concepción errónea de la misma, y de este conflicto entre la figura quijotesca y la realidad se deriva gran parte de la comedia del libro: «Some of the most comical aspects of this conflict result from the fact that both Adams and Don Quixote are so absorbed in their common worlds that they simply disregard or forget the demands of reality. Neither man is aware of the ludicrousness of his dress and appearance by which the world all too often judges him. They also share an unworldly disregard for the material necessities of life. For food and shelter they trust to providence, money being something of very little concern to either Adams or Don Quixote. Consequently, they both tend to be forgetful about the necessity of paying for things. Both men leave inns without bothering to pay their bills and without giving any thought to their companions who are left behind to suffer the consequences» (85). Niehus añade como rasgos comunes a don Quijote y Adams su devoción y ardor hacia sus códigos caballeresco y cristiano respectivamente, los elevados ideales y buenos motivos que inspiran éstos, y su ceguera en pensar que el mundo real funciona de acuerdo con los mismos y esperar que el mundo se adecúe a sus concepciones del mismo; y una serie de cualidades que los hacen admirables: los dos son virtuosos, religiosos, íntegros frente a toda tentación, castos y fieles, poseen una dignidad innata, son valientes y están dispuestos siempre a defender a los oprimidos. CRADDOCK resume el parecido entre don Quijote y Adams de la siguiente manera: «Both are bookish, dreamy, idealising, naive and innocent of the "Ways of this World" ... They can be both proud, dogmatic and pedantic. They assume the mantle, sometimes ironically, of guides and mentors to their companions. They act like knight-errants at times—rescuing those in distress, championing virtue, combatting real and sometimes imaginary evils» (175). Y prosigue: «Both are the butt of many jokes

for they believe that ordinary life resembles the books they have read, or reflect the principles they hold. At the same time as they are ridiculed for their illusions, their imprudence, courage and idealism often show up by contrast the self-centredness and hypocrisy or simple complacency of many of those around them. However absurd they look, their lack of materialistic motive and narrow calculation of their own self-interest makes them variously endearing and noble» (175).

Además de Niehus y Craddock es obligado hacer referencia a AURELIEN DIGEON, que ya en 1925 apuntó en su obra *The Novels of Fielding* (New York: Russell&Russell, 1962) algunos de los más evidentes parecidos entre don Quijote y Adams. Uno de los más importantes para este autor es la credulidad y simplicidad de Adams, que lo hacen víctima propicia de múltiples engaños, como a don Quijote. A este rasgo añade Digeon en una nota otros: «... (a) his great height, which makes his feet touch the ground when he is on horseback; (b) his great love for fights, in which he is often victor. Last, and most important of all, the cause of their misfortunes is the same; Adams pictures the world according to the books which he has read, just as Don Quixote does. Both make mistakes in such good faith and are so well-meaning that they awake in the reader the same sympathetic response» (64, n.2). En 1936 ERNEST BAKER, en el volumen cuarto de *The History of the English Novel, Intellectual Realism: From Richardson to Sterne* (New York: Barnes&Noble, 1970), escribía: «Like the Knight of the Rueful Countenance, though with a very different cast of visage, he takes the road, on a steed as eccentric as Rosinante; not in mad quest of adventures, though he meets with adventures without stint. He is a knight in the finest sense of the word, and he has a mission, not to uphold a defunct ideal, but to teach and in his whole conduct exemplify the standards of a primitive Christianity, unadulterated by the compromises with which the world has tempered his idealism... And when he is called upon to vindicate the dictates of his simple creed, nothing can withstand the weight of his mighty fist, rather less than the knuckle of an ox', as ready and alert in the service of the weak and oppressed as the lance of Don Quixote. Like that of his prototype, his brain has been crazed with much reading. Parson Adams lives in a world created by the poets and philosophers of old» (93). EMILE PONS hizo un detallado estudio de los paralelismos entre Adams y don Quijote en su artículo «Fielding, Swift et Cervantes. De *Don Quichotte in England à Joseph Andrews*», *Studia Neophilologica* 15 (1942-43): 305-333. Este autor señalaba una serie de pequeños parecidos entre ambos que completaban la visión de Digeon y Baker: «Il est aussi mal équipé que lui, d'ailleurs, n'ayant qu'un demi cassock comme l'autre n'a qu'une demi-salade, apparaissant comme lui maintes fois dépouillé de ses vêtements, et toujours loqueteux. Adams a la même propension au soliloque que le Seigneur de la Manche; il est aussi empressé que lui a tirer des conclusions réconfortantes de ses pires déconfitures, ayant comme lui un a-priorisme généreux dans les jugements qu'il porte sur la vie. ... tous deux sont défenseurs jurés du beau sexe, ils secourent des dames et des vierges attaquées, ou menacées, ou crues telles; ils viennent en aide aux faibles, protègent les isolés...» (332). Pons añade la castidad, la fidelidad a sus damas, la religiosidad, y los discursos en que alaban la Edad de Oro y desprecian la corrupción de los tiempos presentes, como rasgos comunes entre don Quijote y Adams.

Pons señala también la semejanza no sólo en el personaje, sino en los episodios: «Et c'est bien, en effet, dans la texture de ces épisodes que nous frappe d'abord toute une série d'analogies entre les deux livres. Importance et nombre des hôtelleries, ou les héros Adams et Joseph autant que Don Quichotte, sont tantôt reçus avec sympathie — une sympathy mêlée d'indulgence et d'humour —, tantôt cruellement bernés ou malmenés. Ils y sont tout au moins les "héros" d'hilarantes aventures dont la plus remarquable est, dans le deux romans, celle des méprises nocturnes» (329). A estos enredos nocturnos que se producen al final de la novela en Booby-Hall, similares a los de la venta con Maritornes y el arriero, Pons añade el paralelismo entre Joseph desnudo en la diligencia y don Quijote enjaulado; el cubo de sangre que la posadera Mrs Tow-wouse arroja a Adams y los cueros de vino de don Quijote; y los «savoreaux barbarisms de Sancho Panza et "malapropisms" piquants de Mrs. Slipslop». MARTIN C. BATTESTIN en la ya citada *The Moral Basis of Fielding's Art* completa el catálogo: «...1. the night adventure in the inn involving Don Quixote, Maritornes, and the mule driver with the confusion in Madam Slipslop's bedchamber (DQ.I,16; JA.IV,14); 2. Maritornes' charity to Sancho with that of Betty the chambermaid to Joseph (DQ.I,17; JA.I,13); 3. Don Quixote and Sancho's frightened bewilderment at the strange lights of the funeral cortege with the reaction of Adams, Joseph, and Fanny to the lights of the sheepstealers (DQ.I,19; JA.III,2); 4. Clara's recognition of her lover by the sweetness of his singing with the reunion of Fanny and Joseph (DQ.I,42-43; JA.II,12); and 5. the series of practical jokes that the Duke and Duchess play on Don Quixote and Sancho with the treatment of

Adams at the hands of the "roasting" squire (*DQ*, II, 31ff; *JA*, III, 7)» (86, n.1). SANTIAGO ACOSTA aún completa más el catálogo cuando apunta que «hay otras similitudes que Battestin no registra, entre las que cabe mencionar, por ejemplo, la parodia del combate épico en la lucha que sostienen *Joseph* y los perros de caza (*JA* III, VI), ligada a la que entabla Don Quijote con el rebaño de ovejas (*DQ* I, XVIII). Si los combatientes imaginarios del rebaño tenían nombres como Alifanfarón de la Trapobana, Pentapolín del arremangado brazo, Brandabarbarán de Boliche..., Fielding no explota menos este procedimiento humorístico de los nombres de los perros: Rockwood, Ringwood, Thunder, Plunder, Wonder, Blunder..., usando configuraciones fonéticas parónimas y aliteradas» (71). Acosta cita la oposición narrativa camino/posada como la similitud estructural esencial en que se inscriben las similitudes episódicas concretas, tales como la mencionada en lo que se refiere al camino, o la serie de cómicas peleas que tienen lugar en las posadas: «El episodio del rapto de Fanny (*JA* III, IX) es, a este respecto, una muestra representativa de lo que afirmamos, por su semejanza con la escena quijotesca en la que el hidalgo se enfrenta a una cuadrilla de arrieros cuando éstos, no queriendo comulgar con ruedas de molino, se niegan a concederle que su bacía de barbero sea yelmo de Mambrino [sic] (*DQ* I, XLV)» (71-72). Acosta considera otra clara influencia cervantina la sustitución de la oposición camino/posada por la de camino/casa, de la que dan cuenta los episodios de las burlas de Adams a manos del hacendado y sus amigos, que derivan de las de los Duques tal como ya señalaba Battestin, y el de la estancia de Adams, Fanny y Joseph en casa de Mr Wilson, que remite a la de don Quijote y Sancho en la de Don Diego de Miranda. Esto ya había sido anotado por GOLDBERG, que llama la atención en *The Art of "Joseph Andrews"* a la yuxtaposición o contraste entre una y otra estancia como algo similar en ambas obras (91). PATTERSON, después de Goldberg pero antes de Acosta, ha comentado también este aspecto: «Don Quijote shows himself to be extremely intelligent and well-spoken at the house of the man with the *verde gabán*, but this peaceful episode is soon followed by the stay with the *duques*, where the knight-errant is ridiculed and made the object of various paractical jokes. Virtually the same thing happens to Abraham Adams. First he visits the house of Mr. and Mrs. Wilson, whom he amazes with his knowledge of literature and his skill at giving a lecture. But then he encounters a group of coarse, loud hunters. At dinner they play jokes on the parson-errant, pulling his chair out from under him and spilling hot soup on him» (39). Patterson anota también otros paralelismos menores: «Don Quijote's books are burned; Adams carelessly allows his precious copy of Aeschylus to fall into a fire where it is destroyed. The Spanish hero sleeps through the story of "El Curioso Impertinente" and is completely unaware of what he has missed; the Englishman is riding in a carriage where a similar tale is completed. Don Quijote does not consider that knight-errants must carry clean shirts with them: Adams fails to think of that either. But his wife has placed some in his saddlebags, removing the sermons which are the object of his trip in the first place» (37); «Don Quijote leaves Sancho at an inn with no money to pay the bill, and the infortunate squire receives a blanketing. Adams leaves Joseph in exactly the same situation, but Mrs Slipslop arrives in a carriage and rescues him» (39). Patterson sin embargo compara la aventura nocturna de los ladrones de ovejas con la de los batanes, y no con la del cortejo fúnebre; y la escena nocturna en Booby Hall no con la escena nocturna en la venta con Maritornes y el arriero, sino con la de los cueros de vino que tiene lugar también en la misma venta, por las siguientes razones: «Here, near the conclusion of the books, all the characters and threads of the stories are drawn together. In the Spanish novel, the secondary characters meet and settle their differences, the Don has a battle with several wineskins, and everyone involved participates in a confrontation with the police. From this point, the first volume rapidly draws to a close. In *Joseph Andrews*, all the major characters spend a wakeful night at Booby Hall» (40).

Las discrepancias en este tipo de similitudes episódicas son frecuentes; ya veíamos como Maurice Jonson comparaba el apaleamiento de Joseph con el de don Quijote al final de la primera salida, y no con don Quijote enjaulado, como hace Pons; y el enredo nocturno en la venta puede compararse no sólo al de Booby-Hall en *Joseph Andrews*, sino también al intento de seducción de Joseph por parte de Betty, similar al que imagina don Quijote por parte de Maritornes, al que sigue un enredo parecido al del *Quijote*; el ataque de los perros a Adams y la lucha subsiguiente con los mismos es comparable no sólo al episodio de las ovejas, como indica Acosta, sino también a don Quijote pisado por cerdos y toros, pues ambos son atacados por animales en un paraje idílico. Se puede añadir todavía a esta lista de similitudes el parecido no sólo entre don Quijote y los cueros de vino y Adams chorreando sangre de cerdo, sino el hecho de que ambos incidentes interrumpen la narración de una historia interpolada, la del «Curiso Impertinente» y la de Leonora, como ha apreciado Craddock (162); Caraddock, al hablar de los

Pero entre las muchas similitudes— anecdóticas en muchos casos aunque útiles para comprobar la saturación quijotesca de la novela de Fielding— existentes entre los dos personajes y sus aventuras, sin duda la principal, el rasgo quijotesco por excelencia en Adams, es la radical discrepancia entre su visión de la realidad y la realidad, al que se refiere Patterson cuando escribe:

Both characters differ from other people and are isolated by a tendency to misconstrue, a failure to perceive the world as others do. Adams' folly is his innocence, his total lack of experience, his promptness to believe everyone just, sincere, and trustworthy ... And like the Quijote, he finds himself constantly coming face-to-face with reality. (34)

Esta discrepancia, como en el caso de don Quijote, tiene orígenes literarios o al menos está conectada con sus lecturas. Así lo constata Edward Niehus cuando afirma que,

The major Quixotic trait which Adams shares with Don Quixote is an inability to perceive and interpret reality correctly. They are both subject to illusions resulting from blind devotion to certain uncommon values and ideals. In part their illusions spring from a tendency to confuse literature with life ... both men allow literature to replace experience as their guide to the realities of the world ... Thus it is primarily from literary sources that both men derive their illusory concepts of the nature of reality... (82-83)

Las lecturas de Adams están presentes en la obra en forma de continuas citas en latín y de diferentes autoridades literarias, sobre todo clásicas, con las que el clérigo adereza sus discursos o sermones y su conversación, como veremos en diferentes ejemplos, así como a través del libro que aparece leyendo en algunas ocasiones— las tragedias de Esquilo— del que nunca se separa y que lleva con él en su viaje— lo cual es un símbolo evidente de la forma en que su visión y respuesta a la realidad está determinada por sus saberes librescos. Junto a Esquilo y sus clásicos la Biblia es el otro modelo que Adams tiene siempre en mente, el que invoca en diferentes ocasiones y guía claramente su comportamiento y su actuación en el mundo. Pero Adams no sólo asimila sus extensas lecturas de los clásicos y la Biblia tomándolas en sentido literal e imitándolas escrupulosamente, como don Quijote hace con los libros de caballerías, sino que espera además lo mismo de los demás, como afirma Staves:

episodios en los que ambos personajes sufren las bromas de sus anfitriones, también comenta que «...the Parson's speech as he defends his honour and order and reproves his hosts for their lack of hospitality is similar to Don Quijote's defence of his profession of arms when he is attacked by the cleric...» (159-60), así como el parentesco, más dudoso, entre la broma del lavado de las barbas de don Quijote y el remojón de Adams; y en ese terreno de los discursos puede compararse el de Wilson sobre su idílico modo de vida con su familia y el de don Quijote a los cabreros sobre la edad dorada. Pero no podemos evitar mirar este tipo de rastreo de estériles similitudes con un cierto escepticismo. En cualquier caso no es éste el objeto de este trabajo ni creo que sea el verdadero— o al menos el más interesante— objeto de estudio de la literatura comparada.

Like all the quixotes who are the objects of satire or humor, Adams is hopelessly unrealistic... He has spent years reading not romances but classical literature and the Bible ... The given of the story is that Parson Adams takes literally the precepts of classical philosophy, especially Stoicism, and even more literally and seriously, the precepts of Jesus Christ. Adams has heard he lives in a civilized and Christian country, and consequently expects all the inhabitants of that country whom he encounters on the highway to take those precepts with equal seriousness. (207)

Y Adams no sólo percibe el mundo y vive en él a través de la literatura e intenta aplicar al mundo su literaria visión, como don Quijote, sino que además, como a éste, el mundo le demuestra que ésta no es operativa en él, como Edwin Knowles explica:

The Rev. Mr. Abraham Adams is an English Don Quixote, differing sharply from the Spaniard in details, but close to him in what is basically comic. The English parson, with a deep knowledge of classical literature and a pure, naïve, and generous disposition, like Quixote, tried to apply to the real world a set of bookish values which were not operative there. (283)

Sus sucesivas aventuras son una demostración de ello, como veremos más abajo. En ellas Adams se ve siempre engañado y burlado, no tanto por otras personas, como por su visión ideal y literaria del mundo y las expectativas creadas por ésta. Tras el engaño vendrá el desengaño, pero siempre momentáneo y nunca lo suficientemente fuerte como para hacerle perder la fe en sus modelos literarios.

Así pues en la figura de Adams estamos ante una nueva versión o revisión del quijotesco conflicto entre visión y realidad y entre literatura y vida, y con las mismas dos vertientes, cómica—idealismo abstracto frente a realidad compleja—y seria—idealismo moral frente a realidad degradada—unidas de la misma forma inextricable^{*(90)}. Estas hacen de Adams esa mezcla de bufón y héroe de la que hablamos, y por lo tanto lo hacen quijotesco con una complejidad y riqueza similares a las del modelo cervantino. Se produce sin embargo un cambio de énfasis en la combinación, que dará lugar a la diferencia básica en la utilización por parte de Fielding de la figura quijotesca en Adams. En Cervantes lo cómico predomina sobre lo serio; en Fielding, como resultado de una serie de diferencias que mencionaremos y que

^{*(90)} Así lo constata Godberg cuando afirma que «by taking as his starting point the fundamental paradox he remarked in the Quixote character—the wondrous mingling of sagacity and madness repeatedly emphasized in Cervantes' narrative—he set his comic hero above the dreary run of one-trait imitation Quixotes ... By compounding and intensifying his own version of this central irony, he created a figure whose central complexity and life rival the richness of their great original» (80). Y añade: «In his own conception he heightened the paradox by making the very root of Adams' comic error the principal sort of his amiability» (81). Lo mismo ocurre en don Quijote con sus aspectos ridículo y heroico, ambos nacen de su locura; el heroísmo quijotesco, como vimos, está íntimamente unido a sus inadecuaciones. Pero para Goldberg esto no es así y en ello diferencia uno y otro personaje, ya que para él el aspecto serio de don Quijote es previo y ajeno a su locura, consiste en su bondad y discreción naturales, y no tiene por tanto nada que ver con su aspecto heroico.

potencian ese aspecto serio del personaje, ocurre lo contrario. En el caso de Adams la insuficiencia de su visión no se vuelve contra los modelos librescos en los que se inspira, como ocurría en don Quijote, sino única y exclusivamente contra la realidad que lo rodea. A diferencia de la mayoría de los escritores ingleses que lo preceden y que concentraron su sátira sobre la figura quijotesca, Fielding lo hará sobre la sociedad que la rodea. Para llevar a cabo esta sátira moral contra el mundo, potenciará y dará primacía en la figura de Adams a la dimensión noble e idealista de la figura quijotesca, a la perspectiva seria del conflicto entre visión y realidad, es decir, al conflicto entre idealismo moral y realidad degradada, como ha apreciado bien Niehus:

In Fielding's Don Quixote and Parson Adams we are finally presented with Quixote figures who are superior to the world with which they conflict. As with the earlier Quixote figures, Adams' values and expectations are not in accord with the realities of the world he encounters, but in this case it is the world which is at fault and needs to be cured. The emphasis of Fielding's satiric attack is aimed not at the honest and moral Quixotic outsider, but at the hypocritical insider and the corrupt society which tolerates him. (89)

En Abraham Adams vemos por vez primera en la literatura inglesa esa fusión de lo cómico y lo serio, lo ridículo y admirable, que caracteriza a la figura quijotesca; pero, habiendo desarrollado las posibilidades paródicas de la figura quijotesca en Joseph, Fielding utiliza los rasgos quijotescos de Adams ante todo como instrumento satírico. De esta manera, con la aparición de Adams ya en el libro I y sobre todo con su claro protagonismo a partir del libro II, la obra pasa de la parodia a la sátira.

Uno de los ejemplos más claros de lo que decimos se encuentra al final del libro II, en los capítulos 16 y 17 (prácticamente el centro de la obra). El conflicto entre el idealismo moral y la ingenuidad de Adams, por una parte, y la realidad degradada, por otra, es anunciado en el mismo título del capítulo 16: «A very curious Adventure, in which Mr Adams gave a much greater Instance of the honest Simplicity of his Heart than of his Experience in the Ways of the World» (171). Y para que el paralelismo con el personaje de Cervantes no pase inadvertido Fielding hace referencia explícita al hidalgo y al aspecto cómico de su visión distorsionada de la realidad en las primeras líneas del capítulo: «Our travellers [Adams and Joseph] had walked about two miles from that inn, which they had more reason to have mistaken for a castle, than Don Quixote ever had any of those in which he sojourned; seeing they had met with such difficulty in escaping out of its walls» (171). Siguiendo su camino Joseph y Adams llegan a otra posada y allí encuentran, por primera vez, a un caballero caritativo que parece responder a las altas expectativas morales de Adams. El caballero, tras oír la historia de los viajeros, promete generosamente proporcionarles alojamiento en su casa,

un carruaje y caballos para proseguir su viaje, y hasta un puesto como párroco a Adams. El júbilo de Adams no tiene límites:

Blessed be the hour which first introduced me to a man of your charity: you are indeed a Christian of the true primitive kind, and an honour to the country wherein you live. I would willingly have taken a pilgrimage to the holy land to have beheld you: for the advantages which we draw from your goodness, give me little pleasure, in comparison of what I enjoy for your own sake... (I.16: 173)

La alegría de Adams al encontrar a alguien que parece compartir su visión del mundo es equiparable a la satisfacción de don Quijote al encontrar a otro caballero andante como él, el de los Espejos, o al ser tratado como un caballero de verdad por los Duques. Pero, si tales episodios eran en el fondo un engaño en el caso de don Quijote, lo mismo sucederá con el de Adams, pues llegada la hora del cumplimiento de las promesas el caballero ofrecerá una serie de excusas que le impiden hacerlo; y cuando Adams envíe un criado a su casa para pedirle prestado el dinero necesario para pagar su alojamiento en la posada, la respuesta que recibirá será que el caballero ha partido de viaje y no regresará en un mes. Las implicaciones tanto cómicas—en lo que se refiere a Adams— como satíricas—en lo que se refiere al caballero y al mundo en general—de este incidente son un buen punto de partida para investigar esa quijotesca mezcla de aspectos ridículos y admirables en Adams que nace de esa doble y quijotesca dimensión de su idealismo, tanto abstracto como moral.

(1) El aspecto cómico y el conflicto entre idealismo abstracto y realidad se hará evidente en las conversaciones a que el incidente da lugar entre Adams, por una parte, y Joseph y el posadero, por otra. Adams, confiado en la sinceridad del caballero, busca y ofrece explicaciones para el comportamiento del mismo, pero Joseph, utilizando sus saberes prácticos y su experiencia como criado, comprende cuál es la realidad e intenta abrirle los ojos y mostrarle que se engaña, jugando así un papel muy similar al de Sancho Panza respecto a don Quijote:

Joseph smiling, answered, "he was much deceived, if the gentleman would not have found some excuse to avoid lending it [money]. I own," says he, "I was never much pleased with his professing so much kindness for you at first sight: for I have heard the gentleman of our cloth in London tell many such stories of their masters. But when the boy brought the message back of his not being home, I presently knew what would follow; for whenever a man of fashion doth not care to fulfil his promises, the custom is, to order his servants that he will never be at home to the person he promised. In London they call it denying him. I have myself denied Sir Thomas Booby above a hundred times; and when the man hath danced attendance for about a month, or sometimes longer, he is acquainted in the end, that the gentleman is gone out of town, and could do nothing in the business." (I.16: 176)

A las palabras de Joseph contesta Adams situándolas en el marco de referencia de sus lecturas e insistiendo en la sinceridad del caballero: «What wickedness is there in the Christian world? I profess, almost equal to what I have read of the heathens. But surely, Joseph, your suspicions of this gentleman must be unjust...» (176). Adams recurre así a la literatura para asimilar el comportamiento que describe Joseph, aunque se niega a creerlo del caballero. Pero es en la réplica de Joseph que sigue y la contrarréplica de Adams se observa aún mejor el cómico Quijotismo de Adams que nace de su idealismo abstracto, el conflicto entre los saberes librescos y abstractos de Adams y los empíricos de Joseph, apoyados, como en el caso de Sancho, en un refrán y, sobre todo, en la realidad que le da la razón:

“It is not for me,” answered Joseph, “to give reasons for what men do, to a gentleman of your learning.” “You say right,” quoth Adams; “*knowledge of men is only to be learnt from books, Plato and Seneca for that*; and those are authors, I am afraid child, you never read.” “Not I, sir, truly,” answered Joseph; “all I know is, it is a maxim among the gentlemen of our cloth, that those masters who promise the most perform the least; and I have often heard them say, they have found the largest vailes in those families, where they were not promised any...” (176)

El conocimiento libresco de Adams, que le da una idea abstracta y teórica del mundo, es confrontado con el sanchopancesco sentido común de Joseph y con el mundo real. El aspecto cómico de Adams y de este conflicto procede de lo evidentemente que la realidad muestra que es Joseph quien tiene razón, que hace de la obcecación y hasta de la soberbia erudita de Adams algo ridículo. No es tanto la ingenuidad engañada de Adams como su pedantesca confianza en sus saberes librescos lo que nos hace reír.

Ello se observa de manera todavía más clara en la discusión sobre este incidente entre Adams y el posadero que tiene lugar en el capítulo siguiente, en la que se profundiza aún más en ese aspecto ridículo que nace de este conflicto entre idealismo abstracto frente a experiencia. El posadero, que generosamente acepta diferir el pago de la deuda contraída por Joseph y Adams, informa a éste de la verdadera naturaleza del caballero y su costumbre de prometer lo que luego no cumple, así como de las desgracias que con ello ha causado a algunas personas del lugar. Adams, aunque desengañado de la bondad del caballero, se justifica diciendo: «And to confess the truth, notwithstanding the baseness of his character, which he hath too well deserved, he hath in his countenance sufficient symptoms of that *bona indoles*, that sweetness of disposition which furnishes out a good Christian» (180). Si la respuesta del posadero presentando la experiencia directa y los viajes como única fuente fiable de conocimiento del mundo y la naturaleza humana—«Ah! master, master ... if you had travelled as far as I have, and conversed with the many nations where I have traded, you would not

give any credit to a man's countenance» (I.17: 180)—es significativa, aún lo es más la réplica de Adams, en la que opone a ésta una forma más elevada de viajar y conocer, la de los libros, única fuente de conocimiento válida para él:

"Master of mine, perhaps I have travelled a great deal farther than you without the assistance of a ship ... I will inform thee; the travelling I mean is in books, the only way of travelling by which any knowledge is to be acquired. From them I learn what I asserted just now, that nature generally imprints such a portraiture of the mind in the countenance, that a skilful physiognomist will rarely be deceived." (180-81)

Adams ilustra esta última afirmación con una historia que ha leído sobre Sócrates, que cuenta cómo un fisonomista declaró por sus rasgos que el prestigioso filósofo era en el fondo un canalla. Ante la ira de los ciudadanos por semejante afirmación el propio Sócrates salió en defensa del fisonomista declarando que tenía razón, que él poseía una inclinación natural al vicio que había conseguido corregir mediante la filosofía. El diálogo continúa en la misma línea que hemos visto:

"Now, pray resolve me, — How should a man know this story, if he had not read it?" "Well master," said the host, "and what signifies it whether a man knows it or not? He who goes abroad as I have done, will always have opportunities enough of knowing the world, without troubling his head with Socrates, or any such fellows." — "Friend," cries Adams, "if a man would sail round the world, and anchor in every harbour of it, without learning, he would return home as ignorant as he went on." "Lord help you," answered the host, "there was my boatswain, poor fellow! he could scarce either write or read, and yet he would navigate a ship with any master of a man of war; and a very pretty knowledge of trade he had too." (181)

Y la conversación entonces da lugar a una acalorada discusión sobre quién es más valioso para la sociedad, si el comerciante o el hombre de letras. A lo largo de todo este diálogo, de nuevo la insistencia de Adams en el valor de sus saberes libresco y en la ciencia de la fisonomía, cuando la realidad a través del ejemplo del caballero mentiroso ha demostrado todo lo contrario, su inutilidad en el mundo real, produce un efecto cómico y ridiculizador semejante al del hidalgo manchego empeñado en su visión literaria caballeresca ante una realidad que la niega radicalmente. Ambos se muestran incapaces de reconocer la realidad que tienen ante sus ojos a causa de su idealismo abstracto y libresco, que interfiere en su percepción de la misma. Yuxtapuestas a la evidente refutación que procura la realidad, las invocaciones de Adams a la ciencia de la fisonomía resultan tan cómicas y ridículas como las de don Quijote a sus libros de caballerías. Este manía fisonomista de Adams muestra claramente su aproximación siempre abstracta a la realidad, a través de un sistema teórico de conocimiento de la misma que pretende leer el alma humana a través del rostro como el que lee un libro; y acerca a Adams a esos Quijotes *entusiastas* de los que ya hemos hablado.

Otros *entusiasmo* o manía que equipara a Adams con estos Quijote cómicos y que muestra de nuevo su idealismo abstracto, frente al que Joseph actúa de nuevo de correctivo sanchesco, son sus ideas sobre la educación. Tras haber escuchado la historia de los infortunios de Wilson durante su juventud, Adams realiza la siguiente y sorprendente afirmación: «I have discovered the cause of all the misfortunes which befell him. A public school, Joseph, was the cause of all the calamities which he afterwards suffered. Public schools are the nurseries of all vice and immorality. All the wicked fellows whom I remember at the university were bred at them» (III.5: 220); y acto seguido Adams se lanza a una perorata sobre la prioridad de la formación moral frente a la intelectual. La afirmación de Adams es evidentemente una simplificación o reducción de la realidad, y así se lo intenta hacer ver Joseph. En el curso de la conversación a que este intento dará lugar, el aspecto más ridículo de Adams, su vanidad, su pedantería erudita, y su quijotesca utilización de la literatura como base de un hipótesis con poco fundamento real, se pone de manifiesto:

"It doth not become me," answered Joseph, "to dispute any thing, sir, with you, especially a matter of this kind; for to be sure you must be allowed by all the world to be the best teacher of a school in our country." "Yes, that," says Adams, "I believe, is granted me ... but *gloriari non est meum*." — "However, sir, as you are pleased to bid me speak," says Joseph, "you know, my late master, Sir Thomas Booby, was bred at a public school, and he was the finest gentleman in all the neighbourhood. And I have often heard him say, if he had hundred boys he would breed them all at the same place... for great schools are little societies, where a boy of any observation may see in epitome what he will afterwards find in the world at large." "*Hinc illæ lachrymæ*; for that very reason," quoth Adams, "I prefer a private school, where boys may be kept in innocence and ignorance: for, according to that fine passage in the play of *Cato*, the only English tragedy I ever read,

If knowledge of the world must make men villains,
May *Juba* ever live in ignorance.

Who would not rather preserve the purity of his child, than wish him to attain the whole circle of arts and sciences; which, by the bye, he may learn in the classes of a private school? for I would not be vain, but I esteem myself to be second to none, *nulli secundum*, in teaching these things; so that a lad may get as much learning in a private as in a public education." "And with submission," answered Joseph, "he may get as much vice, witness several country gentlemen, who were educated within five miles of their own houses, and are as wicked as if they had known the world from their infancy. I remember when I was in the stable, if a young horse was vicious in his nature, no correction would make him otherwise; I take it to be equally the same among men: if a boy be of a mischivious wicked inclinatuon, no school, tho' ever so private, will ever make him good..." "You talk like a jackanapes," says Adams, "and so did your master..." (III.5: 221-22)

Y la discusión continúa. De nuevo tenemos el enfrentamiento entre el conocimiento empírico o práctico del mundo de Joseph, basado en la experiencia de su señor y en la suya propia—en parte aprendida en los establos—así como en el sentido común, y que reconoce la complejidad del ser humano y de sus inclinaciones al bien y al mal; frente a esa reducción abstracta o teórica de la misma, apoyada en saberes librescos, que

aparece de nuevo ridícula por la vehemencia y convencimiento con que persiste en un error que la realidad que invoca Joseph pone de manifiesto, así como por su vanidad, sus continuas citas en latín y su soberbia intelectual. Su posición, a favor de una educación que mantenga la ingenuidad o pureza ideal de los alumnos, está claramente conectada con su propia ingenuidad y pureza ideal, es decir con su idealismo moral, pero es sustentada de la manera cómica o ridícula que se observa en el pasaje^{*(91)}. La monomanía educativa de Adams nos recuerda de nuevo a un Quijote entusiasta, como apunta el narrador en las palabras finales:

And then he ran on as before, named all the masters who are recorded in old books, and preferred himself to them all. Indeed if this good man had an enthusiasm, or what the vulgar call a blind-side, it was this: he thought a schoolmaster the greatest character in the world, and himself the greatest of all schoolmasters, neither of which points he would have given up to Alexander the great at the end of his army. (222)

El idealismo abstracto de Adams es claro también en el discurso que dirige a Joseph cuando Fanny es raptada, conminándole a la resignación cristiana ante los designios de la Providencia y a no incurrir en la desesperación. Adams lo concluye con sorprendente severidad: «Nay, it is not your interest only, but your duty to abstain from immoderate grief; which if you indulge, you are not worthy the name of a Christian» (III.11: 251). Y lo adereza con la consabida serie de autoridades literarias:

Adams rebuked him for swearing, and then proceeded to enlarge on the folly of grief, telling him, all the wise men and philosophers, even among the heathens, had written against it, quoting several passages from Seneca, and the *Consolation*, which tho' it was not Cicero's, was, he said, as good almost as any of his works, and concluded all by hinting that immoderate grief in this case might incense that power which alone could restore him his Fanny. (251)

Estamos de nuevo ante un ejemplo clarísimo de esa aproximación intelectual, literaria a la realidad—en este caso a una realidad trágica y emocional que en principio la rechaza

^{*(91)} A Penner le hace pensar esta escena en la locura de don Quijote, en cuanto que aunque no se trata de locura transformista, parece ser una monomanía del personaje que nos recuerda a la obsesión quijotesca con la caballería errante: «This particular quality in Adam's personality may owe nothing whatever to Cervantes, and yet, his sudden irrationality when speaking on that particular subject, and the surety of his own rightness in the face of reasonable objections closely resemble Don Quixote's eccentric attitude toward knight-errantry» («Fielding and Cervantes» 65-66) Penner también comenta la relación de Joseph con Sancho en este papel de correctivo empírico del idealismo abstracto de Adams: «Fielding may well have considered the possibility of Joseph's playing the role of a Sancho to the Quixotic Adams; Andrews' position as a servant had already been established in his role as the male correspondent to Richardson's servant-girl, and Fielding later endowed him with the habit of speaking proverbially» (79), y cita el ejemplo de sus respuesta a Adams sobre los señores que prometen mucho y hacen poco y sobre los caballos en el establo. Y añade: «A more important correspondence to Sancho, however, is that in this particular instance Joseph perceives certain obvious facts which Adams does not...» (79-80).

de plano—que hemos denominado idealismo abstracto. Su inadecuación es puesta de manifiesto, en primer término, por la absoluta falta de sensibilidad hacia la desolación de Joseph y el hecho de que en lugar de consolarlo lo aflige más; y, en segundo término y más adelante, por el propio comportamiento de Adams, que se convierte en su propio correctivo cuando, ante el anuncio de la muerte accidental de su hijo (que tiene lugar además justo después de que Adams haya estado disertando contra los excesos en las pasiones, incluido el amor), incurra en la desesperación y la desolación que criticó en Joseph y sea incapaz de seguir sus propios preceptos, de actuar de acuerdo con su sistema teórico, con su idealismo abstracto. El efecto cómico y ridiculizador de esta quijotesca inadecuación es evidente^{*(92)}, y recuerda a ejemplos similares del *Quijote* en los que el hidalgo se mostraba en abierta contradicción con sus principios caballerescos, como vimos al hablar de la dialogización interna del personaje. Como hacía Sancho con don Quijote, Joseph sirve como recordatorio de la divergencia, pues cuando ocurre la desgracia de su hijo intenta consolarlo, «...in which attempt he used many arguments that he had at several times remember'd out of his [Adams'] own discourses both in private and publick...»; y acto seguido, cuando, pese a lo ocurrido, Adams vuelve a insistir en sus ideas anteriores—«No Joseph, do not give too much way to thy passions, if thou expect happiness» (IV.8: 291)—Joseph no podrá aguantarse por más tiempo y lo interrumpirá diciendo que, «...it was easier to give advice than take it, nor did he perceive he could so entirely conquer himself, when he apprehended he had lost his son, or when he found him recovere'd» (291-92) ²⁷. Ello dará lugar a una nueva

^{*(92)} Así lo señala MAYNARD MACK en «*Joseph Andrews and Pamela*», *Fielding: A Collection of Critical Essays*, ed. Ronald Paulson (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1962): 52-58, cuando afirma: «...he [Adams] is therefore, like his forebear, partly hero and partly dupe. But he is dupe and hero in a peculiarly complicated way. Dupe at one level, like Quixote, when we see him put upon by every rogue whom he encounters, he is dupe at quite another when we see him self-deceived by a theoretical construct that his own nature will not support. Thus his theory is pacific, but he is always in the thick of fights; his theory preaches Stoic insulation, but when the news comes that his little boy is drowned he dismisses Joseph's comfort while the tears trickle down into his bosom...» (54-55).

²⁷ Este paralelismo entre Sancho y Joseph, así como el mencionado más arriba, es anotado por Craddock cuando afirma: «Just as Sancho rather pointedly asks Don Quijote where the herbs of the fields are which the knight has claimed are always available to those in hunger on chivalric quests after his battle with the sheep..., so, here, Joseph in similar manner turns his master's arguments back on him» (178). Craddock también comenta la creciente autoridad de Joseph frente a Adams (180-81), similar a la de Sancho respecto a don Quijote comentada por Madariaga o Allen entre otros, un proceso que ha sido también analizado por Goldberg aunque en otro contexto, como parte del diseño estructural y formal de la obra. Craddock concluye lo siguiente en torno al sanchesco papel de Joseph respecto a Adams:

Fielding does not make as much of the interplay of the two characters as Cervantes does. *Tom Jones* in fact presents a Sancho-figure who serves as a more consistently critical contrast to his idealising master in the figure of Partridge. Joseph, however, in Fielding's novel is both

discusión en la que Adams llegará a decir que ese exceso de amor es legítimo en la relación paterno-filial pero no en la conyugal, lo que provocará una agria respuesta de Mrs Adams en la que censurará esta absurda y loca doctrina de Adams y le recriminará de nuevo la divergencia entre lo que dice y lo que hace, entre teoría y práctica—«I am certain you do not preach as you practise» (292) ²⁸.

(2) Adams recoge perfectamente en este tipo de escenas el idealismo abstracto de don Quijote y su aspecto cómico, pero éste está íntimamente unido a su aspecto admirable, pues su idealismo abstracto está indisolublemente unido a su idealismo moral. Y es gracias a este idealismo moral por lo que Adams nunca se acerca demasiado al bufón, y por ello también la inadecuación de la visión y los modelos literarios de

the centre of the love story and himself an idealised character both physically and morally... Parallels with the earthy squire can, therefore, only be taken so far.

Nevertheless, in the physical reality of Joseph's object of affection, his passion and bodily appetite, he represents a clear contrast to the idealism of his master. His experience proves a potent alternative to his mentor's book-learning on occasion, and the interplay of these characters recalls the Cervantine dialogue of perspectives which is so central to *Don Quijote*. (181-82)

Craddock apunta así al dialogismo a través de Adams y Joseph. Pero tanto en el caso de la dialogización interna de Adams puesta de manifiesto por los comentarios de Joseph sobre su inconsistencia, como en el de esta externa Joseph-Adams, el dialogismo es algo más apuntado o sugerido que desarrollado; y lo mismo en otros casos de dialogismo que aparecen en la obra y que conciernen a otros personajes secundarios, como Barnabas y el abogado en la primera posada o los dos caballeros que dan visiones antagónicas de la misma persona. Este dialogismo, como casi todo lo que aparece en *Joseph Andrews*, incluyendo ciertos apuntes de realismo auto-consciente en la utilización de la figura del narrador, aparece desarrollado en *Tom Jones*. Para Craddock, sin embargo, *Joseph Andrews* es una novela plenamente dialógica, aunque su concepción del dialogismo es diferente a la nuestra, y se centra en torno al diálogo entre arte y vida, que él equipara con el de *romance* y *realismo*. En el capítulo titulado «"The Manner of Cervantes": *Joseph Andrews* as a dialogic novel», Craddock habla del tratamiento dual de Adams, que para él representa no sólo el arte y la literatura sino también el *romance* (una asociación con la que no estamos de acuerdo), en cuanto que es criticado por la realidad al tiempo que él critica la realidad, y se ocupa también del diálogo entre Adams y Joseph en los mismos términos.

²⁸ El aspecto ridículo de Adams se completa además con otros rasgos cómicos que nos recuerdan a don Quijote: su figura estafalaria, todavía más estafalaria a lomos de su quijotesco caballo (124, 257-58), con sus largas piernas colgando por sus flancos y casi tocando el suelo, y su estafalarío atuendo, en el que se insiste en repetidas ocasiones (87, 108-9, 135-36, 255), tan poco adecuado para su condición de clérigo y casi tan desconcertante para los desconocidos que se encuentran con Adams por vez primera como el de don Quijote; su costumbre de chasquear los dedos y bailar o caminar arriba y abajo cuando se encuentra alegre o recibe una buena noticia (92); las aventuras en las que se ve inmerso (que le acarrearán desde un remojón en sangre de cerdo hasta otro en un tonel de agua), que incluyen sus combates épico-burlescos con sabuesos y con otros viajeros, y que dan cuenta de una quijotesca disposición a echar mano de su bastón que de nuevo casa mal con su carácter de clérigo; sus despistes, que le hacen olvidar sus sermones en su viaje a Londres, pagar su cuenta en una posada, o incluso su caballo, o que le hacen vadear un río calándose hasta los huesos cuando tiene un puente muy cerca que no ha visto; y, al final de la obra, las confusiones nocturnas en Booby-Hall con Adams en camisa o la cómica escena en que es derribado por su montura. Como ha indicado Patterson, «both heroes are easily made-to-appear ridiculous. Don Quijote dumps curds over his head, is pinched by women and bitten by cats, and frolics naked in the mountains. Adams rumbles down a hill, falls off a horse, wades through a puddle (a little nakedness would have shown him a path), and literally dances for joy. Both heroes suffer indignity and discomfort and have to endure the laughter of others» (34).

Adams a la realidad no se proyecta contra el personaje o contra estos modelos, sino contra la realidad. El caso del caballero mentiroso con que hemos iniciado nuestra discusión del aspecto cómico de Adams es un magnífico ejemplo de ello. La innegable comicidad del incidente y lo ridículo de la posición y las afirmaciones de Adams no impiden observar la depravación moral y la falsedad del caballero, ante la cual la ingenuidad y nobleza de Adams aparecen como una opción moral preferible. Las excusas que busca Adams para el comportamiento del caballero y su cómica candidez al creer en las falsas excusas que éste le ofrece se vuelven en última instancia contra el caballero y aumentan su depravación por contraste con esta inocencia: «I protest I am more sorry on his account, than my own. You see, Joseph, how this good-natur'd man is treated by his servants; one locks up his linen, another physicks his horses; and I suppose by his being at this house last night, the butler had locked up his cellar. Bless us! how good-nature is used in this world!» (II.16: 175); cuando Joseph expresa sus temores de que el caballero no les preste el dinero prometido Adams contesta diciendo que tan noble caballero no puede negarles una suma tan pequeña; y ante su repentina ausencia de su casa Adams piensa que sin duda debe de haberse producido por algún accidente, por la enfermedad o muerte de algún pariente o algo parecido. Cuando finalmente tiene que aceptar la evidencia, su idealismo abstracto aparece de nuevo, pero unido a un evidente idealismo moral, pues esa idea teórica y literaria del mundo es superior al mundo, lo concibe mucho mejor de lo que es: Adams afirma que «...he had never read of such a monster» y contesta a la generosidad del posadero diciendo que «...he was glad to find some Christians left in the kingdom; for that he had almost began to suspect that he was sojourning in a country inhabited only by Jews and Turks» (177). La idea es un ideal, y el contraste entre éste y la realidad revela las deficiencias de ésta. La crítica se dirige no contra el Quijote cómico que tiene una concepción errónea de la realidad, sino contra la realidad que no está a la altura de esa concepción que es ideal, contra el mundo degradado y corrupto que lo engaña.

Lo mismo ocurre en otros episodios de este tramo central en los que aparecen otros caballeros mentirosos, y en los que encontramos el mismo patrón del Quijote engañado por representantes de ese mundo degradado. Ya al principio de este tramo Adams se había encontrado con dos caballeros que ofrecían visiones radicalmente discrepantes—una negativa y la otra positiva—de la misma persona. Adams, guiado por su inocencia, cree a los dos y se pregunta cómo es posible, pero el posadero lo sacará de su error al explicarle que ambas son falsas y que son el resultado de un pleito entre los dos hombres que el caballero del que hablan ha fallado en favor de uno y perjuicio de otro,

y de ahí sus encontradas opiniones. Adams de nuevo se niega a creer que tal maldad sea posible, y su comentario de nuevo pone de manifiesto su ingenuidad al tiempo que la depravación ajena: «God forbid! (said Adams,) that men should arrive at such a pitch of wickedness, to be-lye the character of their neighbour from a little private affection, or what was infinitely worse, a private spite. I rather believe we have mistaken them, and they mean two other persons...» (II.3: 107). La ingenuidad quijotesca de Adams es de nuevo engañada por el cazador al que encuentra casualmente y que se presenta a sí mismo como hombre valeroso, dispuesto a sacrificar su vida por su país. Adams es feliz por encontrar al fin a alguien que parece confirmar su idea del mundo, utilizando palabras semejantes a las que usa con el caballero mentiroso: «Indeed he was charmed with his discourse, he told the gentleman he would willingly have gone many miles to have met a man of his generous way of thinking; that if he pleased to sit down, he should be greatly delighted to commune with him: for tho' he was a clergyman, he would himself be ready, if thereto called, to lay down his life for his country» (II.7: 136-37). Pero, tras un largo discurso de Adams sobre el valor, lleno de las citas y lugares clásicos habituales, éste comprobará que todo lo que dijo el caballero era falso cuando, al oír los gritos de una mujer que pide auxilio, el caballero huye atemorizado.

En todos estos episodios tenemos al Quijote inocente e idealista engañado no sólo por una serie de personajes hipócritas y mezquinos, sino también en gran parte por su propia idea o ideal del mundo, es decir por sí mismo. Ello se observa con toda claridad cuando, necesitado de dinero para pagar la cuenta en una posada, acude al párroco local en busca de socorro en forma de préstamo, asumiendo naturalmente que en cuanto que cristiano y clérigo practicará el mandamiento cristiano de la caridad. Por eso cuando le pide el dinero le dice que intentará devolvérselo pero que incluso si no puede hacerlo, «I am convinced you will joyfully embrace such an opportunity of laying up a treasure in a better place than any this world affords» (II.14: 166). Trulliber le contesta: «Lay up my treasure! what matters where a man's treasure is, whose heart is in the scriptures? there is the treasure of a Christian» (167). El lector comprende por lo que ya ha leído de Trulliber que la contestación es una negativa en la que se utilizan hipócritamente las escrituras, pero Adams, guiado por su idealismo e inocencia, interpreta sus palabras literalmente y cree que la respuesta es afirmativa, y expresa su alegría en términos que recuerdan a los que utiliza con el cazador: «Heavens bless the accident by which I came to see you: I would have walked many a mile to have communed with you, and, believe me, I will shortly pay you a second visit: but my friends, I fancy, by this time, wonder at my stay, so let me have the money immediately» (167). Cuando Adams por fin

comprende lo que Trulliber quería decir, se produce una agria discusión en la que hipocresía religiosa de éste se pone frente a frente con el verdadero cristianismo de Adams:

"I am sorry," answered Adams, "that you do know what charity is, since you practice it no better; I must tell you, if you trust to your knowledge for your justification, you will find yourself deceived, tho' you should add faith to it without good works." "Fellow," cries Trulliber, "Dost you speak against faith in my house? Get out of my doors, I will no longer remain under the same roof with a wretch who speaks wantonly of faith and the scriptures." "Name not the scriptures," says Adams. "How, not name the scriptures! Do you disbelieve the scriptures?" cries Trulliber. "No, but you do," answered Adams, "if I may reason from your practice: for their commands are so explicit, and their rewards and punishments so immense, that it is impossible a man should steadfastly believe without obeying. Now, there is no command more express, no duty more frequently enjoined than charity. Whoever therefore is void of charity, I make no scruple of pronouncing that he is no Christian." (168)

Se establece así un evidente contraste entre el Quijote engañado por su propio idealismo y la negación de ese idealismo, el falso cristiano e hipócrita, la realidad degradada, contraste del que surge la sátira contra ésta. Algo semejante había ocurrido ya con otro clérigo, Barnabas, representante de una similar forma hipócrita de religiosidad, que había sido ya contrastada con el cristianismo verdadero de Adams (I.17).

En este último pasaje queda muy clara la función del Quijote como satirista (generalmente pasivo, aunque en este caso roza lo activo): la bondad de Adams, su carácter *naïve* e idealista, pese a su cómica discrepancia con la realidad, desenmascaran la maldad del mundo. Por eso Gilman ha denominado esta cualidad de Adams, que Fielding encuentra escondida en la locura de don Quijote, pero que pone en primer plano al crear la figura de Adams, *revealing innocence*, en cuanto que es una inocencia que revela la verdadera naturaleza del mundo. El mejor ejemplo de ello y la culminación de los que hemos visto hasta ahora, pues es el último en la obra, se encuentra en el episodio del *roasting squire*, en el que Adams es invitado por un caballero a su casa a fin de hacerlo el objeto de todo tipo de burlas y bromas en compañía de otros degenerados como él (III.7). Adams debe sufrir una serie de humillaciones que su inocencia no le permite ver como intencionadas o de mala fe: «Mr Adams, from whom we had most of this relation, could not recollect all the jests of this kind practised on him, which the inoffensive disposition of his own heart made him slow in discovering...» (233). En este episodio Adams es un Quijote no sólo engañado a causa de su ingenuidad e idealismo, sino burlado, víctima de bromas y de mofa, y es evidente por ello el innegable paralelismo con las aventuras de don Quijote en casa de los duques. Y como en el *Quijote*, naturalmente, la burla se vuelve contra los burladores: los personajes que pueden tratar así a un ser humano noble y generoso, que lo engañan

y se ríen de él, aparecen como mezquinos y bajos^{*(93)}. Lo significativo es que en Fielding, como hemos visto, este episodio se convierte prácticamente en una manera satírica. Fielding está usando al don Quijote burlado en casa de los duques como mecanismo satírico contra los burladores durante todo el libro. Este es el *ironical principle* del que habla Gilman y en el que, con mucha razón, cifra la imitación de la manera cervantina por parte de Fielding: la utilización de un personaje cómico y risible para desenmascarar o atacar a los que se burlan de él, lo ridiculizan y engañan. La inocencia y bondad cómicas del Quijote funcionan irónicamente como comentario serio sobre la naturaleza depravada del mundo que se ríe, lo engaña o maltrata.

Esto, que estaba implícito en Cervantes, especialmente en el don Quijote burlado en casa de los duques, ahora se hace explícito; y no sólo eso, se convierte en algo central y en principio estructural, dando lugar a lo que Paulson ha denominado *touchstone structure* (estructura de piedra de toque):

Throughout this section [the adventures of the road] punishment of the innocent acts as the central structural device, keeping the reader's attention focused on the Trullibers and Tow-wouses, whose unamiable qualities are exposed by contact with Joseph and Adams.

Around the central touchstone of Joseph or Adams flock a series of characters, each classified and judged by his response. (121)

Una sucesión de encuentros entre Adams (que junto con Joseph representa la inocencia y el ideal) y otros personajes, sirve para satirizar a éstos últimos en función de su respuesta negativa e inmoral, en función del contraste con el ideal. Y Paulson reconoce el origen cervantino de este método satírico cuando afirma antes de formularlo:

The paradigm Cervantes introduced in *Don Quixote* is a remarkable satiric device which Fielding was quick to grasp and exploit, presumably as early as 1729, when he wrote the first version of *Don Quixote in England*. Quixote, as he [Fielding] saw, can offer a satire either on the visionary who wished to change the world, or on the innkeepers who will not be changed,

^{*(93)} Homer Goldberg nos ofrece el testimonio del propio Fielding como confirmación de lo que decimos: «In an essay in the *Champion* on "a certain diversion called roasting," he [Fielding] expressed strong disapproval of would-be wits who amuse themselves by drawing out and playing upon the infirmities and eccentricities of others» (41). Goldberg cita las palabras del propio Fielding: «I have often observed in life, the person roasted to be infinitely superior to those who (to use a word of their own) have enjoyed him. To say the truth, the least oddity of behaviour, the most inoffensive peculiarity often exposes a man of sense and virtue, to the ridicule of those who are in every degree his inferiors». De la figura del *roaster* Fielding dice: «...nor should I entertain a good opinion of him, who could go to Bedlam [manicomio inglés], and divert himself with the dreadful frenzies, and monstrous absurdities, of the wretches there». Las palabras de Fielding son prácticamente un comentario sobre sus procedimientos satíricos en *Joseph Andrews*. Goldberg concluye: «Obviously Fielding thought the purely-fictional madness of Quixote a proper object of amusement. But there is a significant difference between escapades and discomfitures engendered by the knight's own folly, or his friends' playful contrivances to rescue him from it, and the noble pair's [los duques] calculated manipulation of that weakness solely for their own amusement» (41).

or on both ... The second possibility which informs Fielding's novels is to see Quixote as representative of idealism and simplicity, of a dedication to unfashionable and inward ideals that makes him the opposite of all the conformists or pretenders to conventional and fashionable immorality. His idealism, by comparison, makes the crassness of the world stand out in strong satiric relief. (119)

Como afirma bien Paulson, el procedimiento, este uso satírico de la figura quijotesca, había sido ya ensayado en la obra de teatro *Don Quixote in England* ^{*(94)}.

^{*(94)} En esta temprana adaptación de *Don Quijote* al teatro, Fielding deja claro que tan loco es el mundo que rodea a don Quijote, en cuanto que corrompido y mezquino, como el propio hidalgo. Así lo declara don Quijote en su último parlamento en el que denuncia esta locura moral del mundo, y al final el telón cae mientras suena una canción, *All mankind are mad, 'tis plain*. En esta obra Fielding convierte al loco don Quijote en el instrumento con que denunciar esa otra locura del mundo que lo rodea, porque aunque loco es moralmente superior, lo que le permite llevar a cabo su sátira «...by contrasting the "mad" but upright Quixote with the "sane" but venal citizens», como ha indicado Knowles (282). Siguiendo este camino Fielding llegará a *Joseph Andrews*, donde refina y redondea este método satírico del personaje aparentemente loco pero íntegro frente al mundo realmente loco por corrompido. Para Edward Niehus, que se ocupa por extenso de esta obra como precedente de la sátira quijotesca de *Joseph Andrews*, *Don Quixote in England* supone «...a major shift in the satiric role of the Quixote figure as he had been interpreted in England» (57), cambio que Niehus explica de la siguiente manera:

Fielding's Don Quixote is not the object of direct satiric attack as he had been for Gayton and D'Urfey, nor is he even the medium through which certain ideas or values are attacked as was the case with the Quixote figures of Butler and Swift. Fielding actually shows less interest in satirizing the Quixote figure and his ideas than does Cervantes ... Fielding's method was not to expose and ridicule Don Quixote, but rather to reveal the shortcomings of others through a satiric contrast with the virtuous Don. Cervantes achieves a delicate balance in distributing satire between Don Quixote and the characters with whom he comes into contact. In Part I of *Don Quixote* the hero is more often the offender and in Part II he is more often the offended, but the balance is never completely lost. On the other hand, in Fielding's play, Don Quixote is never really an offender, and the full weight of the satire comes down on the heads of the secondary or background characters, and at times Don Quixote himself even becomes the satirist. (57-58)

Tras examinar los blancos de la sátira quijotesca en la obra, representados por los vicios y faltas de los diferentes personajes que entran en contacto con el hidalgo, y constatar cómo en esta obra don Quijote mismo a veces actúa como voz satírica—tras repasar los vicios del mundo y la degradación de la realidad, don Quijote llega a afirmar: «Sancho, let them call me mad: I'm not mad enough to court their approbation» (Niehus 60)—Niehus concluye:

Thus, Fielding's purpose in bringing Don Quixote to England was to expose not the knight's madness, but rather to expose the equally mad vices and follies of mankind and also the hypocrisy of a society which tolerates this more harmful madness and even tries to justify it. For Fielding Don Quixote's madness was at least good-natured and aimed at helping people rather than harming them. By stressing the good and admirable characteristics of his Don Quixote, Fielding added a new dimension to the Quixote figure in England ... For the first time the moral and human virtues of the character are more important than any of his shortcomings. But in so stressing the positive aspects of the figure Fielding tended to underplay or ignore the very real negative and undesirable aspects of the knight's madness which were an important part of Cervantes' original conception and the major part of the first English imitations. (66-67)

Rita Gnutzmann llega a conclusiones semejantes tras hacer un minucioso inventario de los obvios episodios y personajes quijotescos en la obra teatral de Fielding: «La aparente "locura" de don Quijote sirve como medio para condenar los males de la sociedad; aparte de la corrupción, la hipocresía, el parasitismo de los hacendados, el matrimonio por dinero, la deshonestidad y estupidez de los profesionales, la injusticia social, etc. [La obra] Expone estos vicios por medio de la confrontación con

Todos estos ejemplos muestran perfectamente cómo Adams funciona en mucha mayor medida que don Quijote como el portavoz y representante del ideal que pone de manifiesto las deficiencias morales de la realidad. Esto es así porque existen diferencias importantes entre Adams y don Quijote, diferencias que podemos agrupar en torno a dos núcleos básicos, el tratamiento del personaje y el tipo de aventuras en que se ve envuelto. Por un lado, (a) Adams se nos presenta con mayores dosis de simpatía, enfatizándose su benevolencia y *good nature*; la locura de don Quijote ha desaparecido para dejar paso a una variante más creíble; y los modelos de Adams son más respetables y permiten más nuestra identificación con él que los desfasados libros de caballerías. Por otro lado, (b) Fielding sitúa las quijotescas aventuras de Adams en una perspectiva espiritual mediante las intrusiones del narrador, la condición de clérigo del protagonista, y la catadura moral de los personajes con los que se encuentra en ellas.

(a) Las diferencias entre don Quijote y Adams aparecen ya en la misma presentación del personaje de Fielding:

Mr Abraham Adams was an excellent scholar. He was a perfect master of the Greek and Latin languages; to which he added a great share of knowledge in the oriental tongues, and could read and translate French, Italian and Spanish. He had applied many years to the most severe study, and had treasured up a fund of learning rarely to be met with in a university. He was besides a man of good sense, good parts, and good nature; but was at the same time as entirely ignorant of the ways of this world, as an infant just entered into it could possibly be. As he had never any intention to deceive, so he never suspected such a design in others. He was generous, friendly and brave to an excess; but simplicity was his characteristic. (I.3: 43)

Adams es «a man of good sense, good parts, and good nature», cualidades, especialmente esta última, en la que se insistirá a lo largo de la obra. No estamos ante un demente a la manera de don Quijote; en Adams está ausente la locura transformista de don Quijote, para dar prioridad y profundizar en el aspecto noble, inocente, ingenuo de don Quijote, que pasa a un primer plano. Adams es, ante todo, «ignorant of the ways of this world». Esa es su particular variante de locura quijotesca (que ya no puede llamarse tal, porque Adams no está loco, habría que llamarlo tal vez simplemente error): desconocer el mundo en que vive e imaginar que se corresponde con sus lecturas. La locura literaria de don Quijote ha sido desplazada, en el sentido de que el conflicto entre la realidad y su visión de la misma ha sido suavizado, ya no se plantea en los mismos términos radicales de enfrentamiento y demencia absolutos. En este sentido, podemos decir que ha sido adaptada a un contexto más normal y ordinario, convirtiendo al

el ingenuo, honrado y benevolente don Quijote, que de esta manera funciona como piedra de toque para los otros personajes y se hace intérprete de las ideas del autor» (100).

personaje en un ser menos excepcional, más integrado y reconciliado con la realidad, y a sus aventuras en menos extraordinarias y más creíbles. Se ha producido una reducción de escala que culminará en los Shandy y sus *hobby-horses*. Adams se engaña respecto al mundo, pero eso no le conduce a la alucinación; se engaña en cuanto a su naturaleza moral, no física; y se engaña especialmente en cuanto al carácter de otras personas, no de la realidad en su totalidad⁽⁹⁵⁾. La locura—o más bien el error—de Adams no es transformar la realidad para convertirla en una ficción absurda, sino dejarse engañar por, o engañarse él mismo sobre, personajes cuya corrupción escapa su idealismo y rectitud morales.

Los orígenes de este error, como indica Goldberg, están, en el fondo, en su propia naturaleza, en su benevolencia y *good nature*, y no en sus lecturas, a diferencia de don Quijote, si bien, como indica también este crítico, «although the essential determinant of Adams' comic behavior is radical to his character, Fielding adapted another element of Cervantes' conception by relating the peculiarity of his protagonist's vision to his reading, which, if it is not the ultimate source of his characteristic error, serves to reinforce it» (78). Sin embargo también en estas lecturas existe una diferencia

⁽⁹⁵⁾ Estos cambios han sido constatados por Homer Goldberg, y después de él por muchos de los estudiosos del tema. Goldberg escribe: «The essential formula Fielding perceived at the heart of Cervantes' novel was a character set off from the other inhabitants of his fictional world by a persistent tendency to misconstrue that world in a certain way, yet exhibiting, for all his error and oddity, moral and intellectual qualities that earn the reader's affection and admiration. The most obvious modification he made in devising his own particular version of this formula was to narrow the scope of his comic hero's misapprehension. Whereas Quixote's obsession works its transformations upon all aspects of reality, Parson Adams' mistakes are confined to the characters of men» (74). Goldberg prosigue explicando este cambio en términos que lo equiparan a lo que hemos denominado *desplazamiento* de la locura quijotesca: «Obviously influenced by Fielding's specific ethical preoccupations, this concentration of Adams' Quixotism in the realm of character may also have been affected by his concern to make his adventures more "natural" than those of his master. He later praised Mrs Lennox for similarly confining her heroine's folly to "mistakes [of] one Man for another," avoiding "the Absurdity of imaginary Windmills and Wine-Bags to be human Creatures, or Flocks of Sheep to be Armies." The *donné* of these "much less extravagant and incredible" adventures also seemed to him more probable than that of the original: that "the Head of a very sensible Person is entirely subverted by reading Romances" was a "Concession ... more easy to be granted in the Case of a young Lady than of an old Gentleman." In his own revision of the Cervantean formula, he did away altogether with the artificial subversion of mind; the premise that a country parson immersed in ancient learning and Christian teaching might be "as entirely ignorant of the ways of this World as an Infant" required no comparable special "concession."» (75). Niehus expresa ideas similares: «Don Quixote's self-deception is the product of insanity; Adams' results merely from his innocence and naiveté. Don Quixote actually distorts the appearance of reality. He sees giants instead of windmills and armies instead of sheep. Adams merely accepts the appearance as the reality. When a person appears to be a Christian, Adams naively expects him to act like one. He deludes himself not about the nature of the physical world, but about the motives and values of men, never seeing "farther into people than they desired to let him." However misled he may be, Adams is always sane» (84).

fundamental, como permiten apreciar las frases iniciales del pasaje de *Joseph Andrews* citado, y como explica perfectamente Goldberg:

If, like Quixote, he mistakenly takes his books as reliable guides to the reality he encounters, his reading is not extravagant fantasy but the wisdom of antiquity and the teachings of Christianity. However nobly transfigured he may appear to some modern readers, Quixote acts on premises which the normative figures of the novel recognize as plainly absurd. But many of Adams' difficulties result from his living or expecting others to live according to precepts which his fellow creatures (and Fielding's contemporary readers) profess to believe. Adams has not had his mind subverted by books; the denizens of his world have been subverted from the noble humanity whose image he retains. (84)

Adams utiliza modelos literarios cuya aplicación a la realidad no sólo no es reprochable, sino deseable. El humanismo de los clásicos y del Cristianismo son formulaciones del ideal más admisibles y universales que las que utiliza don Quijote; su carácter de ideal no está empañado por las excentricidades y la inverosimilitud de la articulación literaria, como es el caso de los libros de caballerías. Esto hace el aspecto admirable del personaje y su idealismo moral más obvios, y le permite imponerse sobre la perspectiva cómica. Los modelos de Adams no son blanco de la burla, y el sujeto que los encarna no es un loco. Ello nos permite contemplar a ambos con simpatía, e incluso identificarnos con ellos, tomar el lado de Adams. *Don Quijote* y *Joseph Andrews* parten de la inadecuación, de orígenes literarios, de un personaje a su medio. Pero la raíz última de tal inadecuación se halla en los libros en el caso de Cervantes, mientras que en Fielding está en el mundo, en su naturaleza depravada que no está a la altura de la benevolencia de Adams. Don Quijote está loco. En *Joseph Andrews* es el mundo el que está loco. Don Quijote representa el ideal, pero utilizando modelos inadecuados que son parodiados por Cervantes. Adams no representa ni mucho menos los modelos a satirizar, sino que esos modelos, junto al carácter *naïve* e inocente de su portavoz, son el instrumento para satirizar al mundo. Como explica Maynard Mack,

...while Adams is a hero like Quixote in having a fund of idealism that no misadventures can exhaust, he is also a hero in the respect that his illusory world is closer than Quixote's to a reasonable facsimile of what ought to be. We fall in love with Quixote, but we could not choose his world to live in; Adam's world we might. This fact makes Adams an unusually effective instrument of social criticism. His education in the world's ways is to a large extent a criticism of them by a higher standard, the standard that he asserts so appealingly when threatened by Lady Booby with the loss of his place. Thus in a sense his career can be looked on as a parable of ... the good in human nature uncovering the bad. (55)

(b) De esta manera, ciertas modificaciones en el tratamiento de Adams ponen la perspectiva trascendente del conflicto entre visión y realidad, entre literatura y vida, en primer plano, y con ello la sátira moral del mundo. Gilman ha apuntado otros medios

que contribuyen a intensificar esta perspectiva transcendente, a hacer más explícita la sátira: «By means of constant interruptions, interpolated sermons, at times jocose, at times serious, and always pretentious, mock professions of uncertainty, provocative chapter titles, and outrageous play with fractured English, he converted sly Cervantine understatement into deadpan over-statement» (31). Efectivamente, la intervención del narrador es fundamental en ese paso de la sátira a primer plano. La actitud satírica del narrador de *Joseph Andrews* es algo evidente que no vamos a descubrir a estas alturas. Goldberg ha comentado cómo

...Fielding interlards his narrative with jibs at the manners and morals of his time and the more general failings of humanity. Such set pieces as ... the "Dissertation concerning high People and low People" (2: 13), and the "Philosophical Reflections" on female sexual hypocrisy (4: 7) are only the most conspicuous elements of a satiric rhetoric which pervades the fabric of the narration, from the burlesque sequences to the ostensibly neutral mechanics of exposition. (244)*⁽⁹⁶⁾

Y esta visión del mundo satírica que orienta las críticas e intervenciones del narrador y la lección moral que Fielding quiere transmitir es explicitada por el propio Fielding en el prefacio a la novela. En él explica que el objeto de su obra, que es como decir de su sátira, es mostrar el comportamiento humano en toda su afectación, la cual tiene dos fuentes, hipocresía y vanidad: «...for as vanity puts us on affecting false characters, in order to purchase applause; so hypocrisy sets us on an endeavour to avoid censure by concealing our vices under an appearance of their opposite virtues» (28). Así es como desde las primeras páginas se explicita la dimensión moral y satírica del libro, al servicio de la cual está esa dimensión transcendente o seria de la figura quijotesca y el conflicto quijotesco entre realidad y visión. Ello se verá completado por las ocasionales intrusiones y comentarios del narrador—y del propio Adams—en los que Fielding va explicitando y articulando su concepto de caridad, que parece ser la formulación cristiana de lo más esencial y valioso de la naturaleza humana en sus más elevadas manifestaciones: la tolerancia, la generosidad, la capacidad de compadecerse de las desgracias de otros hombres y prestarles ayuda. De esta forma esta dimensión de sátira moral se convierte en abiertamente cristiana.

*⁽⁹⁶⁾ Goldberg explica además los procedimientos de los que se sirve esta actitud satírica, menos evidentes de lo que cabría pensar: «The satiric vision of the world ... is borne out in a sustained pattern of such thought conveyed through comments, amplifications, and asides interlineating the narrative. But for a writer commonly regarded as the very model of the "editorializing" novelist Fielding is surprisingly chary of allowing his narrator to express his satirical observations directly. Occasionally he reveals his awareness of human imperfection in a straightforward generalization ... or unequivocal narrative exposition... But his more characteristic method is to express this vision through some form of irony or facetiousness» (250).

Pero este carácter satírico y moral del libro de Fielding es resultado no sólo de las intromisiones del narrador, que explicitan la sátira y la dimensión moral del libro así como el blanco de la sátira (la hipocresía y la vanidad), sino también de la condición clerical de Adams, un modelo de ejemplaridad cristiana, y sobre todo de la índole de sus aventuras, que tienen como denominador común la aparición del objeto a satirizar explicitado por el narrador: personajes hipócritas que esconden bajo formas de religiosidad convencional una falta de caridad cristiana absoluta, a los que naturalmente se opone el cristianismo auténtico de Adams. Adams parece asumir su actitud de caballero andante de la caridad como algo connatural a su condición de clérigo y por tanto de cristiano. Como tal, ha de cuidar de sus feligreses y hacer el bien allá donde sea necesario, y eso conlleva enfrentarse a puñetazos con quien sea menester y rescatar a doncellas en peligro si la ocasión lo requiere. Esta convergencia o identificación en Adams de la orden clerical con la de la caballería es subrayada humorísticamente cuando un personaje de la novela no puede decidir a cuál de las dos pertenece Adams por estar éste totalmente cubierto de sangre:

"How, sir," said Adams, "do you take me for a villain, who would prosecute revenge in cold blood, and use unjustifiable means to obtain it? *If you knew me and my order, I should think you affronted both.*" *At the word order, the gentleman stared, (for he was too bloody to be of any modern order of knights,) and turning hastily about, said, every man knew his own business.* (II.5: 128)

A propósito de este pasaje ha comentado Penner que «...Adams is no less a member of that older, bloodier order of knights than was Don Quixote» («Fielding and Cervantes» 56), dada su naturaleza igualmente combativa y su recurso a los puños o a su bastón sin andarse por las ramas cuando es necesario, como vemos en la pelea con los Toe-Wouse, en su rescate de Fanny, o en su defensa de ésta frente a sus raptos^{*(97)}. Pero, salvo estas violentas reminiscencias quijotescas, las aventuras principales de Adams como caballero andante clérigo tiene un carácter bien diferente a las de don Quijote y que podríamos denominar moral: son una serie de sucesivos encuentros con personajes hipócritas dirigidos al desenmascaramiento de esa hipocresía, de la falta de caridad, de la disparidad entre palabras y obras, de estos personajes y del mundo en general.

*⁽⁹⁷⁾ Niehus indica algo que de nuevo diferencia este aspecto de Adams y don Quijote y que hace de esta cualidad de caballeros andantes en defensa de los oprimidos más admirable en el caso de Adams: «First, he does not really enjoy the physical combat to which he is forced, and he is "concerned to have the Blood of even the Wicked upon him." Secondly, Fielding never allows Adams to really harm the innocent instead of helping them as is frequently the case with Don Quixote's rash and miscalculating aggressiveness» (95).

Don Quijote encuentra personajes de todo tipo, y en la mayoría de los casos su carácter moral pasa desapercibido o al menos no es el foco de atención del episodio. Son el blanco de las acciones de don Quijote, excusas para su locura transformista, para el humor y la parodia. En muchos de los encuentros de Adams el carácter moral lo es todo, y la aventura se dirige fundamentalmente a descubrirnoslo. Adams se encuentra continuamente con personajes con los que simplemente conversa, y que finalmente actúan de manera muy diferente a lo que su conversación dio a entender, como se observa en los episodios del cazador valiente, el caballero mentiroso, o la discusión entre los dos caballeros; o diferente a lo que su *status* y condición permitiría prever, como en el caso de los clérigos Barnabas y Trulliber (curiosamente, el único clérigo que encuentra Adams y responde a sus expectativas morales y vive cristianamente es católico, una ironía llena de implicaciones satíricas). En los sucesivos encuentros de Adams, formas hipócritas de comportamiento y de religión quedan desenmascaradas, y la falta de caridad que todas estas aventuras espirituales ponen de manifiesto crean siempre el marco idóneo para que Adams, y a veces el narrador, prediquen y moralicen. Como apunta Goldberg, la perversidad y corrupción del mundo no se refleja en los personajes y situaciones que encuentra don Quijote; pero sí en los que encuentra Adams:

If Adams traversed a prevailingly innocuous world like that which Quixote's imagination transforms into the stuff of "adventures," his perfect simplicity would not lead him into surprises and embarrassments ... Fielding creates a fictional universe answerable to his description of contemporary society as "a vast masquerade, where the greatest part appear disguised under false vizors and habits; a very few only showing their own faces, who become, by so doing, the astonishment and ridicule of all the rest." Adapting Lesage's conception of a protagonist whose adventures serve to expose a range of foibles, he went beyond Lesage and Marivaux in peopling his actions with a parade of lascivious prudes, savage Christians, cowardly heroes, and learned illiterates. (81-82)

Por eso, indica Goldberg, cuando Adams se ve, como don Quijote, envuelto en peleas con asiduidad, éstas nunca son producto de su imaginación—«he never converts a peaceful situation into an arena out of manic belligerency» (83)—sino que lucha para protegerse a sí mismo y a inocentes de peligros reales, ya que,

Fielding's world abounds in particular wrongs and general injustice. In contrast to the isolated betrayal of Dorothea, Fanny Goodwill must constantly fear for her virtue; the object of four attempted rapes, she arouses even the money-obsessed Peter Pounce and the effeminate Didapper. Whereas all the company at the inn join in persuading Ferdinand to do right by the injured girl, the ladies and gentleman of Booby Hall try to persuade Joseph to abandon his beloved for a more "suitable" match. In this milieu, law serves the whims of the powerful, and justice obtains by accident; modesty is usually its own and only reward; the postilion who gives the victimized Joseph his coat is reprovved for swearing and transported for stealing

chickens; and the "worthiest, best-natured creature" wears a ragged cassock, while the self-serving Barnabas and the hypocritical Trulliber thrive. (83-84)

De todo ello resulta un mundo, un universo literario muy diferentes del de Cervantes. El objeto satírico explicitado por el narrador y dramatizado mediante esta serie aventuras es distintivo y propio de Fielding, responde a las preocupaciones personales y a una visión del mundo propia, que lo separan de Cervantes. Las preocupaciones morales y cristianas de Fielding y su visión negativa y satírica de la realidad lo distancian del mundo cervantino, pero de Cervantes aprende el mecanismo con el que articularla literariamente, la *manera* en la que hemos insistido. Es el modo, no el mundo, lo que Fielding toma de Cervantes en *Joseph Andrews*²⁹.

²⁹ Aún tendríamos que hablar para completar este estudio de la *manera* de Cervantes en *Joseph Andrews*, y en especial de la utilización de la figura quijotesca de Adams, de la manera en que Adams sirve también para articular una quijotesca respuesta a *Pamela*. Ronald Paulson apunta en esta dirección cuando escribe:

In the romance world characters' virtues are miraculously synchronized with their surroundings, and so Pamela saves her virtue and wins a fortune. Joseph and Adams, put into a real world where Pamela's virtues are as inappropriate as Quixote's delusions about chivalry, are notably unsuccessful. The explanation, Fielding insists, is that Pamela's virtue is feigned for self-interest; this, he implies, accounts for the strange synchronization of her "virtue" and her world. Appear virtuous and act viciously: this is the Pamelian formula for success. Neither vice nor virtue can finally succeed, only pseudo-virtue.

The romance in the old Quixotic sense then is embodied in Joseph and Parson Adams. They have a true ideal that does not agree with the world around them, which behaves according to the code of the Cibbers and Pamelas. The romance values are chastity and charity, Christian values all ironically exposed as inappropriate to eighteenth-century England. In short, Fielding has adopted the interpretation of *Don Quixote* that attacks the accepted morality and criticizes by the standard of an absolute. His interpretation of Quixote always carries this emphasis, sensing that in this world Richardson and Cibber, the innkeepers and merchants, express the real and Quixote the romance. (115)

Lo que Paulson viene a decir, es que Adams, con su virtud e idealismo, claramente quijotesco en cuanto que está en discrepancia con el mundo degradado que lo rodea, es la única forma posible de idealismo habida cuenta de la depravación del mundo, en que los buenos y virtuosos están condenados a la alienación y el fracaso. En ese mundo la sincronización de virtud y recompensa, la armonía de Pamela con la sociedad al final, su triunfo e integración social, sólo es posible si la virtud es fingida para ese propósito o si es fingido el relato. En el mundo real, el virtuoso, el idealista auténtico, sólo puede ser un *outsider* quijotesco, no un triunfador al modo de Pamela.

En esta misma dirección apunta los comentarios sobre *Joseph Andrews* de Donovan. Donovan empieza constatando el carácter quijotesco de Adams, que cifra precisamente en esa discrepancia de su idealismo frente al mundo circundante: «Both Adams and Quixote are naïve idealists in a hostile world, a world that systematically frustrates their expectations and generally subjects them to indignities, or physical violence, or both. Both subscribe to ideals which are at once lofty and impracticable, and both have taken their ideals and their notions of the world from books ... What makes Adams a quixotic figure is his unconsciousness of the disparity between professing Christianity and practicing it, a difference almost as wide, Fielding ironically suggests, as that between the romantic ideal of chivalry and the grubby materialism of the world Don Quixote really lives in» (75). Pero las similitudes de Adams no sólo son con don Quijote, también con Pamela: «In fact, Adams' character is in several important respects comparable to Pamela's. The essence of their likeness is that they both confront the world with an unbelievable simple set of moral axioms or formulas which they naively expect will open all doors and solve all difficulties for them. Adams is as literal-minded and unsophisticated in his

acceptance of Christianity as Pamela can possibly be in her espousal of technical chastity. The difference, of course, is just that Pamela's formulas work and Adams's do not, and therein lie the main possibilities for parody which Fielding exploits in the central section of *Joseph Andrews*, for Adams is to become the principal instrument of Fielding's *reductio ad absurdum* of the moral view exemplified by Pamela» (74). Donovan sigue explorando esas diferencias entre Adams y Pamela, de las que se deduce la respuesta de Fielding—mediante la figura quijotesca de Adams, su idealismo en conflicto con la realidad y su fracaso—a la novela de Richardson y su integración o éxito del idealismo de Pamela en la realidad:

That Pamela's moral tenets, simply held and rigorously followed, prove triumphantly superior to the accidents of existence, while Adams's conspicuously fail to do so, stems from the radically different assumptions made by Richardson and Fielding about the nature of the world in which moral precepts must be rendered operative. Pamela's simple-minded morality will work only—or so Fielding's satire proclaims—in the artificial and unreal world of Richardson's novel. Surely one of the most striking features of Pamela's ordeal is that it takes place in actual isolation—physical as well as moral—from the rest of the world ... Under such artificial conditions, in such an arbitrary restricted universe, Pamela's trial and triumph occur ... This is, then, a closed world in which unexpected encounters seldom occur and in which vice rarely masquerades as virtue. Pamela, unlike Adams, is rarely deceived about anyone, and her moral choices are made easy by the fact that good and evil almost always wear their own semblance, uncomplicated by vanity or hypocrisy.

It is Fielding's principal device of parody to send a character armed with moral precepts as simple as Pamela's own, into a world like the real one, at least insofar as it offers the possibility of random and unexpected encounters with other human beings, and insofar as it makes moral choices difficult because vice is most often concealed under affectation. (77-78)

Así pues la manera cervantina no sólo radica en hacer el idealismo de Adams quijotesca incompatible con el mundo que lo rodea, a diferencia del de Pamela, sino en hacer de ese mundo el ancho mundo de camino y posadas, frente al mundo doméstico y cerrado de Pamela. Ello lleva implícita una crítica epistemológica a Richardson: su mundo, en su cerrazón y aislamiento, es artificial e irreal. El de Fielding no es sólo mucho más complejo, sino, como explica a continuación Donovan, mucho más amplio al incluir diferentes escenarios (camino, posadas, casas privadas) y un amplio espectro de formas de vida (aumentado por las historias interpoladas). «Confronted by the manifold evil and duplicity of this world, simple idealism, even so sturdy a variety as Adam's, is bound to fail» (80), dice Donovan. Pero estos cambios también llevan implícitos una crítica moral:

...he [Fielding] objects only to a concept of virtue which makes it wholly self-regarding, and he objects to the comfortable assumptions that virtue is an easy choice or that providence rewards the virtuous in some very simple and material way. Pamela's ideal falls considerably below Adams's, because it is self-regarding ... Pamela allows her virtue to become a form of self-indulgence. Adams, on the other hand, though he cannot heed his own stoical adjurations to Joseph, does really devote his life to the service of others. But that he himself falls short of the Christian ideal he would be the first to admit, and that he is imperfect—which is to say human—is not Fielding's way of saying that virtue is a lost cause, but that the moral life is hard. Morality for Fielding is much more than obedience to a set of perfectly simple prescriptive rules; it is a complex and precarious ordering of often conflicting obligations which is made more difficult by the fact that the world is so big and complicated and confusing. (82)

De esta forma el anti-román sigue presente en el segmento central de la obra mediante la figura de Adams, como explica bien Donovan. Adams es otra forma de respuesta quijotesca, un vehículo para el anti-román quijotesco, aunque una forma no paródica, puesto que es más una alternativa que no explícita en absoluto su blanco paródico. De esta forma la manera cervantina es observable en el anti-román paródico a través de Joseph, en la sátira a través de Adams, y en este anti-román no paródico que se sirve también de los rasgos quijotescos de Adams y su contraste con Pamela.

En el fondo no sólo Adams, sino toda la obra de Fielding es una respuesta o alternativa a *Pamela*, un anti-román frente al neo-román de Richardson, en términos tanto epistemológicos (el ancho mundo y su inclusividad) como morales (una moral también más amplia e inclusiva, menos restrictiva, no reducida a un valor muy específico, la castidad, y una situación muy determinada, sino a un valor más

DEL ANTI-ROMAN AL ROMAN COMICO

El movimiento que hemos descrito de la parodia a la sátira y que se produce con la incorporación de Adams relegando a Joseph a un segundo plano, va acompañado, como apuntamos más arriba, de otro movimiento paralelo del anti-román al román cómico, que se produce con la transformación de Joseph de objeto paródico a protagonista de una trama romántica junto a su enamorada Fanny, trama que pasará a primer plano en la última parte relegando a Adams a una posición secundaria. Maurice Jonson al describir este movimiento explica así esta trama romántica de la obra:

Contrasted with a prefatory burlesque romance drawing upon *Pamela* for its fun, the "good" romance, then, is the sympathetically presented love-story of Joseph and Fanny as their marriage is delayed. As in ancient romance there are mistaken identities, abduction of a beautiful maiden, feats of fisticuffs, long stories told by strangers, encounters with captious

amplio, la caridad, puesto a prueba en una gran variedad de situaciones). Esta doble respuesta tiene por tanto rasgos cervantinos en ese tipo de mundo que presenta como alternativa a la realidad de *Pamela* y en el idealismo integral y quijotesco de Adams como alternativa moral. Maynard Mack ha explicado bien esta doble alternativa que Fielding plantea a Richardson (53-54), y también lo ha hecho Paulson, quien escribe lo siguiente sobre la diferente realidad presentada por Fielding (respuesta epistemológica):

Fielding's idea of reality is, of course, quite different from Richardson's, and while he claims to be following a middle way, his realism is largely (like anti-romance realism) a contrary to Richardson's. Richardson sees life as a single-minded conflict between two people, one good, the other evil. He is interested only in the sensibility of one woman, alone in a closet with her daydreams and fantasies. His setting is usually indoors, in drawing rooms, hallways, and bedrooms, the "close, hot, day-dream" world Coleridge noted. To what he considered the narrow world of *Pamela* Fielding opposes the wide world of epic with all classes and all manners of locales. His settings are out-of-doors, on roads, in inns, in coaches, on horseback, as well as in the places used by Richardson. Life is not a private relationship between a man and a woman, but a journey on which one passes through all kinds of experiences and meets a great variety of people. (109)

Y un poco más abajo añade (aunque tanto en esta cita como la anterior creemos que los modelos épicos invocados por Paulson deberían ser sustituidos, o al menos completados, por el cervantino): «In *Joseph Andrews* Fielding inserts the action of the *Odyssey* or the *Aeneid* (the uprooting of a protagonist and his attempts to find his way home) in the middle of the seduction scene of the Richardsonian novel. As if to point out that one must break free from that small room and narrow relationship, he allows Joseph to escape and follows his flight. Each of the subsequent actions moves Joseph toward his final goal» (110). Sobre la respuesta moral implícita en *Joseph Andrews* comenta Paulson: «...Fielding conceives *Joseph Andrews* less as a parody, like *Shamela*, than as an alternative. He starts with Colley Cibber's *Apology* and Richardson's *Pamela*, just as Cervantes started with the romances of chivalry; here, says Fielding, we are shown an "ideal" male and female, models for their respective sexes. But they, like those knights and ladies, are neither real people nor real ideals; *Joseph Andrews* will show what a true ideal is and what real people are like. This involves, first, an adjustment of values. Self-seeking that uses chastity as a means to an end (*Pamela*) and vanity that calls unchastity a virtue (*Ciber*) are offered their opposites, chastity and natural goodness (*Joseph* and *Parson Adams*). Second, it involves stripping off what appear to be virtues in most people and revealing the self-interest underneath» (112-13).

lords, Joseph's cherished talisman of a little piece of gold (never quite explained), the "sign" of identity in his strawberry mark, the gaining of a father, and tests of constancy and continence. Through encounters with fantastic dangers, unfamiliar perils, and temptations, true virtue is proved and preserved. This "good" comic romance, however, delineates the problems of lovers who are bound, not by etiquette of courtly society and obligations of their rank, but by Christian prudence and decorum. (56)

Y efectivamente es evidente que, en sus líneas maestras, la historia de Joseph y Fanny se parece mucho a una historia de román, y más en concreto a las historias del román heroico francés o de su precedente griego. Así lo ha constatado Lynch, quien demuestra en su libro sobre Fielding y lo que él denomina *Heliodoran novel*, «...how the very structure of romances such as the Heliodoran novel lies at the core of Fielding's novels» [obsérvese la contradicción terminológica que resulta de la denominación de *novel* para una tradición narrativa formada por *romances*, explicable tal vez por el deseo de incluir las novelas de Fielding en esa tradición] (15). Para ello Lynch construye un paradigma o modelo sintético de este tipo de román (que veremos con más detalle en el apartado siguiente al ocuparnos de *Tom Jones*) y que resume así:

Its usual pattern consists of the journey of two lovers who are betrothed and who assume a disguise (often as brother and sister). They travel to a destination where their identities can be revealed and their betrothal vows completed. During the journey they are subjected to many of the accidents one expects of adventure fiction: separations, pursuits by rivals, abductions, supposed deaths, miraculous resurrections, rumored infidelities, tender reunions, and reconciliations. At the end of the journey the lovers undergo a final test, the result of which is the unveiling of their identities and their marriage. (16)

Las similitudes de este modelo con la trama romántica que presenta Fielding en *Joseph Andrews* es evidente:

Each of Fielding's novels reflects this narrative pattern to a greater or lesser degree. The love story of Joseph Andrews and Fanny, for instance, is an almost naive version of it. It consists of a journey in which the hero and the heroine first seek one another (during which quest the hero is robbed and stripped naked and the heroine is nearly raped); then the couple travel back to Lady Booby's country estate, where they expect to be married. At the destination, their marriage is prevented by Lady Booby's jealousy and later by a partial revelation of identity that makes Joseph and Fanny, like the hero and heroine of the Heliodoran novel, appear to be brother and sister. Eventually, a complete unveiling of their identities elevates them in status and allows their marriage. (Lynch 16)

Las similitudes de *Joseph Andrews* con este tipo de román son aún más evidentes si analizamos la obra más detenidamente. Así, tanto Joseph como Fanny llaman la atención por su belleza (en la que se insiste repetidamente, sobre todo en la de Fanny: 218, 230-31, 265, 275), que les otorga además un aspecto noble, por encima de su posición social (como se insiste sobre todo en el caso de Joseph: 76, 80, 274, 278,

280, 283). La descripción de Joseph no deja lugar a dudas respecto a su carácter de héroe romántico:

Mr Joseph Andrews was now in the one and twentieth year of his age. He was of the highest degree of middle stature. His limbs were put together with great elegance and no less strength. His legs and thighs were formed in the exactest proportion. His shoulders were broad and brawny, but yet his arms hung so easily, that he had all the symptoms of strength without the least clumsiness. His hair was of a nut-brown colour, and was displayed in wanton ringlets down his back. His forehead was high, his eyes dark, and as full of sweetness as of fire. His nose a little inclined to the roman. His teeth white and even. His lips full, red, and soft. His beard was only rough on his chin and upper lip; but his cheeks, in which his blood glowed, were overspread with a thick down. His countenance had a tenderness joined with a sensibility inexpressible. Add to this the most perfect neatness in his dress, and an air, which to those who have not seen many noblemen, would give an idea of nobility. (I.8: 57)

Héroe y heroína están enamorados desde la infancia (I.11: 65), y mantendrán ese amor con inquebrantable lealtad y castidad, pese a las duras pruebas a que se ve sometido durante ese tramo central de la obra, que es esa crónica de un viaje en el que se suceden aventuras y trabajos, encuentros y desencuentros, antes del retorno al hogar en el que encontrarán la felicidad. Este viaje contiene los consabidos episodios románticos, tales como el rescate de la heroína en peligro gracias a la intervención de Adams, que ella y el propio Adams atribuyen a la Providencia (II.9: 143), y en el que es ciertamente cuando menos casual que sea precisamente Adams quien encuentra y rescata a Fanny. La misma casualidad romántica hace que los amantes se encuentren en una posada al oír Fanny una voz que entona una canción amorosa y reconocerla como la de Joseph, lo que la hace desmayarse para despertar en los brazos de Joseph:

..but, O reader, when this nightingale, who was no other than Joseph Andrews himself, saw his beloved Fanny in the situation we have described her, can'st you conceive the agitation of his mind? If thou can'st not, wave that meditation to behold his happiness, when clasping her in his arms, he found life and blood returning into her cheeks; when he saw her open her beloved eyes, and heard her with the softest accent whisper, "Are you Joseph Andrews?" "Are thou my Fanny?" he answered eagerly, and pulling her to his heart, he imprinted numberless kisses on her lips, without considering who were present. (II.12: 157)

Y de nuevo la Providencia romántica, tras solicitarle Fanny ayuda de nuevo, la rescatará de manos de sus raptos por medio de un casual encuentro con una partida de viajeros que la conocen y se dirigen a Booby-Hall (III.12: 253-54).

Pero este componente romántico y sobre todo esta casualidad providencial se hace presente sobre todo en el último tramo de la obra, cuando la historia de amor de Joseph y Fanny pasa a primer plano con la narración de los obstáculos y dificultades que deben superar los amantes para casarse (creados por Lady Booby, que es apoyada por Pamela y su marido Mr Booby); y especialmente con el archi-romántico desenlace por el que

Joseph no sólo alcanza la soñada felicidad con Fanny, sino que recupera románticamente su identidad perdida, que lo rescata de su condición de criado para convertirlo en un caballero y, por tanto, en un héroe integral. Esta recuperación se produce a través de una increíble sucesión de casualidades: antes de llegar a este punto, el casual encuentro con Wilson, es decir con el que resultará ser el padre de Joseph, y su historia de cómo perdió un hijo robado por los gitanos, que tenía una marca de nacimiento que representaba una fresa en la parte izquierda del pecho, resultado de un antojo materno por esa fruta (III.3: 215-16); luego la llegada del vendedor ambulante al que habían encontrado antes por casualidad en una posada y que pagó una de las cuentas pendientes de Adams y Joseph, llegada que se produce también como resultado de una increíble casualidad, pues el vendedor salva al hijo de Adams de morir ahogado y se encuentra al llevar al niño a su casa con que es el hijo de su conocido Adams (IV.8: 291); la misma casualidad hace que el vendedor conociera a la mujer que raptó a Fanny cuando era una niña y luego la vendió a Sir Thomas Booby, lo que le permite identificarla como la hija de los Andrews, y lo que hace de Joseph y Fanny hermanos y a Fanny y Pamela hermanas (IV.12: 304); y al contar esta historia a Gaffar y Gammar Andrews éstos la confirmarán, pero añadiendo el hecho de que los gitanos al robar a Fanny pusieron a un niño en su lugar, que no es otro que Joseph, y a una pregunta del vendedor—de nuevo el vendedor—sobre si el niño tenía alguna marca, Gammar Andrews mencionará la marca de fresa, que Joseph muestra; la marca entonces hace recordar a Adams la historia que le contó Wilson, quien precisamente aparece en ese momento, al encontrarse casualmente de paso por la región y haber prometido visitar a Adams. Se llega así a través de esta increíble cadena de casualidades a la *anagnorisis* y apoteosis final que culmina esta auténtica *peripetia* romántica:

...[Adams] had no sooner mentioned the discovery of a stolen child, and had uttered the word *strawberry*, than Mr Wilson, with wildness in his looks, and the utmost eagerness in his words, begged to be shewed into the room, where he entred [sic] without the least regard to any of the company but Joseph, and embracing him with a complexion all pale and trembling, desired to see the mark on his breast ... Joseph complied with the request of Mr Wilson, who no sooner saw the mark, than abandoning himself to the most extravagant rapture of passion, he embraced Joseph, with inexpresible extasis, and cried out in tears of joy, *I have discovered my son, I have him again in my arms ...* [Joseph] threw himself at his feet, and embracing his knees, with tears begged his blessing, which was given with much affection, and received with such respect, mixed with such tenderness on both sides, that it affected all present... (318)^{*(98)}

^{*(98)} CLIVE T. PROBYN comenta este diseño providencial romántico de la acción cuando escribe en *English Fiction of the Eighteenth Century* (London: Longman, 1987): «Although it seems that the fickle and pagan goddess Fortune is in charge of *Joseph Andrews*, coincidence and chance meetings (such as the charitable pedlar's with Adams in II, 15) are eventually redefined as instruments and agents

Sin embargo esta fórmula romántica tomada del género heroico francés aparece claramente desplazada, y *desplazada* en Fielding, como en Cervantes, no sólo significa en un contexto realista, sino también en un contexto bajo y, sobre todo, cómico. La fórmula romántica es sumergida en una realidad anti-romántica y cómica, y lo es de una doble manera: (a) yuxtaponiéndola con la fórmula quijotesca representada por Adams, y (b) transformándola al incorporar ella misma elementos de esa realidad; es decir, presentando una figura cómica y anti-romántica junto a la pareja de amantes y presentando a los propios amantes con aspectos anti-románticos y en versión cómica.

(a) En lo que se refiere a la primera, es evidente cómo la presencia de la figura cómica quijotesca así como de sus cómicas aventuras en el camino, que se entrelazan y se superponen con las de los dos enamorados, sitúa éstas en un contexto bien diferente del romántico. De entrada, implica la situación de la pareja de amantes y su historia romántica en ese mundo ordinario, vulgar y anti-romántico de posadas y caminos que es el de la figura quijotesca. Y a ello hay que unir la intervención de la figura quijotesca en muchos de sus episodios, que a su vez se mezclan con episodios típicos de la trama quijotesca, con los efectos cómicos esperables. En el desenlace, por ejemplo, es decisiva la intervención de Adams y la trama quijotesca: no olvidemos que el vendedor aparece en principio como un personaje de esa trama, pues acude en ayuda de Adams y Joseph en uno de sus frecuentes apuros económicos en una posada y luego salva al hijo de Adams; que Wilson acude a Booby-Hall a visitar a Adams tal como le había prometido; y que el propio Adams es el que establece la conexión entre la marca y la historia oída a Wilson. No es Joseph quien salva románticamente a Fanny de su atacante (II.9: 142-43), sino Adams, que lo hace a bastonazos y para caer acto seguido en manos de la justicia por una falsa acusación del agresor de Fanny, lo que da lugar a un episodio en que el juez y sus amigos se burlan del inocente Adams—el patrón quijotesco característico de la manera satírica de Fielding (II.11). De manera similar, la escena del rapto de Fanny da lugar a una pelea que resulta cómica en gran medida por la intervención de Adams, que es salpicado por los contenidos de un orinal que Joseph rompe en la cabeza de uno de los atacantes, y es atacado por uno de los asaltantes con

of a benevolent principle which loves order, symmetry, reunification, and reconciliation ... In IV, 15, neatly balancing his first appearance in II, 15, the pedlar establishes Joseph's identity by enquiring about the strawberry birthmark» (91). Y añade más adelante: «Fielding's narrative skills are therefore not employed for the sake of "formal realism" as Ian Watt defines it, but for a fundamentally emblematic purpose. Both characters and plot convey, in their interaction, a representation of an abstract moral pattern in human affairs which is itself characterized by a Providential justice» (91).

una fregona con agua sucia con la que le reboza la cara (III.9: 244-45). (La comicidad aquí además se ve aumentada por el estilo elevado con que el narrador describe tan anti-romántico combate, el *mock-epic style* tan característico de Fielding que éste aprende de Cervantes.) La historia de amor romántica—de hecho uno de sus episodios más trágicos, cual es el rapto de la heroína—se ve así sumergida en la comedia anti-romántica quijotesca cuyo vehículo principal es Adams, como subraya el narrador al decir que Adams «...looked so black with the impressions he had received from the mop, that Don Quixotte would certainly have taken him for an enchanted Moor» (245)—y el moro encantado nos lleva precisamente a una pelea similar, la de la venta a cuenta de Maritornes y el arriero. Y algo parecido ocurre cuando Joseph y Fanny descansan entrelazados de las fatigas del viaje a un lado del camino, pero su amoroso descanso se ve interrumpido por la quijotesca aventura de las fantasmales luces en la oscuridad que resultan ser, no fantasmas, como cree Adams (que cae de rodillas y se encomienda a la Providencia), sino meros ladrones de ovejas (III.2: 187-89).

Pero el ejemplo más claro y significativo de esta yuxtaposición de la fórmula romántica y la quijotesca es sin duda el episodio del reencuentro de Joseph y Fanny que ya hemos comentado, como ha apuntado bien Craddock (aunque con un propósito y énfasis diferente al nuestro) en un minucioso análisis del mismo (108-14). La romántica escena es sumergida en un contexto cómico y anti-romántico a través de la figura quijotesca de Adams, quien, mientras los amantes se abandonan a su gozo y se abrazan, baila por la habitación «in a rapture of joy», alegría que sin embargo se ve pronto interrumpida cuando se da cuenta de que su preciado *Esquilo*, que él mismo ha lanzado al fuego inadvertidamente ante el sobresalto del desmayo de Fanny, se está acabando de consumir en las llamas (II.12: 157). Lo que hace este episodio más significativo que los otros de esa manera de yuxtaponer la fórmula quijotesca con la romántica es que Fielding explicita sutilmente el origen de esa yuxtaposición, el carácter cervantino de la misma, al tratarse de un incidente tomado del *Quijote*: el de don Luis cantando a su amada doña Clara, que reconoce su voz, en la venta de Juan Palomeque, en la que se encuentran don Quijote, Sancho, el cura y el barbero, además de Cardenio y todos los demás personajes de las historias entrelazadas. Como apunta Craddock, «such a mixture of romance and realism, art and life, the artificial and the natural, is very characteristic of the novel [*Joseph Andrews*]. The allusion to the romantic episode in *Don Quijote* not only suggests the origin of such interplay, but is part of the process itself» (110). Si Cervantes en ese episodio de la venta y en esa parte de su libro que tiene lugar en ella está superponiendo, como vimos, la trama quijotesca con la trama

romántica interpolada de don Luis y doña Clara, así como con las de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando, Fielding hace justamente lo mismo a lo largo de toda su obra, especialmente en este tramo central, al superponer la trama romántica de Joseph y Fanny con la quijotesca de Adams, las dos imbricadas y entrelazadas, influyéndose mutuamente, como en el *Quijote*, en el que estas historias, como vimos también, no estaban meramente interpoladas. La aparición de este episodio del *Quijote* en *Joseph Andrews* llama la atención sobre este paralelismo. Pero, eso sí, la trama romántica en *Joseph Andrews* tiene un papel más importante que esas historias románticas del *Quijote*, que son muy secundarias, y de hecho desplazará a la quijotesca en la última parte, aunque sigue siendo secundaria respecto a la de Adams en este tramo central.

(b) Sin embargo Fielding irá más lejos que Cervantes en su yuxtaposición de lo romántico y lo quijotesco o anti-romántico, pues en Cervantes lo segundo no afecta a la trama romántica secundaria, las historias y personajes que componen ésta son románticas de manera pura, no espúria, y seria, no cómica. En *Joseph Andrews*, como hemos apuntado, la historia romántica no sólo se sitúa en un contexto cómico y anti-romántico ajeno a la misma, sino que incorpora en sí misma este componente cómico y anti-romántico con independencia de su relación con Adams—la contextualización realista la modifica internamente. En los mismos Joseph y Fanny tenemos claramente esta mezcla de elementos románticos y anti-románticos con la comicidad que resulta del contraste entre ellos. Así desde la presentación del héroe Fielding empieza a jugar con esta mezcla el evocar el tema romántico de los orígenes del héroe para subvertirlo: «As to his ancestors, we have searched with great dilligence, but little success: being unable to trace them further than his great grandfather, who, as an elderly person in the parish remembers to have heard his father say, was an excellent cudgel-player» (I.2: 41). En esta especie de genealogía familiar se encuentran ya los primeros ecos del román cómico. El tema del héroe de orígenes misteriosos resuena en estas líneas, y más si tenemos en cuenta el sorprendente y romántico desenlace por el que Joseph resulta ser el hijo de un caballero y, por tanto, de noble origen. Pero este tema está superpuesto a unos padres perfectamente vulgares y conocidos y un abuelo cuya mayor excelencia es que «tocaba muy bien la porra»—como la tocará muy bien el propio Joseph más adelante (68, 228), de raza le viene al galgo. De este modo la referencia a los antepasados funciona en este doble nivel romántico y cómico: por un lado trata a Joseph como a un héroe de román al interesarse por sus orígenes y genealogía, pero este tratamiento romántico contrasta cómicamente con sus orígenes bajos y anti-románticos.

A ello hemos de unir esa descripción del héroe y esa serie de atributos que lo identifican como tal (sobre todo su voz), pero que de nuevo, van unidos a su condición de criado y por tanto son sumergidos en un ambiente doméstico y anti-heroico, lo que da lugar a cómicos efectos, como hemos visto. Esta yuxtaposición y la comicidad resultante funciona simultáneamente en ese nivel del anti-román contra Pamela del que ya nos hemos ocupado, en cuanto que puede leerse como un comentario sobre la imposible mezcla de criada y heroína que era Pamela, pero también en este nivel de román cómico^{*(99)}.

Algo similar, y aun de manera más clara, ocurre con la heroína, cuya descripción sigue muy de cerca la que se ofrece de Joseph citada más arriba (como ha indicado Lynch), pero en la que, a diferencia de ésta, los rasgos románticos convencionales se dan la mano cómicamente con otros anti-románticos:

Fanny was now in the nineteenth year of her age; she was tall and delicately shaped; but not one of those slender young women, who seem rather intended to hang up in the hall of an anatomist, than for any other purpose. On the contrary, she was so plump, that she seemed bursting through her tight stays, especially in the part which confined her swelling breasts. Nor did her hips want the assistance of a hoop to extend them. The exact shape of her arms, denoted the form of those limbs which she concealed; and tho' they were a little reddened by her labour, yet if her sleeve slipped above her elbow, or her handkerchief discovered any part of her neck, a whiteness appeared which the finest Italian paint would be unable to reach. Her hair was of a chesnut brown, and nature had been extremely lavish to her of it, which she had cut, and on Sundays used to curl down her neck in the modern fashion. Her forehead was high, her eye-brows arched, and rather full than otherwise. Her eyes black and sparkling; her nose, just inclining to the Roman; her lips red and moist, and her under-lip, according to the opinion of the ladies, too pouting. Her teeth were white, but not exactly even. The small-pox had left one only mark on her chin, which was so large, it might have been mistaken for a dimple, had not her left cheek produced one so near a neighbour to it, that the former served only for a foil to the latter. Her complexion was fair, a little injured by the sun, but overspread with such a bloom, that the finest ladies would have exchanged it all their white for it: add to these, a countenance in which tho' she was extremely bashful, a sensibility appeared almost incredible; and a sweetness, whenever she smiled, beyond either imitation or description. To conclude all, she had a natural gentility, superior to the acquisition of art, and which surprized all who beheld her. (II.12: 154-55)

En Fanny encontramos la misma mezcla y el mismo contraste entre lo alto y lo bajo, la heroína y criada, que en Joseph, en este caso reflejado ya en su descripción física.

^{*(99)} A él apuntan las palabras de Frederick Karl: «... [Joseph in chapter II] is described in mock-heroic, mock-epic terms concerning birth, parentage, education, and "great endowments," which has a genital as well as epical meaning. We approach the "birth of a hero," described in psychological-mythical terms by Otto Rank and Lord Raglan, but, of course, to mock, not praise, our hero. Technique, not content, remains uppermost; as it turns out, our hero has no genealogy extending beyond his great-grandfather. The mythical, epical, heroic terms continue, although applied to a boy and young man who waits, respectively, on birds, dogs, horses, and, finally, Lady Booby. Joseph is, like later Humphrey Clinker, rather bare to the world, a mock-mythical hero of unknown parentage found in a field» (150).

Lynch se refiere a esta mezcla cuando afirma que «The embellished description Fielding offers of her in 2.12 juxtaposes the clichés found in the highly ornamental embellishments of the Heliodoran novel with the more realistic details of Fielding's causal similitude» (59), afirmación que, tras citar el pasaje de la descripción, expande de la siguiente manera:

Such a description blends together comically realistic details (arms reddened by labour, teeth "not exactly even," a smallpox blemish on her chin, and a slightly sunburnt complexion) with the hyperboles of romance embellishment (a whiteness surpassing the finest Italian paint, a sensibility almost incredible, a smile beyond imitation or description) ... By juxtaposing conventional and unconventional elements, Fielding does not debunk romance cliché but redefines it. (60)

(A los rasgos no románticos que cita Lynch podemos añadir su exuberancia física, esa insistencia en sus pechos y sus caderas, así como el grano en su mejilla que permite no confundir la marca de viruela con un grano.) No es necesario insistir en lo cervantina que es esta yuxtaposición, que recuerda a la del *Quijote* entre la Dulcinea que imagina el hidalgo y la verdadera Aldonza Lorenzo, de igual manera que la que se produce en Joseph puede compararse con la del don Quijote imaginado por Alonso Quijano y el propio Alonso Quijano. La *manera* es la misma, pero la diferencia es que ahora la yuxtaposición no es entre la imaginación romántica o el *romance* imaginado y la realidad *realista*, sino entre lo romántico y lo *realista* como parte de la misma realidad, de Fanny y de Joseph; y también que lo romántico tiene ahora más fuerza, no es degradado o parodiado, sino redefinido por los detalles realistas, como decía Lynch; no hay burla, sólo comedia.

La historia del héroe y la heroína, tanto en lo que se refiere a su relación amorosa como a la recuperación de sus identidades, muestra similares características. En lo que se refiere a la primera, es notorio que si bien posee toda la pureza, intensidad y ternura ideales de amor romántico, no está exenta de la pasión carnal y la sensualidad que lo bajan al suelo. La descripción de la escena de su despedida lo muestra perfectamente:

Nothing can be imagined more tender than was the parting between these two lovers. A thousand sighs heaved the bosom of Joseph; a thousand tears distilled from the lovely eyes of Fanny ... Tho' her modesty would only suffer her to admit his eager kisses, her violent love made her more than passive in his embraces; and she often pulled him to her breast with a soft pressure, which, tho' perhaps it would not have squeezed an insect to death, caused more emotion in the heart of Joseph, than the closest Cornish hug could have done. (1.11: 66)

Esta pasión será un elemento constante que irá puntuando sus relaciones, en la que se producen numerosas escenas en las que los amantes dan rienda suelta a la misma (como la del reencuentro entre los enamorados que ya hemos citado). En estas escenas—cuyo

carácter describe bien el narrador cuando dice de una de ellas que, «...tho' consistent with the purest innocence and decency, neither he would have attempted, nor she permitted before any witness» (III.6: 225)—los amantes muestran que su amor no está hecho sólo de platónicas miradas y suspiros, sino también de deseo y miradas como la de Joseph al cuello desnudo de Fanny, que Fielding describe por extenso (IV.7: 287). (Y de nuevo este tipo de escenas funcionan también en el plano anti-romántico como un comentario implícito sobre el amor puro y asexual de Pamela.) De hecho la prisa que los dos demuestran por casarse, y que Adams se esfuerza en refrenar, es en parte debida a la presión que ese deseo ejerce sobre ellos y la necesidad de consumarlo legítimamente, más que a la intensidad de su amor romántico.

En lo que se refiere a la recuperación de sus identidades, Fielding también juega con este motivo romántico para bajarlo a tierra y extraer de él cómicos efectos. Así, tras la narración de Wilson de la romántica historia del robo de su hijo, que a la postre será la clave para su recuperación del mismo en la persona de Joseph, podemos leer el siguiente pasaje:

The gentleman enquired into his meaning; he [Adams] answered, "he had been considering that it was possible the late famous King Theodore might have been that very son whom he lost;" but added, "that his age could not answer that imagination. However," says he, "G— disposes all things for the best, and very probably he may be some great man, or duke, and may one day or other revisit you in that capacity." The gentleman answered, he should know him amongst ten thousand, for he had a mark on his left breast, of a strawberry... (III.4: 216)

La cómica ironía radica naturalmente en el hecho de que, al contrario de lo que afirma Wilson y de lo que ocurre en muchos romanes, tiene a su hijo delante y no lo reconoce, y que naturalmente éste no es ningún duque ni gran hombre, como fantasea románticamente Adams, sino el criado Joseph. Y cuando finalmente se produzca dicho reconocimiento al final del libro, en una escena que hemos citado más arriba, ésta será cómicamente contrapunteada por la escena del reconocimiento de Fanny por sus padres, los Andrews, que se produce inmediatamente después de la de Joseph, y que contrasta por su tono y contenido anti-romántico con ella:

Fanny was very little behind her Joseph, in the duty she exprest towards her parents; and the joy she evidenced in discovering them. Gammar Andrews kiss'd her, and said she was heartily glad to see her: But for her part she could never love any one better than Joseph. Gaffar Andrews testified no remarkable emotion, he blessed and kissed her, but complained bitterly, that he wanted his pipe, not having had a whiff that morning. (318)³⁰

³⁰ El descubrimiento de la verdadera identidad de Fanny, que la hace hermana de Pamela, llama la atención sobre el carácter de la heroína de Fielding de respuesta o alternativa al personaje de Richardson, al situarla en la misma posición de parentesco en que estaba Joseph antes y que, junto con las similitudes que vimos, conectaba paródicamente su comportamiento al de su hermana; en el caso de

Fanny el parentesco vuelve a llamar la atención sobre las evidentes similitudes entre una y otra que comentaremos, en el contexto de las cuales las diferencias en el comportamiento de Fanny respecto a su hermana Pamela se convierten, como ocurría con Adams (estamos de nuevo en el terreno del anti-román, no de la parodia), en un comentario implícito que pone en evidencia a la heroína de Richardson. Descubrimos así una nueva vertiente o dimensión del anti-román del que hemos venido hablando, que se hace ostensible en este tramo final en el que domina el román cómico, pero en el que el anti-román sigue presente. Curiosamente este carácter anti-romántico de Fanny respecto a Pamela es ocultado por la aparición de la propia Pamela en este tramo final, que revela otra dimensión del anti-román. Con la aparición de Pamela y Mr Booby el anti-román toma un rumbo diferente al cervantino, ya que ofrece la oportunidad a Fielding de dar una visión diferente de los personajes de la obra de Richardson y llevar a cabo una tarea de desmitificación. Fielding está volviendo a las estrategias de *Shamela*, aunque utilizadas ahora de una manera mucho más sutil, sin esa radical inversión degradadora que caracteriza a aquélla. Fielding se limita a mostrar sutilmente fisuras en el retrato ideal ofrecido por Richardson (por eso su labor es desmitificadora más que degradadora). Esto lo hace Fielding mediante la actitud de Pamela ante la boda de su hermano con Fanny, que es despectiva y aristocrática, contraria a un matrimonio que, según Pamela, perjudicará la privilegiada posición a la que la boda de Pamela ha elevado a la familia Andrews. Esta actitud es precisamente la misma que adoptó la hermana de Mr. Booby, Lady Davers, respecto a la boda de Pamela y su hermano en la obra de Richardson, lo cual convierte a Pamela en una orgullosa *snob*, como ha señalado DOUGLAS BROOKS en «Richardson's Pamela and Fielding's Joseph Andrews», *Joseph Andrews and Shamela*, ed. Sheridan Baker (New York: Crowell, 1972): 486-500. Las ambiguas y despectivas sonrisas que Mr. Booby y Pamela cruzan durante la ceremonia de la boda de Joseph y Fanny son otro elemento desmitificador, y siembran dudas respecto al verdadero carácter de estos personajes. McDermott ha comentado cómo, muy significativamente, Booby es presentado por Fielding como débil y sometido a las mujeres que o rodean (Lady Booby y Pamela, que le fuerzan a oponerse a la boda de Joseph), con lo que Fielding parece llamarnos la atención al hecho de que esa misma debilidad fue la que aprovechó Pamela para casarse con él. Y si no deja de ser chocante que Pamela le diga a su hermano que no se case con una muchacha de rango inferior, que es lo que era ella antes de casarse con Mr Booby, también lo es que se lo pida Mr Booby, pues eso fue precisamente lo que hizo él. La parodia es así mucho más sutil que en *Shamela*, y precisamente por eso es más efectiva, y en ningún caso tiene un carácter cervantino.

Pero, como ya hemos apuntado, el aspecto más interesante del anti-román contra Pamela en esta parte final de la obra no es la utilización paródica de la propia Pamela, sino la de Fanny como respuesta o alternativa a ésta. Así Donovan, que habla de cómo la parodia en *Joseph Andrews* se hace más abierta y explícita con la aparición de la propia Pamela, constata primero el sentido paródico de los consejos de Pamela a Joseph contra su matrimonio y su sentimiento de superioridad respecto a Fanny por ser la mujer de Mr Booby y, lo que es más importante, por haber llegado a esa posición por la gracia divina: «The satire here is directed not only against Pamela's social snobbery but, even more importantly, against the moral egotism that enables her to see herself as the recipient of divine grace» (83). Pero continúa Donovan, «...a good many events in the fourth book which do not include Pamela or her husband recall Richardson's novel and take on satiric pungency when they are referred to events or situations in that novel. The main business of *Pamela*, of course, is the often riotous assault on Pamela's virtue by Mr B., an archetypal situation which is mirrored frequently, though in miniature, in the concluding chapters of *Joseph Andrews* ... [for example in] the ludicrous attempts of Beau Didapper to ravish Fanny» (83). Así Fanny pasa al centro de la respuesta a Pamela por el paralelismo que establece esta misma situación de objeto de una agresión sexual, paralelismo que es subrayado, como demuestra Donovan, por las similitudes entre el lenguaje del encuentro entre Beau y Fanny y el de numerosas escenas entre Pamela y Mr B en *Pamela*, con las que este encuentro contrasta sin embargo en virtud del diferente comportamiento de Fanny—Beau ofrece besarla y Fanny consiente para evitar males mayores, pero luego lo rechaza enérgicamente cuando intenta pasar a mayores (84). El comentario del narrador sobre la débil constitución física de Beau que le impide llevar a cabo su propósito por la feroz resistencia de Fanny, afirma Donovan, «...enables us to see Fanny's successful defense of her virtue as a *reductio ad absurdum* very much like the inversion of the first book, when Joseph was called upon to defend his virtue against Lady Booby. And Fanny's conduct throughout contrasts sharply with the absurdities of Pamela's in a similar situation. Fanny is less "nice" than Pamela, readily admitting the beau's salute, and the inference is that Pamela's scruples are absurd and

excessive. In any case we have no doubts of Fanny's essential dignity and wholesomeness; as Digeon acutely observed, she is to be opposed to Pamela as an example of "authentic" chastity. And in the second place, Fanny responds to the assault on her chastity by vigorously (and successfully) defending herself instead of resorting to the passive technique of fainting, as Pamela habitually does» (84). Así el paralelismo de situaciones y el contraste en el comportamiento entre una y otra se convierte en una clara crítica de Pamela.

Lo mismo ocurre con el descubrimiento de su verdadera identidad, que además, como ha indicado Lynch, llama la atención sobre este valor de respuesta a *Pamela* de Fanny: «...Fanny's turning out to be Pamela's sister also adds an ironic twist to the *Pamela* burlesque with which the novel begins. Instead of unmasking as romance heroines do, Fanny's identity is unmasked for her, and Fanny unmasked, ironically, is Pamela as Pamela should be ... Fielding thus manipulates the romance pattern so that it effects a double resolution: it brings the hero and heroine to the wished-for happy ending, and it produces a "real" Pamela—an antidote, of sorts, for Richardson's apparently self-serving moralism» (61). Fanny, dice Lynch, es una Pamela real y como debería ser, es decir, una crítica epistemológica y moral a Richardson, como lo era Adams. El descubrimiento de su identidad le otorga la condición de hermana de Pamela; y el descubrimiento de la identidad de Joseph hace que sea la futura mujer de un hombre socialmente superior a ella. De esta forma Fanny aparece relacionada con Pamela por parentesco y de nuevo por una situación paralela: Fanny en su boda con Joseph se convierte en un espejo de Pamela en la suya con Mr B. El paralelismo, como ha indicado Douglas Brooks, se ve subrayado por el hecho de que Joseph durante la ceremonia lleva un traje de Mr B. Pero de nuevo las diferencias y contrastes entre Fanny y Pamela se vuelven contra ésta, tanto contra su carácter irreal como contra su dudosa moralidad. Como indican tanto Brooks como Maurice Jonson, la insistencia de Fanny en casarse con «"nothing richer than a white dimity Night-Gown"», contrasta con «Pamela's bridal nightgown of "rich white Satin"» (Jonson 58). Asimismo la decisión con la que Fanny se lanza sola de viaje en busca de su amado Joseph sin importarle los peligros que va a correr (y que de hecho corre), contrasta con la resistencia de Pamela a abandonar sola la casa de el villano Mr B. por las más peregrinas razones. Y McDermott indica otro bloque de notables diferencias: «Fanny Goodwill—who, it transpires later, is Pamela's sister—is obviously intended as a comment on the character of Pamela, but this is not parody. Fanny, it is emphasised, can neither read nor write—a striking contrast to the amazingly literate Pamela. Several attempts are made to rape Fanny, but instead of using these situations to her own advantage, she is much too frightened, and concerned to escape the ravisher. Nor could Fanny be called "virtuous" in Richardson's sense of the word: her love for Joseph is such that she is willing to allow him to make love to her, and at one time gives "a loose to her passion" and initiates some love-play herself. Even the name Fanny is not in the romance tradition, and Fanny herself is described in quite "unromantic" terms» (202).

Pero, como dice McDermott, aunque Fanny es un obvio comentario sobre—o más bien contra—Pamela, «this is nor parody». Así lo ha apreciado también Maurice Jonson, quien afirma: «Indeed, it occurs to me that a large part of Book IV, with which *Joseph Andrews* concludes, is a kind of exercise in handling the materials of burlesque without actually succumbing to burlesque» (57). Fanny, a diferencia de Joseph, no imita a Pamela para someter la obra de Richardson a la prueba de la realidad, no es un Quijote paródico. No estamos en el territorio de la parodia cervantina, sino en el del anti-román, la respuesta, la alternativa, en similares términos epistemológicos y morales a los de Adams. Pero, a diferencia de Adams, esta respuesta no utiliza aspectos quijotescos del personaje, por lo que esta dimensión del anti-román no puede calificarse de quijotesca o cervantina siquiera. Así podemos establecer una gradación en las estrategias del anti-román contra *Pamela* en *Joseph Andrews* a través de las tres partes de la obra que señalan un progresivo alejamiento del modelo cervantino: anti-román paródico cervantino (a través de la figura quijotesca de Joseph), anti-román quijotesco (a través de la figura quijotesca de Adams), y anti-román (a través de Fanny). Pero el anti-román, en cualquier caso, aunque con una intensidad y presencia decreciente, está presente en toda la obra, en cada uno de sus segmentos, como se ha esforzado por demostrar Donovan. Para éste es el ataque contra *Pamela* lo que da unidad a la obra de Fielding, o, para ser más precisos, lo que él denomina *inner form*, que evita que sea una obra fragmentaria o deslabazada (87). Para Golberg la unidad procede de lo que aquí hemos denominado román cómico (86-92), que está también presente con diferente intensidad en todos los segmentos. Como siempre, los dos tienen parte de razón, como el propio Donovan parece reconocer cuando habla al final de parodia y comedia, y de la parodia como lo que da forma a la materia cómica de

Esta yuxtaposición de elementos anti-románticos y cómicos junto a los románticos en el seno de los amantes y su historia se encuentra más cercana a la yuxtaposición que lleva a cabo don Quijote al aplicar su imaginación romántica sobre una realidad anti-romántica (aunque esta yuxtaposición es mucho más brutal y degradadora), que a la que resulta de la superposición de la trama quijotesca con la de los personajes románticos secundarios del *Quijote* (aunque comparte con ésta última el hecho de que los aspectos románticos son tan reales como los *realistas* o anti-románticos, no son imaginados). Pero el modelo auténtico de la misma, la fuente posible de esta innovación sobre el modelo cervantino, hay que buscarla en un intermediario entre Cervantes y Fielding que también pertenece a esa tradición cervantina y que Fielding cita en términos elogiosos en uno de sus capítulos introductorios de *Joseph Andrews*—Scarron y su *Roman comique*. Y ello tiene mucho sentido teniendo en cuenta la coincidencia entre el título de la obra de Scarron y el término—*comic romance*—con que Fielding designa a su obra.

De hecho Scarron, en primer término, es un modelo intermediario también para la yuxtaposición de la trama romántica con la quijotesca, como ha apreciado acertadamente Ronald Paulson:

The *Roman comique* casts a long shadow on the eighteenth-century English novel, a much longer one than on the French. We can detect it in the general plan of Fielding's *Joseph Andrews* and the novels of Smollett—a Quixotic fool and a pair of lovers, both parties pursued and persecuted, with one at least partly guilty and with ridiculous reactions to his persecution, the other innocent and dignified in adversity. (35)

Homer Goldberg se hace también eco de esta yuxtaposición en la obra francesa, al constatar cómo mediante la figura quijotesca del enano Ragotin Scarron persigue una cervantina parodia del román heroico del momento:

Of the French works Fielding associated with *Don Quixote* in the ranks of "truthful" fiction, only the earliest, *Le Roman comique*, could be regarded as an adaptation of specific elements of Cervantes' formula. As Scarron's title suggests, his account of the intertwined fortunes of a troupe of players is a "low" humorous version of the *romans heroiques* of La Calprenède and Scudéry ... Scarron adapted Cervantes' mock-heroic narrative manner and facetious chapter titles, and revived Quixote's feats of arms in his own brand of comic violence. He also made his principal comic figure ... a debased Quixote. Like his Spanish ancestor, the dwarf Ragotin envisions for himself a romantic and heroic role for which he is radically unqualified, pugnaciously engaging in a succession of grotesque battles in which he is invariably the loser. But this little pettifogger has no trace of the knight's disinterested virtue or wisdom; he is motivated solely by contumacious vanity. (43-4)

la obra (88). Pero la manera, como hemos visto, en la mayor parte del anti-román y en el román cómico, es la cervantina, como lo es también en la sátira.

Ragotin sufre continuas desgracias y accidentes en su intento por ser lo que no es, por actuar como amante galante con las actrices y como el héroe romántico del que está muy alejado. Pero, por otra parte, pese a esa intención paródica ejecutada mediante la figura de Ragotin, explica Goldberg, Scarron incorpora elementos románticos del género parodiado a través de la pareja de amantes, Destin y Étoile, cuya historia tiene interesantes similitudes con la de Joseph y Fanny (Goldberg 47-50). Pero, más allá de estas similitudes, es sin duda la mera presencia de esta trama romántica de los amantes junto a la trama quijotesca de Ragotin, con la diferente actitud hacia el román que aquella implica, lo que debió de ser la más decisiva influencia en la concepción por parte de Fielding de su *Joseph Andrews*:

Evidently more to Fielding's taste, and more significant for his conception of *Joseph Andrews*, was Scarron's modification of another aspect of the Cervantean formula, its allusive relation to a popular mode of serious romance. Scarron made uncomplimentary references to the heroic romances, and parodied some of their mannerisms; but in transplanting the conventional plot motifs and narrative structure of this exalted genre to the *milieu declassé* of the provincial theater, he was not attempting to reduce it to absurdity. Instead, like Cervantes in his interpolations, he sought to create his own more realistic version ... of those "aventures de princes." (46)

Pero Scarron, además, como constata Goldberg, al crear esa versión más *realista* de una historia amorosa romántica, no se limitó a situar una figura quijotesca junto a la pareja de amantes, como había hecho Cervantes, sino que, a diferencia de éste, la pareja de amantes se contagia de la comicidad del contexto y la incorpora (como Goldberg demuestra con numerosos ejemplos, 52-53):

He [Fielding] might also have noted with approval another difference between Scarron's romantic story and Cervantes'. Although Dorothea, and to a lesser extent Cardenio, take part in the hoaxing of Don Quixote, this seems to have no effect upon their roles as serious romantic figures. Under Scarron's hand, the story of Destin and Étoile takes on some of the comic coloration of its surroundings. (52)

Hay un pasaje en *Joseph Andrews* en el que aparece con toda claridad esta forma de desplazar cómicamente el román cuyo antecedente inmediato es Scarron. Cuando Adams, Joseph y Fanny llegan a casa de Mr Wilson, éste siente curiosidad por conocer la historia de los viajeros y Adams la satisface inmediatamente:

...[Adams] related all he knew, with as much tenderness as possible for the character of Lady Booby; and concluded with the long, faithful and mutual passion between him and Fanny, not concealing the meanness of her birth and education. These latter circumstances entirely cured a jealousy which had lately risen in the gentleman's mind, that Fanny was the daughter of some person of fashion, and that Joseph had run away with her, and Adams was concerned in the plot. (195)

Tenemos aquí una historia de amor romántico, narrada por un personaje quijotesco, y cuya heroína es de bajo origen y sin educación, lo que resume perfectamente las transformaciones que hacen de esa historia un román cómico, y no serio, que es el que el Wilson ha imaginado. El relato de Adams comienza con los avatares de Joseph con Lady Booby, de modo que éste dibuja perfectamente el desarrollo de la obra que leemos, con su paso del anti-román que domina en la primera parte—y en el que Fielding utiliza la manera cervantina, la parodia quijotesca—al román cómico que se desarrolla en la segunda y culmina en la tercera—y que no es sino una variación de esa yuxtaposición cervantina de *romance* y *realismo* que denominamos realismo romántico, variación apuntada en Cervantes y cuyo antecedente inmediato se encuentra en Scarron.

Así lo constata James Lynch cuando afirma que, «...instead of abandoning romance altogether in favor of what Ian Watt calls "formal realism," Fielding sought to combine the conventions of romance with the newer conventions of realism ... Fielding makes serious-romance conventions comic...» (15). Y añade más adelante que Fielding

...does not simply parody romance conventions but integrates romance into a narrative that presents the contingencies of history.

Joseph, Fanny, and Adams have their feet in both romance and history. On the one hand, they are inferior in rank and manners and participate in the comically realistic world which, because of their unworldly naiveté, often makes them the butt of humour. At the same time, however, they are idealized characters. Joseph and Fanny, in spite of their low station, possess an inner nobility; Adams, in spite of his quixotic myopia, becomes an agent of providence. Their ideal qualities—their romance qualities, in fact—elevate them above the status they would have in a merely parodic work. (67)

Pero si, como permiten observar los comentarios de Lynch, el modelo primero es sin duda Cervantes, Fielding desarrolla una forma diferente de yuxtaponer sólo sugerida o implícita en Cervantes, y cuyo modelo más directo es Scarron. Esta forma implica una distancia diferente respecto al *romance*, un nuevo camino que desarrolla otras posibilidades latentes en el realismo romántico cervantino. Estas posibilidades las analizaremos con detalle en *Tom Jones*, ya que esta obra es la culminación y la meta de este nuevo camino y en ella se observan con mayor claridad—en parte debido a la desaparición de la figura quijotesca, que cede el protagonismo pleno a la pareja de amantes, a la romántica historia de amor. En *Joseph Andrews* el román se hace cómico en virtud de la superposición de la fórmula romántica con la quijotesca, pero también, aunque en menor grado, por la incorporación de elementos cómicos y anti-románticos dentro de la fórmula romántica. En *Tom Jones*, con la desaparición de la figura quijotesca, la yuxtaposición cervantina y el román cómico serán asumidos enteramente por la trama romántica, si bien es cierto que, en la parte central de la obra, de la trama

quijotesca quedará el contexto anti-romántico—las aventuras en camino y posada—y la presencia con Joseph de un sanchesco, anti-romántico compañero, Partridge. Joseph actuaba como Quijote en la trama anti-romántica contra *Pamela*, como Sancho en la trama quijotesca protagonizada por Adams, y como héroe de su propia trama cómico-romántica. Tom será exclusivamente héroe cómico-romántico—y no héroe quijotesco, como algún crítico ha señalado, que es algo bien diferente—de un novela—o román cómico—que ya no es quijotesca, pero sí cervantina, y mucho.

2. «TOM JONES» Y EL ARTE CERVANTINO DEL CONTRASTE

And here we shall of necessity be led to open a new vein of knowledge, which, if it hath been discovered, hath not, to our remembrance, been wrought on by any antient or modern writer. This vein is no other than that of *contrast*, which runs through all the works of the creation, and may, probably, have a large share in constituting in us the idea of beauty, as well natural as artificial: for what demonstrates the beauty and excellence of anything, but its reverse? Thus the beauty of day, and that of summer, is set off by the horrors of night and winter. And, I believe, if it was possible for a man to have seen only the two former, he would have a very imperfect idea of their beauty.

But to avoid too serious an air: can it be doubted, but that the finest woman in the world would lose all benefit of her charms, in the eye of a man who had never seen one of another cast? The ladies themselves seem so sensible to this, that they are all industrious to procure *foils*; nay, they will become foils to themselves: for I have observed (at Bath particularly) that they endeavour to appear as ugly as possible in the morning, in order to set off that beauty which they intend to shew you in the evening.

Most artists have this secret in practice, tho' some, perhaps, have not much studied the theory. The jeweller knows that the finest brilliant requires a foil; and the painter, by the contrast of his figures, often acquires great applause.

Henry Fielding, *Tom Jones**⁽¹⁰⁰⁾

Cuando, en un tono mitad serio mitad jocosos, el narrador de *Tom Jones* realiza estas declaraciones sobre el contraste en el capítulo 1 del libro V, Fielding nos está ofreciendo un comentario decisivo para el entendimiento de su obra, tal vez el más decisivo de todos esos comentarios auto-conscientes que forman el primer capítulo de cada uno de los libros en que está dividida. Sin embargo, aparentemente ajeno a la seriedad y trascendencia del mismo, y una vez que ha ejemplificado el contraste tal como se encuentra en la vida, en la realidad, el narrador prosigue en su tono festivo ejemplificándolo en el terreno artístico mediante el género dramático de la pantomima. Este, nos dice, tiene dos partes, una seria, protagonizada por dioses y héroes paganos, e intencionadamente aburrida para que la parte cómica que la sigue, que gira en torno a la figura de Arlequín y sus trucos, resulte más graciosa. «Judicious writers have always practised this art of contrast, with great success» (202), comenta más adelante el narrador, para concluir: «In this light, or rather in this darkness, I would have the reader to consider these initial essays» (202), sugiriendo así que los capítulos introductorios son la parte seria y aburrida incluida para realzar mediante el contraste la acción cómica que constituye la mayor parte de la obra. Pese al tono jocosos y esta

*⁽¹⁰⁰⁾ HENRY FIELDING, *Tom Jones*, ed. R.P.C. Mutter (Harmondsworth: Penguin, 1966) V.1: 201.

restricción última, está claro que la teoría del contraste tal como es enunciada en esta parte del libro tiene una significación artística en la obra de Fielding más importante de lo que su tono puede hacer pensar, y más amplia de lo que esta restricción al entretenimiento, a lo aburrido y lo entretenido, permite suponer, como sugieren la palabras iniciales del pasaje citado. La teoría del contraste puede aplicarse a la novela de Fielding en su conjunto y a su arte narrativo en general, como han hecho numerosos críticos, Dorothy Van Ghent, Robert Alter, o Frederick Karl, entre ellos.

Así Karl enumera— aunque apenas explica ni analiza— una serie de contrastes o conflictos (dieciocho en total) presentes a lo largo de *Tom Jones*, partiendo de un contraste base que subsume a todos entre desorden primitivo y orden civilizado: contrastes entre personajes (Tom frente a Blifil, Sophia frente a Molly, Squire Western frente a Mrs Western, Squire Western frente a Squire Allworthy...), entre padres e hijos (Tom—Allworthy, Tom—Mrs Waters, Blifil—Allworthy, Sophia—Squire Western...), entre filosofías (Tom—Square, Tom—Thwackum, Thwackum—Square), entre crítica (los capítulos introductorios y notas) y creación (el cuerpo principal de la novela), campo y ciudad, matrimonio por amor y por conveniencia, razón y emoción, deber y pasión, *realismo* y *romance*, ilusión y realidad, etc. Para Karl éste último contraste es cervantino, pues lo explica como «...the Cervantes formula, but in Fielding [it] is attached to character and plot development, not to philosophy as such» (172). En realidad no sólo este contraste es cervantino, sino que la técnica del contraste es toda ella de inspiración cervantina, es de hecho la clave para rastrear la huella cervantina en *Tom Jones*, una huella que, como en *Joseph Andrews*, sigue siendo una manera, un modo, más que un mundo. Así lo percibe el segundo de los críticos citados, Robert Alter, quien no sólo constata esta centralidad del contraste y lo estudia más por extenso—especialmente en lo que se refiere a los personajes, pero también en el estilo y la composición o trama argumental de la novela—sino que además deja clara constancia del origen cervantino del procedimiento cuando afirma:

The general procedure of pairing characters is one of the important ways in which *Tom Jones* constitutes an imaginative assimilation and transformation of the achievement of *Don Quixote*. Cervantes' novel would have been Fielding's first model for the shaping of fiction around a richly active antithesis, a dialectic, of character, but Fielding, with a love of symmetries and a feeling for coherent systems unlike anything in Cervantes, translated the method of *Don Quixote* into an intricately balanced scheme. ^{*(101)}

^{*(101)} ROBERT ALTER, *Fielding and the Nature of the Novel* (Cambridge: Harvard University Press, 1968) 95-96.

Tras citar un diálogo entre dos personajes que recuerda por su carácter contrastivo a los de don Quijote y Sancho, Alter afirma:

It is clear that such exchanges are, to borrow Fielding's own phrase from the title page of *Joseph Andrews*, "written in imitation of the manner of Cervantes," but there is an underlying neatness of conception and execution not at all characteristic of Cervantes. The neatness makes itself felt in the smallest details, where the vein of contrast sometimes runs with geometrical regularity... (96)

Merece la pena notar que las afirmaciones de Alter, así como su referencia a la «asimilación imaginativa y transformación», sugieren una conexión entre *Don Quijote* y *Tom Jones* situada más allá de lo quijotesco, en el terreno de lo cervantino, en un arte de escritura o de la novela desposeído de personajes o incidentes de *Don Quijote*, y esto es básicamente lo que diferencia esa manera cervantina en *Joseph Andrews* y *Tom Jones*. Pero en realidad el primero, en este caso primera, en formular e investigar el contraste en *Tom Jones*, así como sus raíces cervantinas, fue Dorothy Van Ghent, quien en el capítulo de su estudio de la novela inglesa dedicado a la obra de Fielding escribe lo siguiente:

Structurally, it [*Tom Jones*] is characterized, like *Don Quixote*, by a systematic organization of contrasts, a playing off of one attitude and one way of life, with a constant detail of contrast in the character relationships, scene relationships, and even verbal relationships; for with this novel, for the first time in English fiction, the full and direct artistic impact of *Don Quixote* is felt (as distinguished from the general direction which Cervantes set for the modern novel). (65)^{*}(102)

^{*}(102) Las interesantes observaciones de Van Ghent sobre el *Quijote*, que conforman el primer capítulo de su obra, giran precisamente en torno al contraste como pilar básico de la novela de Cervantes, lo que le lleva a conclusiones y afirmaciones similares a las nuestras en la primera parte. Este capítulo comienza: «Perhaps the simplest and yet the most adequate idea which will help us to enter understanding into this book is the idea of a structure based upon a system of contrasts. The reader is struck first of all with the fertile humorous contrast between the Knight and his Squire—between the formal, ideal nature of things as they appear to Quixote's mind, and the concrete, down-to-earth nature of things as they appear to Sancho's mind. This contrast offers the germ of the whole drama of adventures; but other contrasts, both minute and on an immense scale, block out the architecture of the book» (9). Entre esos otros contrastes que Van Ghent enumera a continuación, merece la pena mencionar como los más significativos los que se producen entre la primera y la segunda parte en cuanto a la presencia o ausencia de historias interpoladas o al cambio de escenarios (camino, posada y paisajes solitarios en I frente a domésticos, urbanos y populosos en II); entre don Quijote como personaje histórico o vivo y como personaje literario o imaginario; entre las propias historias interpoladas; entre el descenso de don Quijote a la cueva de Monstresinos y el de Sancho a la sima; entre el episodio idealizado pastoril con los cabreros de la primera parte y los equivalentes con cerdos y toros de la segunda; y en general entre aventuras que contrastan de manera similar al ofrecer tipos de realidad y valores opuestos o antitéticos. Van Ghent, además, habla de la paradoja y la parodia (términos que también hemos utilizado en la primera parte de este estudio), como principios que rigen el funcionamiento de estos contrastes en el *Quijote*, y con los que viene a explicar lo que nosotros hemos denominado *inclusividad* del realismo cervantino, que no es sino esa capacidad para incluir contrarios en contacto dialógico sin que ninguno anule al otro, esa verdad dialógica que emerge de la obra, y hecha por tanto de *paradojas*; así como el hecho de que *romance* y *realismo* conviven *paródicamente* sin que el

El principal contraste para Ghent es temático, y radica en que, «in *Tom Jones*, life is conceived specifically as a conflict between natural, instinctive feeling, and those appearances with which people disguise, deny, or inhibit natural feeling—intellectual theories, rigid moral dogmas, economic conveniencies, doctrines of *chic* or of social “respectability.”» (68), es decir, un contraste entre apariencia externa y realidad interna. En lo que a personajes se refiere, el contraste básico o principal se produce entre el malvado Blifil y el buen Tom.

Las afirmaciones y análisis de estos críticos han llamado pues la atención sobre la centralidad de la técnica del contraste en Fielding y sobre su carácter cervantino. Pero si bien el arte del contraste en general apunta al autor del *Quijote*, hay aspectos específicos o áreas de ese arte más cervantinos que otros, y también más significativos en lo que a la tradición cervantina de la novela, tal y como la hemos definido más arriba, se refiere. Desde nuestro punto de vista hay en *Tom Jones* tres contrastes neta y significativamente cervantinos, casi todos aludidos o mencionados por los tres críticos a los que hemos hecho referencia, pero ninguno estudiado ni analizado en profundidad por ellos. En primer lugar, y de forma más evidente, al contraste entre *romance* y *realismo*, o entre una realidad romántica, elevada, y una realidad degradada, baja, que es la base del román cómico, la variante del realismo romántico cervantino desarrollada por Fielding, y que ya hemos empezado a estudiar en *Joseph Andrews*. Pero a éste hemos de añadir, en segundo lugar, el contraste entre visiones antagónicas de la realidad, esos emparejamientos a los que hacía alusión Alter, aunque no tanto de personajes como de formas de ver el mundo representadas por éstos; es una presentación del mundo en parejas que no es sino una intensificación del realismo dialógico cervantino tejido en torno a las visiones contrastivas de don Quijote y Sancho. En tercer lugar, y como el propio Fielding sugiere, el contraste entre esos capítulos iniciales de cada libro y la acción propiamente novelesca, que no es un contraste, como dice el narrador, entre lo aburrido o lo serio frente a lo entretenido y cómico; sino entre esos dos niveles de ficción que ya vimos en Cervantes y que eran la base de su realismo auto-consciente, el narrador y los personajes, la narración y la historia, así como entre la *historia* y la ficción, también presente en el *Quijote*, que conlleva una reflexión metaficcional similar a la de Cervantes.

segundo anule al primero radicalmente, de que la realidad aparece integrada por diferentes tipo de experiencia que asociamos con uno y otro modo.

Estos dos últimos contrastes están también esbozados en *Joseph Andrews*, aunque no nos hemos ocupado de ellos por no estar suficientemente desarrollados y en consecuencia por no ser lo suficientemente significativos, a diferencia de lo que ocurre con el primero, el román cómico. En realidad *Joseph Andrews* es una especie de banco de pruebas del arte novelístico de Fielding, en el que éste parece estar tanteando o abriendo el camino que conduce a *Tom Jones*, como ha apreciado Alter: «Broadly speaking, one may say that virtually everything realized in the art of *Tom Jones* is at least implicit in *Joseph Andrews*, is sometimes merely a simple variation of principles first developed in the earlier novel» (*Henry Fielding* ix). Por ello esa manera de Cervantes, parte integral de ese arte novelístico, se desarrolla también y madura en *Tom Jones*, aunque, paradójicamente, la difuminación de lo quijotesco que va unido a ese proceso de maduración ha dado lugar a que sea *Joseph Andrews* la que ha concentrado la atención de los estudiosos—o tal vez deberíamos decir, en la mayoría de los casos, los curiosos—de la huella cervantina en la novela inglesa. Pero es evidente, como han apreciado los críticos mencionados y como demostraremos en el curso de las páginas que siguen, que el contraste como principio constructivo que orienta el universo ficticio de Fielding es un arte de inspiración cervantina, aunque eso sí, desarrollado, enriquecido, expandido, transformado por el genio del autor inglés. En *Tom Jones* Fielding sigue escribiendo «in imitation of the manner of Cervantes», pero esa imitación es ahora más profunda, sutil y original; no se basa en la figura quijotesca como base de procedimientos satíricos o paródicos, sino en el arte cervantino del contraste como base de sus procedimientos novelísticos.

EL DESPLAZAMIENTO COMICO DEL ROMAN

1. La fórmula romántica que está en la base de *Tom Jones* es de nuevo, como en *Joseph Andrews*, la del román heroico francés o, si se prefiere, la de su antecesor griego. Aunque algunos críticos como Baker o McDermott han sugerido que la presencia de esta fórmula es menos obvia que en *Joseph Andrews*, sin embargo la obra mayor de Fielding sigue la fórmula mucho más fielmente que la primera obra, entre otras cosas por carecer *Tom Jones* de las distorsiones o interferencias que implican los contornos quijotescos que posee Joseph en la farsa paródica dirigida contra *Pamela*, y que implica la figura quijotesca de Adams al servicio de la sátira. Ello puede comprobarse si utilizamos la minuciosa y detallada reconstrucción que de dicha fórmula

realiza Lynch (29-30). Utilizando no sólo el román heroico francés, concretamente el *Ibrahim* y el *Grand Cyrus*, sino también sus antecedentes, la *Historia etiópica* y el *Persiles*, Lynch reduce la fórmula a cuatro fases, en realidad reducibles a tres, que se corresponden perfectamente con las tres partes que conforman la historia e integran la tan comentada estructura tripartita de *Tom Jones*, como bien aprecia Lynch (70).

(a) La primera narra el nacimiento y desarrollo—habitualmente en secreto—del amor entre héroe y heroína. Ese amor es presentado como enfermedad de cuya causa a veces no se es consciente y va acompañado habitualmente por la resolución de no enamorarse—la convención de la *sorpresa de amor* de la que ya hablamos. Normalmente la identidad de uno de los amantes es misteriosa y el misterio se resolverá al final. El héroe suele ser un personaje marginal o no plenamente integrado en el tejido social, lo que da lugar a la objeción paterna o del guardián de la heroína, que tiene otro candidato en mente, una objeción que se supera lanzándose a un viaje, a veces tras un ritual en que los amantes se prometen e intercambian votos, a veces ayudados por algún compañero que hace de intermediario o figura paternal, de confidente. Muchos de estos elementos están presentes, como vimos, en Heliodoro, en la acción que tiene lugar en Delfos, que gira en torno a este conflicto amoroso y al mismo problema de identidad; están presentes por supuesto en el román heroico francés; y los encontramos de nuevo en la primera parte de *Tom Jones*, que comprende los seis primeros libros. En ellos se narra efectivamente el amor entre Tom y Sophia Western. Ya en su infancia, Tom se cae de un árbol—en cierta manera arriesga su vida—al intentar recuperar el pájaro que él mismo regaló a Sophia y, más tarde, siendo ya un apuesto joven, se rompe un brazo en una romántica escena en la que la salva cuando su caballo se había desbocado. Sophia está enamorada de Tom sin saberlo, es víctima de la característica enfermedad de amor, y sólo es consciente de ello cuando se entera de la relación de Tom con Molly y del embarazo de ésta, supuestamente obra de Tom, lo que la decide a renunciar a ese amor y expulsar a Tom de su corazón; algo que a la postre no conseguirá, sino que, al contrario, el creciente amor de Tom por ella convertirá ese amor en recíproco. El problema de la identidad del héroe es también planteado en esta primera parte: Tom es abandonado misteriosamente en la cama de Allworthy, quien lo acoge y acepta como parte de su familia, pero a Tom se le considera hijo de Jenny Jones y el maestro de escuela Partridge (aunque éste lo niega, de modo que su identidad real queda así envuelta en el misterio), y por tanto de bajo origen. Este bajo origen social, así como el hecho de que Sophia ha sido ya prometida a un candidato rival, Blifil, hijo de la hermana de Allworthy, Bridget, y por tanto heredero de Allworthy, da lugar a la firme

oposición de Western, padre de Sophia, al amor entre Tom y ésta. El conflicto entre amor y deber filial en Sophia queda así planteado en los mismos términos que en el román heroico francés, y Sophia lo resuelve con la misma recta resolución con que lo hacían sus heroínas. Sophia está decidida a no casarse con Tom para no desobedecer a su padre, pero tampoco con Blifil, y así se lo promete a Tom en una escena que equivale al característico intercambio de votos de los amantes. Esta promesa la ratifica luego en la carta que envía a Tom cuando éste es repudiado y desterrado de Paradise Hall por Allworthy y se dispone a iniciar el viaje que ocupa el tramo central del libro.

(b) Tras la primera fase se produce el viaje de los amantes, en el curso del cual tienen lugar diferentes separaciones y reuniones, así como una serie de trabajos y pruebas, que incluyen soportar los avances amorosos de otros personajes e incluso suponer a uno de los amantes muerto o infiel. Además encuentran otros personajes que les cuentan sus historias, historias que reflejan temáticamente la de los protagonistas. Muchas veces deciden disfrazarse por diferentes motivos y esconder su identidad, sobre todo haciéndose pasar por hermano y hermana, pero no importa lo que parezcan, su nobleza se hace siempre evidente por su belleza, por su aspecto. Todo esto, que estaba muy claro en Heliodoro, sigue apareciendo en el román heroico francés, en el que aparecen además en esta fase las aventuras militares del héroe (como resultado de la influencia del género de caballerías), y, aunque de manera más difuminada que la primera fase, aparece también en *Tom Jones*. Tras la expulsión de Tom, Sophia se escapa para no casarse con Blifil, y los seis libros centrales que forman la segunda parte de la obra narran las aventuras de héroe y heroína en su viaje, aunque en este caso los amantes no viajan juntos sino más bien uno en busca de otro, primero Sophia en busca de Tom y, tras los acontecimientos de la venta de Upton, Tom tras Sophia. Tom primero decide unirse a una compañía de soldados para luchar contra los Jacobitas y defender la libertad y la religión protestante, tomando así el destino heroico y guerrero de los héroes del román heroico tras la separación de sus amadas. Su empeño se verá frustrado por una pelea con un soldado, Northerton, a causa del honor de Sophia, y por acontecimientos ulteriores (entre ellos el caballeresco rescate de Mrs Waters del intento de violación del mismo villano Northerton); pero será retomado tras los infortunados sucesos de Upton, cuando Tom decide de nuevo ir a la guerra, a buscar la gloria, ya que el amor parece imposible, como hacían los héroes del román heroico. Sin embargo en lugar de aventuras militares Tom será protagonista de aventuras que apuntan a un heroísmo sentimental: el encuentro del libro de Sophia que hace retomar de nuevo a Tom su búsqueda de Sophia, y el encuentro con el bandolero que pretende robarle, del

que, tras desarmarlo, se apiadará al oír su triste historia y al que dará dos guineas. El tema de las identidades falsas es evocado por la creencia que Partridge, el compañero de viajes de Tom, inculca en aquéllos con quienes se encuentra de que Tom es el hijo de Allworthy, una falsa identidad que es reforzada por su aspecto de caballero, y que puede considerarse un disfraz que oculta su verdadera situación de bastardo sin hogar, o, a la inversa, le hace parecer a los ojos de algunos un caballero que viaja disfrazado como un patán. Sophia, a su vez, es confundida por un ventero con Jenny Cameron, la amante de Bonny Prince Charles, el pretendiente jacobita al trono inglés, y así se le supone también una identidad falsa. Las historias del *Man of the Hill* y Mrs Fitzpatrick, que Tom y Sophia escuchan respectivamente de sus protagonistas, reflejan temáticamente las de éstos, aunque de manera contrastiva. El héroe es acosado por otras mujeres, en este caso por Mrs Waters, que somete así a prueba su fidelidad y castidad, aunque Tom falla, como fallará después con Lady Bellaston, ya en la tercera fase. El tema del falso muerto también puede encontrarse en *Tom Jones*, pero desplazado a la tercera fase, en el truco que utiliza Lady Bellaston con Sophia, al decirle que Tom ha muerto para demostrar a través de su reacción a Lord Fellamar la fuerza del amor de Sophia por Tom.

(c) La tercera fase narra la llegada de los amantes a su destino, donde, en lugar de resolverse todo sus problemas, éstos se intensifican, y han de sufrir una serie final de complicaciones antes del final feliz que resulta de la recuperación de identidad de héroe o heroína y el matrimonio entre ellos; se produce además una prueba final para la castidad y fidelidad de los amantes; y el origen misterioso de héroe o heroína es esclarecido y el matrimonio entre ellos se lleva a término generalmente a través de otro personaje o agente intermediario que aparece por accidente o de modo providencial. Los acontecimientos que tienen lugar en Méroe en la *Historia etiópica* dan buena muestra de todo ello, y en *Tom Jones* pueden también observarse con toda claridad. Las complicaciones son múltiples, las más importantes son la relación de Tom con Lady Bellaston y la intervención de ésta, junto con Lord Fellamar, como villanos en contra del héroe, que además da con sus huesos en la cárcel a causa de un duelo, y, por culpa de una carta escrita a Lady Bellaston que ésta hace llegar a Sophia, pierde momentáneamente el amor de ésta. Las pruebas finales a la fidelidad de los amantes son especialmente duras para Sophia, que debe soportar el acoso de un nuevo pretendiente, Lord Fellamar, que le propone matrimonio e incluso intenta violarla (instigado por Lady Bellaston), además del de Blifil, que se desplaza también a Londres con Allworthy; pero también son soportadas por Tom (ahora con resultados positivos), quien rechaza

la oferta de matrimonio de Arabella Hunt y el amor de Mrs Fitzpatrick. Paradójicamente, la cadena de complicaciones que conduce al héroe a prisión es en última instancia la que le permite recuperar su verdadera identidad, ya que allí lo visita Mrs Waters y ésta funcionará como el agente intermediario en esta recuperación: la visita permite identificar a Mrs Waters como Jenny Jones y a Tom como el sobrino de Allworthy. Tom, que ahora es de noble origen, podrá por fin casarse con Sophia, y el matrimonio se produce, como en el román heroico, junto al de otras parejas que protagonizan historias secundarias, y que son de nuevo un paralelo temático a la de héroe y heroína al tratarse de amantes a cuyo matrimonio objetaban sus padres³¹.

³¹ La fórmula del román heroico no ha sido la única propuesta como base de la trama romántica de *Tom Jones*. Antes de Lynch, al que hemos seguido en la sinopsis ofrecida, Henry Knight Miller se había inclinado por la tradición romántica caballerescas en *Henry Fielding's "Tom Jones" and the Romance Tradition*, argumentando que «as Samuel Richardson "translated" into new terms for a specifically middle-class female audience the French salon romance (which he apparently knew only from the English vulgarizations in drama [the "she-tragedies"] and fiction [the amatory novella]), Henry Fielding, confronted by the novel fact of *Pamela*, chose an alternative tradition and "translated" into comic terms the masculine chivalric romance, which was in essence a summation of the older romance tradition. The comic romances of Cervantes and Scarron, of Lesage and (equivocally) Fielding's contemporary, Marivaux, provided one significant channel of access to a romance tradition that Fielding could not have known in its entirety» (11). Miller de hecho propone el *Amadís* como modelo específico para la acción de *Tom Jones*, ofreciendo un resumen del argumento de la obra de Montalvo que pone de manifiesto las similitudes (18). Aunque creemos que el román heroico es un modelo más cercano y más probable, es cierto que el ciclo de pérdida y recuperación de identidad de *Amadís*, de exilio y retorno, junto con el de sus amores con Oriana, con sus diversos avatares, la penitencia, y luego el auto-exilio de *Amadís*, y que culmina finalmente en matrimonio, es decir el primer y cuarto ciclo del *Amadís*, se ven reflejados en la acción de *Tom Jones* con algunas curiosas similitudes de detalle: la educación de Tom como inferior en una casa noble, sus tempranas hazañas caballerescas por la heroína (el incidente del pájaro y el caballo), que como las de *Amadís* anuncian su condición heroica y el amor entre ellos; su ayuda a los que son atacados por villanos y su rescate de doncellas indefensas (salva al *Man of the Hill*, a Mrs Waters, a Nightingale, y en cierta manera a Nancy Miller contribuyendo a que Nightingale cumpla su compromiso y se case con ella) que recuerdan la carrera del caballero errante, resumida por Miller (68); también la expulsión de Tom por Allworthy, mal aconsejado por los tutores y Blifil, similar al error de Lisuarte inducido por sus consejeros y que resulta en el destierro voluntario de *Amadís* (Miller 70-71); o la locura de amor de Tom tras los incidentes de Upton y la pérdida del amor de Sophia, que recuerda a la de *Amadís*, una pérdida que es causada en gran medida por un error ajeno, el de Partridge, como la de *Amadís* era resultado del error de Ardián; los matrimonios múltiples del final son también semejantes a los del *Amadís*. A ello podemos añadir que la carrera amorosa de Tom es para Miller una mezcla o cruce de la de Galaor y *Amadís* (79). Pero más allá de paralelismos concretos o episódicos, lo que las similitudes entre ambas obras revelan, desde mi punto de vista, es, por un lado, la influencia del *Amadís* en el román heroico francés sobre el que se modela *Tom Jones*, y, por otro, la presencia de elementos comunes en las diferentes fórmulas de román, caracterizadas todas por el carácter cíclico y dirigido de sus tramas. Este sustrato común romántico es el que orienta el análisis del libro de Miller, en el que va comparando *Tom Jones* no sólo con el *Amadís*, sino con la tradición romántica en general a través de diferentes exponentes, de diferentes géneros o modalidades de los que toma ejemplos. En este sentido es interesante su análisis de la trama de *Tom Jones* como la típica trama romántica de exilio, iniciación y retorno (23, 25, 29), en la que aparecen intercalados motivos románticos universales: la condición de huérfano o bastardo como marca de condición heroica y mecanismo que crea el suspense del descubrimiento de identidad; los hermanos rivales (Tom y Blifil); los amantes que se conocen desde la infancia y su huida; el descenso al inframundo infernal que para Miller tiene lugar en

2. «When Heliodoran features emerge in Fielding's novels, they do so largely because Fielding drew much of his comedy, as Cervantes did in *Don Quixote*, from literary traditions that preceded him» (41), afirma Lynch antes de acometer el análisis de la fórmula romántica que late en *Tom Jones* que acabamos de ofrecer en síntesis. Esta fórmula, sugiere Lynch en estas palabras, es transformada por Fielding en una manera muy similar a como Cervantes transformaba la fórmula cabaleresca. Y efectivamente esta fórmula aparece en *Tom Jones* desplazada, cómicamente desplazada, y por tanto dialogizada. Fielding la expone al contacto con una realidad no sólo presentada sin ningún tipo de idealización romántica, sino con una radical degradación anti-romántica, la yuxtapone con una realidad horizontal y baja, y del contraste entre estos dos polos, el román y el anti-román, surge la comedia. Este contraste o superposición, al igual que en el *Quijote*, en el que la imagen idealizada que de sí mismo y el mundo tiene don Quijote contrasta con la realidad representada por sí mismo y su mundo, puede observarse tanto en el héroe como en el mundo que lo rodea, y conlleva un similar salto modal, una incorporación del modo romántico dentro del nuevo modo *realista*, con la consiguiente dialogización del primero. En *Tom Jones* (1) el héroe aún a rasgos anti-románticos junto a rasgos románticos, una dualidad que también se observa en (2) el mundo que lo rodea, en el que la heroína romántica es confrontada con una serie de figuras femeninas anti-románticas que contrastan con ella. (La heroína de *Tom Jones*, por tanto, no reproduce esta dualidad internamente, como ocurría con Fanny en *Joseph Andrews* y su cómica superposición de rasgos románticos y anti-románticos, sino en su

Londres, un territorio demoníaco, y especialmente en la prisión, lugar clásico romántico de auto-evaluación y regeneración, en la que toca fondo antes de que cambie su fortuna, en una especie de *mock-dead*; el motivo del incesto que aparece también de forma cómica en las relaciones de Tom con la que se supone su madre, Jenny Jones, que marca también el punto más bajo de su fortuna. El análisis de Miller se complementa con un artículo del propio Miller, «The "Digressive" Tales in Fielding's *Tom Jones* and the Perspective of Romance», *Philological Quarterly* 54 (1975): 258-74, en el que analiza las conexiones románticas de las historias intercaladas del *Man of the Hill* y Mrs Fitzpatrick y su contribución a la perspectiva romántica de la obra. A las ideas de Lynch y Miller hay que unir las MacDermott, para quien la fórmula romántica que mejor ilumina *Tom Jones* es la del román de pasión (217-22), con Tom como el característico *handsome rake*, Sophia la heroína sumida en el típico conflicto entre amor y deber, y su fuga y posteriores relaciones con Tom como la trama característica de este género, aunque la explicación de MacDermott es poco convincente y en realidad podría aplicarse también al román heroico que él mismo describe con acierto más arriba. Sí está acertado MacDermott al indicar las conexiones de la historia de Nightingale y Nancy con este tipo de román, a la que podemos añadir la de los Fitzpatrick, y a la que MacDermott añade, de manera más dudosa, la de Tom y Molly. Este hecho nos ayuda a ver que lo que sin duda confunde a MacDermott a la hora de establecer el román de pasión como fórmula latente en *Tom Jones* son los amoríos de Tom no sólo con Molly, sino también con Mrs Waters y Lady Bellaston, que lo llevan a identificarlo como el *handsome rake* del román de pasión y no como el héroe casto y fiel del heroico. Pero estos amoríos, desde mi punto de vista, no tienen un origen o fuente romántica, sino que funcionan, como veremos, en un plano diferente, como trama anti-romántica al servicio del desplazamiento cómico del román.

superposición con una serie de dobles anti-románticos que atestiguan con su presencia y su entorno la naturaleza dual del mundo que rodea al héroe.) Y esta dualidad contrastiva de héroe y mundo resulta en (3) una trama dual en que este se ve envuelto, de modo que es el protagonista junto a Sophia de una trama romántica y junto a los dobles anti-románticos de ésta de una anti-romántica con contornos incluso picarescos; en estas tramas además interviene una Providencia o Fortuna romántica y otra anti-romántica respectivamente, al igual que ocurría en el *Quijote* en las historias entrelazadas románticas y la historia anti-romántica de don Quijote respectivamente.

(1) El carácter de héroe romántico de Tom es evocado al principio de la obra mediante su presentación a través del motivo de los orígenes misteriosos y de la predestinación heroica, pero, como ocurría con Joseph con el motivo de los ancestros, éstos se rellenan de contenidos anti-románticos de los que resulta un anti-héroe o al menos un héroe degradado. Tom es abandonado en el dormitorio del que será su padre adoptivo, Allworthy, lo que crea automáticamente un espeso misterio en torno a sus orígenes que recuerda al que envuelve el de muchos héroes románticos igualmente abandonados o expuestos. Sin embargo el misterio se disipa pronto de forma radicalmente anti-romántica tras las pesquisas de la criada Deborah Wilkins, que descubre que Tom es el bastardo de otra criada, Jenny Jones, y por tanto de baja naturaleza y linaje, lo que degrada automáticamente su posible condición heroica; y mucho más cuando subsiguientes pesquisas atribuyen su paternidad al maestro de escuela en cuya casa trabajó Jenny Jones, Partridge, aunque esta paternidad nunca es confesada por Jenny, admitida por Partridge, o corroborada por el narrador. Una similar degradación de la supuesta condición heroica del protagonista a través de la traslación de un motivo romántico a un contexto anti-romántico tiene lugar con el tema del héroe predestinado, cuya naturaleza heroica y excepcional viene ya marcada desde la infancia—a veces incluso desde su concepción—por ciertos signos, augurios, profecías, y que el narrador de *Tom Jones* utiliza para el efecto contrario, para marcar su naturaleza anti-heroica y viciosa. Ello es evidente en el título del capítulo 2 del libro III, en el que se presenta al héroe, que reza así: «The Heroe of this great History appears with very bad Omens. A little tale, of so low a kind, that some may think it not worth their Notice» (123). Y el narrador comienza el capítulo afirmando:

As we determined when we first sat down to write this history, to flatter no man, but to guide our pen throughout by the directions of truth, we are obliged to bring our hero on the stage in a much more disadvantageous manner than we could wish; and to declare honestly,

even at this first appearance, that it was the universal opinion of all Mr Allworthy's family, that he was certainly born to be hanged. (123)^{*(103)}

Fielding ha invertido el motivo romántico y ha convertido una predestinación positiva en negativa, el determinismo heroico en anti-heroico, de hecho en el determinismo propio del pícaro, como mostraba A Valle-Arce. El narrador explicará las razones de esta negativa opinión:

Indeed, I am sorry to say there was too much reason for this conjecture. The lad having, from his earliest years, discovered a propensity to many vices, and especially to one, which hath as direct a tendency as any other to that fate, which we have just now observed to have been prophetically denounced against him. He had been already convicted of three robberies, viz. of robbing an orchard, of stealing a duck out of a farmer's yard, and of picking Master Blifil's pocket of a ball. (123)

Estos robos que enumera el narrador son los augurios que dan lugar a la fatídica profecía de los que conocen a Tom. La presentación del que debería ser—y lo será a la postre—el héroe romántico de la historia como un ladrón supone un claro rebajamiento del mismo, del que dan fe las palabras del narrador al referirse a estas tempranas hazañas del héroe como *a little tale of so low a kind*.

Por contra, el narrador presenta inmediatamente a Blifil, que representa justo lo contrario que Tom y que con su naturaleza virtuosa y elevada resalta la naturaleza viciosa y degradada de Tom:

The vices of this young man were, moreover, heightened, by the disadvantageous light in which they appeared, when opposed to the virtues of Master Blifil, his companion; a youth of so different a cast from little Jones, that not only the family, but all the neighbourhood, resounded his praises. He was, indeed, a lad of a remarkable disposition; sober, discreet, and pious, beyond his age. Qualities which gained him the love of everyone who knew him, whilst Tom Jones was universally disliked... (123)

El carácter virtuoso de Blifil frente al vicioso de Tom parece apuntar al primero como un héroe más adecuado, a no ser que estemos ante una novela picaresca. La insistencia del narrador en que Tom es el héroe—«Tom Jones, who, bad as he is, must serve for

^{*(103)} Henry Knight Miller se hace eco de las implicaciones románticas, aunque transformadas en anti-románticas por Fielding, de estas alusiones: «Fielding's narrative faithfully pursues these emphases, although as always his realization of the archetypal situation is his own: and he could playfully invert some of them. For instance, the advent of the hero, in myth as in romance, was very often marked by impressive omens and prophecies: thus Merlin tells Uther Pendragon that his secret son will be king of the land, and the enchantress Urganda the Unknown, prophesies that Amadis will one day be the flower of chivalry. As for little Tommy Jones, honesty compels his historian to acknowledge "even at his first Appearance, that it was the universal Opinion of all Mr. Allworthy's Family, that he was certainly born to be hanged" (3.2). To alert us to the proper context, the chapter-heading reads: "The Heroe of this great History appears with very bad Omens."» ("Tom Jones" and the Romance 66-7).

the hero of this history» (123)— así parece confirmarlo, pero pronto comprenderemos que el sentido de esta insistencia es otro, pues según avance el relato veremos que ni Tom es tan vicioso ni Blifil tan virtuoso, que no estamos ni ante un pícaro ni ante un santo. Así el narrador nos informará que Tom robó las manzanas del huerto y el pato para ayudar a la familia de Black George, y que algunos de sus malas inclinaciones son fruto de la influencia de éste y no de su naturaleza misma. El narrador cuenta además un incidente que empieza a iluminar un cierto aspecto noble o heroico en Tom. Tom entra con Black George en las propiedades de Western tras unas perdices a las que disparan y dan caza de manera ilícita, cuando son sorprendidos por éste. Black George escapa y Tom es capturado, pero no delata a su amigo aunque es azotado por ello (III.2). A partir de ahí empezamos a comprender que los anti-heroicos vicios de Tom que lo degradan van también acompañados de heroicas virtudes que lo ennoblecen, y el personaje empieza a conformarse como una mezcla de héroe y anti-héroe, de lo elevado y lo degradado. Y lo mismo ocurre con Blifil, pero a la inversa. El narrador cuenta un incidente muy revelador respecto a su verdadera naturaleza. Blifil insulta a Tom llamándole *beggarly bastard*, lo que da lugar a una pelea entre ellos. Cuando tienen que dar cuentas ante el preceptor Thwackum, Blifil, para protegerse del castigo, niega haber insultado a Tom y además le cuenta que Black George estaba con él cuando cazaban furtivamente en las propiedades de Western (III.4, 131-32). Se produce así un claro contraste entre la actitud de Tom no delatando a su amigo y la de Blifil traicionando la confianza que Tom ha depositado en él al revelar su secreto.

Este incidente ya provoca un cambio en la opinión del mundo, que antes consideraba a Tom un sinvergüenza y a Blifil un joven ejemplar, aunque no en la de los preceptores Square y Thwackum, que piensan que la conducta correcta en este caso ha sido la de Blifil:

When this story became public, many people differed from Square and Thwackum, in judging the conduct of the two lads on the occasion. Master Blifil was generally called a sneaking rascal, a poor-spirited wretch; with other epithets of the like kind; whilst Tom was honoured with the appellations of a brave lad, a jolly dog, and a honest fellow. Indeed his behaviour to Black George much ingratiated him with all the servants ... and the friendship and gallantry of Tom Jones was celebrated by them all with the highest applause; and they condemned master Blifil, as openly as they durst, without incurring the danger of offending his mother. (III.5: 134)

El pasaje no sólo es significativo en cuanto a la transformación de uno y otro personaje a los ojos del lector, sino en cuanto que muestra el carácter inestable y subjetivo del bien y el mal o del vicio y la virtud en el mundo que presenta Fielding. Tom era hasta hace poco un sinvergüenza, pero ahora es un tipo honesto, aunque sólo para los

criados—sin duda influidos por el hecho de que Black George es uno de los suyos— puesto que los preceptores aplauden la actitud de Blifil. La perspectiva de éstos tampoco está exenta de distorsión, ya que se basa en su predilección por Blifil, que es respetuoso, repite sus máximas y preceptos, imita su seriedad y siempre les dice lo que quieren oír (en ocasiones los alaba ante Allworthy para que luego éste repita ante ellos sus alabanzas); Tom se comporta de manera contraria, es irrespetuoso, hace poco caso de sus preceptos, se ríe de su seriedad. La predilección se basa también en el interés personal, ya que ambos cortejan a la madre de Blifil, la viuda Bridget Allworthy, y tratan con favoritismo a su hijo para ganarse a la madre. De todo ello resulta pues que el vicio y la virtud son materia bien confusa: las cosas no son siempre lo que parecen, ambos conviven en el mismo individuo, y además dependen en última instancia de las valoraciones subjetivas, discrepantes y cambiantes de los individuos.

Por supuesto es el lector quien debe decidir, y su decisión es encaminada por el autor con la narración de otro incidente que acaba de perfilar las personalidades de ambos y de desdibujar definitivamente la claridad de la pintura inicial. En III.8 el título del capítulo nos anuncia «a childish Incident, in which, however, is seen a good-natured Disposition in Tom Jones» (142). Tal incidente es que Tom vende el caballo que le regaló Allworthy para alimentar a la familia de Black George, que ha sido despedido tras la delación de Blifil. A continuación sigue un capítulo en que se muestra lo contrario, la mala naturaleza de Blifil frente a la buena de Tom: «Containing an Incident of a more heinous Kind, with the Comments of Twackum and Square» (144). Tom vende a Blifil con el mismo propósito la Biblia que le regaló Allworthy, y Blifil se las ingenia para que Thwackum se dé cuenta de que la Biblia que él usa es la de Tom y para que se descubra así la venta (145). El capítulo siguiente, el último del libro III, acaba de fijar esta inversión del contraste inicial entre Tom y Blifil: «In which Master Blifil and Jones appear in different Lights» (147). Tom, que para socorrer a la familia de Black George ha vendido además ropa y otras pertenencias, casi ha conseguido que Allwothry perdone a aquél y lo readmita a su servicio, cuando Blifil, para evitar este perdón, comunica a su tío que Western ha iniciado una acción legal contra Black George por cazar en sus propiedades y Allworthy desiste de sus intenciones. De esta manera Blifil aparece a nuestros ojos como lo que realmente es: hipócrita, mezquino y taimado, frente a la nobleza, honestidad y benevolencia de Tom, un contraste en el que el narrador insistirá en repetidas ocasiones (las malas cualidades de Blifil: 263, 284-85, 316-317-18; la nobleza interior de Tom: 338). Y hay que reseñar que esta inversión o cambio de luz que anunciaba el narrador en III.10 no es sólo del vicio a la virtud y de la

virtud al vicio; más bien es del vicio a la bondad y de la virtud a la maldad. Tom se transforma de pícaro no en santo, sino en héroe, aunque vicioso; Blifil pasa de santo no a pícaro, sino a villano, aunque virtuoso. Tom se acerca al héroe pese a sus vicios; Blifil al villano pese a su virtud. Es decir, sin perder sus vicios, o lo que el mundo considera vicios, Tom revela poseer un naturaleza buena; a la inversa, Blifil, sin perder su virtud, o lo que parece virtud a los ojos de muchos, se revela como un villano. Tom es un héroe degradado por sus anti-románticos vicios; Blifil un villano exaltado por las filosóficas y religiosas virtudes que practica. Los vicios de Tom esconden al héroe; las virtudes de Blifil al villano.

Nos encontramos así en un mundo confuso, en el que los vicios se alían con la bondad, la virtud con la maldad, en el que es difícil discernir la realidad de las apariencias, y en el que en consecuencia los juicios sobre la naturaleza humana están lejos de ser unánimes y definitivos. Estamos así ante una claro desplazamiento de la *polarización* y *esencialización* características del *romance* que nos mete de lleno en el terreno del *realismo* y la novela, en el que no hay esencias sino apariencias y no hay polarización sino mezcla. En el mundo de Fielding las apariencias engañan, es difícil conocer las esencias escondidas tras ellas, la verdadera naturaleza de la realidad. Es esta creencia la que late en el consejo que, inspirado por el ejemplo de Tom, el narrador ofrece a sus jóvenes lectores de que no basta con ser bueno sino que hay que parecerlo:

Prudence and circumspection are necessary even to the best of men. They are indeed as it were a guard to Virtue, without which she can never be safe. It is not enough that your designs, nay that your actions, are intrinsically good, you must take care they shall appear so. If your inside be never so beautiful, you must preserve a fair outside also. This must be constantly looked to, or malice and envy will take care to blacken it so, that the sagacity and goodness of an Allworthy will not be able to see thro' it, and to discern the beauties within. Let this, my young readers, be your constant maxim. That no man can be good enough to enable him to neglect the rules of prudence; nor will Virtue herself look beautiful, unless she be bedecked with the outward ornaments of decency and decorum... (III.7: 141-42)

En el mundo de la novela, en la realidad horizontal que presenta, y al contrario que en román, las esencias son ocultadas por las apariencias, por eso es importante hacer que coincidan, porque todo es apariencia y la apariencia tiene más fuerza que la esencia, como los ejemplos de Tom y Blifil ponen de manifiesto. A ello hay que unir el hecho de que la polarización maniquea no existe, ya que la misma persona puede actuar positiva y negativamente, como héroe o como villano, y ni siquiera ese comportamiento es un índice seguro para calibrar la verdadera naturaleza del individuo, como de nuevo pone de manifiesto el caso de Tom y Blifil, tal y como afirma el narrador más adelante al comparar el mundo con una representación teatral:

Now we, who are admitted behind the scenes of this great theatre of nature, (and no author ought to write anything besides dictionaries and spelling books who hath not this privilege) can censure the action, without conceiving any absolute detestation of the person, whom perhaps nature may not have designed to act an ill part in all her dramas: for in this instance, life most resembles the stage, since it is often the same person who represents the villain and the hero; and he who engages your admiration to-day, will probably attract your contempt tomorrow. (VII.1: 301)

Y añadirá acto seguido que «a single bad act no more constitutes a villain in life, than a single bad part on the stage. The passions, like the managers of a playhouse, often force men upon parts, without consulting their judgement ... Thus the man, as well as the player, may condemn what he himself acts...» (302), para terminar aconsejando al lector—y forjando con su consejo una imagen del lector de novela ideal, muy diferente del lector de román, que sigue el consejo contrario—lo siguiente:

Upon the whole, then, the man of candour and of true understanding is never hasty to condemn. He can censure an imperfection, or even a vice, without rage against the guilty party. In a word, they are the same folly, the same childishness, the same ill-breeding, and the same ill-nature, which raise all the clamours and uproars both in life and on the stage. The worst of men generally have the words *rogue* and *villain* in their mouths, as the lowest of all wretches are the aptest to cry out *low* in the pit. (302)³²

El contraste inicial entre Tom y Blifil, el primer gran contraste en la obra (junto con el de Thwackum y Square, muy asociado con éste, aunque de una índole diferente que veremos más tarde), nos traslada ya claramanete al terreno de la novela, pero no al del román cómico que caracteriza a Fielding dentro de ésta. Ello es así porque el contraste entre Tom y Blifil, que empieza como el contrapunto anti-romántico que caracteriza al román cómico (lo bajo y lo alto, lo degradado y lo elevado, el vicio y la virtud), se va transformando mediante la introducción de nueva información en un contraste

³² Fielding vuelve a insistir en ideas similares en X.1, donde deja claras las diferencias entre sus personajes, especialmente Tom, al que se refiere claramente el pasaje, y los del román: «In the next place, we must admonish thee, my worthy friend (for, perhaps, thy heart may be better than thy head) not to condemn a character as a bad one, because it is not perfectly a good one. If thou dost delight in these models of perfection, there are books enow written to gratify thy taste; but as we have not, in the course of our conversation, ever happened to meet with any such person, we have not chosen to introduce any such here. To say the truth, I a little question whether mere man arrived at this consummate degree of excellence, as well as whether there hath ever existed a monster bad enough to verify that "*nulla virtute redemptum / A vitis*" in Juvenal; nor do I, indeed, conceive the good purposes served by inserting characters of such angelic perfection, or such diabolic depravity, in any work of invention: since... indeed, nothing can be of more moral use than the imperfections which are seen in examples of this kind ... The foibles and vices of men in whom there is great mixture of good, become more glaring objects, from the virtues which contrast them, and shew their deformity; and when we find such vices attended with their evil consequence to our favourite characters, we are not only taught to shun them for our own sake, but to hate them for the mischiefs they have already brought on those we love» (X.1: 468-69).

romántico (el héroe frente al villano), aunque desplazado por el carácter confuso, mezclado, subjetivo, de estas cualidades, del bien y el mal, en un mundo *realista* y horizontal. Tom resulta ser no el doble anti-romántico de Blifil, como sugieren las palabras iniciales, sino su antagonista romántico, y se convertirá él mismo en su propio doble anti-romántico. La dualidad entre lo alto y lo bajo característica del román cómico queda claramente incorporada en el interior de la personalidad del personaje (como se apuntaba en su presentación que evocaba la del héroe romántico pero que se rellenaba con contenidos anti-románticos), una vez establecido el componente heroico y su nobleza interior, que separa claramente sus vicios de la villanía—representada por Blifil—y los redefine como componente bajo o anti-heroico de una personalidad que tiene también su componente alto o heroico. Este componente y su nobleza interior es además subrayado, como suele ocurrir en el román, por su aspecto exterior y sus cualidades físicas, como afirma MacDermott :

But all the clues are present in the novel to suggest the inherent nobility of Tom. He has no equal as a sportsman, is a magnificent horserider, boxing champion, and can even leap over "five-barred gates" ... He is also "one of the handsomest young fellows in the world"..., and his skin is "the most whitest [sic] that ever was seen"... Tom's noble mien impresses all who meet him: even landladies are duped by his "genteel appearance"..., into giving him credit. Nor does he simply *look* noble, he has concomitant personal qualities, a "natural, not artificial good breeding"..., and an "obliging, complaisant behaviour to all women in general"... (216)

Esta nobleza se observa claramente, además de en los ejemplos que ya hemos visto en socorro de Black George, y tal como indica McDermott, en su romántico y caballeresco comportamiento con las mujeres, no sólo con su amada Sophia (ya hemos comentado los caballerescos incidentes del pájaro y el caballo), sino también con Molly Seagrim, Mrs Waters y Lady Bellaston, por las que pelea heroicamente y con las que se comporta caballerescamente, como veremos al hablar de éstas. Pero es precisamente con estas tres mujeres, con las que mejor observamos su comportamiento anti-heroico.

Pero este aspecto noble o romántico del héroe se ve acompañado de anti-románticos vicios, y no sólo la falta de prudencia de la que dan fe las en el fondo nobles acciones que ya hemos visto y que hacen creer a algunos en la naturaleza viciosa de Tom, sino especialmente su *incontinencia*. El comportamiento de Tom, al contrario que el de los héroes convencionales, se rige no sólo por su nobleza y altos ideales, sino por los *violent animal spirits* que menciona el narrador con ocasión de la borrachera con la que Tom celebra la recuperación de Allworthy (235)—de nuevo un impulso noble acompañado de una falta. A este abuso de la bebida hay que añadir sus devaneos sexuales, pues su borrachera desemboca en una escaramuza sexual con Molly, un claro

recordatorio de que el apetito sexual es otra manifestación de esos mismos violentos espíritus animales que le llevan a emborracharse, de hecho el aspecto fundamental de su anti-romántica incontinencia³³. Y Tom satisfará ese apetito sexual no sólo con Molly, sino también con Mrs Waters y, en menor medida, con Lady Bellaston. Si en Molly el apetito sexual va unido a la bebida, en el caso de Mrs Waters va unido a la comida, pues el capítulo en que Tom y Mrs Waters dan cumplimiento a sus deseos muestra también un héroe hambriento en la anti-heroica actividad de devorar las viandas que se le ofrecen con un inmoderado apetito que es una clara imagen de su apetito sexual. El narrador subraya este carácter anti-heroico al titular el capítulo «an Apology for all Heroes who have good Stomachs...» (IX.V), que empieza así:

Heroes, notwithstanding the high ideas, which by the means of flatterers they may entertain of themselves, or the world may conceive of them, have certainly more of mortal than divine about them. However elevated their minds may be, their bodies at least (which is much the major part of most) are liable to the worst infirmities, and subject to the vilest offices of human nature. Among these latter the act of eating, which hath by several wise men been considered as extremely mean and derogatory from the philosophical dignity, must be in some measure performed by the greatest prince, heroe, or philosopher upon earth; nay, sometimes nature hath been so frolicksome as to exact of these dignified characters, a much more exorbitant share of this office, than she hath obliged those of the lowest order to perform...

Now after this short preface, we think it no disparagement to our heroe to mention the immoderate ardour with which he laid about him at this season. Indeed it may be doubted, whether Ulysses, who by the way seems to have had the best stomach of all the heroes in that eating poem of the *Odyssey*, ever made a better meal. Three pounds at least of that flesh which formerly had contributed to the composition of an ox, was now honoured with becoming part of the individual Mr Jones. (IX.5: 452-53)

Estamos ante un magnífico ejemplo de la yuxtaposición en torno a Tom de lo heroico y anti-heroico, lo bajo y lo alto, lo material y lo ideal, que es la esencia del román cómico de Fielding, una yuxtaposición similar a la de la presentación del héroe, que invocaba igualmente lo heroico para ofrecernos lo anti-heroico, invitando así la comparación y el contraste entre ambos.

Y si con Mrs Waters el apetito sexual de Tom va unido a sus necesidades de subsistencia material, lo mismo ocurre con Lady Bellaston, aunque ahora no tanto a las de comida como a las de dinero en general—aunque en el fondo vienen a ser lo mismo.

³³ El comentario del narrador al inicio de la relación sexual entre Tom y Molly, cuando, refiriéndose a ésta, afirma que, «...throwing herself in his way, and behaved in such a manner, that the youth must have had very much, or very little of the heroe, if her endeavours had proved unsuccessful» (170), muestran perfectamente esa dualidad de Tom a través de la dualidad o ambigüedad de la palabra héroe con la que juega el narrador. Para resistir los avances de Molly y guardar su castidad Tom debería haber tenido mucho de héroe—naturalmente romántico, su resistencia sería ciertamente heroica en este sentido—o poco de héroe—naturalmente anti-romántico: rechazar a Molly no sería propio de un joven ardiente y viril; depende de qué tipo de héroe lo consideremos, si de román o de picaresca.

Tom, que posee un billete de cien libras perteneciente a Sophia que ha encontrado por casualidad en el camino un mendigo, y que guarda celosamente para devolvérselo a Sophia, negándose a repartírselo con el mendigo que lo encontró (un comportamiento noble propio del héroe), paradójicamente se encuentra en Londres en un estado de extrema necesidad, en una anti-heroica situación. Ello le obligará al anti-heroico acto de pedir dinero a su sanchesco y anti-romántico compañero Partridge para ir al baile de disfraces en el que espera encontrar a su amada, y en parte por dinero se convertirá en el *gigolo* de Lady Bellaston, que sella el trato con cincuenta libras—las cincuenta libras que le corresponderían si se hubiera repartido el billete con el mendigo. La coincidencia subraya la paradoja de cómo un comportamiento heroico y noble le conduce a otro radicalmente anti-heroico e innoble, una paradoja que muestra de nuevo perfectamente la dualidad del héroe de que venimos hablando*⁽¹⁰⁴⁾. El narrador, como en el caso anterior, subraya el contraste evocando de nuevo ese mundo romántico y heroico para contraponerlo a la anti-romántica realidad del héroe:

Now if the antient opinion, that men might live very comfortably on virtue only, be ... a notorious error; no less false is, I apprehend, that position of some writers of romance, that a man can live altogether on love: for however delicious repasts this may afford to some of our senses or appetites, it is most certain it can afford none to others. Those, therefore, who have placed too great confidence in such writers, have experienced their error when it was too late; and have found that love was no more capable of allaying hunger, than a rose is capable of delighting the ear, or a violin of gratifying the smell

Notwithstanding, therefore, all the delicacies which love had set before him, namely, the hopes of seeing Sophia at the masquerade; on which, however ill-founded his imagination might be, he had voluptuously feasted during the whole day, the evening no sooner came, that Mr Jones began to languish for some food of a grosser kind. Partridge discovered this by intuition, and took the occasion to give some oblique hints concerning the bank-bill, and when these were rejected with disdain... (XIII.6: 628-29)

Como el narrador apunta claramente en este pasaje, en *Tom Jones* se incluyen esos apetitos y necesidades humanas habitualmente excluidos del román y por supuesto del héroe. El héroe aparece aquí no sólo comportándose románticamente, especialmente en lo que a Sophia se refiere, sino también copulando, comiendo, pidiendo o ganando dinero. La baja materialidad de la existencia, su apetito de comida y bebida que corre paralelo a su apetito sexual, así como sus necesidades económicas, aparece, como en el *Quijote*, junto a los altos ideales románticos que Tom representa en su condición de

*⁽¹⁰⁴⁾ Penner apunta a esta paradoja cuando comenta a propósito de la relación de Tom con Lady Bellaston: «One need hardly be reminded that this is the same Jones who a short time before journeyed all the way from Somersetshire to Hambrook at a very small price, and thence from Upton to Coventry without compromising his honour to cash a bank note; it is rather curious that "necessity" now drives him so quickly to cash his honour to obtain another bank note» («Fielding and Cervantes» 194).

héroe. El contraste es semejante al que existe entre el hidalgo Alonso Quijano, firmemente inscrito en la materialidad de la existencia y lleno de limitaciones anti-románticas, y el don Quijote heroico que sueña y que en ocasiones llega a encarnar plenamente. Como en el caso de éste, el comportamiento y componente heroico de Tom es rebajado o degradado al contacto con su componente físico y material y el comportamiento a que da lugar, al contacto de sus anti-románticas necesidades materiales, de la vida material en la que Tom toma parte plenamente. Tom vive en los dos niveles, participa de los dos planos, el ideal y el material, el romántico y el anti-romántico, como le recrimina Sophia en la conversación que tiene lugar durante su encuentro en Londres cuando Tom intenta justificarse: «“Oh,” said she, “how is it possible! Can everything noble, and everything base, be lodged together in the same bosom?”» (XIII.6: 627). Y lo noble y lo bajo que menciona Sophia no sólo conviven en Tom, sino que aparecen en cómicas ocasiones de manera simultánea o sorprendentemente contigua, como ocurría también en *Don Quijote*. A veces, en las mismas escenas en que aflora su componente romántico vemos aparecer inmediatamente el anti-romántico en cómica yuxtaposición. Así ocurre en los episodios de la parte central de la obra en que Tom se enfrenta caballerescamente a otro villano, Northerton, primero por salvaguardar el honor de Sophia, y luego por el de Mrs Waters.

El primer episodio tiene lugar cuando Tom, en una taberna con la compañía de soldados en la que acaba de enrolarse, propone un brindis por Sophia. Ello da lugar a unos comentarios insultantes de Northerton sobre una Sophia Western que identifica con su Sophia. «However», nos dice el narrador, «tho' he had enough of the lover and of the heroine too in his disposition, did not resent these slanders as hastily as, perhaps, he ought to have done» (VII.12: 342), pensando que Northerton se confunde de persona. Sin embargo, la insistencia de éste en su actitud insultante hace que Tom se encare con él, siendo contestado con un botellazo que lo deja inconsciente. Tras recuperar la conciencia, Tom está dispuesto a retarle caballerescamente pero, muy anti-caballerescamente, no tiene siquiera espada; así que se levanta durante la noche y acude a comprar una al sargento (VII.13). Este, que piensa que se ha vuelto loco, intenta aprovecharse de él y le pide un precio abusivo, que ante el escándalo de Tom rebaja inmediatamente. A las doce de la noche, Tom avanza decidido a lavar su honor, pero, junto a este heroico propósito, su estampa, con un abrigo claro manchado de sangre, pálido, la cabeza llena de vendas, la espada en una mano y una vela en la otra, no puede ser más anti-heroica. Al final Northerton ha huido, y en lugar de duelo con éste lo que

tenemos es una cómica y quijotesca escena de confusiones nocturnas en la que el centinela piensa que lo que ve es el fantasma de Tom Jones que ha venido del mundo de los muertos para vengarse de Northerton y organiza un fenomenal revuelo con sus gritos (VII.14). De esta manera la anti-romántica falta de espada y discusión sobre su precio, su anti-heroica estampa y la cómica escena a que da lugar, pone el caballeresco comportamiento de Tom a una luz cómica y anti-caballeresca.

La yuxtaposición de lo alto y lo bajo en Tom es más evidente si cabe en su siguiente encuentro con Northerton. Este se produce cuando, tras oír los gritos de ayuda de una mujer, Tom acude al rescate y la salva del villano, que no es otro que Northerton, que intentaba atarla a un árbol por la fuerza. El carácter romántico del episodio y heroico de Tom es subrayado por la referencia de éste a la Providencia así como por las palabras de Mrs Waters y el propio narrador:

...adding [Tom] that Heaven seemed to have designed him as the happy instrument of her protection, "Nay," answered she, "I could almost conceive you to be some good angel; and to say the truth, you look more like an angel than a man, in my eye." Indeed he was a charming figure, and if a very fine person, and a most comely set of features, adorned with youth, health, strength, freshness, spirit, and good nature, can make a man resemble an angel, he certainly had that resemblance. (IX.2: 441)

Sin embargo, tras esta descripción del héroe romántico en tan romántica situación, el narrador introduce inmediatamente el contraste de lo anti-romántico de la situación y del propio Tom:

The redeemed captive had not altogether so much of the human-angelic species: she seemed to be, at least, of the middle age, nor had her face much appearance of beauty; but her clothes, being torn from all the upper part of her body, her breasts, which were well formed, and extremely white, attracted the eyes of her deliverer, and for a few moments they stood silent, and gazing at each other... (441)

Tenemos así el anti-romántico apetito de Tom junto a su heroísmo romántico, un apetito que Tom no puede controlar. Por eso, tras ofrecerle su abrigo para que se tape, propone caminar él delante para que sus ojos no la ofendan, ya que, le dice, «...I could not answer for my power of resisting the attractive charms of so much beauty» (443). Ya en la venta, los ojos de Tom siguen sin poder dejar de mirar los pechos que tan caballerescamente ha rescatado: «...she covered her white bosom as well as she could possibly with her arms: for Jones could not avoid stealing a sly peep or two, tho' he took all imaginable care to avoid giving any offence» (IX.3: 444).

La dualidad entre lo alto y lo bajo, lo romántico y anti-romántico, que da lugar a cómicos contrastes como éstos, es una constante de Tom. Pero esta dualidad del héroe

se muestra sobre todo en el amor, en sus relaciones amorosas con Sophia, por un lado, y, por otro, con Molly, Mrs Waters y Lady Bellaston, que son claramente los dobles anti-románticos de Sophia. A través de estas mujeres y la realidad que representan, así como del contraste que se establece entre ellas y Sophia, Fielding muestra no sólo la dualidad de Tom, sino sobre todo la dualidad del mundo que lo rodea, que refleja y reproduce perfectamente la dualidad del héroe.

(2) Sophia Western es la representante por excelencia y de manera pura de las posibilidades románticas de la realidad. Ello queda claro desde su presentación misma, que el narrador se niega a hacer al final del libro III, «...this being the intended heroine of this work, a lady with whom we are ourselves greatly in love, and with whom many of our readers will probably be in love too before we part...» (149). Así pues en el capítulo 2 del libro IV, que Fielding significativamente titula «a short Hint of what we can do in the Sublime, and a description of Miss Sophia Western» (153), tras una serie alabanzas y elogiosas comparaciones comienza el narrador su descripción de Sophia— a la que llama *paragon* (154)—en el lenguaje elevado característico de la realidad idealizada del *romance*:

Sophia ... was a middle-sized woman; but rather inclining to tall. Her shape was not only exact, but extremely delicate; and the nice proportions of her arms promised the truest symmetry in her limbs. Her hair, which was black, was so luxuriant, that it reached her middle, before she cut it, to comply with the modern fashion; and it was now circled so gracefully in her neck, that few would believe it to be her own. If envy could find any part of her face which demanded less commendation than the rest, it might possibly think her forehead might have been higher without prejudice to her. Her eye-brows wer full, even, and arched beyond the power of art to imitate. Her black eyes had a lustre in them, which all her softness could not extinguish. Her nose was exactly regular, and her mouth, in which were two rows of ivory, exactly answered Sir John Suckling's description in those lines...

Tras citar los versos de Suckling, y seguir en el mismo tono con sus mejillas, barbilla, y cutis (para lo que utiliza ahora versos de Donne) el narrador continúa introduciendo de nuevo la comparación con la obra de arte: «Her neck was long and finely turned; and here, if I was not afraid of offending her delicacy, I might justly say, the highest beauties of the famous *Venus de Medicis* were outdone. Here was whiteness which no lillies, ivory, nor alabaster could match. The finest cambric indeed be supposed from envy to cover that bosom, which was much whiter than itself...» (155). Tras la minuciosa y tópica descripción física, el narrador pasa a lo espiritual, cuya perfección es similar a la exterior, que, en la mejor tradición romántica, no es sino un reflejo de aquélla:—

Such was the outside of Sophia; nor was this beautiful frame disgraced by an inhabitant unworthy of it. Her mind was every way equal to her person; nay, the latter borrowed some charms from the former: for when she smiled, the sweetness of her temper diffused that glory over her countenance, which no regularity of features can give. But as there are no perfections of the mind which do not discover themselves, in that perfect intimacy, to which we intend to introduce our reader, with this charming creature; so it is needless to mention them here... (155-56)

Y efectivamente partir de ahí todo lo que vamos conociendo de Sophia demuestra que estas palabras y esta presentación no son irónicas, que es el *paragon* que anuncia el narrador: su nobleza, discreción, modestia, castidad, fidelidad... así lo atestiguan. Sophia, a diferencia de Tom, es la heroína romántica pura.

(a) El papel contrastivo que respecto a Tom juegan sus anti-románticos apetitos y el lado bajo de su personalidad, lo realizan respecto a Sophia otras mujeres con las que Tom tiene relaciones y que representan un similar lado bajo y anti-romántico de la realidad, que contrasta con la realidad romántica y elevada representada por Sophia. La primera y más evidente doble anti-romántico de Sophia es Molly Seagrim, la hija de Black George, como queda claro desde su presentación unas páginas más adelante de la de Sophia:

Now though Molly was, as we have said, generally thought a very fine girl, and in reality she was so, yet her beauty was not of the most amiable kind. It had indeed very little of feminine in it, and would at least have become a man as well as a woman; for, to say the truth, youth and florid health had a very considerable share in the composition.

Nor was her mind more effeminate than her person. As this was tall, robust, so was that bold and forward. So little had she of modesty, that Jones had more regard for her virtue than she herself. And as most probably she liked Tom as well as he liked her, so when she perceived his backwardness, she herself grew proportionably forward ... In a word, she soon triumphed over all the virtuous resolutions of Jones... (169-70)

Es evidente que Molly es todo lo contrario que Sophia, de la quintaesencia de la femineidad representada por ésta: una humilde muchacha poseedora de un cuerpo y una belleza hombrunos así como de una varonil falta de modestia y de celo por su virtud, que le hacen tomar la iniciativa con Tom y seducirlo. El contraste se acentuará cuando descubramos más tarde con Joseph que esta falta de modestia nace de la propia experiencia, ya que Molly, lejos de ser la inocente doncella que imagina Tom, había ya tenido relaciones con un tal Will Barnes y las está teniendo simultáneamente con Square, de modo que el embarazo del que Tom se cree único responsable puede haber sido causado por ellos tanto como por él. Tom solventará su compromiso con Molly entregándole una suma de dinero, que, unida a otra que le entrega Square, le hará olvidar inmediatamente su pena por el abandono de Tom y la dejará contenta y feliz, lo que no dice mucho a su favor (V.5: 219). Estas tardías revelaciones, así como el

carácter del tal Will Barnes, un villano integral, del que Molly sigue enamorada ³⁴, tienen el efecto de degradar radicalmente a Molly y perfilar el contraste con Sophia tanto en lo interior como en lo exterior. Y el contraste se ve completado por el ambiente y el mundo degradado al que pertenece Molly, tal y como aparece en la escena en que se describe el hogar de los Seagrim (IV.9). La hostilidad entre los miembros de la familia (como muestran los ataques a Molly de sus hermanas y madre por su embarazo), o el animalismo y materialismo que rige sus relaciones y comportamiento, con el dinero como preocupación básica (la madre se apacigua tan pronto como Molly hace ver que su embarazo será una fuente de ingresos provenientes de Tom; el padre pone calma en la familia zurrándoles a todos), inscribe a Molly en una realidad baja y anti-romántica de perfiles incluso picarescos.

El contraste entre Sophia y Molly es semejante en todos los sentidos al existente entre Dulcinea y Aldonza Lorenzo en el *Quijote*, es decir, al que existe entre el mundo romántico en la mente de don Quijote y el anti-romántico que lo rodea—o incluso entre la realidad romántica de las historias interpoladas que confluyen en la venta de Juan Palomeque y la anti-romántica representada por el personal de la venta y sus otros clientes, incluidos don Quijote y Sancho. Y lo mismo ocurre con los anti-románticos amores entre Tom y Molly, que son un contraste degradado frente a los románticos que iniciará Tom inmediatamente después con Sophia. De este carácter romántico dan buena fe los síntomas del amor de Tom por Sophia, que denotan su pureza ³⁵, y que Sophia reconce en sí misma, así como los nobles sentimientos que el reconocimiento de ese amor produce en Sophia, descritos por extenso por el narrador (V.6: 222), y sobre todo la escena en el jardín en que los amantes se declaran su amor. La conversación recae en el incidente del pájaro que tuvo lugar en ese mismo jardín y el percance sufrido por

³⁴ «This Will Barnes was a country gallant, and had acquired as many trophies of this kind as any ensign or attorney's clerk in the kingdom. He had, indeed, reduced several women to a state of utter profligacy, had broke^d the hearts of some, and had the honour of occasioning the violent death of one poor girl, who had either drowned^d herself, or, what was rather more probable, had been drowned by him.

Among other of his conquests, this fellow had triumphed over the heart of Betty Seagrim. He had made love to her long before Molly was grown to be a fit object of that pastime; but afterwards deserted her, and applied to her sister, with whom he had almost immediate success. Now Will had, in reality, the sole possession of Molly's affection, while Jones and Square were almost equally sacrifices to her interest, and to her pride» (V.6: 220).

³⁵ «Hence, at the approach of the young lady, he grew pale; and if this was sudden, started. If his eyes accidentally met hers, the blood rushed into his cheeks, and his countenance became all over scarlet. If common civility ever obliged him to speak to her, as to drink her health at table, his tongue was sure to falter. If he touched her, his hand, nay his whole frame trembled. And if any discourse tended, however remotely, to raise the idea of love, an involuntary sigh seldom failed to steal from his bosom» (V.6: 221).

Tom, y éste comenta galantemente que sólo recuerda la preocupación de Sophia por su pájaro, condenando la locura del animal al querer escapar de las manos de Sophia. A partir de ahí la conversación no tiene desperdicio:

"Upon my word, Mr Jones," said she, "your gallantry very narrowly escaped as severe a fate. Sure, the remembrance must affect you." "Indeed, madam," answered he, "if I have any reason to reflect with sorrow on it, it is, perhaps, that the water had not been a little deeper, by which I might have escaped many bitter heart-aches, that Fortune seems to have in store for me," "Fie, Mr Jones," replied Sophia, "I am sure you cannot be in earnest now. This affected contempt of life is only an excess of your complaisance to me. You would endeavour to lessen the obligation of having twice ventured it for my sake. Beware the third time." ... Jones answered with a sigh, "He feared it was already too late for caution," — and then looking tenderley and stedfastly on her, he cry'd, "Oh! Miss Western, — can you desire me to live? Can you wish me so ill?" — Sophia looking down to the ground, answered with some hesitation, "Indeed, Mr Jones, I do not wish you ill." — "Oh! I know too well that heavenly temper," cries Jones, "that divine goodness which is beyond every other charm." "Nay, now," answered she, "I understand you not. — I can stay no longer... (V.6: 224)

A ello sucede la confusión, los nervios, las disculpas apresuradas de Tom. Pero Sophia ha entendido su sutil y romántica declaración, y, cogidos del brazo, los dos caminan temblorosos hacia la casa: «...and thus this young pair tottered and trembled along, the lover not once daring to squeeze the hand of his mistress, tho' it was locked in his» (224). El contraste entre la pareja Sophia-Tom y el amor puro entre ellos, y la que han formado hasta poco antes Molly y Tom no puede ser mayor ³⁶. A Sophia se siente atraído Tom en toda su dimensión romántica; a Molly lo conducen sus anti-románticas necesidades.

Sin embargo no es exclusivamente esa parte anti-romántica de Tom la que se plasma en su relación con Molly, sino que también lo hace la romántica o heroica, creando así un contraste interno entre su comportamiento romántico o caballeresco y la realidad baja representada por Molly y su mundo. El ejemplo más claro de ello es el episodio en que Molly se viste con las ropas que le ha regalado Sophia y acude a la iglesia; sus paisanos, que al principio no la reconocen, se ríen de ella, de la risa pasan a la indignación, y de ahí al ataque físico en forma de proyectiles *de naturaleza plástica*, como dice el narrador, que la ponen perdida de suciedad y basura. Molly hace frente a la agresión y ello da lugar a una anti-heroica pelea entre Molly y la turba, narrada sin embargo con toda seriedad heroica por el narrador, utilizando así el *mock-epic style*, el

³⁶ Y frente a la pareja romántica de Tom y Sophia todavía opone Fielding otro contraste anti-romántico, cual es la pareja Square-Molly y la escena en la que son sorprendidos en la cama por Tom, que precede inmediatamente, en el capítulo previo, a la del jardín que acabamos de describir (V.5). Fielding hace el contraste explícito en el título del capítulo que narra la escena entre Tom y Sophia: «By comparing which with the former, the Reader may possibly correct some Abuse which he hath formerly been guilty of in the Application of the Word Love» (219).

estilo burlesco³⁷. En una segunda parte de la escena pasamos de la batalla al combate singular, pues Molly se enfrenta a Goody Brown, una mujer conocida por su fuerza y su carácter adúltero. En la pelea se intercambian puñetazos, se tiran de los pelos, sangran las narices y se destrozan las ropas, quedándose desnudas hasta la cintura. Tan anti-heroico y cómico combate será interrumpido por la llegada de Tom, que acude caballerescamente, con toda su seriedad heroica, en defensa de su amada:

....he gave her [Goody] a lash or two with his horsewhip; and then flying at the mob, who were all accused by Molly, he dealt his blows so profusely on all sides, that unless I would again invoke the Muse (which the good-natured reader may think a little too hard upon her, as she hath so lately been violently sweated) it would be impossible for me to recount the horsewhipping of that day. (IV.8: 176)

El contraste cómico se produce ahora no entre la seriedad heroica del narrador frente a lo anti-heroico de lo narrado, como en la parte previa del episodio, sino entre la aplicación heroica del héroe y el objeto anti-heroico al que se aplica, aunque de nuevo subrayado por el estilo burlesco que ahora renuncia a repetir el narrador pero que evoca con la referencia a la Musa. La comparación con don Quijote que cierra el episodio subraya el paralelismo en este procedimiento de yuxtaposición o contraste entre lo alto y lo bajo, lo heroico y anti-heroico, que es la base del román cómico, y nos dice donde está su origen:

Having scoured the whole coast of the enemy, as well as any of Homer's heroes ever did, or as Don Quixote, or any knight errant in the world could have done, he returned to Molly, whom he found in a condition, which must give both me and my reader pain, was it to be described here. Tom raved like a madman, beat his breast, tore his hair, stamped on the ground and vowed the utmost vengeance on all who had been concerned. He then pulled off his coat, and buttoned it round her, put his hat upon her head, wiped the blood from her face as well as he could with his handkerchief, and called out to the servants to ride as fast as possible for a side-saddle, or a pillion, that he might carry her safe home. (176)

La referencia a don Quijote no nos llama la atención sobre la relación de Tom como personaje con don Quijote—Tom está lejos de ser un Quijote—sino sobre la relación de

³⁷ Molly derriba a *ragged Bess* de un puñetazo, a un sastre de un calaverazo (la pelea tiene lugar en el cementerio de la iglesia), y con un fémur reparte golpes a diestro y siniestro. El contraste entre semejante pelea y las peleas heroicas es subrayado por el estilo grandilocuente y elevado que se utiliza para narrar tan anti-heroica materia, el tan comentado estilo *mock-epic* que Fielding gustaba tanto de usar, y que es una de las más evidentes huellas de Cervantes. Muy significativamente la narración de la batalla comienza con una invocación a la musa que inspira a los poetas que narran batallas, pero el ejemplo que se cita de tales poetas es Butler y su *Hudibras*, una obra modelada sobre el *Quijote*, como vimos; y se cierra con una nueva petición de ayuda a la musa para enumerar los nombres de los caídos en el campo de batalla, cosa que hace de nuevo con toda solemnidad épica, lo que contrasta de nuevo con la naturaleza baja de los mismos—un feriante, un castrador de puercos (del que Molly toma su caja de tabaco como botín), la molinera, el hijo del herrero, etc.

esta manera de yuxtaponer y contrastar lo romántico y anti-romántico, de desplazar cómicamente personajes y situaciones del román—en este caso la del héroe luchando por la heroína y rescatándola—con Cervantes. A este contraste interno entre la acción y el carácter heroico de Tom y los anti-heroicos de Molly, además, hay que añadir el externo que se produce entre este episodio y la escena que aparece unas páginas más adelante en que Tom rescata a Sophia de la peligrosa situación en la que la pone su caballo desbocado (IV.13), un rescate plenamente romántico que marca además el inicio del amor de Tom por Sophia (193).

Tal vez el ejemplo más claro de este contraste externo—y de la yuxtaposición cómica de lo romántico y anti-romántico que se produce en toda la obra en general—se produce cuando Tom, habiéndose embarcado ya en su relación amorosa con Sophia, recae en sus vieja pasión por Molly. Tom camina—borracho—por un paisaje idílico que le produce románticos pensamientos sobre su Sophia:

It was now a pleasant evening in the latter end of June when our hero was walking in a most delicious grove, where the gentle breezes fanning the leaves, together with the sweet trilling of a murmuring stream, and the melodious notes of nightingale, formed all together the most enchanting harmony. In this scene, so sweetley accommodated to love, he meditated on his dear Sophia. While his wanton fancy roved unbound over all her beauties, and his lively imagination painted the charming maid in various ravishing forms, his warm heart melted with tenderness, and at length throwing himself on the ground, by the side of a gently murmuring brook, he broke forth into the following ejaculation. (V.10: 238-39)

Lo que sigue es un monólogo lleno de toda la retórica propia del amante romántico en torno a la heroína idealizada y su amor por ella, del que basta citar este fragmento para hacerse una idea:

How contemptible would the brightest Circassian beauty, drest in all the jewels of the Indies, appear to my eyes! But why do I mention another woman? Could I think my eyes capable of looking at any other with tenderness, these hands should tear them from my head. No, my Sophia, if cruel fortune separates us for ever, my soul shall doat on thee alone. The chastest constancy will I ever preserve to thy image... (239)

El monólogo sigue en este tenor, concluyendo: «Sophia, Sophia alone shall be mine. What raptures are in that name! I will engrave it on every tree» (239). Pero cuando Tom se dispone efectivamente a grabar el nombre de Sophia en la corteza de un árbol aparece Molly, y su carácter de doble anti-romántico de Sophia es claramente explicitado por el narrador—en un contraste que recuerda al que se produce en *Don Quijote* entre la Dulcinea que describe Sancho y la sucia aldeana que ve el hidalgo:

At these words he started up and beheld — not this Sophia — no, nor a Circassian maid richly and elegantly attired for the Grand Signior's seraglio. No; without a gown, in a shift that was somewhat the coarsest, and none of the cleanest, bedewed likewise with some odoriferous

effluvia, the produce of the day's labour, with a pitch-fork in her hand, Molly Seagrim approached. Our hero had his penknife in his hand, which he had drawn for the before-mentioned purpose, of carving on the bark; when the girl coming near him, cry'd out with a smile, "You don't intend to kill me, squire, I hope!"... (239)

Tras una breve conversación Tom y Molly se retiran a la parte más espesa del bosque. Ahí termina la fidelidad, constancia y castidad que acaba de prometer el héroe, y se inicia una dualidad que veremos en la acción y el mundo representado durante el resto de la obra, como ha indicado acertadamente Lynch: «Indeed, Fielding seems to intend a sharp contrast between Sophia and Molly in order to point out two potential directions in the plot, both of which eventually happen: a romance story in which Tom's ideal love for Sophia undergoes many of the obstacles we find in the Heliodoran tradition, and an episodic story of Tom's sexual hunger» (79). Se inicia en este pasaje lo que va a ser una alternancia continua durante el resto de la obra entre el amor idealizado *por* Sophia y amor degradado *con* una serie de dobles anti-románticos de la heroína—una en cada parte: si en la primera es Molly, en la segunda será Mrs Waters y en la tercera Lady Bellaston. Estas son el contrapunto bajo de Sophia y su amor por ella, y el testimonio por tanto no sólo de la doble naturaleza de Tom sino también del mundo.

(b) Mrs Waters, aunque no se la contraste tan explícitamente con Sophia como a Molly, tiene el mismo papel contrastivo: su aspecto físico, aunque no es descrito, se declara poco angélico en el pasaje que ya hemos citado, por contraste al de Tom, y sin demasiada belleza. E igualmente su naturaleza y personalidad tienen poco de románticos, más bien lo contrario: es Mrs Waters, al igual que Molly, la que toma la iniciativa y seduce a Tom en la posada de Upton después de ser salvada por éste; y, como en el caso de Molly, es la información posterior que el lector obtiene sobre ella la que la acaba de confirmar la degradación del personaje y de encuadrarla firmemente en una realidad baja y anti-romántica. Mrs Waters es la mujer—no se sabe si esposa—del capitán Waters al tiempo que amante de uno de los soldados de su regimiento, precisamente del villano del que la rescató Tom, Northerton, con el que viajaba cuando éste decidió atacarla para robarle (IX.7). La conexión con semejante villano, como la de Molly con Will Barnes, es un claro índice de su degradación; y lo mismo puede decirse de su pertenencia al ambiente degradado de la vida militar que vemos reflejado en la obra en la breve experiencia de Tom en el regimiento, y que recoge perfectamente la información que sobre Mrs Waters ofrece un sargento³⁸.

³⁸ «He said, she was the wife of Mr Waters, who was a captain in their regiment, and had often been with him at quarters. "Some folks," says he, "used indeed to doubt whether they were lawfully

Pero es sobre todo la relación amorosa que entabla Tom con Mrs Waters la que coloca a ésta inmediatamente como contrapunto degradado de la idealizada Sophia, siendo esta relación amorosa asimismo un claro contraste anti-romántico para con la de Tom y Sophia. Ello queda claro en la escena en que Mrs Waters seduce a Tom mientras éste come, una muy significativa superposición de acciones que tiene la virtud de equiparar el objeto amoroso con la comida y mostrar amor y hambre como dos tipos de apetito semejantes aunque su objeto sea diferente. Así lo deja claro el narrador ante de contarnos la cómica escena: «...she was in love, according to the present universally received sense of that phrase, by which love is applied indiscriminately to the desirable objects of all our passions, appetites, and senses, and is understood to be that preference which we give to one kind of food rather than to another» (IX.5: 454). El narrador equipara así de forma explícita el amor de Mrs Waters por Tom con el amor de Tom por la comida, procediendo acto seguido a hacer una sutil distinción entre los dos en que aquél resulta todavía más rebajado, para narrar finalmente la cómica escena de los intentos de seducción de Mrs Waters mientras Tom come. En ella el apetito de Mrs Waters pugna con el de Tom, el hambre de una con la del otro:

First, from two lovely blue eyes, whose bright orbs flashed lightning at their discharge, flew forth two pointed ogles. But happily for our hero, hit only a vast piece of beef which he was then conveying into his plate, and harmless spent their force. The fair warrior perceived their miscarriage, and immediately from her fair bosom drew forth a deadly sigh. A sigh, which none could have heard unmoved, and which was sufficient to have swept a dozen beaus; so soft, so sweet, so tender, that the insinuating air must have found its subtle way to the heart of our hero, had it not luckily been driven from his ears by the coarse bubbling of some bottled ale, which at that time he was pouring forth. Many other weapons did she assay; but the God of Eating ... preserved his votary. (IX.5: 455)

La clara identificación que establece este pasaje de amor con hambre rebaja ese amor a la más pura materialidad, creando un contraste implícito entre estos gastronómicos y bajos amores con los idealizados de Tom y Sophia. El contraste se traslada al que se establece entre los encantos de Mrs Waters, descritos en el lenguaje retórico y elevado del román (de nuevo el estilo *mock-epic* o burlesco, anunciado de nuevo por la invocación del narrador ahora a las Gracias, y al que se añade el símil militar tan característico del román para el juego o *combate* amoroso), y las viandas de las que

married in a church or no. But, for my part, that's no business of mine; I must own, if I was put to my corporal oath, I believe she is little better than one of us; and I fancy the captain may go to heaven when the sun shines upon a rainy day. But if he does, that is neither here nor there; for he won't want company ... But yet, to be sure, ensign Northerton and she were very well acquainted together, at our last quarters, that is very right and truth of the matter. But the captain he knows nothing about it; and as long as there is enough to him too, what does it signify?...» (IX.6: 457).

Tom está dando buena cuenta, la baja materia. El efecto inmediato naturalmente es equiparar los unos con las otras, ponerlos en el mismo nivel, haciendo de esos encantos y de la propia Mrs Waters no más que otro tipo de comida con la que Tom satisface otro tipo de apetito. Como en el pasaje de la anti-heroica pelea de Tom por Molly, la cervantina técnica del contraste aparece condensada en un pasaje.

Tom se verá envuelto de nuevo en una anti-heroica pelea como ésta ahora por Mrs Waters, trasladando así ese contraste externo al interno entre el héroe y las anti-románticas figuras por las que lucha y con las que lucha, entre la seriedad heroica con que acomete la defensa de la dama y el anti-heroico objeto y contexto de esa defensa. Ello tiene lugar cuando, al poco de llegar a la venta de Upton, y debido al penoso aspecto de Mrs Waters tras el asalto de Northerton y a la sospecha de que Tom y la dama tienen algún tipo de relación ilícita, la ventera, dispuesta a echar a tan indeseados inquilinos, y armada con el palo de una escoba, comienza a dar de palos a Tom. Tom soporta estoicamente la agresión, pero cuando el ventero hace intento de sumarse a la misma y Tom le conmina a dejar las manos quietas, éste responde con una bravata e insulta a Mrs Waters: «...[he] presently proceeded to discharge half a dozen whores at the lady above stairs, the last of which had scarce issued from his lips when a swinging blow from the cudgel that Jones carried in his hand assaulted him over the shoulders» (IX.3: 446). La cabaleresca defensa de Tom del honor de la poco honorable Mrs Waters da lugar a una refriega a la que se unirá Partridge para equilibrar las partes, y, posteriormente, la propia Mrs Waters y Susan la moza de la venta—cómicamente descrita como una gigante—por uno y otro bando. El resultado es de nuevo una anti-romántica batalla a la que el héroe se ve arrastrado por su noble comportamiento, de nuevo aderezada con el estilo burlesco, y que recuerda mucho al episodio la discordia del campo de Agramante del *Quijote*, esa pelea colectiva que tiene lugar en la venta de Juan Palomque que, como veremos, guarda una profunda relación con ésta de Upton.

(c) Si los amores de Tom con Mrs Waters y la presentación de los mismos como parte de sus necesidades materiales hacen de ésta el doble anti-romántico de Sophia y de éstos el contrapunto degradado al amor de Tom por Sophia, lo mismo ocurre con Lady Bellaston y su relación con Tom, también vinculada, como ya indicamos, a las necesidades materiales del héroe, esta vez al dinero. Como vimos, Lady Bellaston compra los servicios amorosos de Tom, que vuelve así a recaer en ese amor material o de subsistencia, aunque en este caso no para satisfacer su apetito o hambre sexual, sino su apetito o hambre en sentido literal (en este sentido puede considerarse el amor más degradado de todos, especialmente si tenemos en cuenta que Tom está fingiendo

continuamente). El contraste en este caso aparece subrayado por el hecho de que Sophia se aloja con Lady Bellaston, las dos viven bajo el mismo techo, de modo que en una visita de Tom al domicilio de ésta se encontrará accidentalmente con aquélla. Este encuentro a su vez dará lugar a una escena en que el contraste con el amor de Tom y Sophia se hará muy evidente (XIV.2). Tras el encuentro con Sophia en casa de Lady Bellaston, y ya en su domicilio, Tom recibirá una carta de la segunda en la que le ordena que vaya a verla inmediatamente, aunque antes de que pueda hacerlo la propia dama se presenta imprudentemente en los aposentos de Tom; mientras está ahí Tom recibirá otra carta de Sophia, de tono y contenidos radicalmente diferentes, en la que le pide que no vuelva a visitarla a casa de Lady Bellaston por parecerle una imprudencia. Pero, además de este claro contraste entre las actitudes de una y otra, tal vez lo más significativo a efectos contrastivos es el final de la escena, en el que Lady Bellaston, ante la negativa de Tom a revelar los contenidos de la carta de Sophia, comienza a comprender que Tom está enamorado de ésta y hace una distinción que revela claramente la índole de su amor frente al de Tom y Sophia: «She was indeed well convinced that Sophia possessed the first place in Jones's affections; and yet, haughty and amorous as this lady was, she submitted at last to bear a second place; or to express it more properly in a legal phrase, was contented with the possession of that which another woman had the reversion» (662). Mrs Bellaston se siente satisfecha de la posesión de una propiedad cuya renta disfruta otra mujer (*reversion* significa renta o interés que produce una propiedad). Los términos legales o mercantiles sustituyen a los culinarios del amor de Mrs Waters, y lo equiparan así ahora con lo que de hecho es claramente, una especie de artículo comercial o mercancía, algo que puede ser comprado o con lo que se puede comerciar, que es lo que hacen tanto Lady Bellaston como el propio Tom. El contraste entre este amor degradado y el idealizado de Tom y Sophia no puede ser mayor, y es además subrayado por las frases finales del capítulo:

It was at length agreed, that Jones should for the future visit [Lady Bellaston] at the house: for that Sophia, her maid, and all the servants would place those visits to the account of Sophia; and that she herself would be considered as the person imposed upon.

This scheme was contrived by the lady, and highly relished by Jones, who was indeed glad to have a prospect of seeing his Sophia at any rate; and the lady herself was not a little pleased with the imposition on Sophia, which Jones, she thought, could not possibly discover to her for his own sake. (662)

Amén de la múltiple ironía que subyace en la equívoca situación, lo interesante es ese doble propósito, la doble naturaleza que las visitas a casa de Lady Bellaston tendrían — cumplir su contrato comercial amoroso con la dama y satisfacer su amor romántico con

Sophia—y por tanto esa superposición de lo romántico y anti-romántico que tendría lugar bajo el mismo techo simultáneamente, una dramatización perfecta de la doble naturaleza del amor y del mundo en *Tom Jones*.

Naturalmente este contraste se produce también entre las dos mujeres, y ello aparece con toda claridad cuando, de nuevo, como en los casos de Molly y Mrs Waters, recibimos a posteriori información sobre Lady Bellaston muy reveladora. Es Nightingale quien ofrece dicha información a Tom y al lector en una conversación entre ambos: «Don't be angry Tom but, upon my honour, you are not the first young fellow she hath debauched. Her reputation is in no danger, believe me»(XV.9: 725), comienza diciendo Nightingale, y procede entonces a contar con detalle todo lo que sabe de la dama, «...which, as it contained many particulars highly to her dishonour, we have too great tenderness for all women of condition to repeat. We would cautiously avoid giving an opportunity to the future commentators on our works, of making any malicious application; and of forcing us to be, against our will, the author of scandal, which never entered into our head» (726). Esta elisión de la información que ofrece Nightingale por su extrema degradación tiene efectos aún más rebajadores para Lady Bellaston que si fuera incluida, sobre todo porque el narrador nos da contundentes pistas para imaginar sus contenidos cuando la describe como una *demirep*:

Though Jones had no reason to imagine the lady to have been of the vestal kind when his amour began, yet as he was thoroughly ignorant of the town, and had very little acquaintance in it, he had yet no knowledge of that character which is vulgarly called a demirep; that is to say, a woman who intrigues with every man she likes, under the name and appearance of virtue; and who, though some over-nice ladies will not be seen with her, is visited (as they term it) by the whole town; in short, whom everyone knows to be what nobody calls her. (725)

En el curso de la misma charla, Tom confiesa su amor por Sophia y la conversación recae en ésta, de modo que las palabras de Tom sobre su amada establecen un explícito contraste con las de Nightingale sobre Lady Bellaston: «“No breath ever yet durst sully her reputation. The sweetest air is not purer, the limpid stream not clearer than her honour. She is all over, both in mind and body, consummate perfection. She is the most beautiful creature in the universe; and yet she is mistress of such noble, elevated qualities, that though she is never from my thoughts, I scarce ever think of her beauty, but when I see it.”» (726). El contraste entre una y otra, así como entre el amor con una y por otra, se hace todavía más explícito cuando, tras enterarse Tom de que no es el primero a quien Lady Bellaston concede favores y escuchar más detalles de Nightingale sobre la dama...

Nightingale proceeded so far on this head, and told his friend so many stories of the lady, which he swore to the truth of, that he entirely removed all esteem for her from the breast of Jones; and his gratitude was lessened in proportion. Indeed he began to look on all the favours he had received, rather as wages than benefits, which not only depreciated her, but himself too in his own conceit, and put him quite out of humour with both. From this disgust, his mind, *by a natural transition* turned towards Sophia: her virtue, her purity, her love to him, her sufferings on his account, filled all his thoughts, and made his commerce with Lady Bellaston appear still more odious. (726-27)

La *transición natural* a que se refiere el narrador es el contraste que informa toda la obra, esa alternancia y contraposición continua de lo alto y lo bajo, lo romántico y anti-romántico. (Y es interesante reseñar en este sentido cómo Tom utiliza, como hace antes Lady Bellaston, términos comerciales para evaluar sus relaciones con ésta—*wages*, *benefits*—y se refiere a las relaciones mismas como *commerce*.)

La forma en que Tom pone fin a su relación con Lady Bellaston es significativa en cuanto a la realidad baja y degradada que ésta representa: una carta en la que le pide el matrimonio, algo inaceptable e impensable en el círculo social de la dama, que decide a ésta a romper sus relaciones con él. Lady Bellaston representa—al igual que hacían los Duques en *Don Quijote*—una realidad social alta, el mundo de la alta sociedad londinense, pero que en términos morales es tan baja y degradada como la representada por Molly o Mrs Waters, como la realidad social rural de la primera parte o la de viajeros y venteros que bulle en el camino en la segunda. Lady Bellaston y su mundo degradado muestra que lo alto y lo bajo no es lo mismo en términos sociales que románticos, que lo alto socialmente puede ser igualmente bajo o degradado. Y la degradación se ve reforzada de nuevo, como en el caso de los otros personajes femeninos anti-románticos, por su conexión con Lord Fellamar, el villano que intentará violar a Sophia para así casarse con ella; en este caso, sin embargo, no es Lady Bellaston la víctima de este villano, sino más bien al contrario, ya que es ella la instigadora del perverso comportamiento de Lord Fellamar. En realidad Lady Bellaston actúa por una parte como doble anti-romántico de Sophia, y por otra, junto con Lord Fellamar, como villanos de la trama romántica y por tanto parte de esos obstáculos que se interponen en el amor de los amantes. Y no sólo por el fallido intento de violación: Lady Bellaston, despechada por el abandono encubierto de Tom, y Lord Fellamar, deseoso de casarse con la heroína, urden además un complot para detener y deportar a Tom. Pero, en cualquier caso, la asociación de Lady Bellaston con Lord Fellamar prueba y confirma la degradación moral del mundo al que ambos pertenecen, situado en las antípodas del mundo romántico de Tom y Sophia.

Por último, y como en el caso de sus predecesoras, no sólo podemos observar el contraste externo Tom-Bellaston frente a Tom-Sophia, sino también el contraste interno entre la anti-romántica dama y su contexto y la actitud caballeresca de Tom hacia ella. Tom se convierte en su mantenido por una actitud difícil de creer pero de una índole elevada e idealista que contrasta con su anti-heroico resultado. Tras haber aceptarlo dinero de Lady Bellaston, para Tom es una cuestión de honor el corresponder a sus favores de la única manera en que puede hacerlo:

Now, though there are many gentlemen who very well reconcile it to their consciences to possess themselves of the whole fortune of a woman, without making her any kind of return; yet to a mind the proprietor of which doth not deserve to be hang'd, nothing is, I believe, more irksome than to support love with gratitude only; especially where inclination pulls the heart to a contrary way. Such was the unhappy case of Jones; for tho' the virtuous love he bore to Sophia, and which left very little affection for any other woman, had been entirely out of the question, he could never have been able to have made an adequate return to the generous passion of this lady, who had indeed been once an object of desire; but now was entered at least into the autumn of life; though she wore all the gayety of youth both in her dress and manner; nay, she contrived still to maintain the roses in her cheeks; but these, like flowers forced out of season by art, had none of that lively blooming freshness with which nature, at the proper time, bedecks her own productions. She had, besides, a certain imperfection, which renders some flowers, tho' very beautiful to the eye, very improper to be placed in a wilderness of sweets, and what above all others is most disagreeable to the breath of love.

Though Jones saw all the discouragements on the one side, he felt his obligations full as strongly on the other; nor did he less plainly discern the ardent passion whence those obligations proceeded, the extreme violence of which if he failed to equal, he well knew the lady would think him ungrateful; and what is worse, he would have thought himself so. He knew the tacit consideration upon which all her favours were conferred; and as his necessity obliged him to accept them, so his honour, he concluded, forced him to pay the price. This therefore he resolved to do, whatever misery it cost him, and to devote himself to her, from that great principle of justice, by which the laws of some countries oblige a debtor who is no otherwise capable of discharging his debt, to become a slave of his creditor. (XIII.9: 640-41)

El pasaje es largo pero no tiene desperdicio. La contradicción entre el comportamiento honorable y noble de Tom y la situación deshonorables e innobles en que se produce y en que desemboca es evidente. Su amor por la heroína, su deseo de encontrarla (pues Lady Bellaston conoce su paradero), y especialmente su concepto del honor, se ejerce en una situación deshonestas y baja y le conduce de hecho al deshonor y al amor—o algo parecido—con una anti-heroína entrada en años y no precisamente deseable (su descripción física contrasta claramente con la de Sophia), que suple su falta de atractivo con su generosidad económica (y obsérvese de nuevo el uso de términos comerciales para describir esto que no es sino una transacción). Si antes Tom era el caballero errante al rescate de dama en peligro, aunque la dama rescatada no fuera precisamente una virginal heroína y el carácter de sus contrincantes fuera radicalmente anti-heroico, ahora Tom es el caballero cuya caballeresca acción consiste en acceder a las deshonestas

proposiciones de una dama obligado por la ayuda económica que ésta le ha prestado. Así Tom es una extraña mezcla de caballero y *gigolo*, y sólo muy tardíamente, como vimos, comprende la bajeza de la situación, que tal gratitud es absurda, y que el dinero que recibe no es sino un salario. Esta ingenuidad de Tom es realmente increíble, pero por increíble que sea es una prueba de esa carácter romántico que se ejerce de nuevo con una dama y en un contexto radicalmente anti-románticos y bajos, una contradicción irresoluble que es el mejor testimonio de esa naturaleza dual y mezclada del mundo.

Así pues mediante estos cómicos contrastes y yuxtaposiciones no sólo es desplazado o dialogizado el héroe romántico que encarna Tom, sino también el mundo romántico que representan el héroe, la heroína y su amor. El contraste que tenía lugar dentro de la personalidad de Tom entre su aspecto heroico y su aspecto anti-heroico, es también incorporado en el mundo que lo rodea, en el que el aspecto romántico o alto que representan él y la heroína es enfrentado al aspecto anti-romántico o bajo representado por otros personajes, especialmente las tres mujeres que hemos visto y su entorno. Esta yuxtaposición o contraste entre lo alto y lo bajo que se produce en la obra implica claramente una ruptura con la *estilización y superlativización* de la representación romántica de la realidad, y por tanto un evidente desplazamiento modal que nos mete en el territorio del *realismo*. Y a esta yuxtaposición se refiere insistentemente el narrador en sus comentarios auto-conscientes, sin duda para subrayar la novedades y trascendencia de este desplazamiento. Así, cuando define su obra como «this heroic, historical, prosaic poem» (IV.1: 152), está apuntando a ese *realismo*—a él hace referencia el término *historical*—en que se dan la mano lo heroico y lo prosaico, lo alto y lo bajo, el román y la picaresca. Las mismas ideas que se encuentran en esta definición son explicadas por extenso cuando el narrador, al discutir las diferencias entre la *historia* pública, basada en documentos y testigos, y la privada, escribe lo siguiente:

But we who deal in private characters, who search into the most retired recesses, and draw forth examples of virtue and vice, from holes and corners of the world, are in a more dangerous situation. As we have no publick notoriety, no concurrent testimony, no records to support or corroborate what we deliver, it becomes us not only to keep within the limits of possibility, but of probability too; and this more especially in painting what is greatly good and amiable. Knavery and folly, though never so exorbitant, will more easily meet with assent; for ill-nature adds great support and strength to faith. (VIII.1: 364)

En la historia privada que ofrece *Tom Jones*, se dan la mano lo *greatly good* y *amiable* con *knavery* y *folly*, lo alto y lo bajo. Y también lo alto y lo bajo en el sentido social del

término, como explica más adelante (IX.1, 439), *high life* y *low life*, términos que, como hemos visto, no coinciden con los anteriores.

Pero es sin duda en el capítulo 1 del libro XIII donde la referencia a la yuxtaposición entre lo alto serio y lo bajo cómico, entre lo anti-romántico y lo romántico, es más clara, pues el narrador invoca en su ayuda primero al *Genius*...

First, Genius, ...Teach me ... to know mankind better than they know themselves. Remove that mist which dims the intellects of mortals, and causes them to adore men for their art, or to detest them for their cunning in deceiving others, when they are, in reality, the objects only of ridicule, for deceiving themselves ... Come thou, that hast inspired thy Aristophanes, thy Lucian, thy Cervantes, thy Rabelais, thy Moliere, thy Shakespeare, thy Swift, thy Marivaux, fill my pages with humour; 'till mankind learn the good-nature to laugh only at the follies of others, and the humility to grieve at their own. (608)

...y luego a *Humanity*

And thou, almost the constant attendant on true genius, Humanity, bring all thy tender sensations ... Not without these the tender scene is painted. From these alone proceed the noble disinterested friendship, the melting love, the generous sentiment, the ardent gratitude, the soft compassion, the candid opinion; and all those strong energies of a good mind, which fill the moistened eyes with tears, the glowing cheeks with blood, and swell the heart with tides of grief, joy and benevolence. (609)

El narrador invoca la asistencia del Genio para incluir lo bajo, ordinario y vulgar como materia cómica y objeto de sátira; de la Humanidad para incluir también lo alto e ideal junto a lo bajo cómico. Estas afirmaciones dejan claro lo que es perceptible en toda la obra: que lo romántico—la forma literaria tradicional del ideal—no es el blanco de ataque, más bien un instrumento de crítica de lo anti-romántico. Se produce así un cambio de énfasis respecto a Cervantes, que ya observamos en *Joseph Andrews*, de la parodia a la sátira. Pero lo romántico no queda totalmente a salvo, pues la yuxtaposición con lo anti-romántico muestra sus limitaciones, su exclusión de la realidad baja y ordinaria para ofrecer un mundo depurado y extraordinario, y además lo hace cómico al situarlo en un nuevo contexto y jugar cómicamente con esas limitaciones y las expectativas que crea en el lector. De ahí el énfasis continuo del narrador en la presencia de lo bajo en su obra. En el título de VII.10 nos dice, por ejemplo: «Containing several Matters, natural enough, perhaps, but low». Y en XIV.1 vuelve a insistir en cómo la materia baja da mucho más juego para una obra cómica.

El contraste así pues se da tanto en el interior de héroe como entre Sophia y sus dobles anti-románticos—Molly, Mrs Waters y Lady Bellaston, una en cada parte—y rivales en el amor de Tom. Tom también tiene tres rivales con los que contrasta en cada una de las partes—Blifil, Northerton y Lord Fellamar—pero este contraste es de una

índole diferente, no anti-romántico o cervantino sino romántico. No son dobles anti-románticos que representan lo bajo frente a lo alto, sino antagonistas que representan el mal frente al bien, aunque de forma desplazada. (Y es lógico que así sea, puesto que el contraste anti-romántico en lo que a Tom se refiere ha sido internalizado, él es su propio doble anti-romántico, y no necesita por tanto de dobles externos; al contrario que Sophia, que siendo un personaje puramente romántico, necesita del contrapunto de sus dobles.) En Lady Bellaston, como hemos visto, convergen los dos tipos de contraste, pues es por un lado el doble anti-romántico de Sophia y, por otro, en su asociación con Lord Fellamar, antagonista del héroe. Lady Bellaston interviene así simultáneamente en las dos tramas que se superponen y se entrelazan a lo largo de toda la obra y a las que pertenecen respectivamente los tres personajes femeninos y los tres masculinos: una trama anti-romántica que gira en torno a los amores del héroe con los dobles anti-románticos de Sophia y lo que los rodea, y una romántica que gira en torno a su amor por Sophia y los obstáculos que se interponen. De la doble naturaleza del héroe y del mundo resulta también una dualidad en la trama.

(3) En *Tom Jones*, como ha indicado muy acertadamente James Lynch, pueden discernirse claramente dos líneas de acción. Por un lado una anti-romántica y casi picaresca, que empieza, como vimos, con un héroe bastardo (no sólo abandonado y de misteriosa identidad: su madre no se casó con su padre), cuyo comportamiento hace pensar que ha nacido para ser colgado (una evocación del anti-romántico determinismo de la picaresca), y que es expulsado de su hogar tras una borrachera y un comportamiento poco virtuoso; que viaja sin dinero de posada en posada satisfaciendo como puede sus necesidades materiales; que tiene una serie de encuentros sexuales, el último de los cuales, con Lady Bellaston, marca su punto más bajo de degradación al forzarle su situación de extrema necesidad a prestarle sus favores amorosos a cambio de favores económicos; y que al final da con sus huesos en prisión por herir de muerte a Mr Fitzpatrick en un duelo y todo hace prever que efectivamente va a ser colgado, como se anunciaba al principio, y como repite el narrador recuperando claramente el tono de los comentarios iniciales sobre el héroe: «This I faithfully promise, that notwithstanding any affection, which we may be supposed to have for this *rogue*, whom we have unfortunately made our hero ... we had rather relate that he was hanged at Tyburn (which may very probably be the case) than forfeit our integrity, or shock the faith of our reader» (XVII.1: 777-78). Esta conexión entre las aventuras de Tom y la picaresca es apuntada por Lynch cuando explica que, tras el testimonio de sus anti-románticos apetitos en la primera parte, «Tom's forced departure, Black George's appropriation of

the banknotes Allworthy gave to the hero, and the rumors that Tom was sent away penniless and naked from his reputed father's house suggest that Tom's journey is like the *pícaro's*» (83). Lynch añade que, desde el incidente con Northerton en la posada hasta que desde Upton decide seguir a Sophia, «...the hero's journey is guided by random adventures, characteristic of the picaresque novel: he and Partridge venture from inn to inn, are plagued by inclement weather, by hunger and by poverty. Jones, nevertheless, retains something of the romance hero» (84).

Y efectivamente Tom nunca pierde esta cualidad del héroe romántico, entre otras cosas porque simultáneamente es el protagonista de una trama romántica que discurre de modo paralelo a esta picaresca. En ella Tom se enamora románticamente de la heroína, pero sus bajos orígenes y la oposición de Western le vedan el matrimonio con ella; viaja tras Sophia hasta Londres gracias a una serie de coincidencias en las que se muestra la mano de la Providencia, y en el curso de su viaje protagoniza algunas aventuras en las que se comporta como un auténtico héroe caballeresco, como sugiere Miller cuando afirma que «the middle section of *Tom Jones* is, in effect, modeled upon the wanderings of the knight errant quite as much as upon those of the *pícaro*—for Tom is not really a *pícaro*» (*"Tom Jones" and the Romance* 34); y una vez en Londres debe superar una serie de obstáculos (no sólo el que supone el padre de Sophia, sino los que crean Lady Bellaston y Lord Fellamar) hasta alcanzar la felicidad gracias a la recuperación de su verdadera identidad, que transforma sus orígenes bajos en nobles, y le permite casarse por fin con Sophia. Lynch comenta al respecto que,

In his antiromance role, Tom is something like a *pícaro*: a hungry young man whose aimless journey, like his lifestyle, is episodic. In his romance role, Tom is a conventional hero whose adventures proceed directly from his love for Sophia. The pattern of these romance adventures is diffused by his antiromance actions, but Fielding's presentation of Tom and Sophia prompts us to see a romance design in the peripatetics of the plot. (76)^{*(105)}

Tal vez el indicador o recordatorio más efectivo y evidente de ese *design* es la intervención de la casualidad, o Providencia romántica a la que aludíamos, esa fuerza superior que favorece al héroe y posibilita el cumplimiento de su destino heroico o romántico, que tiende a encumbrarlo y dirige su vida hacia una apoteosis final a través de una serie de casualidades. Esta se deja ver en las coincidencias y encuentros casuales

^{*(105)} Y más adelante añade: «Tom's romance love for the idealized, sentimentalized heroine clearly suggests the position of the benevolent philosophers, but his actions with Molly ... and later with Mrs Waters and Lady Bellaston, also suggest that he is guided as much by Hunger as by Love ... we are forced to accept the antiromance events in the novel, even though what sustains the plot are the romance events» (81).

que permiten que Tom ejerza su acción heroica y se revele como tal héroe, salvando al Man of the Hill y a Mrs Waters—acciones que los propios personajes atribuyen a la Providencia, a la que también se refieren como Fortuna³⁹—e incluso, aunque de modo diferente, al bandolero; pero sobre todo que permiten que los amantes sigan uno el rastro del otro en su viaje y que Tom dé con Sophia una vez llegado a Londres.

Así no deja de ser una tremenda coincidencia que Sophia y Mrs Honour, en su escapada de Mr Western, lleguen precisamente a la misma venta de Upton en que se encuentran Tom y Partridge; pero esto es además resultado de una larga serie de casualidades. Sophia parte de su casa con idea de dirigirse a Londres. Pero da la casualidad de que el guía que contrata Honour para el viaje es el mismo que utilizó Tom para el suyo, como descubre además Sophia una vez en camino a través de una casual conversación (X.9: 500), y ello hace a Sophia cambiar de opinión y seguir a Tom. La triple casualidad es subrayada por el narrador, aunque a través de la perspectiva de Honour, que no tiene simpatía por Tom y prefiere ir a Londres: «It was therefore highly unlucky for her, [1] that she had gone to the very same town and inn where Jones had started, and still more unlucky was she, [2] in having stumbled on the same guide, and [3] on this accidental discovery which Sophia had made» (500-501). Pero las casualidades no acaban aquí. Sophia tras seguir de venta en venta a Tom, y presionada por Honour, cambia de idea y renuncia a seguir a Tom; decide dirigirse a Gloucester para desde allí marchar a Londres; pero entonces una milla antes de entrar en Gloucester, encuentran a Dowling, el abogado que había cenado en una venta del lugar con Tom la noche anterior, al que Honour conoce y con el que se para a charlar. Todo hace pensar que Dowling les va a revelar el destino de Tom y Sophia va ir a reunirse con él (ya sabemos que la reunión, aunque frustrada, ha tenido lugar en Upton, pues el viaje de Sophia se relata retrospectivamente); pero Fielding elige caminos más tortuosos que hacen su encuentro todavía más casual, doblemente casual. De modo que lo que

³⁹ Tom explica su rescate del *Man of the Hill* en términos providenciales: «Having mist our way this cold night, we took the liberty of warming ourselves at your fire, whence we were just departing when we heard you call for assistance, which I must say, Providence alone seems to have sent you ... Be thankful then," cries Jones, "to that Providence to which you owe your deliverance; as to my part, I have only discharged the common duties of humanity...» (VIII.10: 400-401). La criada del *Man of the Hill* parece estar de acuerdo cuando afirma que «...to be certain it must have been some good angel that sent him hither...» (401). Ya hemos visto en un pasaje citado más arriba cómo Tom atribuye de nuevo el encuentro con Mrs Waters y su rescate a la Providencia. La coincidencia aquí es doble porque el villano que está atacando a Mrs Waters es precisamente Northerton, con el que Tom tiene una cuenta pendiente, como el propio Tom subraya en las palabras que dirige a éste: «I fancy, sir ... you did not expect to meet me any more in this world, and I confess I had as little expectation to find you here. However, Fortune, I see, hath brought us once more together, and hath given me satisfaction for the injury I have received, even without my own knowledge» (441-42).

ocurre es que Sophia, ante el miedo de que este abogado, al que Honour ha dicho que van a Gloucester, tenga tiempo de viajar al destino de origen de Sophia y pueda informar a su padre del curso de su viaje, decide cambiar éste de nuevo, así que desde Gloucester abandona el camino de Londres y toma el de Worcester, que le lleva en cuatro horas a la venta de Upton donde se encuentra a Tom, de nuevo por pura coincidencia (503). Todas estas peripecias parecen apuntar a una Providencia o al menos una Fortuna, dirigiendo el destino de los amantes para que se encuentren—y así lo subraya el contraste con el viaje de Western, que sigue a su hija y a punto está de dar con ella en Upton, pero por medios totalmente causales y lógicos.

Lo mismo ocurre cuando, una vez que Sophia da con Tom en Upton y se marcha al enterarse de que está con Mrs Waters, se invierten los papeles y es Tom quien sigue a Sophia. De nuevo, como ocurría con Sophia, Tom parte sin idea de seguirla, pero un par de providenciales casualidades le hacen cambiar de opinión e ir tras ella. Tom se encuentra primero en una encrucijada en la que se para porque no sabe qué camino tomar, porque va a la (a)ventura, como los caballeros errantes, y tras consultar con Partridge, decide que, «“Since it is absolutely impossible for me to pursue any farther the steps of my angel — I will pursue those of glory. Come on, my brave lad, now for the army ...” And so saying, he immediately struck into the different road from which the squire [Western] had taken, and, by mere chance, pursued the very same thro' which Sophia had before passed» (XII.3: 558). La mano de esa Providencia romántica aliada con el héroe se muestra con claridad aquí al permitirle hacer lo que el propio Tom declara como imposible, seguir a Sophia, dirigiéndolo, al contrario de lo que había hecho con Western, en la misma dirección. Su intervención no termina ahí, pues en el capítulo siguiente Tom se encontrará con un mendigo (primera coincidencia) que a su vez ha encontrado en el camino el libro de Sophia con el billete de cien libras (segunda coincidencia), lo que decide a Tom a seguir a Sophia para devolverle su billete. Y en el siguiente capítulo (XII.5) Tom se encuentra de nuevo en una encrucijada, pero entonces oye el el ruido de tambores que anuncia una representación de marionetas y orienta hacia allí sus pasos, y de nuevo los orienta providencialmente, pues el retablo lo llevará a Sophia, aunque de nuevo interponiendo y acumulando más casualidades, creando una cadena de coincidencias. En XII.8, y tras haber asistido a la representación, Tom se despierta por el ruido que producen los palos con los que el maestro del retablo está regalando a su ayudante; Tom se interpone y el ayudante, dolido y resentido por los palos recibidos, acusa al maestro de haber pensado robar a una dama el día anterior—y la dama naturalmente no es otra que Sophia—y conduce a Tom al punto preciso en que

se encontraron con ella. El narrador apunta al diseño providencial cuando titula el capítulo «in which Fortune seems to have been in a better Humour with Jones than we have hitherto seen her» (576), pero es Partridge el que lo explicita y subraya más claramente cuando leemos que,

...he [Tom] again pushed on with the utmost eagerness, being highly delighted with the extraordinary manner in which he had received his intelligence. Of this Partridge was no sooner acquainted, than he, with great earnestness, began to prophesy, and assured Jones, that he would certainly have good success in the end: for, he said, "two such accidents could never have happened to direct him after his mistress, if Providence had not designed to bring them together at last." And this was the first time that Jones lent any attention to the superstitious doctrines of his companion. (577-78)

Y efectivamente así será, pues al final Tom y Sophia acabarán juntos, y así parece ser de manera inmediata, puesto que unas líneas más abajo en el mismo capítulo 8, o un par de millas más allá de camino, les sorprende una violenta tormenta que junto con el hambre les obliga a parar en una venta. Y en ella Partridge reconoce al guía que ha cabalgado con Sophia y al que vio en Upton (578), quien acepta conducirlos a la venta en la que dejó a Sophia. Esta nueva coincidencia hace a Partridge insistir en su visión optimista y providencial, y esta vez el narrador parece estar de acuerdo: «Partridge was in very high spirits during the whole way, and often mentioned to Jones the many good omens of his future success, which had lately befriended him; and which the reader, without being the least superstitious, must allow to have been peculiarly fortunate» (XII.9: 581). La referencia de Partridge a profecías y augurios recuerdan claramente a las que iban marcando el destino providencial del héroe en el román—aquí cómicamente desplazados al ser puestos en boca de Partridge.

Pero las casualidades no cesan aquí, y se extienden a la última parte y a un tercer grupo de coincidencias que tiene lugar en Londres. Tom, habiendo seguido el rastro de Sophia hasta allí, se encuentra en una situación más difícil si cabe, pues encontrar a Sophia en la gran ciudad es como buscar una aguja en un pajar. Sin embargo, de nuevo la Fortuna vendrá en su ayuda de manera un tanto increíble—«...whether it was that Fortune relented, or whether it was no longer in her power to disappoint him» (XIII.2: 611), explica el narrador—pues en uno de sus paseos por la ciudad llegará ante la mismísima casa del noble irlandés en que piensa que Sophia puede estar alojada. Sophia no está allí pero un criado le conducirá a casa de Mrs Fitzpatrick, aunque en este caso Tom tiene mala suerte y Sophia, aunque no se aloja ahí, acaba de salir de esa mismísima casa diez minutos antes de que llegue él—el encuentro ahí habría sido demasiado prematuro. Mrs Fitzpatrick se niega a revelarle a Tom el paradero de Sophia,

y cuando visita a aquélla de nuevo, se ha mudado, de modo que Tom se encuentra como al principio. Pero entonces la Providencia o esta casualidad romántica vendrá de nuevo en su ayuda. Tom, a la sazón metido ya en su ilícita relación con Lady Bellaston, ignora que Sophia se aloja en su casa. Pero un día (primera coincidencia) Lady Bellaston se ve obligada a concertar una de sus citas con Tom en su propia casa en lugar de en la casa que utilizan habitualmente, aunque tiene buen cuidado de que sea a una hora a la que Sophia estará ausente, en el teatro. Pero (segunda coincidencia) Sophia abandona el teatro antes de lo pensado debido a un imprevisto altercado, de modo que cuando llega a casa de Lady Bellaston se encuentra de bruces con Tom que está esperando a ésta. Los amantes se verán de nuevo separados tras la llegada de Western a Londres, pues éste saca a Sophia de casa de Lady Bellaston—su llegada es de nuevo providencial pues salva a Sophia del intento de violación de Lord Fellamar—y así Sophia se encuentra de nuevo en paradero desconocido para Tom. Pero otra vez un encuentro casual, ahora entre Partridge y Black George, que ha venido a Londres con Western, le permitirá localizarla, y a través de él enviarle una carta. Finalmente el encarcelamiento de Tom pondrá fin a esta romántica trama de encuentros y desencuentros.

Sin embargo, igual que la trama romántica se ve acompañada por una trama anti-romántica con la que contrasta y que la dialogiza, todos estos casuales encuentros de sentido positivo y favorables al héroe se ven contrapunteados por otros de sentido negativo y desfavorable. La Providencia romántica y seria se ve contrarrestada por una Providencia anti-romántica y cómica, que no contribuye al encumbramiento final del héroe sino a su hundimiento, que tiende a poner de manifiesto y en evidencia su naturaleza anti-heroica en vez de heroica, al descubrimiento de sus anti-heroicas faltas y carencias, y que lo envuelve en cómicos malentendidos y situaciones que lo degradan. Esta casualidad asociada a la trama anti-romántica dialogiza y desplaza cómicamente esa Providencia romántica, como hacían los aspectos anti-románticos de héroe y mundo con sus contrapuntos románticos, y es especialmente visible en tres núcleos o zonas de la acción. La primera, los incidentes y acontecimientos que desembocan en la expulsión de Tom de Paradise Hall. Tom se emborracha y pelea con Blifil a causa de un insulto de éste, y es precisamente en ese estado ebriedad, y por tanto especialmente bajo de defensas, cuando se produce el casual encuentro con Molly, precisamente con Molly, con los resultados que ya sabemos. Pero la negativa acción de la casualidad sobre el héroe no acaba ahí, ya que, tal como dice el narrador,

Fortune seldom doth things by halves. To say the truth, there is no end to her freaks whenever she is disposed to gratify or displease. No sooner had our hero retired with his Dido, but ... the parson [Thwackum], and the young squire [Blifil], who were taking a serious walk, arrived at the stile which leads into the grove, and the latter caught view of the lovers, just as they were sinking out of sight. (V.10: 240)

Tom será así sorprendido en anti-romántica situación precisamente por sus dos principales enemigos, quienes al intentar descubrir quien es la joven que está con Tom y oponerse éste, pelearán a puño limpio con él y no saldrán muy bien parados. Y entonces se producirá aún una tercera casualidad que pondrá todavía más en evidencia al héroe, la llegada de Western, que ayuda a Tom y se interpone en la pelea, y con él e otros personajes entre los que se encuentra precisamente la propia Sophia, que coge así a Tom en flagrante y anti-heroico delito de infidelidad, aunque en un primer momento no se dé demasiada cuenta de ello por la pelea y la sangre que ésta ha producido.

La segunda zona de la obra donde esta anti-romántica casualidad es bien visible—de hecho el núcleo donde es más ostensible en toda la obra—es en los incidentes que tienen lugar en la venta de Upton, que son el contrapunto más claro a esa Providencia romántica que une y dirige a los amantes⁴⁰. Ya hemos visto la serie de casualidades y coincidencias que encaminan a Sophia a Upton. La culminación lógica de esta romántica serie sería el reencuentro de los amantes, pero éste nunca llega a tener lugar por una serie contrastiva de anti-románticas casualidades que vuelven a poner al héroe en evidencia, a exponer su degradación a la mirada de todos, tanto de Sophia como de otros personajes, y a colocarlo en una anti-heroica y cómica situación. Así quiere esta

⁴⁰ Ya antes de la llegada a Upton, y de los providenciales encuentros con el *Man of the Hill* y Mrs Waters, y actuando de claro contrapunto a estos últimos, tiene lugar un anti-romántico y casual encuentro entre Tom y el que se supone que es su padre, Partridge (VIII.4). Partridge reviste el encuentro de una cierta solemnidad providencial al verlo como una oportunidad que le brindan los cielos a Tom de compensar a Partridge por las desgracias sufridas a causa de esa falsa paternidad de Tom, recurriendo de nuevo al sueño premonitorio: «...I am convinced, from this extraordinary meeting, that you are born to make amends for all I have suffered on that account. Besides, I dreamt, the night before I saw you, that I stumbled over a stool without hurting myself; which plainly shewed me something good was towards me; and last night I dreamt again, that I rode behind you on a milk-white mare, which is a very excellent dream, and betoken much good fortune, which I am resolved to pursue, unless you have the cruelty to deny me» (VIII.6: 382). Sin embargo el valor premonitorio de estos sueños es cuestionado o subvertido por el narrador cuando nos explica las verdaderas motivaciones de Partridge: «Though Partridge was one of the most superstitious of men, he would hardly, perhaps, have desired to accompany Jones on his expedition merely from the omens of the joint-stool, and white mare, if his prospect had been no better than to have shared the plunder gained in the field of battle» (VIII.7: 383-84). El narrador se refiere a que Partridge está convencido de que Tom es el hijo de Allworthy, y de que no ha sido expulsado, sino que se ha escapado; de modo que si lo convence para que vuelva, Allworthy se lo recompensará y además le perdonará, máxime cuando su enfado con él fue fingido para proteger su reputación, puesto que él es el padre en realidad, según cree Partridge. Teniendo en cuenta esto, el carácter de Partridge, y el papel que jugará en las desgracias posteriores de Tom en Upton, el casual encuentro entre ambos hay que incluirlo en la serie providencial anti-romántica y no en la romántica.

cómica casualidad que Sophia llegue a la venta precisamente cuando Tom está en la cama con Mrs Waters, ni antes ni después. Y quiere la casualidad que tenga que enterarse a través de una conversación entre Partridge y Mrs Honour de lo que tal vez podría haberse silenciado si aquél hubiera sido más discreto (483). Para rematar la desafortunada serie Sophia entabla una conversación con la moza de la venta, Susan, y a través de ella se entera de cómo Partridge estuvo alardeando entre criados y clientes de la venta de que Sophia bebía los vientos por Tom y de que éste se va a la guerra para huir de ella (485), ideas que Sophia atribuye al propio Tom, lo que hace abandonar a Sophia la venta dejando su manguito—una prenda cargada de significado para los amantes—para que Tom sepa que ha estado ahí y que lo sabe todo. De esta manera una triple coincidencia—cuádruple, si contamos el encuentro casual de Tom con Partridge, que se revela fatídico a tenor de la intervención de éste—anula las románticas posibilidades y expectativas creadas por la serie providencial romántica que permite a Sophia llegar a Upton. Pero las coincidencias aún se espesarán más en contra del héroe en la venta de Upton. Ya antes de la llegada de Sophia, Mr. Fitzpatrick entra en el dormitorio y sorprende al héroe en la cama con Mrs Waters—lo que da lugar a una pelea entre ambos y crea una cómica escena de confusión nocturna—pensando que Mrs Waters es su mujer, que se ha fugado de su casa en Irlanda y a la que viene persiguiendo desde allí. Mr Fitzpatrick es inducido a este error por un malentendido con Susan—que tiene una cita nocturna con el mozo de cuadra, de nuevo un eco del *Quijote* y la moza Maritornes. Y no acaba aquí la cómica cadena de coincidencias contra el héroe. Más tarde llegará Western, se creará una tremenda confusión en la cocina de la venta, con Western vociferando y preguntando por su hija, y Fitzpatrick por su mujer; y en plena confusión entrará Tom en la cocina con el manguito de Sophia en la mano. Western lo acusa por esa evidencia del manguito de haber raptado a Sophia. Fitzpatrick que es sobrino político de Western (nueva coincidencia), pensando que la dama que estaba en el dormitorio con Tom era Sophia, ratifica la acusación y dice que los vio en la cama juntos—de esta forma la cadena de cómicas coincidencias se vuelve también contra Sophia. Aunque este malentendido se deshace al entrar Mrs Waters, Tom es juzgado por este delito que no ha cometido, y es finalmente absuelto.

De esta manera la Providencia cómica y anti-romántica acumula casualidad tras casualidad en contra del héroe en Upton. Pero aún hay un tercer núcleo en que ésta se observa perfectamente, y son los acontecimientos que conducen a Tom a la cárcel y a la desesperación en Londres, de nuevo resultado de una cadena de coincidencias. Todo empieza con el casual encuentro entre Tom y Mr. Fitzpatrick en Londres a las puertas

de la casa de Mrs Fitzpatrick. El irlandés, que ha prometido desquitarse de los golpes recibidos de Tom en la escena del dormitorio en Upton, aprovecha la oportunidad y lo reta a duelo, con el resultado de que es herido de gravedad por Tom. De nuevo quiere la casualidad que en ese mismo momento los esbirros contratados por Lord Fellamar para secuestrar a Tom y deportarlo, que lo habían seguido hasta la casa de Mrs Fitzpatrick, se encuentren al acecho y sean testigos del duelo, lo que les permite apresar a Tom y declarar en falso contra él para que sea acusado de asesinato. Y una vez en la cárcel—el mundo de Fielding es un pañuelo—Tom recibirá la visita de Mrs Waters, que se había convertido en la compañera de Mr Fitzpatrick tras encontrarse con él en Upton, y que va a interesarse por Tom. Esta visita será trascendental en el romántico desenlace de la obra, como veremos, pero en lo que a esta Providencia anti-romántica se refiere, tiene de nuevo nefastas consecuencias para Tom, pues Partridge, que la ve ahora en la cárcel, pero que—de nuevo casualidad de casualidades—no había llegado a verla en ningún momento en Upton, reconoce en Mrs Waters a Jenny Jones, es decir la supuesta madre de Tom, lo que convierte su relación con ella en un horrible incesto que hunde a Tom en la más profunda miseria. Para rematar sus anti-románticos infortunios, Tom recibe precisamente en la cárcel la carta en que Sophia, enterada de su relación con Lady Bellaston y su propuesta de matrimonio, parece romper definitivamente con él. Como a don Quijote, una anti-romántica cadena de casualidades lo ha llevado no a la cumbre de su destino heroico y a su unión con Sophia, sino que lo ha hundido en una sima tan negra y profunda como la de Montesinos.

Dos esta forma no sólo tenemos yuxtapuestas en *Tom Jones* dos tramas o líneas de acción, sino también y asociadas a ellas dos principios de acción que las mueven y hacen avanzar y que hemos identificado como una casualidad—o Providencia—romántica o seria frente a otra anti-romántica o cómica. Es la misma yuxtaposición que encontramos en el *Quijote* entre la trama anti-romántica de las aventuras caballerescas de don Quijote frente a las aventuras románticas de muchas de las historias entrelazadas, especialmente la de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando; y si en éstas últimas veíamos actuar una Providencia romántica también vimos cómo en la trayectoria del hidalgo podía detectarse la intervención de una Providencia anti-romántica guiando sus pasos. Además, si en el *Quijote* la yuxtaposición o contraste entre estas dos tramas con sus Providencias respectivas se hacía más ostensible en el episodio climático de la venta de Juan Palomeque, la venta según don Quijote encantada a juzgar por los infortunios que en ella le acaecían siempre, y en la que se cruzaban o convergían todos los hilos de la historia en una serie de románticas y anti-románticas casualidades; en *Tom Jones*

ocurre exactamente lo mismo en el episodio no sólo climático sino también central de la venta de Upton^{*(106)}, que parece igualmente encantada contra el héroe. La venta de Upton está claramente modelada sobre la de Juan Palomeque. Las similitudes episódicas son numerosas: Susan y Maritornes, las peleas de ventero y ventera con sus clientes (en este caso con Tom, Partridge y Mrs Waters, en el de Palomeque con los que intentan irse sin pagar), las confusiones nocturnas que se producen en ambas, o la confusión generalizada diurna que don Quijote comparará a la discordia del campo de Agramante, y que se produce en Upton en la cocina. Pero lo fundamental es que en la venta de Upton, como en la del *Quijote*, convergen diferentes hilos narrativos para volver a separarse después, siendo así una especie de nudo central en que se cruzan las historias y personajes principales: Tom, de viaje con Partridge y en una de sus aventuras amorosas con Mrs Waters, es decir con su supuesto padre y madre, quienes tienen en parte la llave de su verdadera identidad; Sophia y Mrs Honour, huyendo de su casa para librarse de un marido indeseado; Mrs Fitzpatrick y su criada, también huyendo de su casa por un marido indeseable; Mr Fitzpatrick buscando a Mrs Fitzpatrick; y Western buscando a Sophia. Como sugiere Van Ghent, tenemos además personajes representativos tanto de la primera parte, del campo, como de la tercera, de la ciudad. Pero ante todo convergen en Upton las dos tramas que hemos venido

^{*}(106) El episodio de Upton está colocado en el centro de la obra, como una especie de eje en la estructura no sólo tripartita sino simétrica de la misma, como han apreciado Ghent o Alter entre otros. Ghent escribe: «The scenes at Upton occur at the center of the story (Books IX and X, in a volume of eighteen books), and it is here that we again pick up Partridge and Jenny Jones, Tom's reputed father and mother, both of them implicated in the initial circumstances of the action and both of them necessary to the final complications and the reversal. It is at Upton that the set of London characters begin to appear, with Mrs Fitzpatrick and her husband as its representatives...., involving both Sophia and Tom in their London destinies. From the central scenes at Upton the novel pivots around itself. There have been six books of country life, in the center are six books on the highways, and the final six books are concerned with life in London—on a smaller and more local scale, much in the manner of Cervantes's multiple contrasts of perspective; and it is at Upton Inn, in the mathematical mid-point of the story, that country and city come together» (71-72). Alter es el que estudia en mayor detalle la estructura tripartita y también bipartita o simétrica de la obra, en la que el eje, aunque Alter no lo diga explícitamente (pero sí implícitamente por la división que traza de nueve y nueve) es Upton: «The whole novel, in fact, can be divided more or less neatly in half, with the action in many of the first nine books ingeniously answering to the action of the corresponding books in the second group of nine» (*Henry Fielding* 137). Y Alter enumera ejemplos de ello: en el libro IV de la primera parte se introduce a Sophia y Molly, en el V se narra al amor entre Tom y Sophia; en el cuarto de la segunda (el XIII), aparece Lady Bellaston y en el siguiente se narra su relación con Tom; el matrimonio impuesto a Sophia por su tía y su padre ocupa la atención de los libros VI y VII, y luego de los XVI y XVII; Tom es herido por Northerton en el VII, debe guardar cama y su contrincante es hecho preso; en el XVI él hiere a Fitzpatrick, que queda postrado en la cama, y él queda preso; el libro IX acaba con Tom en la cama con Mrs Waters, en XVIII con Tom en el lecho nupcial con Sophia. Knight Miller en «The "Digressive" Tales» indica también la posición simétrica respecto a Upton de los relatos del *Man of the Hill* y Mrs Fitzpatrick.

estudiando, la romántica de los amantes, a la que pertenecen Tom, Sophia y Western, y la anti-romántica, con Tom, Mrs Waters y Mr Fitzpatrick (quien muy significativamente será la siguiente pareja de Mrs Waters e intervendrá, como hemos visto, muy decisivamente en el anti-romántico final del héroe). Y convergen también por último la Providencia romántica que une ahí a los amantes y la anti-romántica que los separa^{*(107)}.

Pero no sólo en este punto privilegiado convergen las dos tramas. La convergencia puede observarse en otros puntos claves de la obra y la trayectoria de Tom, precisamente los que ya hemos visto de la expulsión del héroe o su encarcelamiento. Así en su expulsión se cruzan la serie de anti-románticas acciones de Tom que hemos visto, su incontinencia alcohólica y sexual, con otras románticas, en este caso el descubrimiento de Western del amor entre su hija y Tom y su visita, hecho una furia, a Allworthy para informarle de ello y avisarle de que mantenga a Tom alejado de Sophia; así como la intervención del villano Blifil, cuya malevolencia hacia Tom aumenta por este descubrimiento del amor entre él y la que ha de ser su mujer—aunque, nos dice el narrador, «...the success of Jones was much more grievous to him than the loss of Sophia» (VI.10: 284). Es precisamente esa malevolencia de Blifil la que distorsiona las anti-románticas acciones de Tom de las que ha sido testigo al relatárselas a Allworthy, un relato que retrasa hasta que llega la oportunidad más favorable para hacerlo, es decir, la más desfavorable para Tom, en este caso el descubrimiento de su relación con Sophia por parte de Western⁴¹. En el relato de Blifil convergen pues las anti-románticas acciones de Tom, con el romántico odio de aquél que exagera la depravación de Tom, y el contexto del descubrimiento del amor romántico entre héroe y heroína que arroja una luz aún más desfavorable sobre Tom, de modo que convergen claramente las dos tramas. Y es este relato, o, en otras palabras, el comportamiento anti-romántico de Tom convertido en criminal por el villano y por su osadía romántica con Sophia, el que da

^{*(107)} McKillop apunta la conexión en cuanto al método cómico entre los episodios de Upton, los del final de *Joseph Andrews* en Booby-Hall, y los de las ventas de Cervantes (114-15). Más adelante es más específico al afirmar refiriéndose a Upton: «Fielding's model here is probably the last long in-sequence in *Don Quixote I*, where various themes and characters in Cervantes' extended narrative converge, although of course Cervantes does not weave so close a texture» (124).

⁴¹ «Again, he resolved to hoard up this business, till the indiscretion of Jones should afford some additional complaints; for he thought the joint weight of many facts falling upon him together, would be the most likely to crush him; and he watched therefore some such opportunity as that with which Fortune had now kindly presented him» (286). Y no le falta razón a Blifil, pues tras expulsar a Tom, Allworthy justificará su decisión argumentando que «"...he now found he was an abandoned reprobate, and such as it would be criminal in anyone to support and encourage. Nay," said Mr Allworthy to him, "your audacious attempt to steal away the young lady, calls upon me to justify my own character in punishing you» (VI.11: 287).

lugar a la decisión de Allworthy de expulsar a Tom. Una combinación similar de lo romántico y anti-romántico se observa en su encarcelamiento al final. Lady Bellaston y Lord Fellamar han planeado una conjura contra él para deportarlo, pero antes de que sus esbirros se lancen sobre él se produce el duelo con Mr Fitzpatrick, resultado de los anti-románticos acontecimientos de Upton y de su incontinencia sexual con Mrs Waters, lo que les ahorra el trabajo. Sin embargo la presencia de esos esbirros en el lugar del duelo contribuye a la desgracia de Tom, pues testifican falsamente en su contra. La misma combinación da como resultado la carta que le envía Sophia a Tom en la cárcel. Para romper su anti-romántica relación con Lady Bellaston Tom le escribe una carta en que le propone matrimonio, pero ésta llega a manos de Sophia como resultado de la malevolencia de aquélla, que actúa así como villana y antagonista del héroe; y es al leerla cuando Sophia escribe la suya a Tom.

La forma en que la trama romántica y la anti-romántica se cruzan en los ejemplos comentados permite observar el patrón que rige los cruces o relaciones entre ambas. Vemos cómo en realidad los obstáculos que tradicionalmente se interponen en el amor de los protagonistas—la prohibición paterna, la intervención de villanos, diferentes accidentes, aventuras y peripecias—y que son los que mueven y hacen avanzar la acción del román, aquí son creados por la trama anti-romántica. Y, aunque esa casualidad anti-romántica contribuya a la creación de esos obstáculos y a la separación de los amantes (de la misma manera que la romántica tiende a allanarlos uniendo a los amantes, y en el tramo final, como veremos, conduciéndolos a un final feliz), es el comportamiento de Tom el responsable directo de los mismos en última instancia. Así lo decisivo en la expulsión de Tom no es la romántica objeción paterna ni la intervención de Blifil, sino el anti-romántico comportamiento de Jones, sobre el que los factores románticos comentados se superponen y determinan su expulsión. Esta es ante todo la expulsión del pícaro o el anti-héroe, no la del héroe romántico, pero servirá de excusa para poner en marcha el viaje de los amantes y su separación. En Upton la heroína sorprende a Tom en sus picarescos amoríos, de los que sólo él y su incontinencia sexual es responsable, y de ahí el enfado de Sophia y la nueva separación que mantiene en marcha la trama romántica. Y al final, cuando los antagonistas del héroe han urdido un plan contra él, éste no se hace necesario porque la trama anti-romántica se adelanta en forma de Mr. Fitzpatrick para producir similares o incluso peores efectos—en lugar de ser deportado Tom tiene muchas posibilidades de ser colgado; Tom es culpable también de incestuosas relaciones con su supuesta madre; y el mismo Tom, al convertirse en *gigolo* de Lady Bellaston y escribirle la fatídica carta, se

convierte en instrumento de su mayor desgracia, peor todavía que la cárcel y el incesto, el desdén de Sophia^{*(108)}. Y esa trama anti-romántica, de la que él mismo es responsable último, no sólo es el motor de los principales obstáculos y desgracias que se interponen en la romántica, sino, en última instancia, también de su romántica culminación y triunfo, de la que nos ocuparemos más abajo. Gracias a su expulsión y el viaje a que da lugar se descubrirá la villanía de Blifil y, lo que es más importante, Tom corregirá sus anti-románticos vicios y se convertirá en un héroe integral. En ello, como en la recuperación de su verdadera identidad, será decisiva Mrs Waters, y por tanto la anti-romántica conexión de Tom con ella. Esta conexión, de manera más puntual, permite a Sophia escapar de su padre, ya que si Tom no hubiera estado en la cama con Mrs Waters, ella se habría quedado con Tom y Western los habría cogido en Upton. Y gracias a Lady Bellaston puede encontrar Tom a Sophia, aunque con la ayuda de la casualidad, pero tal casualidad no habría sido posible si Tom no hubiera tenido relación alguna con Lady Bellaston. Finalmente, y por tortuosos caminos que veremos más abajo, la trama que urden contra Tom ésta y Lord Fellamar contribuye a restaurar la identidad de éste y a desenmascarar a Blifil.

De esta forma la trama anti-romántica mueve o hace avanzar a la romántica, como un engranaje metida en ella; y aquélla a su vez es movida no tanto por las casualidades que hemos visto, como por la naturaleza y el comportamiento de Tom que es su causa

^{*(108)} Así lo ha apreciado RONALD S. CRANE en su ensayo clásico «The Plot of *Tom Jones*», *Essays on the Eighteenth-Century Novel*, ed. Robert Donald Spector (Bloomington and London: Indiana University Press, 1965). Crane, tras desmenuzar la compleja trama argumental de *Tom Jones* concluye que esta surge «...from the double scheme of Bridget respecting Tom [ya veremos en qué consiste], and both reinforced, from Book III onward, by the combination in Tom's character of goodness and indiscretion» (112), que es lo que da lugar a todas las complicaciones y penurias que ha de soportar Tom, así como, paradójicamente, a su éxito y buena fortuna final. Crane desarrolla esta idea más adelante ofreciendo ejemplos cuando se refiere a...

...the decisive role which Tom's own blunders are made to play, consistently, in the genesis of all the major difficulties into which he is successively brought—always, of course, with the eager assistance of Fortune and of the malice or misunderstanding of others. The importance of this becomes clear at once when we consider how much trouble he would have spared himself had he not mistaken his seduction by Molly for a seduction of her by him; had he not got drunk when he learned of Allworthy's recovery or fought with Blifil and Thwackum; had he not suggested to Western that he be allowed to plead Blifil's case with Sophia; had he not allowed himself to be seduced by Jenny at Upton; had he not thought that his very love for Sophia, to say nothing of his gallantry, required him "to keep well" with the lady at the masquerade [Lady Bellaston]; and, lastly, had he not accepted so uncritically Nightingale's scheme for compelling her to break off the affair.

The truth is that each successive stage of the plot up to the beginning of the denouement in Book XVII is precipitated by a fresh act of imprudence or indiscretion on the part of Tom, for which he is sooner or later made to suffer not only in his fortune but his feelings, until, in the resolution of each sequence, he discovers that the consequences of his folly are after all not so serious as he has feared. (119)

primera. De este modo la trama anti-romántica con su anti-romántica casualidad desplaza y dialogiza cómicamente a la romántica y su casualidad; y la casualidad de la primera es a su vez desplazada por la *causalidad* que es su principio básico de acción. Tom, y no la Providencia anti-romántica, y mucho menos la romántica, es el culpable de casi todo lo que le pasa, aunque tanto una como otra echen una mano. Sus desgracias y su alejamiento de Sophia son el resultado de su bondad sin prudencia y de su incontinencia, que a la postre serán también el origen de su triunfo final. Así lo reconoce el propio Tom cuando, ya en la cárcel, en la culminación de sus adversidades, echa primero la culpa de las mismas a la Fortuna, para rectificar inmediatamente: «“Sure,” cries Jones, “Fortune will never have done with me, 'till she hath driven me to distraction. But why do I blame Fortune? I am myself the cause of all my misery. All the dreadful mischiefs which have befallen me, are the consequences only of my own folly and vice.”» (XVIII.2: 815). Lynch se hace eco de estas ideas cuando señala como una de las diferencias entre *Tom Jones* y la tradición romántica que le sirve de base lo siguiente: «Unlike the Heliodoran novel, however, where divine providence goes hand in hand with narrative suspense, Tom himself is the cause of his own troubles—a fact that suspends our rhetorical expectations of a romance pattern» (71). Frente al román, en que las desgracias, pruebas y obstáculos, acaecen por sorpresa e inesperadamente a los protagonistas, que no han hecho nada para merecerlas y prueban con ellas su mérito, aquí son resultado exclusivamente de las faltas del héroe, de sus deméritos, y son en ese sentido previsibles. Esa línea que va de la casualidad romántica a la anti-romántica y de ésta a la causalidad *realista* es de nuevo la del desplazamiento modal del román hacia al realismo. Y de nuevo el narrador subraya y llama la atención sobre ese desplazamiento cuando anima al lector a participar activamente en la lectura de la obra imaginando acontecimientos elididos por no ser demasiado trascendentes a partir de sus protagonistas, y a que prevea la acción de los hombres a partir de sus personalidades: «Now, in the conjectures here proposed, some of the most excellent faculties of the mind may be employed to much advantage, since it is a more useful capacity to be able to foretell the actions of men, in any circumstance, from their characters, than to judge their characters from their actions» (III.1: 122). Estas facultades pueden ser ejercidas en un mundo en el que el personaje determina la acción, en el que éste hace que pasen cosas, y no al revés, en el que la acción determina al personaje y a éste le pasan cosas; en el que rige la causalidad y no la casualidad; en un mundo horizontal que es el que presenta la obra.

Pero hemos visto cómo pese a esta horizontalidad *realista* en este mundo la acción de la Providencia se deja sentir, tanto en forma romántica como anti-romántica. Como en el *Quijote*, tenemos una causalidad que es el motor primero de la acción—en la obra de Cervantes es el error del hidalgo, su locura que transforma encuentros en aventuras, en *Tom Jones* es igualmente el error de Tom, sus vicios que crean obstáculos y dificultades; y junto a ella tenemos dos series de casualidades, una romántica frente a otra anti-romántica con la que contrasta o es yuxtapuesta. Y como en el *Quijote*, ambas responden en última instancia a una visión providencial del universo, a esa creencia en una Providencia que rige el destino de los hombres premiando la virtud y castigando el vicio o el error, y que hemos llamado ideológica o moral*⁽¹⁰⁹⁾. Tom efectivamente es

*⁽¹⁰⁹⁾ En el caso de Fielding esta creencia está en perfecta armonía con la visión neoclásica de un universo ordenado que el artista refleja en el orden y diseño de su propia obra, y que se corresponde perfectamente con la doctrina de la Providencia divina formulada por autores religiosos de la época, como ha explicado MARTIN BATESTIN en «Fielding: The Argument of Design», *The Providence of Wit: Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts* (Oxford: Clarendon Press, 1974): 141-63. Battestin explica cómo *Tom Jones* responde perfectamente a lo que él denominan *Augustan world-view*, esto es, «the belief in the existence of Order in the great frame of the universe, and in the necessity for Order in the private soul» (142). La obra de Fielding no sólo formula estos valores a través de los comentarios explícitos del narrador, sino que los encarna formalmente en su estructura y trama, en la función del narrador, en su lenguaje, y en la significación emblemática de algunas escenas y personajes. Por eso, «on one level, the design of *Tom Jones* is the argument of the novel; and this argument is, in sum, the affirmation of Providence—a just benign, all-knowing and all-powerful Intelligence which orders and directs the affairs of men toward a last, just close» (143). Y por eso, «...the author-narrator of *Tom Jones* stands in relation to the world of his novel as the divine Author and His Providence to the "Book of Creation"—not like Joyce's artist or his God, "invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails", but rather very much interested and involved» (143). Pero para Battestin esta visión providencial enraizada en la visión de mundo del momento no tiene nada que ver con el *romance*, sino que se corresponde con la visión providencialista religiosa formulada en diferentes tratados de los que Battestin cita numerosos ejemplos. Tras enumerar una serie de ejemplos de la actuación de la Providencia que aquí hemos llamado romántica en *Tom Jones*—de la que citará muchos más, casi todos los aquí citados, en el curso de su ensayo, aunque ninguno de la Providencia anti-romántica, de hecho habitualmente los autores que constatan la intervención de la casualidad o Providencia en la obra no diferencian los dos tipos que aquí hemos estudiado y se centran sólo en aquélla—Battestin indica que estos ejemplos parecen dar la razón a los críticos que cuestionan el rigor novelístico de Fielding y sus propias afirmaciones de que él como novelista se rige por lo probable. Pero Battestin corrige: «What I wish here to suggest is that the fortunate contingencies and surprising turns which affect the course of events in *Tom Jones* are neither the awkward shifts of incompetency nor the pleasant fantasies of romance; rather, they have an essential function in the expression of Fielding's Christian vision of life. As the general frame and architecture of *Tom Jones* is the emblem of Design in the macrocosm, so the narrative itself is the demonstration of Providence, the cause and agent of that Design. (151). Y Battestin mostrará cómo por eso, todos esos providenciales acontecimientos forman parte de lo que Fielding considera natural y probable, puesto que su concepción del universo es providencial, mientras que rechaza lo maravilloso como improbable (152-53). (Estamos ante ideas muy similares a las que sobre lo probable y lo maravilloso formula Cervantes un siglo y medio antes al diferenciar lo milagroso, que es lo providencial y por tanto admisible, de lo maravilloso, que es lo mágico y que critica por ejemplo en la *Diana*.)

Desde mi punto de vista, y como espero haber demostrado, Battestin se equivoca al separar esa visión providencial del *romance*, pues ésta, la Providencia ideológica o moral, está vestida en *Tom*

castigado por sus vicios pero ayudado y finalmente premiado por su virtud intrínseca. Esta visión providencial moral es la que late en las afirmaciones de Tom que acabamos de ver sobre él mismo como causa de su miseria, y que recuerdan— y de hecho entablan un perfecto paralelismo— a las de don Quijote poco antes de regresar definitivamente a la aldea, cuando, desengañado e igualmente en el fondo de su miseria, afirma que cada uno es el artífice de su ventura. En ambas afirmaciones late la misma creencia de que están siendo castigados por sus faltas, y por tanto en un mundo providencialmente regido; pero en el que sin embargo cada uno es responsable de sus acciones, cada uno es el artífice de su ventura, y por tanto un mundo de horizontalidad *realista*, en el que el ser humano es el principio primero de acción. En el mundo de Fielding conviven esa Providencia ideológica que se plasma narrativamente como Providencia romántica y anti-romántica, como serie de casualidades positivas o negativas, con la causalidad realista, como ocurría en el de Cervantes, aunque de manera mucho más clara y contundente ahora— la intervención de la casualidad romántica en el *Quijote* estaba relegada a las historias entrelazadas secundarias y la anti-romántica no se dejaba sentir

Jones con ropajes románticos, como lo ha estado desde siempre, desde el román griego hasta el román religioso inglés pasando por el caballeresco hispánico y el propio *Quijote* en las historias interpoladas; Fielding además la viste con ropajes anti-románticos, como ocurría no en el román pero sí en el *Quijote*, cuya superposición de la Providencia romántica y anti-romántica Fielding está desarrollando en *Tom Jones*. El román es el vehículo literario natural y tradicional de esta visión providencial, sea pagana o cristiana, como afirma MELVYN NEW en su excelente artículo «“The Grease of God”: The Form of Eighteenth-Century English Fiction», *Publications of the Modern Language Association* 91 (1976): 235-44: «...universally the romance is that form of fiction best able to contain the activities and characters of a God-ordered world ... In the romance, classic and Christian, there is a proper distribution of rewards and punishments at the end, and there is a subordination of character to effect this conclusion. The world of the romance is a God-ordained, God-contrived world in which virtue is rewarded, vice punished, where trial and experiment ... are concluded in a significant, comprehensive, satisfying manner» (238a-b). New explica además la pervivencia de la Providencia romántica en los novelistas ingleses del XVIII como resultado de la pervivencia en el momento de la visión providencial (una explicación aplicable además a Cervantes): «The patterned world of an overarching, if not immediately obvious, order; the dispensation of rewards and punishments according to an accepted, eternal justice; the surprise discoveries and last-minute rescues which are taken as signs of God's enduring interest and concern in human affairs; the strong sense that the characters are manipulated toward their final reward (or punishment) by forces beyond themselves—these are the essential characteristics of the romance, and they are as well the essential characteristics of a world governed by a providential God. It is no accident, then, that authors who believe in Providence reconstruct that world—quite realistically from their point of view, in the form of the romance; and it is no accident that during the period when such a world view was dominant, so was the romance, in all its various medieval manifestations. Nor is it an accident that ... the initial structuring principle of eighteenth-century fiction is the romance, for neither Defoe nor Richardson, Fielding nor Smollett, had embraced the secular vision. All believed in a world ordered and continually governed by a just God; all imitated that world by using the long-standing conventions of the romance...» (238b-39a). Pero, proseguirá New, «...these authors shaped a fictional world in which the claims of romance were carefully, gingerly displaced from the theoretical center of the narrative» (239a), y esto es precisamente lo que hemos visto en Cervantes, Richardson y Fielding.

tan intensamente. Ello es el testimonio claro de un mundo o una visión de mundo en transición, que no ha roto definitivamente con la visión vertical antigua pero abraza ya una visión horizontal moderna, como ha explicado con acierto Melvyn New:

..the major novelists of the age imaged for in their writings neither a Christian world view, which was slowly giving way, nor the secular world view, which we now recognize as having replaced it; rather, as I hope to demonstrate, their fictions reflect, with surprising consistency and complexity—if not full consciousness—that historical moment when the intellectual and imaginative resources of their culture were transferred from one system of ordering experience to another. The proper frame of reference, then, for the great English fictions of the eighteenth century is one that defines this transition. (236b)^{*(110)}

Las palabras de New son perfectamente aplicables a Cervantes. En Fielding, como un siglo y medio antes en Cervantes, y como testimonio de esta imagen del mundo en lenta transformación (empieza en el XVI y termina en el XVIII), el *romance* sigue presente en el *realismo*. Y esa presencia se hará mucho más clara y contundente en el último volumen de *Tom Jones*, cuando se produzca *dentro de la novela* lo que, paradójicamente, podríamos llamar *the rise of romance*.

3. El libro XVIII de *Tom Jones* se caracteriza efectivamente por la inusitada fuerza con la que el *romance* afirma sus derechos en ese mundo en principio *realista*—

^{*(110)} New analiza esa transición ideológica y muestra cómo se plasma en las «...vitally important ways in which the romance is disclaimed by eighteenth-century fiction writers» (239b), o, en otras palabras, cómo se yuxtapone el *romance* con mundos en principio *realistas*. En lo que se refiere a Fielding, New, tras constatar el control absoluto del narrador y la serie de coincidencias románticas de la que hemos hablado, escribe lo siguiente: «Fielding is quite intent, it seems to me, on forcing his reader to confront the romance structure of his fictions as a realistic image of life, and the more arbitrary and arranged events become, the more he insists that he is simply the recorder of unpatterned, undesigned existence ... On the one hand, we have the intrusive narrator who singles out his heroes and heroines for special protection and affection; who guides them through dangers and disasters to a just reward; who punishes the wicked and reveals treachery; who, in short, through his sustaining grace shapes human life into the pattern of the romance. And, on the other hand, we have the same intrusive narrator consistently countering all claims of power or interference, a narrator who asserts that human events must be allowed to occur without design or pattern; that the author can only legitimately report the complex variety of human personality and events but cannot take sides; that everything must be reported, however distasteful or low, however lacking in justice or morality. In brief, Fielding wants it both ways, a world shaped by God and a world shaped by men: a story that predates and therefore shapes its narration and a story that is directed at every crisis by an intrusive and concerned narrator» (242a-b). Battestin ha comentado también esta posición intermedia de Fielding y su conexión con el contexto ideológico, en su caso el contexto de las ideas religiosas y la visión de la realidad formulada en ellas: «Within *Tom Jones* both these assumptions about reality are accommodated: on the one hand, we may trace, with Professor Crane, what might be termed the "naturalistic" determination of events through the probable and predictable interaction of the characters; yet, on the other hand, we are aware of what seems best described as the "artificial" determination of events through the arbitrary and quite improbable contrivance of the author, who presides like Providence over the world of the novel, distant yet very much involved, omniscient and all-powerful, arranging the elements and circumstances of his story according to a preconceived scheme as symmetrical and benevolent as the Design of that larger Creation he mirrors» (159).

aunque, ya antes de llegar a este tramo final, románticamente *realista*—en el que ha transcurrido la mayor parte de la acción. El realismo romántico de Fielding, modulado, como hemos visto, sobre el de Cervantes, se hace más decididamente romántico. Ello es el resultado de una serie de románticas casualidades que, ahora ya sin su contrapunto anti-romántico y sin asomo alguno de causalidad, dan lugar a la anagnórisis final. Esta anagnórisis es doble, pues no se refiere sólo a la recuperación de la identidad del héroe y el reconocimiento social de la misma, sino especialmente al reconocimiento social de su verdadera naturaleza. De un mundo de apariencias confusas, mezcladas, ordinarias (el mundo del *realismo*), emergen esencias polares, depuradas, superlativas (el *romance*), en virtud de una providencial e increíble serie de casualidades que nos sitúa decididamente en un territorio romántico. Al final de *Tom Jones* Fielding enfatiza las posibilidades románticas del mundo *realista*, los vislumbres de verticalidad escondidos en la horizontalidad de la realidad, el carácter romántico de su realismo.

La cadena de casualidades que conduce a esta emergencia del *romance* no deja lugar a dudas sobre el carácter románticamente providencial del mundo. Tom, como vimos, recibe en la cárcel la visita de Mrs Waters, que le dice que no cree que Mr Fitzpatrick muera, y que resulta ser Jenny Jones, su madre. «Here an accident happened of a very extraordinary kind; one indeed of these strange chances, whence very good and grave men have concluded that Providence often interposes in the discovery of the most secret villainy, in order to caution men from quitting the paths of honesty, however warily they tread in those of vice» (XVIII.3: 819), anuncia el narrador, y esto marca el principio de una serie de sorprendentes coincidencias. Primero Allworthy recibe muy oportunamente una carta de Square en la que éste cuenta lo que ocurrió realmente cuando Tom fue expulsado y las injustas calumnias vertidas contra él (aunque no deja claro si el calumniador es Blifil o Thackum), lo que da lugar a un cambio de actitud de Allworthy hacia Tom y a la introducción del tema de la verdadera naturaleza de éste, que va unido al de la de su antagonista Blifil. Por eso ello se ve acompañado por las primeras sospechas de Allworthy sobre el comportamiento de Blifil al descubrirse que éste envió al abogado de Allworthy, Dowling, a ver a los testigos contra Tom, aunque Blifil elude momentáneamente su responsabilidad con mentiras. Tras esto Partridge se encuentra por casualidad con Allworthy y niega la paternidad de Tom atribuida a él, introduciendo así el tema de la verdadera identidad de Tom. Estos incidentes preparatorios culminan en la revelación definitiva, que tiene lugar gracias a Jenny Jones. Esta visita a Allworthy para contarle que Tom es en realidad su sobrino, hijo de su hermana Bridget, quien, no dispuesta a casarse con el padre de Tom, decide

abandonar al niño en la cama de Allworthy para evitar el escándalo y asegurarse de que el niño es educado en el hogar de su familia, con la intención de revelar más tarde a Allworthy su verdadero parentesco con el niño; este propósito se ve frustrado por el matrimonio de Bridget con el capitán Blifil, tras el que Jenny Jones asume en silencio la maternidad siguiendo las instrucciones de Bridget. Jenny Jones revela así la verdadera identidad de Tom, una muy romántica *anagnorisis* y también *peripetia*, aún más romántica si tenemos en cuenta cómo y por qué llega Jenny a decidirse a hablar con Allworthy. Ello es el fruto de una cadena de coincidencias, que en principio parecían anti-románticas, diseñadas para hundir al héroe, pero que acaban tornándose por el arte de prestidigitación de Fielding en románticas: a los encuentros entre Tom y Jenny, Jenny y Mr Fitzpatrick, y Mr Fitzpatrick y Tom, que forman una cadena en la que cada uno es resultado del anterior, y que ponen a Tom en la cárcel y deciden a Jenny a dar el paso que no ha dado hasta ese momento para salvar a Tom de un destino incierto; hay que añadir ahora un cuarto, resultado a su vez de todos ellos, que explica cómo ha llegado Jenny a saber que el hombre con que se acostó y que ha herido a Mr Fitzpatrick es su supuesto hijo. Y ello es resultado de la visita de un abogado que, pensando que ella es la mujer de Mr Fitzpatrick (de nuevo un afortunada y oportuna confusión), la visita a fin de ofrecerle dinero y apoyo para acusar en los tribunales al agresor de su supuesto esposo, un tal Tom Jones.

Pero esta visita del abogado, punto final de la cadena de casualidades que desembocan en el descubrimiento de la identidad de Tom, marca al mismo tiempo el inicio de otra serie de coincidencias que contribuyen al otro descubrimiento decisivo de este tramo final, el de su verdadera naturaleza, asociado al de la villanía de Blifil. Así de nuevo la casualidad hace que Partridge, al visitar a Jenny en su casa, se cruce con el abogado y lo identifique como Dowling. Jenny revela esta identidad a Allworthy, quien comprende que se está urdiendo un complot contra Tom y que el responsable es Blifil, ya que no es él, como piensa Jenny, quien ha enviado a su abogado. Allworthy, muy justamente, ve la mano de la Providencia en todo esto: «Good Heavens! By what wonderful means is the balckest and deepest villainy sometimes discovered» (XVIII.7: 838). Pero esta ayuda providencial que permite descubrir claramente a Allworthy la villanía de Blifil se ve completada por el no menos providencial descubrimiento que permite comprender tanto a él como al lector el grado superlativo de esta villanía. En el curso de la entrevista subsiguiente entre Dowling y Allworthy, que confirma que aquél obedecía órdenes de Blifil, Allworthy deja caer por casualidad que en realidad Tom es su sobrino. La falta de sorpresa que muestra Dowling ante esta revelación da lugar a la

sorpresa de Allworthy, y a una revelación tan importante o más que la de la identidad de Tom: Dowling ya sabía que era su sobrino, porque así se lo reveló la propia Bridget Allworthy antes de morir; ésta lo dejó escrito en una carta que él mismo llevó a Paradise Hall y entregó a Blifil, ya que a la sazón Allworthy estaba enfermo. Naturalmente Allworthy nunca recibió la carta porque Blifil no se la entregó. Así es como la villanía de Blifil y, por contrapartida, la inocencia de Tom, se revela en toda su extensión, así como el error de Allworthy al juzgar a uno y otro, tal y como queda claro en las siguientes palabras de éste a Mrs Miller: «Your friend, madam, is my nephew; he is the brother of that wicked viper which I have so long nourished in my bosom ... Indeed, Mrs Miller, I am convinced that he hath been wronged, and that I have been abused; abused by one whom you too justly suspected of being a villain. He is, in truth, the worst of villains» (XVIII.8: 845). Como estas palabras dejan ver, el descubrimiento de la identidad de Tom por parte de Allworthy va unido al de la verdadera naturaleza de Blifil, y, sobre todo, al de la verdadera naturaleza de Tom, como ratifican sus palabras un poco más adelante: «He is my own sister's son — as such I shall always own him; nor I am ashamed of owning him. I am much more ashamed of my past behaviour to him; but I was as ignorant of his *merit* as of his *birth*» (XVIII.9: 848). La escena de reencuentro entre Tom y Allworthy que se produce acto seguido es la del reconocimiento de ambos aspectos, de su linaje y su valía, una escena típicamente romántica, en la que aparece toda la retórica y parafernalia hiperbólica característica del román (XVIII.10).

De esta forma se ha llegado por fin al reconocimiento claro de las esencias escondidas bajo apariencias engañosas y mezcladas. La distinción que hace Allworthy en su conversación con Tom tras el reconocimiento muestra esta diferencia entre apariencia y esencia, al diferenciar entre las faltas que nacen de la ingenuidad y las que nacen de la villanía:

...there is this great difference between those faults which candour may construe into imprudence, and those which can be deduced from villainy only. The former, perhaps, are even more liable to subject a man to ruin; but if he reform, his character will, at length, be totally retrieved...: but villainy, my boy, when once discovered, is irretrievable; the stain which this leaves behind, no time will wash away. (XVIII.10: 854).

La distinción, sin embargo, como ha quedado claro a lo largo del libro por la incapacidad de Allworthy de discernir lo uno y lo otro en sus dos sobrinos, es bien difícil de establecer en la realidad circundante, en la que los vicios parecen villanía y la villanía se presenta exenta de vicios. En este rescate final de esencias en un mundo

complejo y no bipolar, al menos en apariencia, en el que la ingenuidad y la imprudencia, no importa la bondad que dejen traslucir, pueden tener consecuencias más graves que la villanía, como dice Allworthy, la diferencia entre el bien y el mal es restablecida al final con toda claridad a los ojos del mundo (pues el lector ya conocía o intufía esas esencias desde la posición privilegiada, comparable a la de Dios, que le ha venido ofreciendo el narrador a lo largo de toda la obra). Pero incluso el lector puede ahora percibir esa polarización romántica con mayor claridad porque a este desvelamiento final de esencias polarizadas en un mundo de apariencias mezcladas contribuye un proceso de depuración de las mismas que culmina también al final. Si las esencias hasta ahora estaban enturbiadas por esa mezcla con lo bajo y anti-romántico de la naturaleza de Tom que hemos venido comentando, por sus vicios y apetitos, y por tanto no mostraban la estilización típica del *romance*, ahora Tom tras su experiencia en la cárcel se ha arrepentido y purificado—como muestra a las claras la forma en que rechaza las tentaciones de diferentes mujeres, Mrs. Hunt (XV.11) y Mrs Fitzpatrick (XVI.9)—y como declara el propio Tom en la conversación con Allworthy:

Alas, sir, I have not been punished more than I have deserved; and it shall be the whole business of my future life to deserve that happiness you now bestow on me; for believe me, my dear uncle, my punishment hath not been thrown away upon me: though I have been a great, I am not a hardened sinner; I thank Heaven I have had time to reflect on my past life, where, though I cannot charge myself with any gross villainy, yet I can discern follies and vices too sufficient to repent and to be ashamed of; follies which have been attended with dreadful consequences to myself, and have brought me to the brink of destruction. (853)

Y junto a este proceso de depuración de la realidad y las esencias escondidas en ella hay también uno de superlativización de las mismas, pues el comportamiento de Jones al final es superlativa y extraordinariamente noble, rayando incluso en lo increíble, en su actitud hacia el villano que tan graves males le ha casusado, Blifil, al que perdona sin dudar un momento, como perdona también la gravísima deslealtad de Black George al robarle, o el error de Allworthy.

Así es como se produce^{*} la emergencia de *romance* en el seno del *realismo* imperante en la obra^{*(111)}. Gracias a la intervención de la Providencia romántica pueden por fin

^{*(111)} Lynch se hace eco de cómo es sólo al final de *Tom Jones* cuando descubrimos con claridad la infraestructura romántica de la obra que ha estado latente todo el tiempo pero que sólo al final se hace manifiesta: «Whereas in *Joseph Andrews* the romance plot virtually breaks away from the kind of history that begins the novel, and sets up a journey analogous to that in the Heliodoran tradition, in *Tom Jones* the romance structure provides a retrospective unity to the novel that forces us to reevaluate the causal progression of events. Even though the novel takes on the appearance of history from the very start, it becomes clear by the ending that the causal-similar accidents are as contrived as those in any providentially ordered romance. In shaping the novel as he does, Fielding effects a synthesis between romance and history...» (70).

discernirse con toda claridad ese mundo de esencias románticas—polares, estilizadas, superlativas—en el seno de una realidad de apariencias complejas, mezcladas, ordinarias, y regida por la causalidad. La naturaleza romántica de la realidad ha sido desplazada, cómicamente desplazada, aparece en el contexto de una realidad no sólo horizontal sino anti-romántica; pero esa naturaleza no ha desaparecido, está escondida y al final emerge con toda claridad. El mundo, al final de la obra, sigue siendo el mismo lugar, como revela la anti-climática información que ofrece el narrador sobre el destino de los personajes principales; pero en ese mundo horizontal está el pequeño mundo romántico formado por Tom y Sophia, una especie de meollo romántico en un universo *realista*. En ello recuerda ese meollo romántico en un contexto realista y anti-romántico que constituyen en el *Quijote* las historias entrelazadas, aunque las prioridades en Fielding se invierten, y lo que era episódico y secundario en Cervantes, aquí es central: ese meollo romántico es el de los protagonistas, y son los personajes secundarios los que constituyen el contexto *realista* que los rodea; en el *Quijote* ocurría al revés, don Quijote, el protagonista de la obra, es el que provee el contexto anti-romántico o *realista* a los personajes románticos. La diferencia es importante, pues es la historia principal y su protagonista la que marca el tono básico de la dialogización del *romance* resultante de la integración de éste en el *realismo*. Y no hay más que comparar la trayectoria de los protagonistas respectivos de las obras de Cervantes y Fielding para comprobar que, aunque unidas por un común realismo romántico, la distancia básica adoptada respecto al *romance* en una y otra es diferente. Don Quijote busca rescatar o reinstaurar ese mundo romántico que está escondido o ha sido encantado por esos magos que son sus enemigos en el mundo realista con que se encuentra. Don Quijote intenta, como dijimos, desencantar la realidad, rescatar las esencias románticas, aunque lo que de hecho hace es encantarla, distorsionar su esencia y transformarla en un mundo que no existe fuera de su cabeza. En *Tom Jones* la realidad romántica es efectivamente desencantada, reseñada de ese mundo confuso y mezclado del *realismo*, tal y como pretendía don Quijote. Podemos decir que Fielding lleva a término la empresa en que don Quijote fracasa, y las diferentes actitudes de Fielding y Cervantes respecto al *romance* encarnado por sus protagonistas—aunque naturalmente de diferente forma, en un caso subjetiva, en otro objetivamente—aparece así con claridad. En *Tom Jones* somos testigos, no de la infructuosa búsqueda del *romance* en la realidad, sino de su hallazgo efectivo, de la transformación de ésta en *romance*, aunque, naturalmente, no por la voluntad de un personaje, sino por la del único que puede hacerlo, el autor.

Esta diferencia en el tratamiento del *romance* en el seno del *realismo* nos lleva a otra diferencia importante en el status que aquél tiene en una y otra obra. En *Tom Jones* el *romance* no es una realidad subjetiva, confinada a la imaginación romántica del protagonista y aplastada por la realidad objetiva, sino una posibilidad objetiva de la realidad que al final emerge triunfante. En *Don Quijote* el contraste se establece entre la visión romántica subjetiva de un personaje sobre sí mismo y el mundo, frente a su anti-romántica figura y el mundo degradado en que vive, mientras que en *Tom Jones* es un contraste entre dos aspectos de la realidad objetiva, entre el aspecto heroico y el anti-heroico de Tom, así como entre el aspecto romántico de la realidad que conforman Tom y Sophia frente al anti-romántico que conforman Tom, Molly, Mrs Waters, Lady Bellaston, y el mundo de éstas. Sin embargo este status del *romance* no es equiparable al de las historia entrelazadas cervantinas, islotes de realidad objetiva romántica rodeada de un mar de realidad objetiva anti-romántica, pues en Cervantes esta realidad romántica no se contamina ni se mezcla con la que la rodea, mantiene íntegra su identidad romántica, el *romance* es tratado con una seriedad casi absoluta. En Fielding, sin embargo, y al menos hasta la depuración y emergencia final en forma pura, lo romántico aparece mezclado con y transformado o degradado por lo *realista*, lo anti-romántico aparece cómicamente incorporado en lo romántico, especialmente en la figura del héroe. Así pues el *realismo romántico* en *Tom Jones* tiene matices diferenciales y propios, que vienen dados por el carácter triunfante y no fracasado del *romance* representado por los protagonistas, así como por su carácter objetivo y no meramente subjetivo, como ocurría con las historias entrelazadas del *Quijote*; pero, a diferencia de éstas, el *romance* no es una realidad secundaria, sino primaria, y durante la mayor parte de la obra es presentado en forma no pura sino mezclada, no seria sino cómicamente.

Así pues Fielding, como Cervantes, incluye los dos polos, el romántico y el anti-romántico, pone el *romance* en un contexto *realista* para distanciarse de él y dialogizarlo, pero su distancia es diferente: no es paródica y destructiva, como la de Cervantes frente al género caballeresco representado por don Quijote, sino respetuosa y suavizada por importantes dosis de complicidad; pero tampoco comparte la seriedad de Cervantes en su tratamiento del género pastoril representado por personajes secundarios, sino que es lúdica y cómica. Esta distancia a medio camino entre la seriedad y la burla estaba, como apuntamos, ya en Scarron y su *Roman comique*, y sin duda la obra francesa filtra la asimilación de Fielding de la manera cervantina. Así lo apuntó ya tempranamente Sheridan Baker al afirmar al principio de su artículo «Henry Fielding's Comic Romances»: «I am convinced that Fielding filtered some of his

Cervantes through Brown's Scarron...» (413). En Scarron ve Baker esa media distancia, la mezcla de lo romántico y lo cómico—«a blend of the romantic attitude with the burlesque of romance» (417)—que caracteriza a Fielding y su román cómico; porque en Scarron, como ya apuntamos, no todo es cómico, *realista*, y burla del román, sino que hay también importantes dosis de ese román que es ridiculizado. Baker ve en Fielding lo mismo, tal y como explica a lo largo de su artículo, y sugiere que en este sentido difiere de Cervantes*(112).

*(112) «The romantic framework of Fielding's two principal novels is indeed stronger than we suspect and is by no means all burlesque. Andrews, like Havelock the Dane, begins his high life belowstairs; both he and Jones begin obscurely and mysteriously. Both must adventure for extended periods of time away from their unobtainable ladies, and their constancy is in no way basically comic like Quixote's. Quixote is a man of fifty who fancies himself a young knight dedicated to a beautiful young lady so unobtainable as to be, really, nonexistent. Andrews and Jones are young modern Englishmen of low degree, with no illusions, whose ideal young love is quite real, and both reveal unconscious traces of knighthood. When wounded in "battle," for instance, both disclose the knightly clue—a remarkable white skin. Andrews, for no functional purpose, is even an accomplished rider» (415-16). Más adelante añade: «Cervantes's elaborate and delicate mockery of courtly love becomes in Fielding almost completely serious—comically counterpointed, to be sure ... but never considered ludicrous in and of itself ... Fielding's comic romances, in other words, seem to deal with romance in two opposite ways, often managing a synthesis: they accept courtly love and much of its romantic sublimity, and they mock heroic adventure with the picaresque scuffling of low life» (416). Y sigue: «But it is the romantic structure that sustains the story. No matter how Fielding intended his offcast footman and his outcast foundling to mock the adventuring knight, they complete the romantic pattern in the end: their mysterious and natural nobility turns out to be sanctioned by birth, they step up into the elevated position so long deserved, they win the lady in the bower and live happily ever after» (416). Al final concluye: «But the idea of comic romance pervades *Joseph Andrews* and *Tom Jones*, and the term, today more contradictory than when Fielding used it, pretty well defines these two books. They are comic, and they are romantic. They contain Fielding's own romantic fancy along with his comic wisdom. The trueness and the durability come perhaps not so much from their realistic glimpses of eighteenth-century life or their realistic demonstrations of man's eternal self-deceptions and hypocrisies as from the even more essential realism that sees the comic impossibility of the ideal and romantic glories of life yet affirms their existence and their value. All of us, no less than Fielding, want to live happily ever after; we too like to fancy our innately noble selves rewarded at last by a climb from scullery to castle. And all of us—at least when we read Fielding and Cervantes and Scarron (who was actually shrivelled and bent by pain when he wrote his comic work)—can appreciate the amusing impossibility and illusory nature of such a solution, and can see, for a moment, that the human condition itself, caught between fact and aspiration, is, after all, a kind of comic romance» (418-19). Tras Baker, y en tiempos más recientes, James Lynch y Hubert McDermott—además de Homer Goldgerg, cuyas ideas sobre el tema citamos ya—se han hecho eco de esta filiación entre Scarron y Fielding. James Lynch cifra la influencia del *Roman comique* en Fielding precisamente en que «...by following the tradition of the heroic novel, Scarron exploits the narrative formula of the Heliodoran novel for comic purposes. In this respect, Scarron anticipates Fielding's exploitation of a similar formula in his comic romances» (42). Aunque Scarron y Fielding pertenecen a la tradición cervantina y toman a Cervantes como modelo, «yet Scarron departs from Cervantes in some very important ways, and that departure, I would argue, affects Fielding's new province of comic romance-writing ... he [Scarron] embeds antiromance material within a romance formula. The juxtaposition of the two inevitably gives the *Roman Comique* the flavor of burlesque, yet the juxtaposition also effects a synthesis that Fielding will later refine» (51). Hubert McDermott ha vuelto a insistir en esta conexión entre Fielding y Scarron, aunque, desde mi punto de vista, exagerando, cuando afirma que, «The numerous similarities between *Le roman comique*, and *Joseph Andrews* and *Tom Jones* suggest that

Si Cervantes formuló la antítesis del román con su anti-román quijotesco, Scarron y Fielding realizarán una síntesis de ambos con el román cómico. Richardson con su neo-román, como hemos visto, volverá a formular una antítesis a la tesis cervantina que es de hecho una vuelta a la tesis romántica, aunque con cervantinas modificaciones. Fielding no sólo está a medio camino entre el tratamiento de lo pastoril y lo caballeresco en el *Quijote*, sino también entre el no-román y el anti-román, entre Richardson y Cervantes. Así el desplazamiento del román en Fielding comparte cualidades del desplazamiento serio de *Pamela* y el paródico o burlesco del *Quijote*. Como Cervantes, Fielding yuxtapone cómicamente *romance* y *realismo*, nos hace reír ante el contraste entre ambos y la degradación de lo romántico que resulta de su inmersión en un mundo *realista*, los superpone lúdicamente. Pero pese a mantenerse a esta distancia cómica no desecha el *romance* sino que, como Richardson, nos narra de hecho su triunfo final, reivindica las posibilidades románticas de la realidad. *Tom Jones* representa la media distancia entre la seriedad de *Pamela* y su exaltación del *romance*, y la comicidad del *Quijote* y su degradación del mismo. Si proyectamos esta distancia o actitud del autor hacia el *romance* en un imaginario eje que va del respeto a la burla, de lo serio a lo cómico, se puede establecer una clara gradación desde el anti-román al neo-román como puntos extremos, con el román cómico como punto intermedio. Pero la utilización del *romance* por parte de estos tres autores tiene matices que pueden proyectarse sobre otros ejes en los que podemos establecer una gradación diferente. Si consideramos, por ejemplo, el status ontológico del *romance* en la obra, podemos apreciar que en *Tom Jones* el *romance* es más real que en *Pamela*, en cuanto que es parte de la realidad objetiva, aunque Fielding sea menos serio que Richardson y juegue con él; no es una visión en la cabeza del protagonista, como en el caso tanto de Cervantes como de Richardson— aunque en el caso de este último es una visión más cercana a la realidad y no en el conflicto radical con la misma que resulta de la locura quijotesca. Por eso, curiosamente, podemos decir que en este sentido *Tom Jones* es la obra más romántica de las tres, y *Pamela* naturalmente lo es más que *Don Quijote*. De esta manera la gradación anti-román—román cómico—neo-román en el eje respeto—burla, se transforma en éste de la realidad del *romance* en una gradación anti-román—neo-román—román

Scarron was, perhaps, the single most important influence on Fielding's fiction. It was from Scarron that Fielding borrowed the term "comic romance," and, more important still, Scarron showed him how effectively comedy and romance might be synthesised» (213). La lección la había aprendido también en Cervantes, pero McDermott realiza un interesante cotejo entre las historias de Scarron y Fielding (213-15) que muestra la indudable mediación del primero en la asimilación de Cervantes por parte de Fielding.

comico, que responde además al discurrir cronológico de la tradición cervantina. Y podemos volver a la primera gradación si tenemos en cuenta la relación o diálogo que se establece entre el *romance* y la realidad presentada en la obra. En Cervantes es básicamente la realidad la que critica al *romance*, domina la parodia, aunque el *romance* también critica la realidad y hay apuntes de sátira. En Fielding las prioridades se invierten, se avanza en la crítica a la realidad, la sátira es evidente y dominante, aunque queda esa crítica lúdica del *romance* que ya no llega ya a ser parodia. En Richardson la crítica de la realidad por parte del *romance* es radical, tanto que ésta ya no es siquiera sátira, sino un intento de romantizar la realidad para moralizarla, y la crítica del *romance* por la realidad ha sido reducida a mínimos. En cualquier caso, anti-román, román cómico y neo-román son tres posibilidades representativas, presentes en el *Quijote* de una u otra manera, en una gama infinita de distancias y formas de utilizar el román desde la novela.

EL MUNDO EN PAREJAS

La visión tradicional sobre los personajes de Fielding achaca a éstos una falta de profundidad psicológica que, teniendo en cuenta la concepción psicologista de la novela que ha dominado y domina las definiciones del género, ha hecho que Fielding sea considerado un novelista imperfecto, sobre todo al compararlo con su contemporáneo y en gran medida antagonista, Samuel Richardson, santo y seña de los defensores de esta concepción de la novela y de los detractores de Fielding y la que éste representa. Este estado de opinión es todo menos nuevo, pues fue ya un contemporáneo de ambos, Samuel Johnson, quien puso en órbita estas ideas al quejarse de la superficialidad de lo personajes de Fielding y establecer la comparación con los de Richardson, comparación que con el tiempo se convertiría en un tópico de la crítica literaria: «There is all the difference in the world between characters of nature and characters of manners; and *there* is the difference between the characters of Fielding and those of Richardson. Characters of manners are very entertaining; but they are to be understood, by a more superficial observer, than characters of nature, where a man must dive into the recesses of the human heart» (Cit. Alter, *Henry Fielding* 10). Como ha comentado Robert Alter,

“Characters of manners” are characters patterned upon social stereotypes: the novelist looks sharply around him in society, and with what meets the eye and strikes the ear, he composes his squires, parsons, hostlers, inkeepers—vividly fresh yet familiar figures. “Nature” in

Jonson's statement, as so often in eighteenth-century writers, means something like "accurately perceived human nature." One might modernize "characters of nature" to "characters of psychological depth and complexity." (*Henry Fielding* 10-11)

Esta diferencia entre lo social y lo psicológico planteada por Johnson, que también es una diferencia entre caracterización interna—que penetra en las mentes de los personajes—y externa—que renuncia a hacerlo^{*(113)}—es interesante porque tras ella se esconde el prejuicio psicologista del que ya hemos hablado, y del que Fielding es tan víctima—si no más, a causa de la proximidad de Richardson—como Cervantes, tal y como comenta Alter: «...many modern readers concur with Johnson in insisting that Richardson's visceral relationship to his characters produces greater fiction than Fielding's more cerebral connections to the figures he invents» (*Henry Fielding* 11). Alter cita el ejemplo de un crítico moderno, Frank Kermode, para demostrar el carácter relativo de las asunciones críticas sobre las que se construye este juicio, o más bien prejuicio. De entre las ideas enunciadas por Kermode en su comparación de Richardson con Fielding, y además de las que comenta Alter, destaca, ya que se convertirá en una constante al hablar de Fielding, la de que en Fielding prima la trama, que es muy compleja, sobre los personajes, que son muy simples, al contrario que en Richardson, donde hay una trama muy simple pero cargada de significación moral y psicológica^{*(114)}. Arnold Kettle añadirá a esta idea una nueva que vuelve a relacionar a Fielding con Jonson, como hacía Kermode, y que estaba implícita en la comparación entre ambos de éste: «...the contrivance of his [Fielding's] plot does violence to the

^{*(113)} Alter añade un poco más adelante a este respecto: «There are, then, two kinds of knowledge of characters which the novel form makes readily available—the empathetic knowledge of imaginative identification and the evaluative knowledge of discriminating observation: characters in novels may be invitingly permeable or beautifully perspicuous ... Fielding is plainly a novelist wholly committed to perspicuity, not permeability, in the creation of character, and it is well to keep in mind from the outset that the refusal to render inner states is a conscious decision on his part, made from the awareness that entering into his personages would preclude precisely the kind of knowledge of character in which he is interested» (*Henry Fielding* 63).

^{*(114)} FRANK KERMODE en «Richardson and Fielding», *Essays on the Eighteenth-Century Novel*, ed. Robert Donald Spector (Bloomington and London: Indiana University Press, 1965): 64-77, escribe lo siguiente: «The plot of *Tom Jones* is notoriously rich and complicated, the plot of *Clarissa* notoriously straightforward. Yet the complexity of *Tom Jones* has the relatively superficial interest of the *pièce bien faite*, the entertainment value of rapid and interrelated incident of a more or less sensational kind. *Clarissa* is complex by reason of the infinity of moral overtones which radiate from the central choice and dishonouring» (720). Y más adelante realiza la siguiente y significativa comparación: «It was sound instinct that led the older critics to associate Richardson with Shakespeare; both these writers had the great gift of being aware of the unfathomable significance of simple and time-honored story. Fielding perhaps may, with equal justice, be associated with Jonson. These two writers have the neoclassic virtue of plot and accurate documentation; they have, in no necessarily derogatory sense, the surface vitality that goes with a convinced though limited moralistic handling of incident...; their attitude to their creations is inevitably ironic» (75).

characters he has created. The truth is that in *Tom Jones* there is too much plot. Scenes take place which do not arise inevitably from character and motive. And the characters themselves are not, in the fullest sense, people. They are almost all "flat" characters in the tradition of the comedy of humours...»^{*(115)}. Todas estas ideas reaparecerán en el capítulo IX del libro de Ian Watt—«Fielding as Novelist: *Tom Jones*»—en el que realiza la comparación más exhaustiva y completa de ambos, y formula las ideas que han sido y son moneda corriente en los comentarios sobre Fielding: su renuncia a penetrar en el interior de los personajes, el estatismo de los mismos y su falta de desarrollo psicológico, su falta de individualización y su carácter de tipos, y la prioridad de la trama sobre todo lo demás; todo lo contrario de lo que se observa en Richardson. Aunque Watt, eso sí, no toma partido explícitamente, se detecta su creencia implícita en la superioridad de la novela psicológica de Richardson frente a la cómica de Fielding.

Las diferencias entre Richardson y Fielding, sobre todo en lo que a sus personajes se refiere, así como la negativa evaluación de las mismas por parte de la crítica en base a este prejuicio psicologista, son interesantes porque son también en gran medida las diferencias entre Richardson y Cervantes y muestran, por un lado, el porqué de la frecuente omisión de la crítica anglo-sajona del *Quijote* como novela anterior a las de Richardson, y, por otro, la importante afinidad de Fielding y Cervantes en este terreno de la caracterización frente a Richardson. Los comentarios que hemos visto, una vez desprovistos de su valoración negativa, muestran cómo Fielding vuelve en cierta medida a una concepción más cervantina del personaje frente a las innovaciones introducidas por Richardson: es dialógica en vez de psicológica o, para ser más precisos (pues vimos cómo la novela psicológica de Richardson está en el fondo ligada al dialogismo y lo desarrolla, aunque hacia dentro), se apoya en el dialogismo externo cervantino más que en el interno, que estaba también presente en Cervantes pero mucho menos desarrollado. Fielding vuelve a esos personajes que, como los cervantinos, son definidos desde fuera, a través del diálogo que mantienen con otros personajes y la realidad; personajes que son descritos por sus palabras y su comportamiento, a través de los cuales se dibuja una manera de ver el mundo, muchas veces exagerada, obsesiva, tremendamente idiosincrásica, y por tanto en clara discrepancia con la realidad, y en continua discrepancia con otras visiones de mundo. Fielding desarrolla el tipo de dialogismo que predomina en Cervantes; no la complejidad interna de la visión,

^{*(115)} ARNOLD KETTLE, «*Tom Jones*», *Fielding: A Collection of Critical Essays*, ed. Ronald Paulson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962) 84-85.

el diálogo interno, sino la complejidad de la realidad externa, el diálogo externo entre visiones. A Fielding, como a Cervantes, le interesa la realidad más que la personalidad, o la realidad objetiva más que la subjetiva: intenta mostrar el carácter subjetivo del mundo objetivo más que objetivar el mundo subjetivo. Ello no hace a Fielding—o a Cervantes—mejor o peor novelista, simplemente un novelista diferente, como reivindica Alter en su libro:

Fielding is different from Richardson, not necessarily better or worse. With all his artistic sophistication, there are clearly realms of experience that his kind of writing and his kind of sensibility cannot reach. But what should be avoided by intelligent criticism is to canonize one particular variety of the novel. Even so excellent a book as Ian Watt's *The Rise of the Novel* tends to have that effect, and the canonization of one kind is just a step from the policy of Mr. Leavis, which is to excommunicate all others. (*Henry Fielding* 25)

Fielding pertenece a una tradición eminentemente dialógica—en el sentido estricto que acabamos de ver—frente a una psicológica que arranca de Richardson. Muy significativamente, uno de los primeros y más influyentes intentos por romper con la canonización de éste último y con lo que Alter ha denominado en el título del primer capítulo de su obra «The Critical Dismissal of Fielding», el de William Empson, reivindica precisamente este carácter dialógico de su obra, aunque en vez de dialogismo Empson utiliza el concepto de *double irony*, que viene a ser algo muy similar^{*(116)}.

En el diálogo de visiones que teje Fielding entre sus personajes, ninguna de ellas está desarrollada como lo están la de don Quijote y Sancho, y por ello ningún diálogo entre ellas tiene la centralidad y profundidad que el de la pareja protagonista del *Quijote* que marca el dialogismo cervantino. Fielding, sin embargo, en lugar de calidad ofrece cantidad, es decir, no una pareja cuyas visiones antagónicas contrastan entre sí, sino

^{*(116)} WILLIAM EMPSON, «Tom Jones», *Fielding: A Collection of Critical Essays*, ed. Ronald Paulson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962) 123-45. Empson define el concepto de ironía doble así: «Single irony presumes a censor; the ironist (A) is fooling a tyrant (B) while appealing to the judgement of a person addressed (C). For double irony A shows both B and C that he understands both their positions ... Presumably A hopes that each of B and C will think "He is secretly on my side, and only pretends to sympathize with the other"; but A may hold some wise balanced position between them, or contrarywise may be feeling "a plague on both your houses."» (124). Aunque esto no es exactamente lo mismo que el dialogismo del que hemos hablado, evoca claramente el diálogo entre un autor y las posiciones contrapuestas de sus personajes sin adoptar ninguna de ellas de manera definitiva, la misma actitud de Cervantes frente a las visiones de sus personajes. Empson ilustra este diálogo no vertebrándolo a través de las voces que intervienen en él, sino de los temas o cuestiones sobre los que se deja sentir, como por ejemplo la del honor, tras cuyo examen llega a una conclusión en la que aparece perfectamente la idea de una realidad dialógica: «...he [Fielding] does not find relativism alarming, because he feels that to understand codes other than your own is likely to make your judgements better. Surely a "plot" of this magnitude is bound to seem tiresome unless it is frankly used as a means by which, while machining the happy ending, the author can present all sides of the question under consideration and show that his attitude to it is consistent» (133).

múltiples parejas y contrastes. La aportación original de Fielding a la novela cervantina es este proceso de multiplicación, la utilización de la pareja de visiones contrastivas como principio estructural con el que vertebrar la realidad dialógica que presenta la obra; es decir, presentar el mundo en parejas, utilizar el contrapunto dual, la forma típicamente cervantina de dialogismo—que no sus contenidos, a diferencia de Richardson, que reproduce esos contenidos en el diálogo entre idealismo romántico, realismo degradado y escepticismo—como piedra angular del suyo. Fielding, una vez más, se sirve de la *manera cervantina*, del modo, no del mundo—y no deja de ser paradójico que, en este respecto, el mundo de Richardson sea más cervantino que el de Fielding. Fielding, sin embargo, explicita la raíz cervantina del procedimiento introduciendo también en ocasiones ciertos aspectos parciales de los contenidos del dialogismo cervantino. Así podemos establecer tres tipos de contrastes dialógicos en función de estos contenidos. El primero es el contraste entre idealismo moral y materialismo, modelado sobre el de Quijote y Sancho, y representado básicamente por el idealista Tom y su sanchopancesco criado o amigo, Partridge, aunque presente también en el emparejamiento Sophia–Honour. El segundo utiliza no el idealismo moral del hidalgo, sino su idealismo abstracto, pero, siguiendo la pauta dual que rige el dialogismo de Fielding, lo contraponen a otro ejemplo de idealismo abstracto; tal es el contraste que tiene lugar entre los tutores de Tom y Blifil, Thawckum y Square. Finalmente tenemos una serie de diálogos menores entre visiones contrastivas que no encajan claramente en ninguna de estas cervantinas categorías, que son pura forma o manera contrastiva cervantina sin sus contenidos. Es interesante subrayar que los tres tipos aparecen ya esbozados en *Joseph Andrews*, en el diálogo entre Adams y Joseph, el que se produce entre Barnabas y el abogado en la venta en que se encuentran Adams y Joseph, y en el de los dos caballeros que hablan de la misma persona en términos radicalmente diferentes, respectivamente. Y hay que subrayar también que los tres son contrastes *dialógicos*, frente a los contrastes *anti-románticos* que vimos en el apartado previo. Muchos críticos han hablado del emparejamiento de personajes en *Tom Jones**⁽¹¹⁷⁾. Pero muchos de estos emparejamientos son exclusivamente estructurales o

*⁽¹¹⁷⁾ Robert Alter, por ejemplo, afirma que «...one of Fielding's important technical innovations in *Tom Jones* was to systematize the procedure of comparing and contrasting characters...» (*Henry Fielding* 88). Alter propone un ordenamiento vertical de estos contrastes en torno a un eje de niveles de energía, vitalidad, apetito, y cómo la usan los personajes, y situando frente a la energía la moderación o el autodomínio, la prudencia en sentido positivo, la artificiosidad o fingimiento en negativo. En este eje Allworthy está situado arriba frente a Western, que está abajo. Tom estaría encima de Western, frente a Sophia, que aparecería debajo de Allworthy. Alter coloca también a los personajes secundarios en esta

formales y no dialógicos, no enfrentan visiones discrepantes de la realidad; y algunos ni siquiera son anti-románticos, no ofrecen el contrapunto de una realidad baja, sino que son simplemente románticos, bueno frente a malo. Por ello es conveniente separar los diferentes tipos de contrastes, ya que aunque el mero contraste de personajes como principio estructural denota ya sin duda la influencia cervantina, sólo dos tipos, el anti-romántico y el dialógico, son puramente cervantinos.

1. El ejemplo más claro del dialogismo en *Tom Jones* es la relación contrastiva entre Tom y Partridge que ocupa el primer plano de la obra en su tramo central, y que está modelada sobre la de don Quijote y Sancho, como han apreciado algunos críticos, en especial Allan Penner, aunque no sobre su aspecto más evidente—el diálogo entre idealismo romántico y *realismo*—sino sobre el diálogo entre idealismo moral y materialismo, que en el *Quijote* va asociado al primero pero que en *Tom Jones* aparece de forma independiente. El diálogo entre Tom y Partridge es en este sentido bien diferente del que se produce entre Adams y Joseph, también modelado sobre el de don Quijote y Sancho, pero en este último es el idealismo abstracto del hidalgo el que se proyecta en la figura quijotesca de Adams y al que Joseph ofrece el correctivo sanchopancesco. Tom, además, a diferencia de Adams, tiene poco de quijotesco, pues es un héroe con aspectos anti-heroicos, y no una anti-héroe con delirios heroicos, como don Quijote—aunque ambos tienen en común esa mezcla en la que hemos cifrado el legado cervantino, que no quijotesco, en cuanto que es una manera de hacer novela y no un mero trasvase de rasgos quijotescos que, insistimos, está ausentes en Tom y en

escala, los personajes femeninos, por un lado, y los tutores y Blifil por otro, y añade: «The relationship of contrast and mutual qualification between the novel's two squires suggests that antithesis and balance are the basic principle of characterization as of style in *Tom Jones*. We have viewed some of the chief characters vertically as they relate to the category of energy; it is also possible to view them horizontally, in terms of the pairings and contrasts of characters and groups of characters. In this respect, the novel is organized around the two Somerset households, both ruled over by prosperous widowers. Each household has its attendant clergyman—the wrathful Thwackum and the obsequious Supple. In each household there are tutors for the young—Square and Thwackum, an antithesis within an antithesis, over against Aunt Western (who is also part of another pairing in her role as formidable virgin sister opposite Bridget, an important sister in her own, not exactly virginal, fashion). The tutors, in turn, have pairs of pupils, each composed of a "good" pupil and a "bad" one—Blifil, who is the perfect disciple of his hypocritical pedagogues, and Tom, who manfully resists their spuriously moral education, over against Mrs. Fitzpatrick, who takes to her aunt's tenets of worldliness, and Sophia, who manages to ignore them» (94-95). Clive Probyn señala también brevemente «...the pairing of contrasted characters. Tom and Blifil (who share identical environments and tutors but who inhabit opposite moral worlds); the Hanoverian, stable, benevolent Allworthy and the Jacobite, inconstant, irascible Western; the abstract moral rationalism of Square and the gloomy doctrinal contentiousness of Thwackum (who agree on one thing only: never to mention the word *goodness*). These are only a few of the many apparently dichotomous contrasts in the novel...» (94).

Tom Jones en general^{*(118)}. En *Joseph Andrews*, además, la figura cómica era Adams,

^{*(118)} El paralelismo entre don Quijote y Tom como personajes constituye la espina dorsal del estudio de Penner sobre la huella cervantina en *Tom Jones* que desarrolla en la segunda parte de su tesis doctoral. Penner percibe las radicales diferencias que separan a Tom de don Quijote, las que hacen de uno un héroe auténtico y otro un anti-héroe: «...in *Tom Jones*, as in *Joseph Andrews*, Fielding had presented in normal terms what Cervantes had humorously exaggerated. Don Quixote was an old man pursuing love like a young man, while Tom acts in accordance with his spirited youth. Don Quixote's personal appearance did not set feminine hearts fluttering, but Tom is as often pursued as pursuing. Quixote's love for Dulcinea was neither reciprocated nor consummated; Tom's love for Sophia is. Notwithstanding, there are a number of striking parallels between Joseph and Quixote which deserve consideration...» (115). La exageración humorística a la que alude Penner separa a don Quijote no sólo de Tom, sino de todos los héroes románticos que lo preceden, separa de hecho el heroísmo quijotesco del romántico, que Penner confunde. Y los paralelismos a los que se refiere entre Tom y don Quijote son precisamente las cualidades heroicas que Tom comparte no sólo con don Quijote, sino con todos los héroes románticos a los que imita don Quijote a su manera cómica y anti-romántica, como muestran las siguientes palabras: «To summarize, then, in the foreground section of the novel, Fielding established in Jones an "active principle" to fight injustice, a belief that there was "no merit in faith without works," a natural gallantry toward all women, and an idealized devotion for Sophia Western which leads him to chivalrous extravagances in speech and action» (124). Estas cualidades son las de cualquier héroe romántico; de hecho lo que distingue a don Quijote de éstos, y del propio Tom, es precisamente su intento de imitarlas pese a la naturaleza anti-romántica y anti-heroica de sí mismo y el mundo, que las hace parecer ridículas; ese no es el caso en Tom. El heroísmo quijotesco radica en comportarse como un héroe cuando no se es tal y frente la censura y la burla del mundo anti-romántico al que se pertenece, lo que lo hace doblemente heroico; Tom, a la inversa, es un héroe que se comporta en ocasiones anti-heroicamente, y eso es lo que le hace incurrir en la censura del mundo romántico al que pertenece. La confusión de Penner entre ambos tipos de heroísmo es evidente a todo lo largo de su rastreo de similitudes entre don Quijote y Tom Jones. Así, para Penner es quijotesco el rescate de Mrs Waters —«Jones, like Adams, Joseph, and Don Quixote before him, sprang into action to defend the distressed damsel...» (154)—pero esto es un motivo recurrente en la tradición romántica; es quijotesca la locura y desesperación amorosa de Tom tras los sucesos de Upton, que compara con la locura amorosa del hidalgo en Sierra Morena, pero esta locura a su vez está modelada sobre la de Amadís, con la que la de Tom, como ya vimos, puede conectarse también, y Tom evidentemente está más cercano del romántico Amadís que del anti-romántico don Quijote; «Courage, as we have seen, is a quality common to both Jones and Quixote, who prefer honor and liberty to life itself», (162) y, podríamos añadir, también la comparten Amadís, Lanzarote, etc.; y, en la misma línea, es también quijotesco el desprecio de Tom por el dinero. Penner también compara, ya en el tramo final de la obra, la experiencia de Tom en la alta sociedad londinense con la de don Quijote en casa de los duques, así como su generosidad, compasión, y talante galante hacia las mujeres: «The most recognizably Quixotic trait of Jones in this final section of the novel, however, is his continuing gallant and chivalric attitude toward womanhood» (192); y denomina su amor romántico por Sophia «Quixotic attitude toward his Sophia» (196), una evidente asociación y confusión de lo caballeresco con lo quijotesco, que se deja ver también cuando afirma que, «in a conversation with young Nightingale, Jones extols the virtues and beauty of Sophia in a spirit found repeatedly in Cervantes' Don» (197), o en su comparación de las cartas de Tom a Sophia con las de don Quijote a Dulcinea. Pero el ejemplo tal vez más claro de esta confusión y de sus falseamiento de las obras investigadas se produce cuando afirma como colofón que «...the repentance and renunciation which he [Tom] goes through while incarcerated are remarkably like the Don Quixote's change of heart at the conclusion of his journey» (200), y añade: «Both Jones and Quixote finally renounce the qualities which have contributed much to making their histories entertaining» (201). Penner se refiere a las conversiones finales de Tom y don Quijote y la condena de ambos de su locura pasada. Pero la condena y la locura condenada son y tienen implicaciones radicalmente diferentes, y el análisis de Penner se demuestra así superficial y engañoso, un buen ejemplo de lo que no debe ser la literatura comparada. En Tom esa conversión final forma parte del triunfo del *romance* de que hemos hablado, es la culminación de su depuración como héroe romántico; en Cervantes marca su fracaso, el reconocimiento por parte de don Quijote de su carácter anti-romántico.

entre otras cosas en virtud de ese quijotesco idealismo abstracto; y era el héroe, la figura romántica de Joseph que es el antecedente de la de Tom, la que hacía papel de Sancho en el diálogo con el idealismo abstracto de Adams. En *Tom Jones* la figura cómica es Partridge, ahora en función de su sanchopancesco materialismo, que dialoga muy cervantinamente con el idealismo moral de Tom, muy apropiada para su condición de héroe. La relación entre Joseph y Adams, además, no llegaba a tener la madurez dialógica que tiene la de Tom y Partridge: Joseph era ante todo una figura romántica, de viaje con la quijotesca de Adams, y sólo ocasionalmente corrigiéndola sanchopancescamente. En *Tom Jones* tenemos un héroe idealista en diálogo con su compañero sanchopancesco y materialista.

Partridge aparece por primera vez en una posada, como no podía ser menos, como un original y curioso barbero llamado Benjamin, erudito, citando continuamente en

Son dos fenómenos radicalmente diferentes que sólo pueden ser comparados para marcar las diferencias, y que revelan con toda claridad que son personajes diferentes con trayectorias radicalmente diferentes. Penner se equivoca al intentar rastrear la huella cervantina en *Tom Jones* en lo quijotesco, en aspectos de don Quijote y Sancho así como en episodios quijotescos presentes en esta obra de Fielding, donde lo quijotesco está ya muy difuminado, en vez de hacerlo en lo cervantino, una manera de concebir y escribir novela. Algunas de las similitudes que traza, además, son exageradas y forzadas, tomadas de contextos muy diferentes en las dos obras, como hemos visto, o poco o nada iluminadoras, anecdóticas. Sus conclusiones son un testimonio de lo superficial y errado de esta búsqueda: «Fielding scholars have generally cited the character of Partridge as a remnant of Cervantes' former influence, while disregarding the character of Jones. In view of the numerous parallels drawn in this study, the omission hardly seems tenable. Even in the foreground section of the novel, there are a number of indications that the example of Cervantes may have counted for more than is generally assumed. Jones' natural gallantry "to all women in general," his mad ravings and actions when Molly is attacked in the churchyard scene, his histrionic soliloquy vowing the "chastest constancy" to his ideal love, the strong resemblances between Tom's and Quixote's nocturnal encounters with the earthly Molly and Maritornes, and the numerous references to "melancholy" and "madness" in regard to Jones—all suggest that Cervantes' knight contributed significantly to Fielding's conception of his hero. When Jones is joined on the road by Partridge, the parallels grow even more pronounced. Like Don Quixote and Sancho, Fielding's travelers encounter a misanthropic recluse who relates his "history" to them; they are buffeted and flailed in a brawl in an inn; they behold a harmless spectacle which appears for a time to be an advancing "army"; they witness a puppet show which ends in a fracas; they visit with a band of nomadic thieves; and they fall into a disagreement which very nearly terminates their relationship» (213-14). Además de Penner, Paulson también ha investigado por este camino del quijotismo en vez del cervantismo y caracteriza, de manera cuanto menos dudosa y un poco forzada, a Tom Jones como Quijote por las siguientes razones: «Tom's Quixotic aberration is his "good nature," his "good breeding," which makes him go to the extreme of giving his body to young or old ladies out of a deep inner compulsion to generosity and love. And so while his good nature may be interpreted on one side as the proper corrective to Thawckum and Blifil, on the other it may be called momentary self-indulgence. Fielding, however, interprets it according to Quixote: Tom fastens his attention on one aspect of an object and makes it into the whole: just as the whirling blades of a windmill became the flailing arms of a giant for Quixote, so the white breasts of Mrs. Waters or the generosity of Lady Bellanston or the appearance of youth and availability in Molly lead Tom to break with both prudence and moral laws. He is as oblivious to appearances as Quixote: Fielding keeps emphasizing this, and the need for prudence, throughout the novel, until at the end we are told that Tom has reached a balance between feeling (his Quixotic madness) and form» (138).

latín, y con considerables dosis de ingenio y gracia que cautivan a Tom (VIII.4). Fielding, tal vez sin una idea muy clara de la función que Partridge va a jugar respecto a Tom, como ha sugerido Penner, lo compara con el barbero del *Quijote* (373). Y sin embargo, ya desde el principio se establece la relación entre Tom y Partridge como la del ingenuo idealista frente al contumaz materialista, lo que contradice un tanto esta tesis de Penner. Así Partridge, tras este primer encuentro, se ofrece a Tom como compañero de viaje, poniéndose él y su dinero a su servicio. Tom, impresionado por esta generosidad y por la estima que demuestra hacia él, acepta. Pero Partridge tiene razones más materialistas e interesadas que Tom desconoce y que establecen ya una clara afinidad con Sancho Panza y su preocupación por el dinero: como ya hemos dicho, espera poder convencer a Tom de que vuelva a su casa y obtener así una ganancia material (VIII.7: 383-84).

El contraste así sugerido se acabará de perfilar en los capítulos restantes del libro VIII. Así el capítulo 9 se anuncia ya plenamente cervantino en este sentido cuando leemos el título: «Containing several Dialogues between Jones and Partridge, concerning Love, Cold, Hunger, and other Matters...» (VIII.9: 391), lo que evoca diálogos similares sobre los mismos temas entre don Quijote y Sancho. Tal y como reza el título, el capítulo nos ofrece ya a los dos personajes en cervantino diálogo, esto es, mostrando sus actitudes contrapuestas ante todo. El diálogo empieza con un comentario de Jones sobre lo delicioso de la noche y, ante la falta de respuesta de Partridge, sobre la belleza de la luna, que le hace citar unos pasajes de Milton. Tom procede entonces a contarle a Partridge la historia de dos amantes que, estando separados, acordaron contemplar la luna a la misma hora para sentirse así unidos en la distancia en la contemplación del mismo objeto. Ello da lugar al siguiente diálogo:

“Those lovers,” added he, “must have had souls truly capable of feeling all the tenderness of the sublimest of human passions.” “Very probably,” cries Partridge; “but I envy them more if they had bodies incapable of feeling cold; for I am almost frozen to death, and am very much afraid I shall lose a piece of my nose before we get to another house of entertainment. Nay, truly, we may well expect some judgement should happen to us for our folly in running away so by night from one of the most excellent inns I ever set my foot into... (392)

El diálogo sigue de ese tenor, con Partridge quejándose por las comodidades materiales perdidas para lanzarse a un viaje intempestivo, y finalmente proponiendo que den la vuelta y vuelvan a Gloucester; Tom le contesta que vuelva él si quiere, que él seguirá, pues va a luchar por su patria, a lo que añade: «“Fie upon it, Mr Partridge,” says Jones, “have a better heart: consider you are going to face an enemy, and are you afraid of facing a little cold?”» (392). El diálogo muestra ya ese contraste entre el mundo del

espíritu, de altos sentimientos, tanto amorosos como heroicos, que orienta la visión de Tom, frente al de la carne, la materia física, que es el único en que Partridge puede pensar, preocupado siempre por el bienestar físico que Tom está siempre dispuesto a sacrificar por un ideal, en este caso por su esfuerzo guerrero.

De esta manera los dos prosiguen su camino en silencio. «Jones often sighed, and Benjamin groaned as bitterly, tho' from a very different reason» (393), nos dice el narrador, lo que revela de nuevo el contraste entre sus pensamientos, unos vueltos hacia arriba, elevándose en suspiros, los otros hacia abajo en sus quejidos. Será Tom de nuevo quien rompa el silencio e inicie un diálogo similar al anterior:

"Who knows, Partridge, but the loveliest creature in the universe may have her eyes now fixed on that very moon which I behold at this instant!" "Very likely, sir," answered Partridge; "and if my eyes were fixed on a good surloin of roast beef, the devil may take the moon and her horns into the bargain." "Did ever Tramontane make such an answer?" cries Jones. "Prithee, Partridge, wast thou never susceptible of love in thy life, or hath time worn away all the traces of it from thy memory?" "Alack-a-day," cries Partridge, "well would it have been for me if I had never known what love was. *Infandum regina jubes renovare dolorem*. I am sure I have tasted all the tenderness and sublimities, and bitterness of the passion." "Was your mistress unkind then?" says Jones. "Very unkind, indeed, sir," answered Partridge; "for she married me, and made one of the most confounded wives in the world. However, heaven be praised, she's gone; and if I believed she was in the moon, according to a book I once read, which teaches that to be the receptacle of departed spirits, I would never look at it for fear of seeing her... (393)

El contraste entre Tom pensando en el amor y Partridge en su estómago, y entre las diferentes visiones del amor, una ideal y la otra degradada, no necesita comentario. Partridge vuelve a insistir en que vuelvan a Gloucester, obteniendo la misma respuesta de Tom, la misma determinación heroica, tal vez más heroica ahora pues Tom habla de buscar la gloria de las armas a través de la muerte en combate. Partridge contesta a esto que él considera locura con su pragmatismo y una visión muy diferente de la función de un hombre en la guerra: «Nay, now my presence appears absolutely necessary to take care of you, since your intentions are so desperate; for I promise you my views are much more prudent: as you are resolved to fall in battle, if you can, so I am resolved as firmly to come to no hurt if I can help it...» (394). Este pragmatismo—o cobardía, según queramos interpretarlo—en la actitud de Partridge respecto a la guerra y la muerte en batalla, frente al valor heroico de Tom, vuelven a aparecer en una conversación posterior con Tom (XII.3: 359-61); y su cobardía, ahora de manera inequívoca, aparece claramente en el encuentro con el bandolero (XII.14).

El carácter pragmático de Partridge se convierte en abiertamente medroso y cobarde cuando vislumbra lo sobrenatural y su superstición entra en juego, y ello aparece con claridad en el siguiente capítulo, que es el del encuentro con el *Man of the Hill*. Antes

del mismo, hay un diálogo semejante a los anteriores en el que se repite el patrón de idealismo frente a materialismo, y en el que aparece ya su cobardía supersticiosa:

“Partridge, I wish I was at the top of this hill; it must certainly afford a most charming prospect especially by this light: for the solemn gloom which the moon casts on all objects, is beyond expression beautiful, especially to an imagination which is desirous of cultivating melancholy ideas.” “Very probably,” answered Partridge; “but if the top of the hill be properest to produce melancholy thoughts, I suppose the bottom is the likeliest to produce merry ones, and these I take to be much the better of the two. I protest you have made my blood run cold with the very mentioning the top of that mountain; which seems to me to be one of the highest in the world. No, no, if we look for anything, let it be for a place underground, to screen ourselves from the frost. (VIII.10, 397)

En este caso el escenario físico refleja el mundo interior de los dos personajes y el contraste entre sus visiones de la realidad: el idealismo de Tom que busca la cima de la colina para dar rienda suelta a su imaginación y a la melancolía, que mira al mundo desde arriba; y el materialismo de Partridge que prefiere su base e incluso lo subterráneo para protegerse del frío y la tristeza, que mira al mundo desde abajo. Tom dará a la proposición de Partridge la respuesta habitual, que se quede donde está hasta que él vuelva. Y Partridge, como siempre, le dice que irá con él, según él por lealtad, pero en realidad, como explica el narrador, porque «...he was coward enough in all respects, yet his chief fear was that of ghosts, with which the present time of night, and the wildness of the place extremely well suited» (397). Desde la colina Tom y Partridge divisan la luz de una casa, pero cuando acuden a ella y llaman a la puerta nadie contesta, lo que hace a Partridge redoblar sus temores y temblar de miedo; cuando por fin son recibidos por una anciana, Partridge tiembla de nuevo porque cree que está en la casa de una bruja; y cuando la anciana les habla de su propietario, el *Man of the Hill*, de sus extrañas costumbres, y del miedo que despierta en los habitantes del lugar, el de Partridge no tiene ya límites y quiere irse cuanto antes. Naturalmente esta actitud medrosa contrasta con la despreocupada y valiente de Tom: «Fear nothing, Partridge,” cries Jones, “I will secure thee from danger”» (399). Este contraste entre el miedo supersticioso que caracteriza a Partridge y que, como vimos en el caso de Sancho Panza, no es sino otro aspecto de un materialismo exacerbado, el corolario lógico del mismo, igual que el valor lo es del idealismo, vuelve a aparecer más tarde en la aventura de las luces en la oscuridad (XII.11), similar a la del cuerpo muerto del *Quijote*, y en la que, como en ésta, lo que parece sobrenatural resulta ser al final un grupo de seres humanos, en este caso de gitanos.

Como se adivina por los episodios que hemos citado del libro XII en los que encontramos ejemplos similares a los comentados, es en esta parte de la obra, tras los

incidentes de Upton que interrumpen el viaje de Tom y Partridge, donde acaba de configurarse y redondearse el contraste dialógico entre Tom y Partridge. Este vuelve a aparecer en el encuentro con el mendigo que ha encontrado el billete de Sophia, que muestra el carácter poco caritativo de Partridge frente a generosidad de Tom, y en la forma en que, tras este encuentro, ambos siguen su camino, «Jones meditating all the way on Sophia, and Partridge on the bank-bill...» (XII.5: 565). Este contraste se sigue manteniendo al llegar a una venta,

...where Jones began to enquire if no ladies had passed that way in the morning, and Partridge as eagerly examined into the states of their provisions; and indeed his enquiry met with the better success; for Jones could not hear news of Sophia; but Partridge, to his great satisfaction, found good reason to expect very shortly the agreeable sight of an excellent smoaking dish of eggs and bacon. (XII.5: 566)

Pero es sobre todo en el capítulo 13 donde encontramos de nuevo a los dos personajes dialogando cervantinamente—el título reza de nuevo «a Dialogue between Jones and Partridge»—y ofreciendo sus habituales visiones contrastivas de la realidad. La conversación empieza con el contraste habitual en sus actitudes hacia la comida y el frío e incluso entre sus nociones del amor (que también se dejan traslucir):

"Certainly, sir, if ever man deserved a young lady, you deserve young Madam Western; for what a vast quantity of love must a man have, to be able to live upon it without any other food, as you do. I am positive I have eat thirty times as much within these last twenty-four hours as your honour, and yet, I am almost famished; for nothing makes a man so hungry as travelling, especially in this cold raw weather. And yet I can't tell how it is, but your honour is seemingly in perfect good health, and you never looked better nor fresher in your life. It must be certainly love that you live upon."

"And a very rich diet too, Partridge," answered Jones. "But did not Fortune send me an excellent dainty yesterday? Dost thou imagine I cannot live more than twenty-four hours on this dear pocket-book?"

"Undoubtedly," cries Partridge, "there is enough in that pocket-book to purchase many a good meal. Fortune sent it to your honour very opportunely for present use, as your honour's money must be almost out by this time." (XII.13: 600)

Partridge deja clara, con su afirmación de que Tom parece alimentarse de amor, la índole ideal y espiritual que tiene la existencia de éste, su manera de estar en el mundo, frente a la suya materialista a la que ideales y sentimientos ni alimentan ni aprovechan. El materialismo de Partridge además se deja ver en su interpretación errónea del *regalo de la Fortuna*—el libro de Sophia—al que se refiere Tom: éste tiene en mente el valor sentimental que una pertenencia de su amada Sophia tiene para él; Partridge sólo su valor económico, no amoroso, es decir, el billete de cien libras contenido en él.

A partir de este malentendido la conversación deriva a lo que es otra piedra de toque del contraste entre don Quijote y Sancho, el dinero. El casual encuentro del dinero de

Sophia que da lugar a esta conversación es de hecho similar al de los escudos de Cardenio en Sierra Morena, que genera una discusión entre don Quijote y Sancho similar a la que se produce aquí entre Tom y Partridge justo a continuación del diálogo que acabamos de citar:

"What do you mean?" answered Jones; "I hope you don't imagine that I should be dishonest enough, even if it belonged to any other person, besides Miss Western -"

"Dishonest!" replied Partridge, "Heaven forbid I should wrong your honour so much; but where's the dishonesty in borrowing a little for present spending, since you will be so well able to pay the lady hereafter ... Indeed if it belonged to a poor body, it would be another thing; but so great a lady to be sure can never want it ... Besides, if she should want a little, she can't want the whole, therefore, I would give her a little; but I would be hanged before I mentioned the having found it at first, and before I got some money of my own ... Indeed, if I had not known to whom it belonged, I might have thought it was the devil's money, and have been afraid to use it; but as you know otherwise, and came honestly by it, it would be an affront to Fortune to part with it all again, at the very time when you want it most ... You will do as you please, notwithstanding all I say; but for my part, I would be hanged before I mentioned a word of the matter.

"...I tell you, friend, in plain English, that he who finds another's property, and willingly detains it from the known owner, deserves *in foro conscientiae*, to be hanged no less than if he had stolen it. And as for this very identical bill, which is the property of my angel, and was once in her dear possession, I will not deliver it into any hands but her own, upon any consideration whatever; no, tho' I was hungry as thou art, and had no other means to satisfy my craving appetite ...I charge you, if thou wouldst not incur my displeasure for ever, not to shock me any more by the bare mention of such detestable baseness." (600-601)

La discrepancia entre Tom y Partridge es tan clara y tan reveladora respecto al conflicto entre idealismo moral y materialismo, que una vez más creo no necesita comentario. El enfado y la falta de compasión que muestra Partridge ante el bandolero que intenta robarles, y que de nuevo contrasta con la compasión y generosidad que demuestra Tom, pone a las claras otra vez este irrefrenable apego de Partridge al dinero, aunque éste lo presente vestido de respeto a la ley y la honestidad: «...it is very hard upon honest men, that they can't travel about their business without being in danger of these villains. And to be sure it would be better that all rogues were hanged out of the way, than that one honest man should suffer ... What right hath any man to take sixpence from me, unless I give it him? Is there any honesty in such a man?» (XII.14: 605). Tom, sin embargo, se ocupa de poner al descubierto que es el amor de Partridge a su dinero lo que motiva su indignación y hasta crueldad con los ladrones, pues no se muestra tan honesto con el dinero y los bienes ajenos (el dinero de Sophia o los caballos que le propuso a Tom robar): «"No, surely," cries Jones, "no more than there is in him who takes the horses out of another man's stable, or who applies to his own use the money which he finds, when he knows the right owner."» (605-6).

Amor, comida, frío, dinero, son las cuestiones que, como en el caso de don Quijote y Sancho, actúan de piedra de toque para revelar el contraste entre el idealismo y el materialismo representado por la pareja que forman Tom y Partridge, aunque por supuesto este contraste no está tan desarrollado como el del hidalgo y su escudero, ni tiene su protagonismo, como ha apuntado McKillop cuando afirma que, «Partridge's role may be compared with Sancho Panza's, but it is not invested with a significance comparable with Sancho's; there is no real interaction between Partridge and Tom as there is between Sancho and the Don» (132) ⁴². Un contraste semejante, aunque todavía menos desarrollado, más implícito que explícito, es el que tiene lugar en el seno de otra pareja de la obra, Sophia y su criada Honour, como ha apuntado Alter: «...within the neat structure of parallel households which we have been considering, there are two Sancho-Quixote pairs. The obvious one is the heroic and romantic Tom and the fearful and superstitious Partridge ... Symmetrically parallel to this male Sancho-Quixote combination is a female pair of the same nature, in which Honour plays exactly the role vis à vis Sophia that Partridge does for Tom...» (*Henry Fielding*

⁴² Partridge posee además un buen número de características sanchescas o actúa a veces de manera muy similar: así lo observamos en sus interrupciones a la historia del *Man of the Hill* y su peculiar manera de contar historias, su simplicidad, su carácter charlatán y hablador. Penner, en la investigación más completa de este paralelismo Partridge-Sancho que lleva a cabo en su tesis doctoral, constata sin embargo que, aunque «Partridge is the lineal descendant of Sancho Panza and the last remnant of Cervantes' influence on Fielding» (128), hay también un buen número de diferencias, y discierne una evolución del personaje en la obra que va del *rogue cony-catcher type* al *faithful squire role* (143) y que lo acerca progresivamente a Sancho Panza. Penner resume así estas ideas en la conclusión: «The present investigation has added some qualifications to the traditional critical assumption that Partridge is closely modeled on Sancho Panza. It has been demonstrated that Fielding evidently conceived Partridge initially as a type of cony-catching rogue, then gradually modified his personality in such a way that he came closer to Cervantes' squire. He remains different from Sancho in several respects, however; his pedantry and vanity are not characteristic of the Spanish squire, and his opportunism, selfishness, and vacillating devotion to Jones make him on the whole a less admirable character than Sancho. The most essential difference is that Partridge is not capable of moving from the role of servant to that of friend to his master. He remains a minor character, while Sancho becomes as essential to his novel as Don Quixote» (215). Sin embargo esta búsqueda orientada de nuevo a lo quijotesco hace que Penner descuide lo cervantino y lo que nos parece esencial, el cervantino dialogismo Partridge-Sancho, que está presente desde el principio de su relación, al que el propio Penner apunta cuando afirma que «Fielding's travelers play out the roles so frequently enacted by Cervantes' enamoured knight and earthly squire» (138), y que de hecho esboza al citar muchos de los ejemplos del mismo que hemos analizado aquí, pero que Penner orienta siempre a lo quijotesco, al parecido episódico o entre personajes. Ello se observa perfectamente en las conclusiones: «...Fielding employed Cervantes' device of humorous dialogues between the enamoured hero discoursing upon love and moonlight and the disgruntled servant replying in terms of hunger and physical discomfort. The scene in which the servant longs for a warm place to sleep while the hero prepares to ascend a moonlit hill for the purpose of "cultivating melancholy ideas" also suggests episodes in *Don Quixote*. Other contrasts reminiscent of Cervantes' novel are Jones' unflinching courage in the face of danger, his preoccupations with honour and honesty, and his respect for womanhood; Partridge, like Sancho, is contrastingly timorous, cares little for honour or chivalrous conceptions of womanhood, and is willing to adapt honesty to necessity» (214)

96). El contraste es mucho más episódico, y en realidad se reduce a la conversación en que Sophia decide abandonar su hogar para evitar el matrimonio con Blifil, en la que Honour muestra al discutir dicha escapada todo el pragmatismo que le falta a Sophia, movida sólo por su afán de escapar a cualquier precio de un matrimonio sin amor; y en la que se producen intercambios tan significativos como éste:

"O heavens, ma'am, doth your la'ship know what you are saying?" cries Honour, "would you think of walking about the country by night and alone? ... I will follow your la'ship through the world; but your la'ship had almost as good be alone; for I shall not be able to defend you, if any robbers, or any other villains, should meet with you. Nay, I should be in as horrible a fright as your la'ship; for, to be certain, they would ravish us both. Besides, ma'am, consider how cold the nights are now, we shall be frozen to death." "A good brisk place," answered Sophia, "will preserve us from the cold; and if you cannot defend me from a villain, Honour, I will defend you; for I will take a pistol with me..." "Dear ma'am, you frighten me more and more," cries Honour, "sure your la'ship would not venture to fire it off!..." "Why so?" says Sophia, smiling; "would not you, Honour, fire a pistol at anyone who should attack your virtue?" "To be sure, ma'am," cries Honour, "one's virtue is a dear thing, especially to us poor servants; for it is our livelihood, as a body may say, yet I mortally hate fire-arms; for so many accidents happen by them." "...Look'ee, Honour, I am resolved to go, and if you will attend me, I promise you I will reward you to the very utmost of my power."» (VII.7: 321-22)

Tras esta última frase de Sophia el narrador apostilla: «This last argument had a stronger effect on Honour than all the preceding» (322).

El diálogo muestra cómo frente al empuje que da el idealismo heroico de Sophia, dispuesta a recurrir a las armas y a lo que sea necesario en defensa de un ideal de comportamiento, se presenta el materialismo de Honour, preocupada por el peligro y el frío, haciendo gala de un concepto utilitario de la virtud, o supeditándola a otras consideraciones—como hacía Mrs Jewkes, de hecho el diálogo recuerda en parte a los diálogos entre Pamela y Mrs Jewkes; y mostrando su gran amor por el dinero, subrayado por el comentario final del narrador así como por la preocupación que acto seguido se apodera de ella por sus pertenencias y ropas, que tendrá que dejar tras de sí. El materialismo que mueve a Mrs Honour aparece así claramente contrastado con el idealismo moral de Sophia. Y se hará tanto más evidente cuando al principio del capítulo siguiente se plantee traicionar a Sophia y descubrir su plan a Western, tanto por el dinero que puede obtener a cambio de su traición, como por el miedo que le produce la empresa—«...night, cold, robbers, ravishers, all alarmed her fears» (323). Honour duda, sin embargo, aunque no por consideraciones morales—lo moral y lo espiritual no tienen apenas cabida en su mente y su visión de la realidad—sino porque le agrada la perspectiva de un viaje a Londres, y por la mayor generosidad de Sophia, que promete mayor ganancia de la que puede esperar de Western; sin embargo cuando piensa en el tiempo que tardará Sophia en poder cumplir sus promesas de recompensarla, vuelve a

dudar. Al final una discusión de resultas de la cual es despedida la decide a marchar con Sophia, ya que ésta es su única opción, por razones materiales evidentes. Durante el viaje subsiguiente, sin embargo, este contraste no es cultivado o desarrollado—en parte porque el propio viaje no recibe la atención que recibe el de Tom y Partridge—y tan sólo será evocado en los contrastes entre los sentimientos que despierta una y otra—Sophia resulta adorable a todos, Honour odiosa (X.3, 4)—o entre las manos de una y de otra (X.3: 477).

2. Tom y Sophia no sólo integran las parejas contrastivas que acabamos de ver con Partridge y Honour, sino que forman parte con otros personajes de otros contrastes dialógicos a lo largo de la obra. Aunque todos estos contrastes gravitan en torno al idealismo moral e ingenuidad de Tom y Sophia, sin embargo no reproducen el diálogo cervantino entre idealismo moral y materialismo de forma tan clara como con Partridge y Honour; en estos otros diálogos encontramos otros matices y énfasis ausentes en Cervantes que hace aconsejable tratarlos separadamente, junto a otros contrastes dialógicos de la obra que siguen la forma dual cervantina pero ya sin sus contenidos. Sin embargo todos estos contrastes mantienen una cierta aunque a veces lejana y difusa relación con estos dos polos de idealismo y materialismo, aunque según pasamos de unos a otros, cada vez más lejana y difusa, hasta ser casi inexistente. Podemos visualizar esta tupida red de contrastes si imaginamos un eje vertical idealismo-materialismo, cortado por arriba y por abajo por dos ejes horizontales, uno superior que corresponde al idealismo y otro inferior al materialismo, a lo largo de los cuales el idealismo y materialismo iniciales son desplazados por otras preocupaciones y temas creando nuevos contrastes, nuevos ejes verticales, que se van alejando de ese eje vertical inicial, pero que lo mantienen como referencia con la que establecer su mayor o menor proximidad a ese contraste inicial y básico idealismo-materialismo.

En la posición más próxima a este eje vertical hay que situar los contrastes Sophia-Mrs Western y Tom-Nightingale, que giran básicamente en torno a problemas bastante concretos como el del matrimonio y el honor, pero en el que la dicotomía idealismo-materialismo se deja todavía sentir con claridad en la visión de los protagonistas de los mismos. Mrs Western, en un diálogo que tiene lugar en la primera parte de la obra con motivo del matrimonio proyectado entre Sophia y Blifil, ofrece a Sophia una visión utilitaria, mercantilista y anti-romántica del matrimonio, que Sophia rebate ofreciendo la suya, basada en el amor y de naturaleza idealista. La discusión se torna en ocasiones lingüística, pues sus diferentes puntos de vista y concepciones de mundo cristalizan en

los diferentes significados que tienen ciertas palabras para cada una, constituyendo casi diferentes lenguajes, y muestra así la dimensión lingüística que suele tener el dialogismo (VII.3). La discusión tiene su segunda parte diez libros más adelante, ahora con ocasión de la alianza que Mrs Western proyecta entre Sophia y Lord Fellamar, en la que de nuevo el carácter mundano de Mrs Western contrasta con la llaneza y falta de pretensiones de Sophia, y en la que aquélla vuelve a invocar tanto la fortuna como el honor de la familia como razones básicas para un matrimonio de conveniencia, razones que naturalmente Sophia no comparte y le parecen insignificantes (XVII.4). Un contraste similar se establece en esta tercera parte de la obra entre Tom y Nightingale, y por un motivo similar, la negativa por parte de Nightingale a casarse, aunque, a diferencia del caso anterior, esta negativa no nace del idealismo sino de su negación, de modo que es Tom quien representa ahora este idealismo al intentar convencer al materialista Nightingale de que se case con Nancy Miller. La situación naturalmente es la inversa: Nightingale, que ha sido presentado como un caballero mundano (la misma cualidad que destaca en Mrs Western), con un comportamiento no demasiado honorable con las mujeres, está sin embargo enamorado de Nancy, e inicialmente pretende casarse con ella, pero la prohibición de su padre, que le tiene elegida otra esposa más rica, le hace desistir para no perder la herencia de la que se vería privado en caso de desobedecer; comparte, por tanto, la misma visión mercantilista y utilitaria del matrimonio que Mrs Western (XIV.4). En estas circunstancias se descubre el embarazo de Nancy, y ello da lugar a un diálogo entre Tom y Nightingale, en el que se suscita no sólo la diferencia económica y social que se interpone, sino un degradado y mundano concepto del honor de Nightingale—de nuevo el tema del honor—que le presenta como indigno el matrimonio con una mujer embarazada y le hace temer por el qué dirán y su reputación. Frente a la degradación moral que muestra esta visión de Nightingale, Tom le ofrece un concepto de honor alternativo, puro, llano y de sentido común, y una visión alternativa de sus obligaciones hacia Nancy orientada por su idealismo (XIV.7).

Los contrastes que deben figurar a continuación en esta serie que se aleja progresivamente del contraste inicial idealismo—materialismo son los que se establecen entre Tom y el *Man of the Hill*, y entre Sophia y Mrs Fitzpatrick. Aparecen situados en perfecta simetría antes y después del punto central de la obra que es la venta de Upton, y giran en torno a la polaridad inocencia—experiencia, aunque la primera conlleva un idealismo ausente en la segunda. El *Man of the Hill*, tras contar la triste historia de su vida a Tom (que es similar en muchos aspectos a la de éste, sobre todo en su abandono

del hogar para ir a la gran ciudad, y que funciona por ello como un aviso a Tom sobre los peligros de ésta), formula una visión desengañada, negativa, marcada por la misantropía, del mundo, en la que sólo caben el vicio, la vileza, la hipocresía, la deshonestidad, la ingratitud, la crueldad... Tom replicará, aunque desde su corta experiencia—«in my little experience» (VIII.15: 431)—diciéndole que ha forjado su idea de la humanidad tomando como muestra la parte más baja y negativa de la misma, mientras que lo realmente característico de la especie es lo que se encuentra entre sus individuos más perfectos y mejores. Su interlocutor contesta reivindicando su experiencia del mundo para apoyar su opinión—«I think I had experience enough of them» (432)—y recuerda la traición de su mejor amigo y su amada. Tom insiste en que, «I have lived but a short time in the world, and yet I have known men worthy of the highest friendship, and women of the highest love»; y el *Man of the Hill* insiste en su poca experiencia del mundo: «It is possible...; but you have lived, you confess, a very short time only in the world; I was somewhat older than you when I was of the same opinion» (VIII.15, 430-33). Esta última frase muestra cómo este diálogo entre estas visiones positiva y negativa de la realidad es en el fondo el diálogo entre un idealismo inocente frente a otro desengañado, un desengaño que conduce a esa visión degradada que, en su radical negación del idealismo de Tom, se aproxima al materialismo. Un contraste semejante, aunque implícito más que explícito, es el que se produce entre Sophia y su prima Harriet Fitzpatrick, quien le cuenta también la historia de su vida, o más concretamente de su matrimonio: cómo se casó con un aventurero, en contra de la familia y la sociedad, y los desastrosos resultados de este matrimonio (de nuevo un claro aviso a Sophia por los paralelismos con su situación^{*(119)}). Naturalmente lo que se trasluce a través de esta experiencia es una visión desengañada del amor y el matrimonio, como dejan ver sus ocasionales consejos sobre el tema y algunos comentarios. Sophia, ignorante e inocente de esta experiencia, aún posee su ilusión romántica intacta y un fuerte idealismo amoroso (aunque no lo formule aquí, lo sabemos a través de su discusión con su tía y su actitud hacia Tom). Este contraste, al

^{*(119)} Henry Knight Miller escribe a este respecto: «Like the story of the Man of the Hill, placed equidistant from the central scene of the Inn at Upton, Harriet's is a cautionary tale as well as an instance of *mauvaise foi*, this time offering parallels to Sophia's situation—and, not least, certain conceivable likeness between Fitzpatrick and Tom Jones that could give a thoughtful young woman uneasy moments. A rash, fiery, and imprudent young hero (however good-natured) offers in mere charm no guarantee that he is not merely another Squire Fitzpatrick—or Squire Western—in the making. When Mrs Fitzpatrick observes that Sophia has escaped "from as great a Tyrant as my own," there are more echoes than one; and when she kindly advises Sophia not to expect constancy to the marriage bed when she marries, "for believe me, if you do, you will certainly be deceived," she is answered by a gentle sigh (XI.viii)» («Fielding and the Perspective of Romance» 266).

igual que el anterior, no puede identificarse plenamente con el de idealismo y materialismo, ya que la visión negativa no nace del materialismo, sino del desengaño por la experiencia—en un cierto momento Harriet zanja una controversia entre ellas argumentado que «...when you have seen and read as much as myself, you will acknowledge it be so» (533)—en este caso del matrimonio y el amor, también latente en Mrs Fitzpatrick—aunque ésta posee un aspecto mundano de su personalidad que no casa bien con este idealismo. En ambos casos tenemos una visión degradada, la del *Man of the Hill* sería, la de Harriet un tanto frívola, que actúa de contrapunto a la inocencia idealista de héroe y heroína.

Finalmente, hemos de considerar un grupo de contrastes que giran en torno a la figura de Western, los más alejados del eje idealismo-materialismo. En primer lugar, existe en la obra un diálogo entre las visiones de mundo representadas por Allworthy y Western, un diálogo muy claro aunque elusivo, pues pocas veces ambas visiones se ponen frente a frente de manera dialogal. El primero es el portavoz de un visión racional, cerebral y equilibrada de la realidad, el segundo de una irracional, visceral y desmesurada. Allworthy representa siempre la perspectiva moral y ortodoxa, Western una que podríamos denominar vital y heterodoxa, que lo convierte en una especie de contrapunto carnalesco de la seriedad oficial de Allworthy. El contraste ha sido comentado por numerosos críticos, y no merece la pena insistir sobre él. Baste citar las palabras de Alter al respecto y el significativo ejemplo que éste ofrece:

Fielding delights in setting these two opposites side by side, but he intends a dialectic relationship between them, not just a satiric exposure of Squire Western. If Western seems unreasonable, ignorant, crude, greedy, even a little crazy, alongside Allworthy, the more exemplary squire has a look of starched formality, an excessive correctness, in comparison with his enthusiastic neighbor. "Madam," Allworthy addresses Sophia before her wedding in a sort of official benediction, "I am convinced you have bestowed yourself on one who will be sensible of your great merit, and who will at least use his best endeavours to deserve it." To which Western loudly rejoins, "His best endeavours! ... that he will, I warrant un. Harkee, Allworthy, I'll bet thee five pounds to a crown we have a boy toomorrow nine months" (XVII, 12). Allworthy's compliment to Sophia is elegant, tactful, and properly moral, but Western's rough evocation of marriage bed and fruitful union seems much more in the spirit of the comic consummation of the novel. (*Henry Fielding* 94)

Otro ejemplo claro en la obra de esta discrepancia son sus diferentes puntos de vista sobre el matrimonio—de nuevo el tema del matrimonio—y sobre si los padres deben forzar o no la voluntad de los hijos para contraerlo, que da lugar a un debate en el que se deja sentir perfectamente la visión más idealista de Allworthy frente a la pragmática de Western (XVII.3, 784-86). El contraste también es sugerido por sus diferentes

actitudes hacia el comportamiento de Tom en la primera parte de la obra, como veremos más abajo.

Pero Western no sólo contrasta con Allworthy, sino que lo hace también con su hermana Mrs Western. En este caso se enfrentan la visión llana y simple de la vida del hombre del campo frente a la sofisticada y refinada de la dama mundana, una discrepancia que los sitúa en universos tan alejados que apenas si se entienden, dando lugar a cómicas escenas en las que la discrepancia se refleja en términos lingüísticos, por ejemplo la que tiene lugar en VII.3. Otro ejemplo muy significativo de este contraste dialógico tiene lugar en la parte final de la obra, cuando Western, ya en Londres, al enterarse del paradero de Sophia en casa de Lady Bellaston, se dispone a ir inmediatamente a por ella. Mrs Western le propone otro curso de acción, más apropiado para el contexto en que se encuentra, porque «there is a decorum to be used with a woman of figure, such as Lady Bellaston, brother, which requires a knowledge of the world superior, I am afraid, to yours» (XV.6: 714). A lo que Western contesta que para coger lo suyo no necesita de decoro alguno, y que siempre hay jueces que podrán dale la razón. Mrs Western le ofrece entonces minuciosas explicaciones sobre la etiqueta que debe seguir para llevarse consigo a su propia hija: vestirse adecuadamente, enviar sus saludos—*compliments*—a Lady Bellaston, pedirle permiso para visitarla, y,

When you are admitted to her presence ... and have told her your story, and have made proper use of my name, ...I am confident she will withdraw her protection from my niece ... This is the only method. — Justices of peace indeed! do you imagine any such event can arrive to a woman of figure in a civilized nation?

"D—n their figures," cries the squire; "a pretty civilized nation truly, where women are above the law. And what must I stand sending a parcel of compliments to a confounded whore, that keeps away a daughter from her own natural father? I tell you, sister, I am not so ignorant as you think me.— I know you would have women above the law, but it is all a lie; I heard his lordship say at the Size, that no one is above the law. But this of yours is Hannover law, I suppose."

"Mr Western," said she, "I think you daily improve your ignorance. — I protest you are grown an errant bear."

"No more a bear than yourself, sister Western," said the squire. — "Pox! you may talk of your civility as you will, I am sure you never shew any to me. I am no bear, nor no dog neither, though I know somebody, that is something that begins with a b—, but pox! I will shew you I have a lot more good manners than some folks." (XV.6: 714-15)

Western opta finalmente por llevarse a su hija sin contemplaciones, y afortunadamente, pues llega justo a tiempo de impedir que sea violada por Lord Fellamar. Este contraste con Mrs Western tiene precisamente su eco en el muy breve encuentro con Fellamar, y especialmente en el que se produce más tarde a resultas de éste entre Western y el caballero amigo de Lord Fellamar. El caballero es enviado por Fellamar para solicitar a Western disculpas—y en su defecto para retarlo a duelo—por la rudeza con la que lo

trató cuando estaba agrediendo sexualmente a su hija (XVI.2). Como consecuencia tenemos de nuevo una escena similar a las que tiene lugar entre Western y su hermana, en la que se enfrentan la absurda sofisticación mundana que distorsiona la realidad y sus principios más elementales, y la simplicidad rústica que parece mucho más cercana al sentido común; en este enfrentamiento de nuevo los participantes apenas se entienden, pues sus diferentes visiones dan lugar a diferencias de lenguaje que impiden la comunicación (XVI.2). Estos contrastes tienen ya poco que ver con el idealismo y el materialismo; de hecho, la posición más cercana al idealismo es, paradójicamente, la de Western, un personaje claramente materialista, pero cuya simplicidad en este caso aparece como opción preferible a la corrupción y degradación cortesanas.

3. El último contraste dialógico significativo—aunque el primero que aparece en la obra—no tiene conexión alguna con los que gravitan en torno al idealismo moral y el materialismo, pero está relacionado con otra dimensión de la visión quijotesca de la realidad y por tanto del dialogismo cervantino: su idealismo abstracto. Este es el caso del contraste que enfrenta a los dos preceptores de Tom y Blifil, Thwackum y Square, en el que ambos—y ello representa una innovación respecto al dialogismo cervantino—encarnan ese idealismo abstracto, aunque en cada uno de ellos está orientado por diferentes abstracciones o ideas. Ambos personajes poseen un sistema teórico o intelectual, no basado en la experiencia (de hecho, especialmente en el caso de Square, profundamente dissociado de ella), a través del cual perciben y están en el mundo; a él ajustan la realidad, y no al contrario (son incapaces de ajustar su visión a la realidad y mucho más de modificarla), por lo que muestran el inmovilismo y la rigidez característicos de este tipo de idealismo.

El carácter idealista abstracto de la visión de Square queda claro desde su presentación misma, que gira en torno a esta característica: «He was deeply read in the antients, and a profest master of all the works of Plato and Aristotle. Upon which great models he had principally form'd himself, sometimes according with the opinion of the one, and sometimes with that of the other. In morals he was a profest Platonist, and in religion he inclined to be an Aristotelian» (III.3: 128). El carácter no sólo teórico o intelectual sino también literario de su visión (un rasgo éste que explica los primeros y que suele formar parte de ese idealismo abstracto, como se aprecia en don Quijote), se hace evidente en estas palabras. Si la filosofía orienta la visión de Square, la religión, aunque convertida igualmente en un modelo literario, teórico y abstracto, hace lo propio con la de Thwackum; y naturalmente las diferentes y hasta incompatibles premisas en

las que se basan sus sistemas da lugar a un continuo conflicto dialógico entre ambos personajes. Ambos puntos quedan claros en el siguiente pasaje:

This gentleman [Square] and Mr Thwackum scarce ever met without a disputation; for their tenets were indeed diametrically opposite to each other. Square held human nature to be the perfection of all virtue, and that vice was a deviation from our nature in the same manner as deformity of body is. Thwackum, on the contrary, maintained that the human mind, since the Fall, was nothing but a sink of iniquity, till purified and redeemed by grace. In one point only they agreed, which was, in all their discourses on morality, never to mention the word *goodness*. The favourite phrase of the former, was *the natural beauty of virtue*; that of the latter, was *the divine power of grace*. The former measured all actions by the *unalterable rule of right*, and the *eternal fitness of things*; the latter decided all matters by authority; but, in doing this, he always used the Scriptures and their commentators, as the lawyer doth his *Coke upon Lyttleton*, where the comment is of equal authority with the text. (III.3: 128)

Para ilustrar esta discrepancia el narrador relata una controversia entre ellos en torno al concepto de honor. Para uno, aplicando su visión filosófica, honor es virtud y existe independientemente de la religión. Para el otro esto es una herejía, y honor equivale a religión, y de entre todas las religiones, la cristiana, protestante, e inglesa. El narrador utiliza estas posiciones para explicitar el carácter abstracto de estas visiones cuando comenta sus limitaciones así: «Upon the whole, it is not religion or virtue, but the want of them, which is here exposed. Had not Thwackum too much neglected virtue, and Square religion, in the composition of their several systems; and had not both utterly discarded all natural goodness of heart, they had never been represented as the objects of derision in this history...» (III.4: 131). El narrador deja así claro cómo sus visiones respectivas nacen de una concentración obsesiva y parcial en una sola idea, lo que las limita profundamente, y cómo están disociadas del comportamiento o la experiencia que debería apoyarlas ⁴³.

El debate sobre el honor surge a raíz del comportamiento de Tom, que es castigado por no querer descubrir a Black George, lo que da lugar al comentario de Allworthy de que la noción del honor de Tom está equivocada. Esta será la pauta o patrón que seguirán la mayoría de las discrepancias entre Thwackum y Square, en cuanto que suelen surgir de la evaluación del comportamiento de Tom o Blifil, aunque, muy significativamente, por sus opuestos caminos y argumentaciones habitualmente llegan a

⁴³ Ello es así especialmente en el caso de Square, como ya había dejado claro el narrador cuando afirma que éste considera la virtud una cuestión teórica, y añade: «This, it is true, he never affirmed, as I have heard, to anyone; and yet upon the least attention to his conduct, I cannot help thinking, it was his real opinion, as it will perfectly reconcile some contradictions which might otherwise appear in his character» (III.3: 128). Las contradicciones se refieren al hecho de que más tarde Tom sorprenderá a Square en la cama con Molly, un comportamiento ciertamente poco virtuoso. En el caso de Thawckum, su comportamiento es poco cristiano y caritativo en general; es uno de esos hipócritas religiosos que menudean en *Joseph Andrews*.

la misma conclusión: Blifil es bueno y Tom malo. (De nuevo, sin embargo, sus respectivas visiones son dialogizadas por el hecho de que en el fondo no proceden de sus sistemas teóricos de percepción y evaluación de la realidad, sino, como vimos, de su común interés en Bridget Allworthy.) Ello se observa, por ejemplo, tras la pelea entre los dos pupilos que da lugar a la revelación de Blifil de que Tom ha estado protegiendo a Black George. Sorprendentemente, tanto Thwackum como Square alaban la conducta de Blifil y condenan la de Tom (III.5: 133-34), aunque Allworthy actúa de correctivo del idealismo abstracto de ambos y alaba a Tom (134). Habitualmente este papel de correctivo está reservado a Western, cuyo carácter vital y rústico, su pragmatismo y sentido común, dan un aire sanchopancesco a ese correctivo. Uno de los ejemplos más claros de todo ello se produce tras el incidente del pájaro que ya hemos comentado. El comportamiento de Blifil soltando el pájaro de Sophia despierta la misma opinión positiva de los dos tutores, aunque razonada de acuerdo con sus diferentes sistemas. Square se felicita de que a esa temprana edad Blifil comprenda que aprisionar una criatura va contra las leyes de la naturaleza, pues todas tienen derecho a la libertad, y concluye: «Can any man have a higher notion of the rule of right, and the eternal fitness of things. I cannot help promising myself from such a dawn, that the meridian of this youth, will be equal to that of either the elder or the younger Brutus» (IV.4: 159). Este ejemplo de la antigüedad clásica hace estallar la ira de Thwackum, por considerarlo pagano y pernicioso, y responde: «The law of nature is a jargon of words, which means nothing. I know not of any such law, nor of any right which can be derived from it. To do as we would be done by, is indeed a Christian motive, as the boy well expressed himself, and I am glad to find my instructions have born so good fruit» (IV.4: 159). La respuesta de Western ante tan especiosos razonamientos es contundente: «...Pox of your laws of nature. I don't know what you mean either of you, by right and wrong. To take away my girl's bird was wrong in my opinion; and my neighbour Allworthy may do as he pleases; but to encourage boys in such practices, is to breed them up to the gallows» (160). Allworthy, con la moderación que lo caracteriza, adopta una postura intermedia, y contesta a Western que no puede castigar a Blifil porque, aunque su acción no fue correcta, el motivo que le impulsó era bueno; y que si hubiera robado el pájaro habría sido el primero en castigar a Blifil. Estas palabras de Allworthy ponen de nuevo el mecanismo dialógico en marcha. Square contesta con su demagogia filosófica, «that Mr Allworthy had too much respect to the dirty consideration of property. That in passing our judgements on great and mighty actions, all private regards should be laid aside; for by adhering to those narrow rules, the

younger Brutus had been condemned of ingratitude, and the elder of parricide» (160). De nuevo la mención de tales modelos ejemplares da lugar a la respuesta de Thwackum, que piensa que deberían haber sido colgados por sus crímenes, y se congratula de que ya no haya Brutus de ningún tipo, rogándole que deje de llenar la cabeza de sus pupilo con tan anticristianos contenidos. A ello sigue una disputa entre ambos en la que cada uno arrima el ascua a su sardina y se atribuye el mérito del comportamiento de Blifil, lo que da lugar de nuevo al comentario de Western, que no puede salir de su sorpresa: «So between you both ... the young gentleman hath been taught to rob my daughter of her bird. I find I must take care of my partridge mew. I shall have some virtuous religious man or other set all my partridges at liberty» (161). Western pide su opinión a un abogado que está presente, quien la da en una jerga jurídica ininteligible (161). Y pone punto final a la discusión con unas palabras en las que late el sentido común y su papel de correctivo de ese idealismo abstracto queda claro: «...I am sure I don't understand a word of this. It may be learning and sense for aught I know; but you shall never persuade me into it. Pox! you have neither of you mentioned a word of that poor lad who deserves to be commended. To venture breaking his neck to oblige my girl, was a generous spirited action: I have learning enough to see that. (161)

Algo similar se repite con ocasión del éxito de los buenos oficios de Tom, ayudado por Sophia, para conseguir que Black George no sea demandado por Western (IV.5: 166), o cuando se sabe que Molly está embarazada de Tom (IV.10, 11). Pero el ejemplo más claro, junto al que acabamos de ver (y similar además a él), tiene lugar de nuevo como resultado de un incidente en que Tom ayuda de nuevo a Sophia, ahora el del caballo, a resultas del cual Tom se rompe un brazo. Ahora, sin embargo, es la evaluación del comportamiento de Tom, no el de Blifil, el que centra la atención de los mismos jueces, que dictan sentencia sobre el mismo además de aplicar cada uno su particular receta para los males de Tom. Así Allworthy se compadece de su sufrimiento y aprueba su comportamiento galante, pero aprovecha la ocasión para censurar su incontinencia pasada y sus errores,

...but in the mildest and tenderest manner, and only in order to introduce the caution, which he prescribed for his future behaviour; "on which alone ... would depend his own felicity...: for as to what had past," he said, "it should all be forgotten and forgiven. He, therefore, advised him to make a good use of this accident, that so in the end might prove a visitation for his own good." (V.2: 203)

Las palabras de Allworthy contrastan claramente en su referencia al pasado y al futuro con las de Thwackum, que también aprovecha la ocasión para sermonearlo, pero de forma más severa:

...he told his pupil, "that he ought to look on his broken limb as a judgement from Heaven on his sins. That it would become him to be daily on his knees, pouring forth thanksgivings that he had broken his arm only, and not his neck; which latter," he said, "was very probably reserved for some future occasion, and that, perhaps, not very remote. For his part," he said, "he had often wondered some judgement had not overtaken him before; but it might be perceived by this, that Divine punishments though slow, are always sure." (203)

Estos males futuros, según Thwackum, son sólo evitables con el arrepentimiento, del que está convencido que Tom es incapaz, pues para él Tom está totalmente corrompido. Square, por su parte, adopta la actitud contraria a Thwackum, y niega que tales accidentes sean castigos divinos; como dice bien el propio narrador, Square...

...talked in a very different strain; he said, "Such accidents as a broken bone were below the consideration of a wise man. That ... they are liable to befall the wisest of mankind, and are undoubtedly for the good of the whole." He said, "It was a mere abuse of words, to call those things evils, in which there was no moral unfitness: that pain, which was the worst consequence of such accidents, was the most contemptible thing in the world;" which more of the like sentences, extracted from the second book of Tully's *Tusculan Questions*, and from the great Lord Shaftesbury. (204)

Pero, aunque Square contradice a Thwackum, ni uno ni otro elogian el heroico comportamiento de Tom; sus sistemas intelectuales, religioso y filosófico, parecen hacerlos ciegos al mismo, o acaso, a la inversa, los utilizan para no verlo. En esta situación el correctivo sanchesco de Western no se hace esperar, y éste comenta indignado a Tom que ha tenido una discusión con Thwackum porque éste le decía a Allworthy que el romperse el brazo Tom era un castigo fruto del juicio divino: «D—n it, says I, how can that be? Did not he come [sic] by it in defence of a young woman? A judgement indeed! Pox, if he never doth anything worse, he will go to heaven sooner than all the parsons in the country. He hath more reason to glory in it, than to be ashamed of it» (206). Western, además, frente a las recetas morales o filosóficas que aplican los otros (arrepentimiento, estoicismo), aplica la suya, que es de esa índole vital, material, carnavalesca, que une este personaje a Sancho: beber cerveza y, en su defecto, largas serenatas con su cuerno de caza todas las mañanas.

El contraste dialógico entre Square y Thwackum tiene un sabor cervantino por estar constituido por dos formas de idealismo abstracto, que además son corregidas por un tercer punto de vista, el de Western, que actúa como la voz de esa realidad o experiencia que se escapa a tales formulaciones intelectuales, y por tanto como un correctivo similar

al de Sancho frente a don Quijote o Joseph frente a Adams^{*(120)}. El contraste, como en los casos anteriores, no tiene la profundidad, riqueza o desarrollo que el de Cervantes entre don Quijote y Sancho, pero contribuye a caracterizar a los personajes implicados en él a través de una forma peculiar de ver el mundo marcada por una idea central, obsesiva y dominante que lo colora todo. Caracteriza así al personaje dialógicamente—a la manera cervantina—aunque tal vez no lo individualiza lo suficiente psicológicamente, creando un tipo que podríamos llamar dialógico. En este sentido hay otros tipos dialógicos en la obra, en los que late esta manera cervantina, en cuanto que hay un rasgo central de sus personalidades que orienta radicalmente su manera de percibir la realidad y de comportarse, aunque este rasgo no llegue a constituirse en monomanía a la manera quijotesca—y aunque este rasgo no sea ya una idea teórica y por tanto no tenga ya nada que ver con el idealismo abstracto. En ellos sobrevive la manera cervantina desposeída de contenido cervantino, como ocurría en esos contrastes ya no categorizables como idealismo moral frente a materialismo pero todavía contrastes dialógicos. La originalidad y la aportación de Fielding radica en que tal rasgo central determinante es la ocupación, la actividad, la profesión, que es la que define esa manera de percibir y estar en el mundo y los caracteriza como personajes; y que, como en el caso de Thwackum y Square, los hace blanco de la sátira. Naturalmente estoy hablando de los abogados, médicos, venteros y *squires* (aquí representados claramente por Western), por cuya caracterización *plana* se ha criticado a Fielding, y en los que éste, como él mismo confiesa en *Joseph Andrews*, no pretende representar al individuo sino a la especie—lo que nos remite en última instancia al Fielding neoclásico. Estos tipos dialógicos, aunque son claramente una forma de estilización, no deben ser confundido con los tipos románticos, como hace Henry Knight Miller ("*Tom Jones*" and the *Romance* 59): éstos se basan en la presencia o ausencia de esencias universales y trascendentes que se manifiestan de manera polarizada en el mundo inferior, en ellos late por tanto la doble perspectiva vertical; aquéllos se basan en la actividad y las idiosincrasias propias de un mundo horizontal que determinan una peculiar forma de verlo. Así en Western su actividad central, la caza, orienta su visión de la realidad y su

^{*(120)} Clive Probyn apunta en esta dirección cuando afirma: «Nothing provokes Fielding's irony more readily than figures like Adams, Allworthy, Square, and Thwackum, whose cock-eyed views of the world are based on a priori theories which exempt either themselves or the rest of the world from full participation. In all these characters judgement either precedes full knowledge of the facts (Adams, Allworthy), or suppresses the awkward complexity of things in order to prove an elegant and simplistic thesis (Square, Thwackum). The former can change their judgements as their view of reality is modified by experience, and thus adjust to the world they inhabit; the latter's inadequacy is exposed as hypocrisy masquerading as authority» (93).

comportamiento, el dinero determina la visión mercantilista y degradada de casi todos los venteros y venteras que aparecen en la obra, igual que los abogados lo ven todo en términos legales. Las conexiones entre estos tipos dialógicos con Thwackum y Square, y por tanto con Cervantes, cuya relación con éstos es más evidente, queda clara cuando encontramos a algunos de estos tipos en una venta de nuevo opinando sobre Tom, evaluando su comportamiento y su posible locura (XII.7: 573-75), como hacían aquéllos en Paradise Hall. Sólo que ahora, en vez de usar un sistema intelectual, una forma de idealismo abstracto, cada uno ofrece una opinión que está claramente determinada por su oficio u ocupación o por la forma en que Tom se ha comportado en relación con ella. Es su ocupación y el interés propio los que determinan sus puntos de vista, tal y como Partridge percibe con claridad al afirmar como conclusión que «To be sure every man values his livelihood first» (575).

NARRACION, HISTORIA, FICCION

Formal realism, I would like to suggest, is not so dependable a measure of the novel at its distinctive best as criticism after James has tended to assume. How does it help us, after all, to explain the profound innovation of *Don Quixote*? This first of novels, which with the passage of time looms larger and larger as the archetype of all that follows, is avowedly the work of a book-writing narrator—in fact, a narrator presenting the material of still another narrator—and we are continually made aware of how the narrator imposes patterns on the stuff of reality, playing with the ambiguous status of his book as art-of-reality. Indeed, it could be argued that the real subject of the novel ... is the stubborn ambiguity of the relationship between literary creation and reality...: one could easily trace a Great Tradition, with very different emphases from Mr Leavis', from Cervantes to Fielding to Sterne to Diderot, and on to Joyce and Nabokov.

Fielding, as we have already had occasion to observe, is continuously and finely conscious of the status of his novels as artifacts. He punctuates his writing with heightened reminders of this status—in the parodistic elements of his style, in the prefatory material and the chapter headings, in the more obtrusive manifestations of the self-dramatizing narrator, in the repeated allusions to traditional literary practice.

Robert Alter, *Fielding and the Nature of the Novel* (101)

El carácter auto-consciente—esto es, consciente de su status como objeto literario—de *Tom Jones*, al que apuntan las palabras de Robert Alter, es un lugar común en la crítica y los comentarios sobre el autor inglés. Sin embargo pocos son los que han afrontado un estudio riguroso del mismo. El propio Alter ha investigado esta auto-consciencia en lo que me parece es un índice menos claro de la misma, en la elaboración deliberadamente artificiosa de la acción, «...the structure of the narrative, the texture of the narration, the juxtaposition and repetition of narrated events, the deployment of

thematic materials» (102), lo que Alter denomina *architectonic novel*, una novela tan diseñada, estructurada, ordenada, que tanto la historia como el relato de la misma ponen en evidencia su condición literaria. El problema del planteamiento de Alter es que podría aplicarse, por ejemplo, al *Amadís*, o a cualquier obra que posea ese carácter artificioso y extremadamente estructurado que posee la de Fielding. Creo que la auto-consciencia es más evidente en esos recordatorios y comentarios del narrador que Alter menciona en las palabras citadas pero luego no estudia, es decir, no en la historia ni el relato sino en la narración, que es, desde Cervantes en adelante, como apunta también Alter, el lugar natural de esa auto-consciencia. Fielding en *Tom Jones*, al igual que había hecho Cervantes en el *Quijote*, y como sugiere Alter, incorpora dentro de la ficción el plano de la narración junto al de la historia.

Pero Fielding no lo hace mediante la introducción de los comentarios ocasionales y esporádicos de un autor, editor-narrador y traductor, de una serie de narradores dramatizados, sino mediante la intervención sistemática de un autor-narrador en el primer capítulo de cada uno de los diferentes libros en que está dividida su novela, en los que realiza una serie de comentarios y reflexiones sobre la misma. Curiosamente, esta intervención más sistemática y la reflexión más rigurosa a que da lugar, y por tanto la mayor presencia y peso específico de este plano de la narración y reflexión auto-consciente en la obra, no se ve acompañada por un mayor desarrollo del autor-narrador como personaje, pues apenas si conocemos aspectos de su personalidad o su vida independientes de su función narrativa, y apenas si podemos hablar de una historia de la narración de la que este autor-narrador es un personaje; a diferencia de lo que opina un crítico tan influyente como Booth⁽¹²¹⁾, creo que esta figura no llega a ser un narrador dramatizado, es tan sólo una voz, y la mejor prueba es que es fácilmente asociable o confundible con el propio Fielding, o al menos con la imagen del mismo implícita en la obra, algo impensable en el caso de Cide Hamete, Pamela o, como veremos, Tristram Shandy. Pero, en cualquier caso, esa voz es mucho más reflexiva y auto-consciente que las que pone en juego Cervantes desde la narración de *Don Quijote*.

⁽¹²¹⁾ «Though the dramatized Fielding [the intrusive narrator] does serve to pull together many parts of *Tom Jones* that might otherwise seem disconnected, and though he serves dozens of other functions, from the standpoint of strict function he goes too far: much of his commentary relates to nothing but the reader and himself ... If we read straight through all of the seemingly gratuitous appearances by the narrator, leaving out the story of Tom, we discover a running account of growing intimacy between the narrator and the reader, an account with a kind of plot of its own and separate denouement... It may be extravagant to use the term "subplot" for the story of our relationship with this narrator. Certainly the narrator's "life" and Tom Jones's life are much less closely parallel than we expect in most plots and subplots» (216-17).

Y Fielding la utilizará, siguiendo el ejemplo de Cervantes, para desde ese plano de la narración en el que habla—y que se extiende más allá de esos capítulos iniciales, pues realiza también ocasionales comentarios auto-conscientes en otros lugares de la obra— insistir en la naturaleza histórica de la obra que leemos al tiempo que nos llama la atención sobre su carácter literario, y no sólo eso, también sobre su carácter ficticio. Utilizando ese contraste básico cervantino entre narración e historia, Fielding creará los mismos contrastes, que en este caso son contradicciones, paradojas, entre literatura y vida y entre *historia* y ficción, es decir, lo que hemos llamado paradoja metaliteraria y paradoja metaficcional. Y, de nuevo siguiendo el ejemplo cervantino, no se conformará con articular estas paradojas desde la narración sino que las incorporará a la propia historia a través de un artefacto dramático-literario que funciona como un equivalente o metáfora de la propia obra, un espejo que la refleja en su naturaleza literaria y ficticia desde dentro de sí misma, y que hemos llamado espejo metaficcional; y que en este caso, y siguiendo esa tendencia a la multiplicación que hemos visto al hablar de los contrastes dialógicos, no es uno solo, sino que son dos.

1. La paradoja metaliteraria está implícita ya en la oscilación de la figura del narrador entre el cronista y el artista, entre el historiador y el creador. A lo largo de sus intervenciones el narrador insiste una y otra vez en el carácter histórico de su obra, así como en su papel de mero cronista o transcriptor de la realidad o la naturaleza humana; pero, al mismo tiempo, subrayará su intervención artística en la misma y el control absoluto que ejerce sobre ella, de modo que nos hará conscientes del hecho de que su obra es un artefacto literario creado por él, de la manipulación y selección de la realidad que ello entraña, y por tanto de las diferencias que lo separan de la realidad.

Los comentarios sobre el carácter histórico de la obra y su papel como historiador son continuos. Sin salir de la primera parte—los seis primeros libros—encontramos numerosos ejemplos. Desde el capítulo primero se refiere ya a su obra como *history* (53), denominación que repite en el segundo (53) y en el tercero, en el que además compara su obra con la *Historia de Inglaterra*:

And true it is, that he did many of these things; but, had he done nothing more, I should have left him to have recorded his own merit on some fair free-stone over the door of that hospital. Matters of a much more extraordinary kind are to be the subject of this history, or I should grossly mispend my time in writing so voluminous a work; and you, my sagacious friend, might, with equal profit and pleasure, travel through some pages, which certain droll authors have been facetiously pleased to call *The History of England*. (55)

De nuevo en el primer capítulo del libro II insiste el narrador en la denominación, ya desde el título mismo—«Shewing what Kind of History this is; what it is like, and what it is not like»—y desde su primer párrafo:

Tho' we have properly enough entitled this our work, a history, and not a life; nor an apology for a life, as is more in fashion; yet we intend in it rather to pursue the method of those writers, who profess to disclose the revolutions of countries, than to imitate the painful and voluminous historian, who, to preserve the regularity of his series, thinks himself obliged to fill up as much paper with the detail of months and years in which nothing remarkable happened, as he employs upon those notable areas when the greatest scenes have been transacted on the human stage. (87)

La apelación se repetirá en el capítulo inicial del libro IV, en el que muestra de nuevo qué clase de *historia* es la suya, y en el V.1: 199. Y el narrador no se limita a estos pronunciamientos teóricos, sino que lo ejemplificará en la propia obra y nos llamará la atención sobre sus métodos históricos y su cumplimiento de las obligaciones del historiador. En la segunda parte de la obra—los seis libros centrales—hay unos cuantos ejemplos de ello. En una ocasión leemos lo siguiente:

It surprizes us, and so, perhaps, it may the reader, that the lieutenant, a worthy and good man, should have applied his chief care, rather to secure the offender, than to preserve the life of the wounded person. We mention this observation, not with any view of pretending to account for so odd a behaviour, but lest some critic should hereafter plume himself on discovering it. We would have these gentlemen know we can see what is odd in characters as well as themselves, but it is our business to relate facts as they are; which when we have done, it is the part of the learned and sagacious reader to consult that original Book of Nature, whence every passage in our work is transcribed, tho' we quote not always the particular page for its authority. (VII.12: 344)

El narrador sugiere así que la realidad, los hechos que narra su *historia*, existen con independencia del libro o la representación literaria que leemos sobre ellos; él se limita registrarlos, no importa lo extraños u ofensivos que puedan parecer; él es un mero transcriptor. Una idea similar subyace en el siguiente comentario, que aparece tras narrar el encuentro de Mrs Fitzpatrick con su salvador, el noble irlandés, cuya llegada asusta sobremanera a Sophia por pensar que se trata de la de su padre:

We shall not describe this tragical scene too fully; but we thought ourselves obliged by that historic integrity which we profess, shortly to hint a matter which we would other wise have been glad to have spared. Many historians indeed, for want of this integrity, or of dilligence, to say no worse, often leave the reader to find out these little circumstances in the dark, and sometimes to his great confusion and perplexity. (XI.8: 541)

El narrador reivindica así su integridad y exhaustividad como historiador, que le obliga a incluir información que preferiría omitir. La misma integridad y rigor histórico que manifiesta cuando, tras explicar la extraña y absurda forma en que Tom pierde a Sophia

en Upton, al pensar ésta que Tom ha hablado más de lo que debía, comenta: «But so matters fell out, and so I must relate them; and if any reader is shocked at their appearing unnatural, I cannot help it. I must remind such persons, that I am not writing a system, but a history, and I am not obliged to reconcile every matter to the received notions concerning truth and nature» (579). El historiador debe registrar los hechos aun cuando ello vaya en contra del propio carácter histórico del texto, en cuanto que éstos parezcan increíbles o poco naturales; lo verdadero a veces no coincide con lo probable.

Sin embargo, esta insistencia constante en el carácter de mera transcripción histórica de la realidad del texto que leemos, que intenta por tanto hacernos olvidar que es literatura y reforzar el carácter mimético del mismo, la impresión de realidad que produce, se ve acompañada por una serie de comentarios que aluden a la manipulación a la que ha sido sometida la realidad en la obra que leemos, que nos recuerdan así las diferencias entre ésta y la realidad que se deducen de esa manipulación, y por tanto que lo que leemos es literatura y no la realidad. Así ocurre cuando en el primer capítulo del libro II, ese en el que quiere mostrar qué tipo de *historia* es la suya, el narrador nos explica cómo en su obra años enteros podrán ser contados en unas pocas páginas si nada extraordinario o de interés ocurre en ellos, y una escena que se considere importante podrá extenderse a lo largo de muchas páginas en las que se nos pintará con todo detalle (II.1: 88). Fielding separa así el tiempo de la historia del de la lectura o la narración, el de los personajes frente al del lector y el narrador, lo que nos recuerda que la obra es en última instancia una representación, regida por un tiempo diferente del de la realidad en la que se mueven narrador y lector; y sobre todo que esa realidad es mucho más amplia y extensa, y ha sido seleccionada, elaborada, trabajada, manipulada. A ello apunta también cuando, unas líneas más abajo, afirma que,

My reader then is not to be surprised, if, in the course of this work, he shall find some chapters very short, and others altogether as long; some that contain only the time of a single day, and others that comprise years; in a word, if my history sometimes seems to stand still, and sometimes to fly. For all which I shall not look on myself as accountable to any court of critical jurisdiction whatever: for as I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what laws I please therein. And these laws, my readers, whom I consider as my subjects, are bound to believe in and to obey... (II.1: 88)

En este pasaje el narrador de nuevo insiste en esa diferencia entre tiempo de la lectura, que se mide en capítulos, y el de la historia, que se mide en unidades cronológicas y se acelera o retarda en función de los años o días contenidos en esos capítulos. El narrador además explica que estamos ante una clase de *historia* diferente, una *new province of writing*, y cifra esa diferencia precisamente en su tratamiento y elaboración de la

realidad de acuerdo con unas leyes fijadas por él. Fielding nos obliga así a distanciarnos recordándonos que la obra es en última instancia una representación literaria de la realidad gobernada por unas normas y que tiene un responsable que la controla en todo momento, así como las diferencias entre la misma y una realidad que es mucho más amplia y que no puede aprehender en su totalidad, que debe ser parcialmente excluida. Y efectivamente así lo comprobamos de nuevo en la práctica: del libro II al III hay un salto temporal de doce años que se pasan por alto; el propio libro III contiene cinco años, como nos anuncia el narrador en su título; el IV un año; el V algo más de medio año; el VI tres semanas; el VII tres días... Pero al mismo tiempo que nos distancia el narrador nos pedirá que participemos y nos involucremos en la lectura al pedirnos que rellenemos con nuestras conjeturas esos huecos o vacíos temporales que el libro va dejando (III.1: 121), lo que es una forma de pedirnos que actuemos como co-creadores de ese mundo, de recordarnos nuestra responsabilidad en su creación; lo que de nuevo nos recuerda el carácter de representación de lo que leemos, de artefacto que reproduce la realidad y no la realidad.

Los huecos, además, no sólo se producen a gran escala como en el caso de estos doce años, sino también a una escala menor: hay algunas escenas o hechos que el narrador menciona pero que renuncia a contar al lector por diferentes motivos. Así, por ejemplo, tras el encuentro entre Western y otro *squire* cazador como él, se nos dice: «The conversation was entertaining enough, and what we may perhaps relate in an appendix, or on some other occasion; but as it nowise concerns this history, we cannot prevail on ourselves to give it a place here» (XII.2: 555-56). Si en el *Quijote* la realidad que no cabía aparecía en los márgenes y ello creaba la impresión de que la realidad rebotaba y se escapaba por ellos, ahora parece que lo hace por los apéndices, apéndices que, al igual que ese comentario marginal de Cide Hamete que luego había desaparecido del libro que leíamos, luego no aparecen al final. El criterio que guía esta exclusión, como deja claro el narrador, es que esa escena no es pertinente o relevante para la historia que nos está contando. La misma razón unida a la falta de tiempo hace que el autor opte por la exclusión de otra conversación en la que de nuevo interviene Western: «The conversation which now ensued was pleasant enough; and with which, had it happened earlier in our history, we would have entertained our reader; but as we have now leisure only to attend to what is very material, it shall suffice to say, that matters being entirely adjusted as to the afternoon-visit, Mr Western again returned home» (XVIII.10: 857). Sin embargo en este caso la decisión del autor-narrador tiene un matiz diferente, ya que éste admite que de haber tenido lugar antes habría incluido la escena;

por tanto es su interés o necesidad de acabar su libro rápidamente, su prisa, lo que en el fondo motiva esta decisión, lo que la hace más subjetiva y cuestionable. Esta subjetividad es más evidente cuando el criterio para dejar de contar algo parece ser el efecto que puede tener en los lectores y las opiniones negativas que sobre los personajes puede generar, personajes a los que al narrador-autor tiene simpatía y no quiere perjudicar, como ocurre con una escena entre Tom y Mrs Waters de la que nos dice: «Many more things of this kind she uttered, some of which it would do her no great honour, in the opinion of some readers, to remember; nor are quite certain but that the answers made by Jones would be treated with ridicule by others. We shall therefore suppress the rest of this conversation, and only observe, that it ended at last with perfect innocence...» (XVII.9: 811). Estamos ante una omisión más grave que la anterior en cuanto que mucho más subjetiva, arbitraria, sesgada. Un razonamiento similar, revestido además de delicadeza o consideración hacia el sexo femenino, había sido ya esgrimido antes para omitir una cierta información sobre Mrs Waters:

To say the truth, the lady had made him [Mr Northerton] an assignation at this very place, and promised to stay at Worcester till his division came thither; with what view, and for what purpose must be left to the reader's divination: for though we are obliged to relate facts, we are not obliged to do a violence to our nature by any comments to the disadvantage of the loveliest part of the creation. (IX.7: 462-63)

Las obligaciones del historiador, su rigor y exhaustividad, que ha esgrimido en otras ocasiones, parece que aquí son anuladas por consideraciones más o menos válidas pero poco rigurosas, de un evidente carácter subjetivo, como él mismo deja claro cuando dice que no quiere violentar *su* propia naturaleza. Como resultado de todo ello vemos cómo la subjetividad del autor influye en su representación de la realidad; sus simpatías, la presión del tiempo, sus premisas éticas, son otros factores que han de producir necesariamente diferencias entre lo que leemos y la realidad. No es sólo la pertinencia o relevancia de la realidad, que es necesario seleccionar porque no cabe toda, lo que determina tal selección, sino también la subjetividad del narrador. Pero es que, además, decidir qué es pertinente y qué no, es también, en última instancia, una tarea subjetiva.

Así pues, las omisiones que el propio narrador reconoce y sobre las que de hecho nos llama la atención, nos llevan a las dos mismas limitaciones de la representación literaria que encontrábamos en el *Quijote*: la subjetividad del que escribe, que se proyecta en su texto, en lo que pone y lo que quita; y el carácter inabarcable de esa realidad, que obliga también a una selección. Y como en el *Quijote*, las omisiones y elipsis, sean a gran o a pequeña escala, ponen de manifiesto lo mismo: lo mucho que no

ha sido escrito, la realidad que ha quedado fuera, el hecho de que hay mucho más que contar de lo que se cuenta. La vida no cabe toda en la literatura, hay que someterla a un proceso de selección y manipulación, tiene que pasar por un filtro, en este caso esas reglas de las que habla el narrador y con las que afirma su férreo control sobre el material, entre las que se encuentra sin duda la regla de la pertinencia; pero la aplicación de la misma exige una mente superior y preclara que juzgue y discierna lo que es significativo y lo que no, lo que implica la intervención de la subjetividad; y ésta se deja ver además en otras decisiones que se escapan a estas reglas. Y no sólo lo que ha sido excluido nos recuerda el carácter de representación de lo que leemos y sus diferencias con la realidad. También algunas cosas que son incluidas lo hacen, nos remiten de nuevo a esa subjetividad, en este caso a la de un artista. Tal es el caso de los embellecimientos poéticos que el narrador declara que va a utilizar en su obra para distinguirla precisamente de las aburridas y farragosas obras de algunos historiadores y hacerla más ligera y entretenida:

That our work, therefore, might be in no danger of being likened to the labours of these historians, we have taken every occasion of interspersing through the whole sundry similes, descriptions, and other kind of poetical embellishments. These are, indeed, designed to supply the place of the said ale, and to refresh the mind, whenever those slumbers which in a long work are apt to invade the reader as well as the writer, shall begin to creep upon him. Without interruptions of this kind, the best narrative of plain matter of fact must overpower every reader; for nothing but the everlasting watchfulness, which Homer hath ascribed to Jove himself, can be proof against a newspaper of many volumes. (IV.1: 151)

El autor-narrador declara así abiertamente la manipulación artística a la que ha sometido su material, la transformación estética de la realidad que podemos esperar; junto al historiador, aparece así el poeta, que añade material para hacer su *historia* más variada y entretenida, las mismas razones que inducían a Cide Hamete a añadir otro tipo de embellecimientos, las historias interpoladas, que tanto daban que hablar. Tenemos así un nuevo recordatorio de la intervención del artista y la manipulación o transformación de la realidad que ésta entraña; lo que leemos es literatura, no vida, y todos estos comentarios tanto sobre lo que excluye como sobre lo que se incluye nos llaman la atención sobre ello y sobre las diferencias entre una y otra.

En el mismo capítulo en que habla de estos ornamentos poéticos, el narrador nos anuncia que va a utilizarlos en la introducción y presentación de la heroína en la obra, que se propone llevar a efecto en el siguiente capítulo. Pero lo más significativo es que dicha presentación ha sido diferida o aplazada al principio del libro IV—ya que Sophia es mencionada en el último capítulo del libro III—porque el narrador se niega a

presentarla ahí: «...this being the intended heroine of this work..., it is by no means proper she should make her appearance at the end of a book» (III.10: 149). Estamos ante un nuevo testimonio del control y la manipulación artística por parte del autor de su material, que es organizado y dispuesto con criterios claramente artísticos o estéticos, lo mismo que cuando aquél declara que va iniciar un nuevo capítulo porque la escena que va a describir es de una naturaleza diferente a las anteriores (V.6: 224). El poeta nos recuerda así de nuevo su intervención, pero, además, nos recuerda la naturaleza libresco de lo que leemos, su carácter de objeto físico en el que lo narrado puede situarse en uno u otro lugar, un libro que está hecho de páginas, capítulos, volúmenes. Así nos empuja por un momento fuera del universo mimético en que se sumerge el lector para recordarle que tiene un libro entre las manos y está leyéndolo, rompiendo así la ilusión mimética y distanciándonos. El mismo efecto tenían esas referencias que vimos a que los capítulos serían a veces largos y a veces cortos y la separación del tiempo de la historia del de la lectura o la narración. Y el mismo efecto en general tiene la presencia en la obra del plano mismo de la narración y los comentarios auto-conscientes que se realizan desde ella. Desde este plano la historia que leemos se discute y analiza como un artefacto literario que el narrador está escribiendo y nosotros leyendo, y no como trozo de realidad que contiene una serie de personajes y comportamientos. La presencia de la historia como un artefacto literario dentro de la narración, un libro cuya elaboración se discute desde ese nivel superior en que está incluida como una caja dentro de otra, y el salto continuo de una a otra, es un recordatorio permanente de que la obra que leemos es literatura, un libro, y no la realidad. Pero este efecto distanciador se cultiva especialmente en los títulos mismos de algunos capítulos, que pueden considerarse comentarios procedentes también de este nivel de la narración. y que nos recordarán que estamos leyendo un libro al hacer referencia a su carácter físico.

Así, si el volumen IV es encabezado por la frase «Containing the Time of a Year», una declaración tras la que late la ilusión mimética de que la obra contiene y refleja la realidad, justo debajo el primer capítulo de dicho volumen, en un deliberado paralelismo y contraste, se titula «Containing five Pages of Paper» (151), lo que tiene la virtud de sacarnos de esa ilusión mimética y recordarnos que la obra lo único que contiene son páginas llenas de palabras, de manchas de tinta—algo similar al efecto que producía la contemplación del manuscrito de *Don Quijote* con el dibujo de la batalla del hidalgo y el vizcaíno en la primera página. Alter ha apreciado acertadamente estas implicaciones cuando escribe que

The heading for Book IV, "Containing the Time of a Year," is the first of the series of book headings devoted solely to the indication of length of time transpired. Immediately against it is set the heading for Chapter I, "Containing Five Pages of Paper," which directs our attention to the purely artificial medium of written words through which fictional life (the "time of a year" in the lives of Sophia and Tom) is transmitted. (*Henry Fielding* 46)

El mismo contraste vuelve a aparecer al final, en el libro XVIII, titulado «Containing three Days», tras el que aparece el siguiente título del capítulo primero: «Containing a Portion of introductory Writing» (XVII: 777). Y el mismo efecto tienden a producir títulos como «Being the shortest Chapter in this Book» (IV.7: 171); «A little chapter, in which is contained a little incident» (V.4: 209); «A very long Chapter, containing a very great Incident» (V.5: 12); «A wonderful long Chapter concerning the Marvellous; being the longest of all our introductory chapters» (VII.1: 361); «A very short Chapter, in which however is a Sun, a Moon, a Star and an Angel» (XI.3: 515); o «Too short to need a Preface» (XV.1: 695). En todos ellos se hace referencia a la extensión del capítulo, y por tanto al libro que leemos como objeto, al tiempo de la lectura, relacionándola a veces con lo que ese libro o esa extensión de páginas contiene, con el tiempo de la historia, y por tanto con la ilusión mimética de que contiene la realidad, incidentes, hechos; ello es una manera de romper esa ilusión, de recordarnos de nuevo que lo que tenemos ante nosotros es un libro, y que lo que contiene el libro son páginas, no la realidad. (Exactamente lo mismo puede decirse de estas afirmaciones del narrador sobre el último libro: «All will be plain narrative only; and, indeed, when thou hast perused the many great events which this book will produce, thou wilt think the number of pages contained in it scarce sufficient to tell the story» [XVIII.1: 813]). Y el mismo efecto distanciador se consigue también mediante la alusión simplemente al tiempo de la lectura sin que sea yuxtapuesto al de la historia: «Which we hope will be very attentively perused by young people of both sexes» (XIV.4: 666); y por supuesto con la referencia a los diferentes volúmenes que integran el libro en títulos como «In which the Thirteenth Book is concluded» (XIII.12: 651), o «A short Chapter, which concludes the Book» (XIV.10: 691), que une la referencia a la extensión del capítulo con la de la extensión del libro.

De esta manera, y en virtud de la paradoja metaliteraria que hemos venido analizando, el narrador nos arrastra al mundo que nos presenta ofreciéndolo como pura realidad—como *historia*—al tiempo que nos distancia y empuja fuera del mismo al reflexionar sobre el proceso de creación literaria de ese mundo, y recordarnos así que no es realidad, sino representación, y las diferencias que ello conlleva. Esta representación aparece en todo momento como firmemente controlada por ese autor-

narrador que habla y se dirige al lector continuamente desde ese plano de la narración, un control que evidentemente tiende a hacer parecer a los personajes dependientes del autor. Ello se hará en un momento dado tan manifiesto que demostrará que todo es en última instancia ficción, y no *historia*, como pretendía el autor, que los personajes son marionetas en sus manos. Si la alternancia y los saltos entre el plano de la historia y la narración, así como los comentarios que realiza desde éste, revelan en primera instancia el carácter literario de lo que leemos, en última instancia revelarán abiertamente su carácter ficticio, y servirán así para articular la paradoja metaficcional.

2. Pese a las continuas declaraciones sobre el carácter histórico de *Tom Jones* realizadas por el autor-narrador, éste permite vislumbrar el carácter ficticio de la obra en sus propios intentos de definir qué clase de *historia* es la que ofrece al lector. Ello se observa en el capítulo 1 del libro IX, que empieza con un sorprendente pasaje en el que el narrador distingue su *history* del *romance* al tiempo que las sitúa en la misma categoría de prosa narrativa:

Among other good uses for which I have thought proper to institute these several introductory chapters, I have considered them as a kind of mark or stamp, which may hereafter enable a very indifferent reader to distinguish, what is true and genuine in this historic kind of writing, from what is false and counterfeit. Indeed it seems likely that some such mark may shortly become necessary, since the favourable reception which two or three authors have lately procured for their works of this nature from the public, will probably serve as an encouragement to many others to undertake the like. Thus a swarm of foolish novels and monstrous romances will be produced... (IX.1: 435)

Parece claro que para el autor *his historic kind of writing* incluye *novels* —y ya hemos visto que el término, tal como lo usa no sólo Fielding aquí sino también Richardson, se refiere a un tipo de román— y *romances*, aunque éstos no son la forma genuina de este tipo de escritura, sino una falsificación o perversión; de ahí la necesidad de diferenciar su obra, que sí lo es, y evitar la confusión, mediante esos capítulos introductorios que, como añade más abajo, pueden evitar la indeseada imitación o perversión de su obra por parte de los autores de román, que carecen de la formación necesaria y la capacidad para imitar tales capítulos. Al meter su obra y los romances en la misma categoría, el autor parece estar sugiriendo que estamos ante un tipo de *historia* diferente, y no por las razones que ha aludido hasta ese momento en sus introducciones (uso de omisiones y elipsis, inclusión de embellecimientos poéticos...) sino por lo único que su obra puede tener en común con el román, su carácter ficticio. Así lo parecen sugerir de nuevo sus afirmaciones unos párrafos más abajo, que empiezan muy significativamente con estas palabras:

To invent good stories, and to tell them well, are possibly very rare talents, and yet I have observed few persons who have scrupled to aim at both; and if we examine the romances and novels with which the world abounds, I think we may fairly conclude, that most of the authors would not have attempted to shew their teeth (if the expression may be allowed to me) in any other way of writing; nor could indeed have strung together a dozen sentences on any other subject whatever. Scribimus indocti doctique passim, may be more truly said of the historian and biographer, than of any other species of writing: for all the arts and sciences (even criticism itself) requires some little degree of learning and knowledge...; whereas the composition of novels and romances, nothing is necessary but paper, pens, and ink, with the manual capacity of using them. (436)

El razonamiento que subyace en estas afirmaciones es el siguiente: los autores de román no saben ni inventar ni contar bien una historia; cualquier inepto puede dedicarse a escribir relatos de este tipo, porque parece no requerir ningún conocimiento; de modo que puede afirmarse de la especie de escritura que cultivan el *historian* y *biographer*, lo que dice la frase latina, a saber, que cualquier necio puede escribir—así es como el autor traduce las frases latinas en una nota a pie de página: «Each desperate blockhead dares to write, / Verses is the trade of every living wright» (436). Se establece así de nuevo una conexión implícita entre al autor de *romances* y *novels* y las biografías e *historias* como la que leemos, pues comparten ese mismo territorio apto para ineptos, y este territorio común, como dejan claro las palabras iniciales, es el del inventor y narrador de historias.

Pero si el carácter ficticio parece ser lo que une uno y otro tipo de prosa narrativa, en el párrafo siguiente el autor dejará claro qué es lo que los separa, que es precisamente lo que une a su obra con la *historia*, lo que le permite referirse a ella como histórica, frente a los romances que no tienen derecho a este apelativo, aunque la confusión reinante pone a unos y otros en el mismo saco porque son ficticios y los desprecia igualmente:

Hence we are to derive that universal contempt, which the world, who always denominate the whole from the majority, have cast on all historical writers, who do not draw their materials from records. And it is the apprehension of this contempt, that hath made us so cautiously avoid the term romance, a name which we might otherwise have been well enough contented. Though as we have good authority for all our characters, no less indeed than the vast authentic book of nature, as is elsewhere hinted, our labours have sufficient title to the name of history. Certainly they deserve some distinction from those works [romances and novels], which one of the wittiest of men regarded only as proceeding from a pruritus, or indeed rather from a looseness of the brain. (436)

El autor se considera uno de esos «escritores históricos que no sacan sus materiales de los archivos», es decir, un autor de ficción, al igual que los autores de román que tampoco lo hacen y a los que se desprecia; es precisamente por este desprecio por lo

que ha decidido no llamar a su obra román, apelativo que no le habría importado usar en otras circunstancias, sin duda porque percibe su pertenencia común al terreno de la ficción narrativa—de hecho lo utiliza en *Joseph Andrews*, aunque comienza su obra distinguiendo en su prefacio su tipo de román de la idea de román del lector del momento. Opta por denominar a su obra *historia* porque, aunque no está sacada de archivos históricos, tiene la autoridad de la naturaleza humana, sus archivos son los de la naturaleza humana, y ello le permite llamarse así, a diferencia de los romanes del momento, que carecen de esa autoridad y proceden de un cerebro suelto.

Estamos por tanto ante la declaración más definitiva y significativa, aunque un tanto ambigua y oscura, de qué clase de *historia* es la que leemos: una *historia ficticia*, situada a medio camino entre la *historia* y la ficción; una ficción que no es mentira, a diferencia de los romanes, sino verdadera, porque como la *historia* es fiel a la naturaleza humana y refleja la realidad empírica; que, como Cervantes en el *Quijote*, aúna verdad poética y verdad histórica. (En la enumeración que sigue de las cualidades necesarias para escribir *historias* como la suya—*invention* y *judgement*, *learning*, *conversation*, *feeling*—la idea de ese contacto con la realidad empírica y el conocimiento de la naturaleza humana que es lo que las diferencia de los romanes aparece insistentemente.) Estamos ante una definición similar a la que se deducía de la reflexión auto-consciente presente en el *Quijote*, aunque Fielding explicita lo que estaba implícito en Cervantes, y lo hace, muy significativamente, en el centro de su novela. Pero esta oscilación entre la *historia* y la ficción, entre la verdad histórica y la poética, que define la novela según Fielding o según Cervantes, y en la que empezamos a vislumbrar la paradoja metaficcional, está presente a lo largo de toda la obra en la oscilación del narrador entre su pose de historiador o cronista y la de sabio o mago, similar a la que veíamos en Cide Hamete. El autor-narrador aparece en ocasiones como un historiador limitado por las fuentes e informaciones que maneja y por su carácter humano, en perfecta armonía con el supuesto carácter histórico de su obra; pero en otras aparece como un autor omnisciente que lo sabe todo, o al menos lo que un mero cronista o historiador no podría saber, lo que revela la naturaleza ficticia o inventada de lo que estamos leyendo.

El carácter de mago omnisciente del narrador aparece con claridad cuando escribe lo siguiente:

...the reader is greatly mistaken, if he conceives that Thawckum appeared to Mr Allworthy in the same light as he doth to him in this history; and he is as much deceived, if he imagines, that the most intimate acquaintance which he himself could have with the divine, would have informed him of *those things which we, from our inspiration are enabled to open and discover*. Of readers who from such conceits as these, condemn the wisdom or penetration of Mr

Allworthy, I shall not scruple to say, that they make a very bad and ungrateful use of *that knowledge which we have communicated to them.* (III.5: 136-37)

Lo que el narrador está sutilmente diciendo es que no basta con ser testigo de los hechos para tener ese conocimiento excepcional de la realidad que imparte el autor a sus lectores; este conocimiento aparece así como fruto de una especie de penetración mágica en las almas de los personajes, en lo que está más allá de lo que pueden percibir los sentidos, fruto de la *inspiración*, tal como el propio narrador denomina a esa capacidad, que no puede ser otra que la del artista o el creador. El narrador nos vuelve a llamar la atención sobre esta mágica capacidad de penetración en la interioridad del alma humana un poco más adelante aunque, paradójicamente, lo hace precisamente al renunciar a ejercerla. Ello ocurre cuando al hablar de Blifil y lo que la preferencia de Sophia por Tom le hace pensar o sentir, afirma: «As he did not, however, outwardly express any such disgust, it would be an ill office in us to pay a visit to the inmost recesses of his mind, as some scandalous people search into the most secret affairs of their friends, and often pry into their closets and cupboards, only to discover their poverty and meanness to the world» (157). Puesto que Blifil no manifiesta sus sentimientos el autor renuncia a mirar en su interior como quien mira en un armario; pero queda implícito que no lo hace no porque no pueda, sino porque no quiere hacerlo, y pese a todo nos deja entrever la mezquindad que hay dentro—y que él ha visto—con su símil. Pese a estas declaraciones el autor-narrador ejercerá en diferentes ocasiones esta capacidad de penetrar en la mente o el corazón de sus personajes como quien entra en un armario. Ello se pone especialmente de manifiesto en la revelación de secretos inconfesables, de pensamientos o sentimientos que los personajes nunca revelarían, que esconden a los ojos de los demás por diferentes razones, pero a los que el narrador tiene acceso y que desvela. Tal es el caso de las verdaderas razones de Partridge para iniciar su viaje con Tom (VIII.7: 384), que ya hemos visto, o los verdaderos sentimientos de Blifil por Sophia y sus razones para casarse con ella, la avaricia y el odio—ahora el narrador no tiene escrúpulos en penetrar en la mezquindad de su mente y ponerla al descubierto (XVI.6: 761). También, en la misma línea, nos revela los íntimos deseos de Sophia—un secreto igualmente inconfesable para la protagonista pero ahora de una índole positiva en vez de negativa—cuando, al intentar Mrs Fitzpatrick convencerla para que pasen la noche en la venta en lugar de seguir su escapada, Sophia al final acepta y el narrador comenta:

Perhaps, indeed, had she known of her father's arrival at Upton, it might have been more difficult to have persuaded her; for as to Jones, she had, I am afraid, no great horror at the

thoughts of being overtaken by him; nay, to confess the truth, I believe she rather wished than feared it; though I might honestly enough have concealed this wish from the reader, as it was one of those secret spontaneous emotions of the soul, to which the reason is often a stranger. (XI.3: 517)

Tal vez lo más llamativo del pasaje es que el narrador no sólo nos revela lo que Sophia nunca revelaría, sino que nos llama la atención descaradamente sobre el carácter secreto de la revelación que nos imparte a través de su supuesto arrepentimiento por haberlo hecho—tal y como hizo antes negándose a hacerlo o subrayando el carácter privilegiado del conocimiento que su inspiración nos permite.

Y sin embargo, apenas unas páginas más adelante, el narrador declara que no puede revelarnos un sueño que sabe que tuvo Sophia porque ésta no se lo contó a nadie. Su prima ha terminado de contar su historia y le dice que no espere fidelidad de su marido; entonces, «a gentle sigh stole from Sophia at these words, which perhaps contributed to form a dream of no very pleasant kind; but as she never revealed this dream to anyone, so the reader cannot expect to see it related here» (XI.7, 542). El contraste, en este caso contradicción, entre una y otra actitud es evidente, aunque en las palabras del narrador late una cierta ambigüedad que nos podría permitir interpretar que no narra el sueño no tanto porque no pueda como porque no quiere, porque tal vez no quiere recaer en la misma indiscreción que antes. Pero otros ejemplos claros de sus limitaciones de cronista nos sacan de dudas. Así el narrador, curiosamente, no puede penetrar en el interior de Mrs Fitzpatrick y darnos las razones por las que Harriet prefiere que Sophia no se aloje con ella en Londres: «Whether she had discerned and resented the suspicion above-mentioned, or from what other motive it arose, I cannot say; but certain it is, she was full as desirous of parting with Sophia, as Sophia herself could be of going» (XI.10: 449-50). De manera similar tampoco puede darnos las razones del afán de Lady Bellaston para promover matrimonio entre Lord Fellamar y Sophia, ofreciendo de nuevo dos hipótesis que en ningún caso puede confirmar (XVI.8: 768-69). En un plano más externo, de realidad objetiva y no subjetiva o interior, el narrador no puede decirnos cuánto dinero le da Sophia a un ventero como gratificación (XI.9: 544), y no es seguro qué es lo que Sophia le envía a Tom con su carta cuando escribe, «...accept *this*, which is now of no service to me, which I know you must want, and think you owe the trifle only to that fortune by which you found it»; una nota del narrador a pie de página puntualiza: «Meaning, perhaps, the bank-bill for 100£» (XVI.5: 755). Pero tal vez el ejemplo más claro de la pose del narrador como cronista limitado, pues en él se muestra recopilando laboriosamente información para satisfacer la curiosidad del lector,

se produce cuando nos cuenta cómo llegó Mrs Waters a la situación con Northerton de la que la rescata Tom: «Now, since it is possible that some of our readers may not so easily acquiesce under the same ignorance, and as we are very desirous to satisfy them all, we have taken uncommon pains to inform ourselves of the real fact, with the relation of which we shall conclude this book» (IX.7: 462). En el relato de estos hechos investigados aparecen las limitaciones propias de una investigación de este tipo y del historiador:

This lady then had lived some years with one Captain Waters... She past for that gentleman's wife, and went by his name; and yet, as the serjeant said, there were some doubts concerning the reality of their marriage, which we shall not at present take upon us to resolve.

... That she [Mrs Waters] had a remarkable fondness for that young fellow [Northerton] is most certain; but whether she indulged this to any very criminal lengths, is not so extremely clear, unless we will suppose that women never grant every favour to a man but one, without granting him that one also. (IX.7: 462)

El contraste u oscilación entre este narrador limitado, un cronista sometido a los límites propios del ser humano, y el omnisciente, un sabio de poderes sobrehumanos, crea así pues una contradicción irresoluble, una paradoja, la paradoja metaficcional: el primero equipara lo que leemos con la *historia* mientras que el segundo nos revela su carácter ficticio. Pero la revelación definitiva y más contundente de este carácter ficticio, eso que hemos llamado *epifanía metaficcional*, tiene lugar hacia al final de la obra, en el famoso capítulo primero del penúltimo libro, el XVII. En él el autor reflexiona sobre el final que *dará* a su obra, que no sobre el final que ésta *tendrá*. Ello implica un claro reconocimiento de que él no es un historiador registrando algo que ha sucedido en la realidad y a lo que debe atenerse, sino un creador que inventa una historia, un director de escena que ejerce un control absoluto sobre sus personajes y del que éstos dependen, y por tanto una admisión del carácter ilusorio y ficticio de la realidad que nos presenta. Este autor contempla en principio dos posibilidades generales que se le ofrecen para terminar su historia, hacer de ella una tragedia o una comedia, un final trágico o cómico, dentro de los cuales se barajan diferentes posibilidades específicas:

When a comic writer *hath made his principal characters* as happy as he can; or when a tragic writer *hath brought them* to the highest pitch of human misery, they both conclude *their business to be done*, and their work is come to a period.

Had we been of the tragic complexion, the reader must allow we were now very nearly arrived at this period, since it would be difficult for the devil, or any of his representatives on earth, to *have contrived* much greater torments for poor Jones, than those in which we left him in the last chapter; and as for Sophia, a good-natured woman would hardly wish more uneasiness to a rival, than what she must at present be supposed to feel. What then remains to *complete the tragedy* but a murder or two, and a few moral sentences.

But to *bring our favourites out of their present anguish and distress, and to land them at last on their shore of happiness, seems a much harder task*; a task indeed so hard that we do not

undertake to execute it. In regard to Sophia, it is more than probable, that *we shall somewhere or other provide a good husband for her in the end*, either Blifil, or my lord, or somebody else; but as for poor Jones, such are the calamities in which he is at present involved, owing to his imprudence...; so destitute is he now of friends, and so persecuted by enemies, that we almost despair of *bringing him to any good*; and if our reader delights in seeing executions, I think he ought not to lose any time in taking a first row at Tyburn. (777)

Como se puede apreciar, los finales posible son muchos, pues dentro del final trágico se habla de una o dos muertes, que pueden ser las de Tom (un suicidio tal vez), Sophia, tal vez las dos...; en el cómico, el autor contempla casar a Sofía con diferentes candidatos (Blifil, Lord Fellamar, o alguien desconocido), aunque admite que este final nunca puede ser completamente cómico ya que un final feliz para Tom parece imposible de llevar a término, y lo más probable es que sea ahorcado. Al discutir todas estas posibilidades que el autor tiene ante sí, éste está evidentemente arrojando su máscara de historiador. El juguete se pone boca arriba y su mecanismo, del que ya se nos han ofrecido vislumbres en los ejemplos que hemos visto, queda irremisible y ostensiblemente al descubierto. Fielding muestra claramente que es el autor el que crea a sus personajes y decide su destino, el que los hacen felices o infelices, el que los dirige y mueve como marionetas y controla la obra a su antojo, como ponen de manifiesto además las expresiones que aparecen subrayadas en el pasaje citado.

Pero hay un límite a ese control: el de lo verosímil. Así lo deja claro cuando afirma en el párrafo siguiente que prestará al héroe «*none of that supernatural assistance with which we are entrusted, upon condition that we use it only on very important occasions*» (777), ya que prefiere contar que éste ha sido colgado antes que renunciar a su integridad o forzar la fe o credulidad del lector. De esta forma Fielding está sugiriendo otro final posible que no dará, basado en una sobrenatural salvación del héroe. Pero, y esto es lo interesante, podría darlo porque posee la capacidad de utilizar esos medios sobrenaturales en ocasiones importantes—de nuevo una clara revelación de su poder absoluto como creador e inventor del mundo que aparece en la obra. Como antes en el caso de Blifil y su interioridad, el autor llama la atención a una capacidad que decide no ejercer, de hecho nos llama la atención a cómo no la ejerce, pero la capacidad queda bien establecida, y esa capacidad revela el carácter ficticio de lo que leemos ⁴⁴.

⁴⁴ La misma idea, con similares implicaciones metaficcionales, reaparece un poco más adelante en un comentario de narrador sobre el cambio de actitud de Allworthy hacia Tom: «*Revolutions of this kind, it is true, do frequently occur in histories and dramatic writers, for no other reason than because the history or play draws to a conclusion, and are justified by authority of authors; yet though we insist upon as much authority as any author whatever, we shall use this power very sparingly, and never but when we are driven to it by necessity, which we do not at present foresee will happen in this work*» (XVIII.3: 822-23)

En este punto el autor afirma la ventaja de los narradores antiguos sobre los modernos, que sí podían ejercerla y utilizar esos medios sobrenaturales, pues las ingenuas creencias en dioses paganos de los lectores permitía a éstos utilizarlos para sus fines:

Their mythology, which was at that time more firmly believed by the vulgar than any religion is at present, gave them always an opportunity of delivering a favourite heroe. Their deities were always ready at the writer's elbow, to execute any of his purposes; and the more extraordinary the intervention was, the greater was the surprise and delight of the credulous reader. Those writers could with greater ease have conveyed a heroe from one country to another, nay from one world to another, and have brought him back again, than a poor circumscribed modern can deliver him from a goal ... But we have none of these helps. To natural means alone are we confined; let us try therefore what by these means may be done for poor Jones: though, to confess the truth, something whispers me in the ear, that he doth not yet know the worst of his fortune; and that a more shocking piece of news than any he hath yet heard, remains for him in the unopened leaves of fate. (778)

El autor añora las prerrogativas de los antiguos, es decir el control absoluto sobre la obra, ni siquiera limitado por las leyes de la naturaleza y la concepción moderna de lo verosímil, un control que él tiene pero que no puede ejercer debido a los cambios en su público y en esta concepción. Y termina anunciando lo que de hecho va a hacer con Tom, al menos a corto plazo. Así queda claro que, pese a todo, el autor sigue siendo en su obra esa fortuna y destino que él mismo invoca.

3. A través de todas las afirmaciones de este capítulo, Fielding, como Cervantes anteriormente, nos está diciendo claramente que todo es invención, ficción. Pero nos lo está diciendo desde la narración. Para decirnoslo desde la historia, Fielding, siguiendo el ejemplo de Cervantes, recurrirá a espejos metaficcionales, a artefactos o representaciones artísticas, y, lo que es más importante, a las reacciones de sus personajes ante ellos. En Cervantes el espejo metaficcional era una imagen en miniatura de la obra que generaba una serie de críticas y comentarios de sus espectadores, especialmente don Quijote, a través de los cuales el autor nos orientaba sobre cómo debíamos leerla, o más bien no leerla, pues el de don Quijote era un ejemplo negativo. En Fielding, como ocurría con el dialogismo cervantino, el mecanismo del espejo metaficcional no está tan desarrollado ni tiene la profundidad que en Cervantes, pero la cantidad sustituye a la calidad. Así, en vez de uno tenemos dos, un par de episodios en los que los personajes asisten a una representación dramática y, lo que es más importante, realizan una serie de comentarios sobre la misma que pueden considerarse comentarios sobre la propia obra y cómo leerla, en sentido tanto positivo como negativo. El primero es la representación del retablo de marionetas en una venta (XII.5), y los comentarios significativos en este caso son los de Tom; el segundo es la

representación de *Hamlet* en Londres, exactamente cuatro libros más tarde (XVI.5), y los comentarios significativos aquí son de Partridge.

En ambos casos la forma en que estas representaciones dramáticas son un espejo de la obra que leemos es mucho menos clara, el paralelismo puede establecerse sólo en cuanto que objetos artísticos, artefactos literarios y en última instancia igualmente ficticios; lo más significativo, en ambos casos, son las reacciones de los personajes y los comentarios que realizan, que son claramente aplicables a la propia obra en la que están incluidos y establecen un claro paralelismo, convirtiéndose así en una reflexión auto-consciente sobre la misma y en indicaciones de cómo leerla, pero ahora realizadas desde la propia historia. En el primer caso, y a diferencia del ejemplo cervantino, tenemos una indicación en positivo: las críticas de Tom sobre la supresión de todo lo bajo de la obra representada en el retablo de marionetas parecen acertadas y coinciden con lo que está ofreciendo el autor en la obra que leemos, una mezcla de lo alto y lo bajo; es la crítica de Tom la que nos orienta positivamente, mientras que el ejemplo negativo es transferido al maestro y su representación, que es un espejo invertido de la obra en su conjunto. La filiación cervantina de este espejo metaficcional es explicitada por el carácter claramente quijotesco del episodio, un retablo de marionetas en una venta. En el segundo caso lo quijotesco desaparece, pero volvemos al patrón cervantino de un personaje cuyas reacciones y comentarios son justo lo contrario de cómo espera el autor que leamos su obra, un ejemplo negativo, y estas reacciones muestran además la misma confusión quijotesca entre realidad y ficción. De hecho el episodio, aunque menos quijotesco, es más cervantino, es un espejo metaficcional más profundamente relacionado con el del *Quijote*, aunque no en lo superficial, sino en lo profundo. Ambos, sin lugar a dudas, están moldeados sobre el libro de Cervantes. Uno, más superficialmente, reproduce la forma externa del espejo metaficcional, el retablo, para realizar una reflexión propia y original sobre las relaciones entre la obra y la realidad: la representación de la realidad debe incluir tanto lo alto como lo bajo, lo serio y lo cómico. El otro, de manera más profunda, reproduce la reacción del personaje, la confusión realidad-ficción, para realizar una reflexión similar a la de Cervantes sobre estas relaciones: el carácter en última instancia ficticio de la realidad que vemos ante nosotros y la distancia que debemos mantener ante la misma.

El evidente parecido entre el episodio del retablo de Maese Pedro del *Quijote* y el de la representación de marionetas que aparece en *Tom Jones* es tal vez el signo más evidente de sus similares implicaciones metaficcionales. Fielding, una vez más, no se limita a reproducir este episodio quijotesco, como reproduce o evoca algunos otros,

sino que imita sobre todo su funcionamiento al servicio de la reflexión sobre la propia obra, como espejo metafictional; está imitando de nuevo la manera más que los contenidos cervantinos (aunque percibir esto exige ese salto del quijotismo al cervantismo que no han dado los escasos comentarios efectuados sobre las relaciones entre *Don Quijote* y *Tom Jones**⁽¹²²⁾). Tal vez la prueba más evidente de ello es que sobre la representación misma se nos da muy escasa información: «The puppet-show was performed with great regularity and decency. It was called the fine and serious part of the *Provoked Husband*; and it was indeed a very grave and solemn entertainment, without any low wit or humour, or jests; or, to do it no more than justice, without anything which could provoke a laugh» (XII.5: 567). Pero con esta sucinta información se nos llama ya la atención a lo que será el meollo central de la discusión auto-consciente que sigue, la mezcla de lo alto y lo bajo, lo cómico y lo serio. Tras la representación todo son alabanzas por su gravedad y carácter elevado, y ello estimula la vanidad del maestro y su locuacidad:

"The present age was not improved in anything so much as in their puppet-shows; which, by throwing out Punch and his wife Joan, and such idle trumpery, were at last brought to be a *rational entertainment*. I remember," said he, "when I first took to the business, *there was a great deal of low stuff that did very well to make folks laugh; but was never calculated to improve the morals of young people*, which certainly ought to be principally aimed at in every puppet-show: for why may not good and instructive lessons be conveyed this way, as

*⁽¹²²⁾ Así, Penner percibe la conexión quijotesca o superficial entre ambos episodios cuando escribe que, «in *Tom Jones* as well as in *Don Quixote* the puppet show is given at a country inn, is witnessed by the hero and his companion, and is followed by a disruptive fracas» («Fielding and Cervantes» 170), pero no la profunda o cervantina. Y naturalmente ello es así mucho más si falta la primera, como ocurre con el segundo espejo metafictional, cuyas implicaciones auto-conscientes y su conexión con las del retablo en el *Quijote* pasan totalmente desapercibidas a Penner, cuyas afirmaciones son de una superficialidad abrumadora: «Analysis of the episode would be out of place here, however, for it has no direct parallel in *Don Quixote* beyond the fact that both Sancho and Partridge believe in and fear supernatural phenomena, a point largely sufficiently established» (189). Penner hace un minucioso inventario de episodios quijotescos en *Tom Jones*, pero los paralelismos y conexiones que traza son a veces un tanto forzadas y absolutamente superficiales y estériles: el episodio del *Man of the Hill* con el Cardenio; la pelea en la venta de Upton con las muchas que tiene lugar en las ventas del *Quijote*; la aventura del ejército de ovejas con el inicio de la del retablo, en la que Partridge confunde los tambores y estandartes que lo anuncian con un ejército; la defensa del ayudante del retablo al que zurra el maestro con la de Andrés; la discusión entre Tom y Partridge a raíz del billete de Sofía, que está a punto de romper su relación, con una similar entre don Quijote y Sancho; y la aventura de la luces en la oscuridad (que resultan ser un grupo de gitanos) con la de cuerpo muerto. El episodio de los gitanos tiene además otras conexiones con el *Quijote* según Penner: «Fielding's episode of the autonomous gypsy band has a parallel in the robber-band [Roque Guinart's] sequence in *Don Quixote*, while the political allegory which Fielding introduces by means of the gypsy leader bears a remote resemblance to Cervantes' presentation of Sancho's island government; however, the episodes are of too little consequence to justify a detailed comparison» (177). Lo mismo podría decirse de casi todos los paralelismos que traza Penner, y en cualquier caso parece que J. LEE GREENE no piensa lo mismo, pues en «Fielding Gypsy Episode and Sancho Panza's Governorship», *South Atlantic Bulletin* 39 (1974): 117-21, explora estas conexiones.

well as any other? My figures are as big as the life, and they represent the life in every particular; and I question not but people rise from my little drama as much improved as they do from the great." (567)

El maestro reivindica así el carácter no sólo moral sino mimético de su representación. Pero tales afirmaciones van a ser refutadas. Primero por Tom, que critica esa depuración moral—que necesariamente lo es también en lo que a la mimesis se refiere—del espectáculo al prescindir de lo bajo y cómico representado por los personajes tradicionales Punch y Joan: «I would by no means degrade the ingenuity of your profession ... but I should have been glad to have seen my old acquaintance master Punch, for all that; and so far from improving, I think, by leaving out him, and his merry wife Joan, you have spoiled your puppet-show» (567). Naturalmente el maestro contestará a estas afirmaciones—«...nor will I ever willingly consent to the spoiling the decency and regularity of my stage, by introducing any such low stuff upon it» (568)—y también lo harán otros espectadores que apoyan las palabras del maestro—«Right, friend," cries the clerk, "you are right. Always avoid what is low» (568). La respuesta más significativa es la de un recaudador de impuestos:

"I remember ... I was in the footman's gallery, the night when this play of the *Provoked Husband* was acted first. There was a great deal of low stuff in it about a country gentleman come up to town to stand for Parliament-man; and there they brought a parcel of his servants upon the stage; his coachman, I remember particularly; but the gentlemen in our gallery could not bear anything so low, and they damned it. I observe, friend, you have left all that matter out, and you are to be commended for it.» (568)

Así pues, el maestro no sólo no ha incluido los personajes tradicionales de ese tipo de representaciones de marionetas que aportan una materia cómica y baja, sino que además ha eliminado material de la misma índole presente en la obra original que adapta a su escenario de títeres.

Pero la refutación o crítica más contundente a este proceder no es la primera de Tom que hemos visto, sino la de la realidad, que confirma y ratifica las críticas de Tom. Esta se produce en forma de un cómico incidente que interrumpe la conversación, y que también tiene ecos quijotescos porque recuerda el revuelo que se organiza con el asalto de don Quijote a las marionetas que interrumpe la función. Aquí lo que interrumpe la conversación es un revuelo similar organizado por la ventera, que está zurrando a su moza porque la ha sorprendido con el ayudante del maestro «en posición no muy decorosa». La defensa o justificación que hace la moza de su comportamiento no puede ser más significativa: «If I am a w—e ... my betters are so as well as I. What was the fine lady in the puppet-show just now? I suppose she did not lie all night out from her

husband for nothing». (XII.6: 569). El incidente y estas palabras son así un claro castigo a las pretensiones morales del maestro y una clara demostración de la falsedad de esa pretendida moralidad de la obra. La realidad demuestra que excluir lo bajo no hace una obra moral, pues lo alto, lo socialmente alto, no es menos degradado o bajo que lo socialmente bajo, como la propia obra que leemos demostrará en la tercera parte que tiene lugar entre la alta sociedad londinense. La filípica de la ventera contra el maestro y su representación pone de manifiesto su inmoralidad (596). Y el narrador subraya esta refutación a los argumentos morales del maestro procurada por este incidente y la realidad cuando afirma:

...the most wanton malice of Fortune could not have contrived such another stratagem to confound the poor fellow, while he was so triumphantly descanting on the good morals inculcated by his exhibitions. His mouth was now as effectually stopt, as that of a quack must be, if in the midst of a declamation on the great virtues of his pills and powders, the corpse of one of his martyrs should be brought forth, and deposited before the stage, as a testimony of his skill. (570)

Pero el incidente procura también una refutación a sus argumentos miméticos. Muy significativamente, la moza y el ayudante son sorprendidos *dentro* del escenario de la representación. El maestro—que no es aquí el autor, sólo un intermediario—ha quitado todo lo bajo y cómico de la obra, ha depurado su material, y por supuesto no ha añadido a la pareja de personajes, Punch y Joan, que representa por excelencia esa realidad baja y cómica en ese tipo de funciones; pero la realidad lo castiga y mete en su escenario una pareja equivalente, que actúa de manera similar, como contrapunto bajo y cómico de las acciones altas y serias que narra la obra. De esta manera lo bajo que ha sido excluido, por una parte, reivindica su existencia y niega el pretendido carácter mimético de la representación; y, por otra, invade el territorio de dicha representación, el escenario, para quedar de alguna forma incluido en ella. La refutación de la realidad a los argumentos del maestro deja clara la necesidad de mezclar, de incluir lo alto con lo bajo, lo serio con lo cómico.

Y eso es precisamente lo que hace Fielding en la obra que estamos leyendo. Es evidente que el maestro procede de forma contraria a Fielding, quien ofrece un mundo mezclado, sin fronteras entre lo alto y lo bajo, mezclado; el correctivo de Tom, refrendado por la realidad, deja clara cuál es la forma correcta de proceder—o, a la inversa, la armonía de las opiniones de Tom y la realidad con la forma de proceder de Fielding deja claro que se trata de un correctivo y que el maestro está equivocado. Así pues, a través del ejemplo negativo del maestro y su retablo de marionetas, y por tanto de un artefacto artístico como el que estamos leyendo, Fielding nos llama la atención

sobre las características de su propia obra, sobre el carácter inclusivo de su mimesis. Fielding realiza así desde la propia historia y a través de Tom una reflexión similar a la que ha hecho repetidamente desde la narración a través del narrador: su representación de la realidad abarca lo alto y lo bajo, lo serio y lo cómico, y, podríamos añadir, lo romántico y anti-romántico. En el fondo esta reflexión nos lleva al meollo de la teoría de la ficción de Fielding, al román cómico, lo que explica que nos llame la atención sobre el mismo también desde la historia. Pero esta reflexión, aunque versa sobre las relaciones entre la ficción—al menos *su* ficción—y la realidad, no incide sobre su carácter ficticio—aunque ello está implícito en el propio retablo, como ocurría en Cervantes, pues es un artificio artístico ni siquiera representado por actores, sino por marionetas movidas por los hilos del maestro, como en la obra que leemos por los hilos del autor—sino sobre su carácter mimético, y es este sentido es radicalmente diferente de la que realiza Cervantes a través del retablo de Maese Pedro. Por ello la reflexión auto-consciente auténticamente cervantina y metaficcional, en cuanto que es similar a aquella y versa sobre ese carácter ficticio, no tiene lugar en este episodio quijotesco del retablo, sino en el de la representación de *Hamlet* en Londres. En este episodio se nos llama la atención sobre el carácter ficticio de lo que leemos y sobre la lectura que se espera de nosotros. La ausencia de similitudes quijotescas oculta su carácter de espejo metaficcional cervantino, pero no se lo ocultó a Sterne, que seguirá el nuevo camino más allá de lo quijotesco abierto por Fielding, y utilizará espejos metaficcionales que nada tienen que ver con los retablos de marionetas quijotescos, y ni siquiera, yendo más allá no sólo de Cervantes sino también de Fielding, con las representaciones dramáticas.

El episodio al que nos referimos tiene lugar cuando Partridge y Tom acuden con Mrs Miller a un teatro londinense en el que se representa *Hamlet*. El carácter metaficcional del mismo empieza a emerger cuando, apenas comenzada la obra, Partridge, como don Quijote, empieza a hacer una serie de comentarios que revelan una similar confusión entre realidad y ficción. La confusión es especialmente significativa porque Partridge, como don Quijote en el retablo, es perfectamente consciente de que lo que está viendo es una obra de teatro, y por lo tanto representación, ficción, pero el poder mimético de la representación y los actores—una excusa que no tiene don Quijote, que sólo tiene ante sí marionetas, pero cuya mente es mucho más inestable a este respecto que la de Partridge—le arrastra irremisiblemente a la ilusión de que lo que contempla es la realidad. Todo empieza con la aparición del fantasma, que Partridge se niega a creer que lo sea, pese a lo que le dice Tom, pero no porque su mente le diga que

es todo pura ficción, sino porque, como él mismo dice, «...ghosts don't appear in such dresses as that» (XVI.5: 757). Sin embargo Partridge se convencerá de que es un fantasma por el miedo que provoca en Hamlet, representado por el actor Garrick, como si ese miedo fuera real y no fingido; Partridge es consciente de que está ante una obra de teatro, pero no puede evitar temblar como si el fantasma fuera real e incluso contemplar la posibilidad de ser atacado por él:

"O la! sir," said he, "I perceive now it is what you [Tom] told me. I am not afraid of anything; for I know it is but a play: and if it was really a ghost, it could do no harm at such a distance, and in so much company; and yet if I was frightened, I am not the only person ... if that little man there upon the stage [Garrick] is not frightened, I never saw any man frightened in my life..." (757)

Partridge, además, va contestando a las frases que pronuncia el fantasma, lo que demuestra que su inmersión emocional es total: «And during the whole speech of the ghost, he sat with his eyes fixed partly on the ghost, and partly on Hamlet, and with his mouth open; the same passions which succeeded each other in Hamlet, succeeded likewise in him» (758). Esta confusión por parte de Partridge de lo fingido, la representación que transcurre ante sí, con la realidad, reaparece una y otra vez junto a su intento de convencerse de que es sólo una obra de teatro, y es una perfecta dramatización en la historia de la paradoja metaficcional formulada por el narrador en la narración, aunque en este caso desequilibrada por el dominio del polo de la realidad, de la impresión mimética, sobre la conciencia de la ficción: «Well, to be certain, though I know there is nothing at all in it, I am glad I am not down yonder, where those men are». Como revelan estas palabras, y al igual que don Quijote, Partridge se involucra en la acción tan intensamente que para él desaparecen las fronteras entre el mundo del escenario y el de los espectadores: no interviene activamente invadiendo el escenario para tomar parte en la acción, como don Quijote, pero lo hace pasivamente al temer que su mundo sea invadido por las acciones que tienen lugar en el escenario. Su participación y absorción emocional en lo que tiene lugar ante sí es total, pese a saber que es todo ficción, y así el comentario de que «I know it is only a play; and besides, if there was anything in all this, Madame Miller would not laugh so...», es interrumpido y va seguido de este otro: «Ay, no wonder you [Hamlet] are in such passion; shake the vile wicked wretch to pieces. If she was my own mother I should serve her so. To be sure, all duty to a mother is forfeited by such wicked doings. – Ay, go about your business: I hate the sight of you» (759).

Pero lo que da más fe de la confusión de Partridge y lo más significativo respecto a cómo hemos de valorarla y entender el pasaje son sus comentarios sobre la interpretación de los actores, que muestran su errónea apreciación de la obra de arte que tiene ante sí. Para él Garrick no está interpretando cuando muestra miedo, sino que actúa como lo haría cualquiera en una situación similar, lo que da lugar a una discusión con Jones (758). Por contra, el rey es un buen actor, porque mientras mira la obra de teatro que tiene lugar dentro de *Hamlet* y en la que se escenifica su asesinato del padre de Hamlet, Partridge cree que «...the king looked as if he was touched; though he is ... a good actor, and doth all he can to hide it». Partridge niega la interpretación real, la de Garrick, confundiéndola con la realidad, y acepta la interpretación ficticia, la del personaje ficticio del rey, como interpretación real, porque evidentemente para él la ficción es la realidad. La confusión de Partridge es total: no puede ofrecer un juicio sobre la obra como objeto o representación literaria (la interpretación de los actores), porque no la percibe como tal, y sólo puede hacerlo sobre el mundo representado en ella (las acciones de los personajes), que es para él la única realidad: Hamlet no interpreta ni finge, mientras que el rey lo hace al intentar disimular su emoción al ver la obra. Es el personaje del rey (no el actor que lo interpreta) el que interpreta, y además Partridge puede decir que lo hace porque se nota que disimula, es decir, porque interpreta o finge mal. Y este naturalmente será su criterio a la hora de valorar el trabajo de los actores cuando al final Tom le pregunte qué actor le ha gustado más:

"The king without doubt." "Indeed, Mr Partridge," says Mrs Miller, "you are not of the same opinion with the town; for they are all agreed, that Hamlet is acted by the best player who was ever on the stage." "He the best player!" cries Partridge, with a contemptuous sneer. "Why I could act as well as he myself. I am sure if I had seen a ghost, I should have looked in the very same manner, and done just as he did. And then, to be sure, in that scene, as you called it, between him and his mother, where you told me he acted so fine, why, Lord help me, any man, that is, any good man, that had had such a mother, would have done exactly the same. I know you are only yoking with me; but, indeed, madam, though I was never at a play in London, yet I have seen acting before in the country; and the king for my money; he speaks all his words distinctly, hãlf as loud again as the other. - Anybody may see he is an actor. (760)

La interpretación buena para Partridge, porque se parece a las que ha visto antes fuera de Londres, y porque, como él mismo dice, el actor declama y todo el mundo puede ver que es un actor interpretando (o sea un mal actor), es en realidad, por esas mismas razones, la mala; mientras que la interpretación realmente buena, tan buena que no lo parece, que parece real y le hace confundirla con la realidad, no es tal para él precisamente por eso, porque parece real y le hace olvidar que es una interpretación. El buen actor para Partridge, como sugieren sus propias palabras, es el que actúa de forma

diferente a como lo haría él o cualquier persona en la misma situación, es decir, el que no es capaz de interpretar miméticamente, de reproducir el comportamiento de las personas, la realidad, sino que produce una realidad artificiosa y fingida.

De esta manera su inmersión emocional en la representación, su falta de distancia, le impide una justa apreciación de la misma: entiende como arte lo que es mal arte, mala imitación, precisamente porque es incapaz de percibir el arte que se oculta tras la buena imitación. De manera similar, la falta de distancia y el involucrarse excesivamente en la obra que leemos y en la novela en general, impide su justa apreciación, impide apreciar el arte que se oculta tras su representación de la realidad, tras esa mimesis que nos arrastra y hace que nos olvidemos de que estamos ante una representación. Tenemos así la misma idea que era dramatizada en el retablo de Maese Pedro del *Quijote*. Para apreciar la novela no debemos dejarnos arrastrar totalmente al universo que nos presenta, no debemos sumergirnos en ella completamente, debemos recordar que es ficción, y Fielding nos lo recuerda mediante este episodio y el ejemplo negativo de Partridge, como Cervantes lo hacía mediante el de don Quijote^{*(123)}. Partridge es el lector que Fielding no quiere para su novela, como don Quijote lo era para Cervantes, el

^{*(123)} William Leon Coburn ofrece una interpretación similar de este último pasaje citado en la tesis doctoral a la que ya hemos hecho referencia: «The compliment to Garrick's acting is clearly for his ability not to seem to be acting. He is so expert in his role that Partridge concludes the events he has witnessed actually happened to him and therefore no acting ability is required, since any man would have behaved in the same way. The king, on the other hand, is more obvious, and Partridge is able to discern the artistic process. The fact that he is able to discern it suggests that the king is a less accomplished actor. This would seem to indicate that Fielding agrees with the aesthetic principle that the best art is that which appears not to be art. Yet Partridge's inability to recognize the superior artistry of Garrick is clearly a critical failing on his part. Tom is able to distinguish between the imitation and the reality and as a result can appreciate Garrick's art for making the imitation so like the reality. It is clear that, for Fielding, the audience or the reader must contribute to the total experience by being aware of the creative process just as the artist contributes by trying to disguise that process and thus achieve verisimilitude. Art may be nature to advantage dressed, but one must not ignore the importance of nature's valet» (60-61). Sin embargo Coburn un poco más abajo realiza unas afirmaciones que parecen contradecir éstas al explicar que en realidad es tanto el arte del actor que interpreta al rey — al que alaba Partridge — como el de Garrick, el que refleja el arte de Fielding en sus novelas. Esta idea que no tiene en cuenta el valor negativo de los juicios de Partridge, quien no puede considerarse portavoz de Fielding en este episodio, como no puede considerarse a don Quijote portavoz de Cervantes en el del retablo, lo que impide considerar a ese actor alabado por Partridge un modelo válido de arte: «However, the "realism" of Fielding's novel is of a different nature. It manifests itself in the process of creating rather than in the created product. Garrick's portrayal of Hamlet might be called "realistic" in one sense, but the actor who plays the king is "realistic" in another. The difference is that in the latter the realism inhere in the means rather than in the end. Something of this sort is what we see in *Joseph Andrews*. The realism we look for is not only in the content, but also in the techniques and strategies of the narrator, who keeps the reader constantly aware of his craftsmanship» (61-62). La comparación creo que no es acertada. El narrador en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* nos hacen conscientes de su buen arte, no de su mal arte, como el actor que representa al rey; y nos hace conscientes del proceso de creación para que no confundamos — como hace Partridge — su mimesis con la realidad, de modo que podamos apreciar aquella.

lector que no quiere que seamos. Si Cervantes no quería que fuéramos Quijotes, Fielding no quiere que seamos como Partridge. La escena del teatro es así un espejo metaficcional de características diferentes a las del que aparece en el *Quijote*, y que además ha perdido prácticamente su carácter especular—es decir, su carácter de artefacto artístico que refleja la obra en la que está contenido—pero no su carácter metaficcional—de artefacto que reflexiona sobre ella y nos recuerda su naturaleza ficticia—y lo hace en términos similares a los de Cervantes.

IV

LA REVOLUCION DE LA TRADICION CERVANTINA: «TRISTRAM SHANDY»

...we still must say that *Tristram Shandy* demonstrates more fully and translucently the basic ontology of the novel, the sense of what the novel really is and does, as we have come to understand it in recent decades, than any single modern novel you can mention, no matter in what particular respects that other novel may have gone beyond *Tristram Shandy*.

There is nothing anti-historical about saying this, and no reading into *Tristram Shandy* of anything not put there consciously by Sterne himself. The same thing cannot be done with Fielding, Richardson, Smollett or Defoe, though it can to a degree with Swift. Sterne simply saw with great clarity what is ontologically and experientially implied by the form he was employing, and expressed this clear vision with equal art and wit. What requires historical explanation is the fact that his discoveries vanished from the consciousness of his successors in the British novel for the next hundred and fifty years.

Robert Gorham Davies, «Sterne and the Delineation of the Modern Novel»*(124)

La irrupción de Sterne y su *Tristram Shandy* en el territorio de la ficción, aunque lenta y pausada, pues tiene lugar a lo largo de los ocho años que van de 1760 a 1767, durante los que se van publicando los nueve volúmenes de que consta la obra, implica una auténtica revolución, comparable a la que había llevado a cabo Cervantes un siglo y medio antes con *Don Quijote*. Y es que *Tristram Shandy* no sólo lleva a efecto un desarrollo original de las posibilidades del arte cervantino de la novela, como habían hecho antes que él Richardson con su novela psicológica y romántica o Fielding con su román cómico y satírico, que dibujan y concretan las direcciones predominantes de la

*(124) ROBERT GORHAM DAVIS, «Sterne and the Delineation of the Modern Novel», *The Winged Skull. Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference*, eds. Arthur Cash and John M. Stedmond (Ohio: The Kent State University Press; London: Methuen, 1971) 23.

novela en el siglo XIX—su realismo es en gran medida un cruce del realismo psicológico de uno con el realismo social del otro, o un desarrollo de ambas tendencias por separado; sino que este desarrollo en Sterne conlleva un extraordinario salto cualitativo que lanza la novela a un nuevo tipo de mimesis, a una nueva forma de representar la realidad—aunque la concepción o visión que late tras ella sea todavía, al menos parcialmente, empírica o *realista*—que conduce directamente a la novela del siglo XX, como apunta Davis en las palabras con que hemos iniciado este capítulo. Sterne de alguna manera salta por encima de la novela decimonónica a la que apuntan Richardson y Fielding, y señala el camino a la novela moderna, tanto modernista como posmodernista, ya que no sólo rompe definitivamente con el *romance* sino también con la creencia implícita del *realismo* en la existencia de una realidad objetiva y accesible al novelista, que éste presenta al lector como un producto acabado. Frente a esta mimesis que hemos denominado de presentación, Sterne ofrece una mimesis de percepción—en cuanto que aspira a reflejar no tanto la realidad como los procesos de percepción de la misma—y una mimesis de proceso—en cuanto que refleja no tanto la realidad como los procesos de construcción de la misma. La primera implica el carácter subjetivo de la realidad; la segunda el carácter ficticio de la misma. Con frecuencia (y ante la falta de un término en castellano que diferencie el *Quijote* de la ficción anterior) se habla de la obra de Cervantes como la primera novela *moderna*. Pero el *Quijote*, como hemos dicho ya, es la primera *novela* a secas; la primera novela *moderna* (utilizando este término en un sentido más propio, similar al que tiene en inglés), basada en las innovaciones de Cervantes, que explora por primera vez ese nuevo territorio novelístico para la ficción, pero llevando esa exploración hasta los confines de la modernidad novelística del siglo XX, y marcando así una ruptura o transformación frente a todo lo anterior comparable a la de Cervantes, es *Tristram Shandy*. Por ello la aportación de Sterne a la ficción narrativa es equiparable a la de su querido Cervantes—y equiparable también en el hecho de que, como apunta Davis, el territorio que descubre para la novela quedará prácticamente inexplorado durante siglo y medio. Cervantes ofrece una nueva forma de representar la realidad que implica una nueva forma de concebirla; Sterne hace lo mismo, aunque la nueva forma de concebirla no implica tanto un ruptura, a la manera de la del *realismo* frente al *romance*, como una profundización o desarrollo de aquél, ya que esa realidad percibida o subjetiva y construida o ficticia sigue siendo horizontal.

Y es por este carácter revolucionario que une a Cervantes y Sterne por lo que Sterne plantea en el seno de la tradición cervantina un problema de límites similar al de *Pamela*. Sterne, a diferencia de Richardson, es un autor claramente cervantino; tanto sus libros

como su correspondencia rezuman alusiones a Cervantes y testimonios de su admiración. Pero el problema ahora es cómo considerar cervantino a un autor que da a la novela un giro tan trascendente y decisivo como el propio Cervantes, que lo hace además utilizando unos procedimientos y técnicas narrativas radicalmente diferentes de los de Cervantes, y que lanza a la novela en una dirección que en principio puede parecer muy alejada de la de Cervantes. El quid la cuestión radica naturalmente en establecer hasta dónde llega su cervantismo y hasta qué punto este cervantismo es relevante e influyente en su revolución; si éste se detiene al borde de ese nuevo territorio inexplorado en el que se adentra Sterne en lugar de servirle de guía en él; si lo decisivo en esa exploración es precisamente lo no cervantino, lo que es claramente ajeno a Cervantes y el *Quijote*. Si la inspiración de Sterne es claramente cervantina pero es totalmente ajena a sus aportaciones y cambios, ¿puede englobarse a Sterne en la tradición cervantina? La respuesta que podemos ofrecer a estas cuestiones y al problema de límites que plantean es similar a la que ofrecimos al planteado por Richardson: un análisis de *Tristram Shandy*, en el que intentaremos demostrar que tal revolución se lleva a efecto a partir de elementos cervantinos, aunque desarrollándolos de forma nueva y original; y un concepto de tradición cervantina no basada en la idea de influencia e imitación, sino en la de afinidad y emulación, en una forma de hacer novela que surge y se desarrolla en torno a una serie de preocupaciones y cuestiones planteadas y exploradas por primera vez por Cervantes.

1. LA DIALOGIZACION DE LA REALIDAD: LOS SHANDY

«But more than Rabelais, more than Montaigne, Sterne confesses to loving, admiring, idolizing Cervantes», escribe Henri Fluchère al ocuparse brevemente de la deuda de Sterne con Cervantes^{*(125)}. Tras ilustrar esta afirmación con los abundantes testimonios de esta admiración que Sterne dejó no sólo en su obra sino también en su correspondencia, Fluchère se pregunta: «What did he really mean to him, then, this Knight of the Woeful Countenance, the inexhaustible source of that “Cervantic humour” which he refers to with such constant enthusiasm?» (178). La pregunta, sin embargo, queda sin responder en la breve discusión sobre el tema que sigue. De hecho, y a tenor de la misma, tales testimonios del autor parecen ser la única prueba que ofrece Fluchère de la deuda de Sterne con Cervantes. El corolario lógico de esta paradójica situación, en el que las afirmaciones de un autor obligan a reconocer una influencia que no se puede o sabe explicar o simplemente no se explica, son las afirmaciones ya citadas de Byrd, veinte años más tarde, de que, pese a todos esos testimonios y alusiones a Cervantes por parte de Sterne, no se puede hablar de influencia de una manera precisa; una imposibilidad que, yendo más allá que Fluchère, Byrd justifica argumentando que admiración no es igual a influencia, o sea, que no se trata de una incapacidad de la crítica porque tal influencia, pese a que las afirmaciones del autor sugieran lo contrario, no existe. Ya hemos comentado las posibles razones—el carácter no literal sino desplazado y profundo del quijotismo de Sterne, que hace más difícil reconocerlo—de esta actitud de la crítica de reconocimiento sin entendimiento de la deuda con Cervantes, una actitud que explica que el quijotismo de Sterne—al contrario que el de Fielding, tradicionalmente considerado «the English Cervantes»—y mucho menos su cervantismo—aquí al igual que Fielding, considerado cervantino por su quijotesca *Joseph Andrews*, pero no por su cervantina *Tom Jones*—no haya sido estudiado, con algunas excepciones, hasta tiempos recientes. Sin embargo, curiosamente, pese a la aparición a partir de principios de los ochenta de un número considerable de artículos y ensayos sobre el tema, que ha tendido a subsanar en buena medida este descuido, la deuda de Sterne con Cervantes sigue siendo un territorio

^{*(125)} HENRI FLUCHÈRE, *Laurence Sterne: From Tristram to Yorick. An Interpretation of “Tristram Shandy”* (London: Oxford University Press, 1965) 178.

sorprendentemente virgen, sólo explorado con cierta profundidad y sobre todo con cierta amplitud en unas pocas de esas modernas contribuciones ⁴⁵.

⁴⁵ Antes de los ochenta, las contribuciones al tema se reducían al artículo clásico y excelente—tal vez todavía el más acertado y valioso—de WAYNE BOOTH, «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before *Tristram Shandy*», *Publications of the Modern Language Association* 67 (1952): 163-185, pero en el que Cervantes es sólo uno más—y no el más significativo o decisivo a juzgar por su exposición—en una larga cadena de autores que culmina en Sterne y que se sirven de lo que denomina *intruding or disruptive self-conscious narrator*, lo que además es un aspecto importante pero parcial de la huella cervantina; el pésimo de GARDNER STOUT, «Some Borrowings in Sterne from Rabelais and Cervantes», *English Languages Notes* 3 (1965): 111-118, que es simplemente eso, un breve y miope catálogo de préstamos, de nuevo no sólo de Cervantes sino también de Rabelais; o el de JOSEPH R. JONES, «Two Notes on Sterne: Spanish Sources. The Hinde Tradition», *Revue de Littérature Comparée* 46 (1972): 437-44, en la misma línea de estudio de fuentes y paralelismos superficiales, aunque en este caso con algo más de interés, y que no se limita al *Quijote* de Cervantes sino que incluye también el de Avellaneda. A partir de los ochenta, sin embargo, las contribuciones al tema aunque no considerablemente, aunque la cantidad, como casi siempre en este terreno en el que proliferan los comparatistas *amateur* o *ad hoc*, es engañosa, y no porque, como en el caso de Fielding, cantidad no siempre sea igual a calidad, sino porque en la mayoría de los estudios sobre el tema, y siguiendo la pauta del artículo pionero de Booth, Cervantes es uno junto con otro(s) autor(es), y porque su influencia se rastrea en aspectos muy puntuales o específicos que dejan fuera otros importantes y no consiguen dar así una idea de su amplitud y hondura. La serie es iniciada por JONATHAN LAMB en «The Comic Sublime and Sterne's Fiction», *English Literary History* 48 (1981): 110-43, quien al estudiar el aspecto al que hace referencia el título se ocupa tanto de Cervantes como de Longinus, Rabelais, Montaigne, Pope, Warburton, Addison..., y en el que el *Quijote* ocupa una parte pequeña de la discusión, lo mismo que en el artículo del mismo autor, «Sterne's System of Imitation», *Modern Language Review* 76 (1981): 794-810, en el que Lamb se centra en Cervantes, Burton y Montaigne, aunque hace referencias a Locke, Rabelais o Shakespeare, en un intento de mostrar las diferentes maneras en que Sterne utiliza sus modelos. ALAN B. HOWES se ocupa de la influencia de Rabelais y Cervantes en la concepción de lo cómico de Sterne en «Laurence Sterne, Rabelais and Cervantes: The Two Kinds of Laughter in *Tristram Shandy*», *Laurence Sterne: Riddles and Mysteries*, ed. Valerie Grosvenor Myer (Totowa, N.J.: Vision; Barnes & Nobles, 1984) 39-56, y DONALD R. WEHRS estudia el escepticismo de Sterne en relación con el de Cervantes y Montaigne en «Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire», *Tristram Shandy*, ed. Melvyn New (London: MacMillan, 1992) 133-54. Centrado exclusivamente en Cervantes, pero en un aspecto todavía más específico (de hecho tan específico que resulta muy poco significativo), y que es estudiado además con notable desacierto, está el breve artículo de ROBERT A. ERICKSON, «'Tis Tris—Something': Fatherhood and Naming in *Don Quixote* and *Tristram Shandy*», *Pacific Coast Philology* 21 (1986): 54-59. De todos estos artículos, aunque ofrezcan en ocasiones ideas interesantes, no puede extraerse una imagen clara de la influencia cervantina en Sterne, de su profundidad y amplitud, sólo de aspectos parciales y limitados de la misma, tan limitados que apenas si nos han sido de utilidad en las páginas que siguen. Esta limitación es también en parte el problema del capítulo de la tesis de Craddock dedicada a Sterne: dicho capítulo es una demostración de su idea de lo dialógico y lo carnavalesco—diferente de la nuestra—que define para él la novela cervantina en Sterne, una demostración no siempre convincente, y que, aun poseyendo ideas sugerentes e interesantes, es poco clara y organizada, un tanto confusa y dispersa (lo mismo ocurría con la de *Joseph Andrews*), aunque al menos intenta dar cuenta de la huella cervantina de forma más exhaustiva que los artículos citados. En realidad las únicas aportaciones recientes que sí calan en la amplitud de esta huella y permiten observarla con claridad son el artículo de EDWARD NIEHUS, «Quixotic Figures in the Novels of Sterne», *Essays in Literature* 12 (1985): 41-60, basado en el capítulo dedicado a Sterne de su tesis doctoral ya citada, y sobre todo la tesis doctoral de FRANCE BOTHWELL DEL TORO, «The Quixotic and the Shandean: A Study of the Influence of Cervantes' *Don Quixote* on Sterne's *Tristram Shandy*» (The Florida State University, 1980). Estos estudios son realmente útiles e interesantes, y serán citados con frecuencia en las páginas que siguen, pero, muy significativamente, en la primera sección de las mismas, no en la segunda: los aspectos que se estudian en ésta, que son los decisivos para la modernidad novelística de Sterne, están ausentes de sus estudios,

Este estado de cosas es tanto más sorprendente cuanto que la obra de Sterne no sólo está plagada de alusiones a Cervantes, sino que rezuma cervantismo—y también quijotismo—por todos los costados, tanto o más que las de Fielding, y un cervantismo, al contrario de lo que decía Byrd, del que se puede hablar en términos muy precisos, aunque eso sí, de una índole completamente diferente del que encontramos Fielding, de hecho opuesta. Si éste imita la manera cervantina para presentar—y satirizar—un mundo radicalmente diferente del de Cervantes, Sterne presenta un mundo absolutamente cervantino, aunque adaptado a la personalidad de su autor y a su tiempo, a una realidad diferente—y, en este sentido, como ya apuntamos, desplazado—con una manera radicalmente diferente de la cervantina. Esa manera y lo diferente que es de la de Cervantes ha sido también sin duda un factor determinante en este descuido por parte de la crítica. La manera de Sterne se caracteriza por el papel protagonista que juega el narrador, que se inmiscuye e interrumpe la narración continuamente con sus digresiones y caprichosas asociaciones de ideas, tanto que acaba dinamitando la historia, la acción, la fórmula, para erigirse en protagonista de la novela y en principio de su unidad, como apreciaron ya tempranamente Lehman, Booth o Van Ghent. Aunque los orígenes de esa manera, como investiga Booth, y como veremos en la segunda parte, se encuentran en última instancia en Cervantes, son Montaigne y sobre todo Rabelais quienes utilizan ese narrador de una manera y con una intensidad similares a las de Sterne, como afirma Booth, por lo que la manera de éste, si hay que buscar algún antecedente o fuente de inspiración para la misma, es rabelaisiana más que cervantina. Lo que hemos denominado fórmula, entendida como una sucesión de aventuras a lo largo del tiempo en un espacio determinado y en la que toman parte una serie de personajes, y que, tomada del román, pero transformada en una variante quijotesca o simplemente cómica, era la médula de las narraciones de Fielding y la *manera* que éste aprendía de Cervantes, desaparece en *Tristram Shandy*. La fórmula que da forma a las narraciones de Cervantes y Fielding ha desaparecido, y es ahora un narrador y su mente lo que da forma a la novela y configura la *manera* de Sterne. Lo revolucionario, idiosincrásico e inconfundible de esta manera, el protagonismo y el papel central que este narrador y su mente ocupan en su universo literario, y la fuerza con que esa subjetividad del narrador se deja sentir y moldea ese universo, hacen tal vez

centrados en el quijotismo más que en el cervantismo (a la inversa que Craddock). Ninguno de ellos—ni siquiera el propio Craddock—perciben cómo esa moderidad novelística es también un desarrollo de la novela de Cervantes y está apuntada en ésta, ya que les falta esa teoría de la novela cervantina—la de Craddock es insuficiente para remontarse a la novela moderna—que permite apreciarlo.

difícil reconocer o al menos han ocultado las filiaciones literarias, y más concretamente cervantinas, del mismo. De ese narrador, de Tristram, nos ocuparemos en la segunda sección. Pero ese universo que se dibuja a través de esa subjetividad, que se refleja en ella y que a su vez la refleja o al menos contribuye a explicarla, el mundo de los Shandy, es profundamente cervantino. La piedra angular de este mundo es el *hobby-horse*, y éste, como demostraremos a continuación, es un concepto plenamente cervantino.

LOCURA QUIJOTESCA Y «HOBBY-HORSE» SHANDIANO

«The leading characters [of *Tristram Shandy*] may be arranged in pairs... For, though the book in general owes much more to Rabelais than to Cervantes, yet the central notion and recurring topic of the Hobby Horse is essentially Cervantic, and more profoundly akin to the philosophy of *Don Quixote* is the immeasurable incongruity and mutual incomprehensibility of human individuals typified by the contrasted pairs», escribía en 1936 un estudioso de la novela inglesa, en este caso del siglo XVIII^{*(126)}. Lo mismo repetía en 1967 un estudioso de Sterne: «This whole matter of hobby-horses stems in a direct line from Cervantes and Quixotic monomanias generally, including the Jonsonian comedy of humours. The underlying premise is that the eccentricity is in a sense the whole man»^{*(127)}. Y escribe en 1985 un estudioso de las relaciones entre Sterne y Cervantes: «The Shandean hobbyhorse is the device which underlies and unites character, themes, and technique in Sterne's fiction, and it is in their hobbyhorses that his major characters most clearly reveal themselves to be a part of the English Quixotic tradition» (Niehus, «Quixotic Figures» 44). Los testimonios, así como su carácter progresivamente más próximo en el tiempo y más especializado de sus sujetos, ponen bien de manifiesto cómo desde diferentes ámbitos y en diferentes momentos ha sido reconocido el carácter cervantino de los *hobby-horses* de Sterne, y ello es como decir el carácter cervantino del universo literario de *Tristram Shandy*, ya que los personajes que integran ese universo y en torno a los que gira el mismo, los Shandy, son fundamentalmente sus *hobby-horses*, al igual que don Quijote es su

^{*(126)} ERNEST A. BAKER, *Intellectual Realism: From Richardson to Sterne, The History of the English Novel*, vol. IV (New York: Barnes & Noble, 1970 [1936]) 356.

^{*(127)} JOHN M. STEDMOND, *The Comic Art of Laurence Sterne* (Toronto: University of Toronto Press, 1967) 75-76.

locura. Los universos literarios de Cervantes y Sterne se edifican sobre locura y *hobby-horses* respectivamente, y ambos, como vamos a ver a continuación, vienen a ser prácticamente lo mismo.

1. La única definición que ofrece Tristram del concepto de *hobby-horse* aparece casi al final de la novela, cuando ya sabemos lo que es porque hemos visto a los personajes cabalgando sobre ellos. El *hobby-horse*, dice Tristram, «'Tis the sporting little filly-folly which carries you out for the present hour—a maggot, a butterfly, a picture, a fiddlestick—an uncle Toby's siege—or any thing, which a man makes a shift to get a-stride on, to canter it away from the cares and solicitudes of life...»*(128). Según esto, los *hobby-horses*, como la primera parte del nombre indica, son pasatiempos, entretenimientos, manías, ocupaciones que distraen a los seres humanos de sus preocupaciones, que les ayudan a vivir, el necesario escape a las inquietudes de la vida. Y así es, pero sólo en parte, ya que, como nos demuestran las páginas que ya hemos leído cuando llegamos a este punto (prácticamente toda la novela), los *hobby-horses* de la familia Shandy son mucho más que eso. Y lo son por la posición central y determinante que ocupan en la personalidad de los Shandy, tan central y determinante que hace que Tristram, después de discutir diferentes métodos de caracterización y los problemas que los *biógrafos* como él han de confrontar en su práctica literaria a la hora de intentar reflejar la personalidad de sus personajes, decida describir el carácter de su tío Toby a través de su hobby-horse: «...but, in a word, I will draw my uncle Toby's character from his HOBBY-HORSE» (I.23: 98). Más tarde añade que «...there is no instrument so fit to draw such a thing [uncle Toby's character] with, as that which I have pitched upon» (98). Cómo es ello posible lo explica Tristram en la página siguiente:

A man and his HOBBY-HORSE, though I cannot say that they act and re-act exactly after the same manner in which the soul and body do upon each other: Yet doubtless there is a communication between them of some kind, and my opinion rather is, that there is something in it more of the manner of electrified bodies, —and that, by means of the heated parts of the rider, which come immediately into contact with the back of the HOBBY-HORSE,—By long journeys and much friction, it so happens that the body of the rider is at length as full of HOBBY-HORSICAL matter as it can hold;—so that if you are able to give but a clear description of the nature of the one, you may form a pretty exact notion of the genius and character of the other. (98-99)

* (128) LAURENCE STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, ed. Graham Petrie (Harmondsworth: Penguin, 1967) VIII. 31: 557-58.

Un hombre *es* su *hobby-horse* porque al contacto continuo entre ambos el hombre se llena de él, el jinete se hace inseparable de su montura; de modo que empapan la vida de los personajes, lo que justifica su utilización por parte del narrador como centro de gravedad no sólo de Toby sino también de Walter, los dos personajes protagonistas de la novela y del mundo que pinta Sterne. En estas afirmaciones tenemos la primera evidencia del paralelismo entre *hobby-horse* y locura quijotesca. La figura literaria de don Quijote sólo es concebible a lomos de Rocinante, que es como decir de su locura caballeresca basada en su visión romántica de la realidad. Los dos protagonistas de *Tristram Shandy* son retratados, y así aparecen durante toda la novela, a lomos de sus *hobby-horses*, que también determinan su visión de la realidad, aunque ésta es muy diferente de la romántica quijotesca.

El *hobby-horse* de Walter Shandy es la erudición, la filosofía especulativa, la ciencia—o mejor dicho la pseudo-ciencia. Este *hobby-horse* tiene un lado que podríamos denominar pasivo, que es la lectura de tratados y ensayos eruditos, filosóficos o pseudo-científicos sobre cualquier tema (cuanto más insignificante y ridículo mejor), y otro activo que es la elaboración de eruditas, filosóficas o pseudo-científicas hipótesis y teorías (cuanto más absurdas e inútiles mejor). Walter es un especialista en materias y saberes tan *trascendentales* como, por ejemplo, las narices y todos los posibles aspectos con ellas relacionados, o las maldiciones y todas sus posibles formas, sobre los que posee abundante bibliografía; y construye hipótesis, por ejemplo, sobre la importancia del alumbramiento en las capacidades intelectuales de un hombre—según él nacer con la cabeza por delante, es decir mediante una cesárea, libra ésta de las enormes presiones que pueden echar a perder las capacidades intelectuales que se localizan en ella (II.19: 162-68); la importancia del nombre de pila con el que se le bautiza en la vida futura de ese hombre—los nombres poseen ciertas cualidades que determinan el éxito o fracaso en el mundo de sus portadores (I.19: 77-82); la de los verbos auxiliares para su educación y formación—el dominio de los auxiliares le da la capacidad de analizar y disertar sobre cualquier tema al examinarlo desde cada auxiliar (V.42-43: 394-96); o del equilibrio entre la humedad y el calor radicales para su salud (V.33-36: 385-88). Walter, además, realiza disquisiciones filosóficas sobre temas como las debilidades de las mujeres (I.16: 70), el tiempo (III.18: 199-201), el amor (VIII.33-34: 560-62), y la lujuria (IX.32-33: 613-14). Toby, por su parte, es un especialista en historia y técnicas militares, especialmente fortificaciones, sobre las que posee también una abundante bibliografía—que incluye también mapas de ciudades y sus fortificaciones; esta afición, al igual que la de Walter, también tiene su faceta activa,

pues Toby escenifica batallas y asedios militares en miniatura en el jardín trasero de su casa—en realidad un campo de bolos, *the bowling-green*. No hay más que imaginar a Walter leyendo sus filosóficos tratados, los suyos militares a Toby, y a don Quijote un compendio de ambos (pues según él los libros de caballerías y la profesión de la caballería andante encierran las virtudes tanto de las armas como de las letras), para entender la profunda hermandad espiritual que une a los tres. La afición quijotesca por las armas y las letras es resucitada así por los Shandy y separada en dos personajes, en dos hermanos, Toby y Walter respectivamente.

Tenemos así un primer aspecto importante de los *hobby-horse* de los Shandy que los hace quijotescos: los dos poseen el mismo origen literario—y se ejercen además en literarias actividades—que marca un claro paralelismo con la locura caballeresca de don Quijote. Pero todavía lo hace más el lugar que ocupan en sus vidas y la manera en que los aleja de la realidad y los aísla del mundo. Lo característico de la familia Shandy es que el *hobby-horse* se convierte en obsesión, el pasatiempo en monomanía. Es casi su razón de vivir y orienta absolutamente sus existencias cotidianas. Más que un escape de la vida se convierte en un sustituto de ésta. El *hobby-horse* se saca de su particular esfera de influencia para erigirse en un absoluto, para ser entronizado como norma universal que domina por completo sus vidas. El humor de la obra, como el de *Don Quijote*, procede en gran medida de este vivir a través del *hobby-horse*, de la aplicación de esta monomanía a cualquier esfera de la realidad, que se contempla siempre en términos filosóficos o militares. La risa nace de la disparidad entre ciertas situaciones y la *hobby-horsical* respuesta que reciben por parte de los Shandy. Walter utiliza su erudición para cualquier tarea que le presenta la vida cotidiana y para cualquier tema objeto de discusión, por vulgar y ordinario que sea, y lo mismo hace Toby. Por eso nos reímos de ellos, como de don Quijote aplicando la caballería a toda circunstancia. Así pues, el *hobby-horse* shandiano llega a convertirse en un equivalente de la locura quijotesca, pues, como en *Don Quijote*: (a) tiene origen e índole literarias; (b) es una lente a través de la cual se percibe la realidad, y que naturalmente la distorsiona; y (c) organiza y dirige el comportamiento de los personajes en la vida, determina sus reacciones y respuestas a la realidad, su forma de vivir, de estar en el mundo.

(a) La lectura, la literatura en el sentido más amplio de la palabra, es la base y el soporte de los *hobby-horses* shandianos. Los orígenes del *hobby-horse* de Toby están en la necesidad—y la confusión que ésta origina—de explicar cómo recibió su herida en Namur a las numerosas visitas que le preguntan sobre ello durante su convalecencia en las casa de su hermano en Londres. Para hacerlo su experiencia parece ser insuficiente

y tiene que recurrir, muy significativa y quijotesca, a un mapa de dicha ciudad y sus fortificaciones y la literatura escrita sobre el sitio de Namur, y ello crea su afición a los libros sobre arte e historia militar. Las fuentes librescas del *hobby-horse* del tío Toby son especificadas por el propio Tristram, que pasa revista a su biblioteca— como hace Cervantes con la de don Quijote— y concluye precisamente con una referencia explícita al pasaje del escrutinio libresco en *Don Quijote*:

The more my uncle Toby drank of this sweet fountain of science, the greater was the heat and impatience of his thirst, so that, before the first year of his confinement had well gone round, there was scarce a fortified town in Italy or Flanders, of which, by one means or another, he had not procured a plan, reading over as he got them, and carefully colating therewith the histories of their sieges, their demolitions, their improvements, and new works, all which he would read with an intense application and delight, *that he would forget himself, his wound, his confinement, his dinner.*

In the second year my uncle Toby purchased Ramelli and Cataneo, translated from the Italian;—likewise Stevinus, Marolis, the Chevalier de Ville, Lorini, Cochorn, Sheeter, the Count de Pagan, the Marshal Vauban, Mons. Blondel, with almost as many more books of military architecture, *as Don Quixote was found to have of chivalry, when the curate and barber invaded his library.* (II.3: 109-110)

La primera parte de este pasaje recuerda claramente la descripción que hace Cervantes de la creciente absorción del hidalgo en la lectura de sus libros de caballerías. Toby, como don Quijote, «se olvida de sí mismo», aunque ello no le conduce a la demencia de don Quijote, simplemente a una versión menos radical de la misma^{*(129)}. Sterne equipara así abiertamente la monomanía de Toby con la de don Quijote en su raíz literaria, no dejando lugar a dudas sobre carácter quijotesco de su *hobby-horse*. En el caso de Toby, éste no sólo es literario en sus orígenes sino en el ejercicio activo del mismo.

Toby, en primer lugar, realiza disertaciones sobre arte militar y fortificaciones en las que está muy presente la literatura que ha leído sobre el tema, pues tales disertaciones se basan no en su experiencia militar sino en la teoría militar aprendida en libros. Como ha afirmado Edward Niehus, Toby, como Walter, es un pedante («Quixotic Figures» 46), y el ejemplo más significativo de ello se produce tal vez cuando la entrada del doctor Slop le trae a la mente a su querido autor Stevinus; el comentario subsiguiente de Slop dará lugar a una disquisición en la que cita a otras autoridades y da muestras de su pedantería y erudición militar (II.12: 128-130; II.12-14: 132-35). Pero su actividad *hobby-horsical* por excelencia es esa reconstrucción en miniatura de batallas y asedios,

^{*(129)} Niehus en su tesis doctoral compara el pasaje en el que se describen los efectos de las lecturas de don Quijote, utilizando para ello la traducción de Motteux, con éste de *Tristram Shandy*, poniendo de relieve sus paralelismos incluso estilísticos (173).

que es también literaria en cuanto que utiliza para hacerla las informaciones que lee en los periódicos sobre los mismos, y es por tanto una continua escenificación de la letra impresa, una dramatización de la literatura (VI.21-22: 428-29). Esta misma actividad es la base del personaje de don Quijote, aunque en el caso de Toby con una considerable reducción de escala que la hace acaso más ridícula, pero inofensiva socialmente—la domesticación de la figura quijotesca a la que ya hicimos alusión. Como don Quijote, Toby da vida a la palabra escrita, convierte sus lecturas en realidad, aunque una realidad en miniatura. Su preocupación por reproducir hasta el más pequeño detalle de esa realidad—las ciudades y fortificaciones reales—que conoce literariamente, es decir a través de sus mapas, en ese modelo en miniatura de la misma, así como su fiel y minuciosa reproducción de las operaciones descritas en los periódicos (VI.22-23-24), recuerdan el celo quijotesco en imitar lo más literalmente posible sus modelos, ese celo de artista en su imitación no sólo ética sino también estética. Y la estampa de Toby y Trim marchando ellos mismos sobre las ciudades tomadas por el ejército inglés los perfila claramente como Quijotes—o Quijote y Sancho—que confunden, al menos en esos instantes, su reproducción ficticia y literaria de la realidad con la realidad. Y tal vez no sólo en esos instantes, pues Toby llega a replicar a las palabras de Walter de que los gastos de sus asedios lo acabarán llevando a la ruina así: «What signifies it if they do, brother, ... so long as we know 'tis for the good of the nation?» (III.22: 214). Toby parece pensar que su literaria y *hobby-horsical* actividad contribuye a ese bienestar, una evidente confusión de sus asedios y batallas ficticias con la realidad, de los que hay numerosos ejemplos en la obra, que equiparan claramente su *hobby-horse* con la locura quijotesca^{*(130)}.

^{*(130)} Bothwell ha apuntado también esta confusión por parte de Toby de la realidad con la representación, citando además otro buen ejemplo de la misma:

Toby confuses his make-believe sieges with the real thing constantly and doesn't seem aware that what he is engaged in is only a children's game:

I hope, Trim, answered my uncle Toby, I love mankind more than either [glory or pleasure]; and as the knowledge of arms tends so apparently to the good and quiet of the world—and particularly that branch of it which we have practiced together in our bowling green ... whenever that drum beats in our ears, I trust, Corporal, we shall neither of us want so much humanity and fellow-feeling as to face about and march...

...Don Quixote is a mad man who sallies forth to put in practice the ideals of kighthood; Toby is a mad man who thinks building miniature fortifications is the same as waging real war—with the added advantage that on the bowling green no blood is shed. (96-97)

Otro buen ejemplo de la confusión tiene lugar en VI.34, cuando, llegado el momento de destruir las fortificaciones en miniatura porque la guerra ha terminado, Toby le dice a Trim que no lo haga de una determinada manera, porque eso dejaría las posiciones de los ingleses a merced de los franceses, y si éstos traicionaran el tratado de paz podrían entrar en ellas sin ningún problema. Trim contesta blandiendo la pala y amenazando a los franceses: «Let them enter it, said the corporal, lifting up his pioneer's spade

El *hobby-horse* de Walter es igualmente literario, y el narrador lo subraya al comparar la biblioteca de Walter a la de Toby cuando habla de los volúmenes que sobre el apasionante tema de las narices contiene:

What was to be had, however, he set the greater store by; and though my father would oft-times sport with my uncle Toby's library,—which, by the bye, was ridiculous enough,—yet at the very same time he did it, he collected every book and treatise which had been systematically wrote upon noses, with as much care as my honest uncle Toby had done those upon military architecture... (III.34: 230)

Como en el caso de Toby y de don Quijote, Sterne pasa lista a los autores de la biblioteca de Walter. Tristram nos dice que Walter se pasa el día de la mañana a la noche leyendo a Bruscombille, y además «...he got hold of Prignitz,—purchased Scroderus, Andrea Paraeus, Bouchet's Evening Conferences, and above all, the great and learned Hafen Slawkenbergius...» (231). Este de Slawkenbergius es *el* libro por excelencia, que ocupa un lugar central en su biblioteca y en su universo mental (III.42: 245-46), y posee la cualidad que más admira y fascina a Walter: es enciclopédico, en él está todo lo que el conocimiento humano ha podido descubrir sobre las narices, o sea todo el conocimiento sobre un tema bastante irrelevante o insignificante, lo que hace ese conocimiento bastante inútil, un fin en sí mismo. Lo mismo puede decirse del texto del obispo Ernulphus que contiene todas las maldiciones posibles, y que aún así igualmente lo enciclopédico y lo trivial. Ello revela el quijotesco afán de Walter de dar cuenta mediante la literatura de toda la realidad, de buscar explicaciones literarias de la realidad que sean exhaustivas y lo abarquen todo hasta en sus más pequeños detalles, de hecho especialmente en este terreno de lo insignificante y trivial que hace esas explicaciones bastante inútiles. En general sus tratados enciclopédicos sobre lo trivial son lo que los libros de caballerías para don Quijote, como ha apreciado Edwin

in both hands, as if he was going to lay about him with it,—let them enter, an' please your honour, if they dare» (446). Pero Toby contesta diciendo que un comandante debe ser ante todo prudente, y le da instrucciones de cómo proceder a la demolición para evitar riesgos como éste, concluyendo: «...then we'll demolish the mole,—next fill up the harbour,—then retire into the citadel, and blow up into the air: and having done that, corporal, we'll embark for England.—We are there, quoth the corporal, recollecting himself—Very true, said my uncle Toby—looking at the church» (447).

Jones sugiere que algunos de estos aspectos del *hobby-horse* de Toby proceden no del Quijote de Cervantes, sino del de Avellaneda: «The "false" *Quixote*, as Avellaneda's notorious sequel to Cervantes's first volume is known to Hispanists, contributed important material to the creation of *Tristram Shandy*. Sterne appears to have taken from this continuation of his favourite novel the idea of Uncle Toby's special kind of quixotism (the consuming interest in the science of fortification, and the sieges; mapped out and reproduced in miniature on the bowling-green), his wound, and the theater of his military activity» (439). Aunque su explicación de las fuentes de estos rasgos en la obra de Avellaneda no es del todo descabellada, creo que el origen profundo de los mismos, por las razones que acabamos de ver, se encuentra en la obra de Cervantes.

Knowles: «Walter Shandy's vast store of useless knowledge [does] recall Quixote's fund of romance lore» (285). Y Walter, como Toby, no sólo bebe su erudición de sus fuentes librescas, sino que intenta darles vida y utilizarlas de forma activa en sus hipótesis y disquisiciones, plagadas siempre de autoridades y citas, que versan sobre los más variopintos temas y aplica a las más variadas situaciones, especialmente a la concepción, alumbramiento, bautizo y educación de su hijo. Esta última actividad *hobby-horsical* de Walter es literaria en otro sentido además: Walter escribe un tratado para dicha educación, la *Tristra-paedia*, de la que lee a Toby y Yorick pasajes plagados de absurda erudición (como las hipótesis sobre la salud y los verbos auxiliares que ya hemos mencionado). La *Tristra-paedia* no es sino una de esas enciclopedias de lo trivial escrita por el propio Walter, un modelo literario de la realidad como las miniaturas que construye Toby o el libro de caballerías que escribe don Quijote con sus acciones, realizada con el mismo afán detallista y totalizador, con el mismo celo. Como don Quijote con sus acciones caballerescas y Toby con sus asedios, Walter intenta mediante la *Tristra-paedia* adaptar la realidad a sus lecturas, moldearla literariamente, y delata así la misma confusión entre la literatura y la vida, así como entre ese modelo literario de la realidad que él mismo produce con la realidad, al igual que ocurría con Toby. (La *Tristra-paedia*, además, no es el único fruto literario de su literario *hobby-horse*: en 1717 intenta escribir una disertación sobre la palabra *Tristram* [I.19: 81], y escribe una vida de Sócrates sin duda plagada de erudición [V.12: 362] y no publicada, que Tristram anuncia que intentará publicar junto con otros escritos no especificados de su padre, que se mencionan aquí y allá [441, 531, 552-53].)

(b) Pero más allá de su carácter literario, los *hobby-horses* shandianos se asemejan a la locura caballerescas quijotesca en la forma en que son un filtro a través del que se contempla la realidad, lo que les confiere inmediatamente las mismas posibilidades de dialogización de la misma que a la visión quijotesca. La forma en que el *hobby-horse* de Walter implica una visión, una percepción de la realidad que colora y distorsiona su experiencia del mundo, y por tanto sus implicaciones dialógicas, es subrayada por el narrador en diferentes ocasiones. Este señala repetidamente que la perspectiva de Walter es siempre diferente a la de los demás hombres: «My father, who generally looked upon every thing in a light very different from all mankind...» (III.12: 194); o más adelante, «My father, who saw all things in lights different from the rest of the world...» (VI.24: 433)—y afirmaciones semejantes aparecen en III.30: 224 y VIII.34: 561. Naturalmente, el resultado de esta forma diferente y peculiar de ver la realidad es la transformación de la realidad en algo diferente de lo que ven los demás hombres:

There was that infinitude of oddities in him, and of chances along with it, by which handle he would take a thing,—it baffled, Sir, all calculations.—The truth was, his road lay so very far on one side, from that wherein most men travelled,—that every object before him presented a face and section of itself to his eye, altogether different from the plan and elevation of it seen by the rest of mankind.—In other words, 'twas a different object,—and in course was differently considered:

This is the true reason, that my dear Jenny and I, as well as all the world besides us, have such eternal squabbles about nothing.—She looks at her outside,—I, at her in—. How is it possible we should agree about her value? (V.24: 374-75)

La forma en que esas diferencias en la percepción de la realidad, esa luz peculiar, que dan lugar a este dialogismo—completado al incluir las perspectivas del propio Tristram y su Jenny—resultan de su *hobby-horse*, y por tanto la dimensión dialógica del mismo, queda clara cuando comprendemos que vienen dadas por esa erudición y tendencia especulativa que le induce a analizarlo todo con sus saberes filosóficos y pseudo-científicos, a pasar la realidad por ese filtro y transformarla así en algo peculiar. «My father, who had an itch in common with all philosophers, of reasoning upon everything which happened, and accounting for it too...» (III.18: 199), nos dice Tristram lacónicamente, tras haber explicado más por extenso cómo,

—Mr Shandy, my father, Sir, would see nothing in the light in which others placed it;—he placed things in his own light;—he would weigh nothing in common scales;—no,—he was too refined a researcher to lay open to so gross an imposition.—To come at the exact weight of things in the scientific steel-yard, the fulcrum, he would say, should be almost invisible, to avoid all friction from popular tenets;—without this the minutiae of philosophy, which should always turn the balance, will have no weight at all. Knowledge, like matter, he would affirm, was divisible in infinitum;—that the grains and scruples were as much a part of it, as the gravitation of the whole world.—In a word, he would say, error was error,—no matter where it fell,—whether in a fraction,—or a pound,—'twas alike fatal to truth, and she was kept down at the bottom of her well as inevitably by a mistake in the dust of a butterfly's wing,—as in the disk of the sun, the moon, and all the stars of heaven put together. (II.19: 160)

Walter analiza la realidad no sólo con sus *hobby-horsical* saberes, sino con ese mismo afán enciclopédico por abarcarlo todo, hasta lo más trivial, y por tanto minucioso—utilizando *the minutiae of philosophy*—que conduce al absurdo, y que, como hemos visto, es una de las *hobby-horsical* características que lo definen. De todo ello naturalmente ha de resultar una particular y muy idiosincrásica visión de la realidad.

Esto se observa por ejemplo en cómo explica e interpreta las desgracias de su hijo en función de su teoría del *homunculus*—palabra con la que Walter designa a los espíritus animales que el padre transmite a su hijo en el momento de la concepción a través de su esperma. La distracción de Mrs Shandy durante el clímax de tal concepción, cuando repentinamente le pregunta a su marido si ha dado cuerda al reloj,

es el origen, para Walter, de la frágil naturaleza y los infortunios de Tristram: «You know the event, brother Toby, —'tis too melancholy a one to be repeated now, — when the few animal spirits I was worth in the world, and with which memory, fancy, and quick parts should have been conveyed, — were all dispersed, confused, confounded, scattered, and sent to the devil» (IV.19: 295). A la explicación de los infortunios de su hijo, Walter añade, como hemos visto, sus conocimientos médicos de obstetricia (pues Tristram es alumbrado con la cabeza por delante), sus teorías pseudo-científicas sobre el poder de los nombres sobre las acciones de las personas (pues recibe accidentalmente el infortunado nombre de Tristram), o sobre la importancia de las narices (la de Tristram es aplastada durante el parto). También esa visión peculiar de la realidad marcada por su *hobby-horse* se observa en el programa para la educación de su hijo, marcado por una serie de ejemplos históricos librescos de índole negativa que determinan su idea de cómo no quiere formar a su hijo y lo que no quiere que le ocurra (V.42-43; VI.1-5); o en las razones por las que quiere que su mujer dé a luz en el campo, en Shandy-Hall en lugar de Londres, y por las que se preocupa de su salud y de que el parto vaya bien, que no son afectivas sino políticas, fruto de uno de sus peculiares razonamientos lógicos sobre el bienestar del país (I.18: 73-75). Walter se caracteriza por este enfoque lógico, intelectual, especulativo, erudito, de la realidad.

La lectura de la realidad de Toby también está mediatizada por su *hobby-horse*. Ahora no es el narrador, sino un personaje, el propio Walter, el que llama la atención sobre ello—lo que no deja de ser irónico teniendo en cuenta que a él le ocurre exactamente lo mismo. Cuando, como hemos visto, la entrada repentina del doctor Slop hace pensar a Toby en su Stevinus (inventor de un carruaje con velas que se desplazaba velozmente, y esta velocidad es la conexión que le hace relacionarlo con la entrada de Slop, quien ha llegado a Shandy-Hall mucho más rápidamente de lo que podría esperarse), Walter comenta con motivo: «—Talk of what will, brother, —or let the occasion be never so foreign or unfit for the [military] subject, — you ere sure to bring it in: I would not, brother Toby, continued my father, —I declare I would not have my head so full of curtins and horn-works [términos militares]» (II.6: 119). Y, tras la disquisición militar pedante de Toby con motivo de este incidente, Walter volverá a exclamar: «...brother Toby, quoth my father, not able to hold out any longer, — you would provoke a saint; — here have you got us, I know not how, not only souse into the middle of the old subject again: — But so full is your head of these confounded works, that though my wife is this moment in the pains of labour, — and you hear her cry out, — yet nothing will serve you but to carry off the man-midwife [Slop]» (II.12:

130). Como indica Walter, todo lo lleva Toby a este terreno militar, su cabeza está llena de fortificaciones y obras sobre el tema. Por eso no es sorprendente que vea siempre la realidad en términos militares, o sea a través de su *hobby-horse*, que actúa como un filtro que lo colora todo, y de ello tenemos numerosos ejemplos.

Así, los casos en los que determinadas acciones, gestos o palabras, como resultado de esta visión militar de la realidad y el lockiano proceso de la asociación de ideas, traen a su cabeza lo militar, como el que de lugar a las palabras de Walter, abundan en la obra. En una ocasión el gesto en zig-zag de la mano de Walter...

...instantly brought to his mind those [zig-zagery approaches] he had done duty in, before the gate of St Nicholas;—the idea of which drew off his attention so entirely from the subject in debate, that he had got his right hand to the bell to ring up Trim, to go and fetch his map of Namur, and his compasses and sector along with it, to measure the returning angles and the traverses of that attack...

My father knit his brows, and as he knit them, all the blood in his body seemed to rush up into his face—my uncle Toby dismounted immediately.

—I did not apprehend your uncle Toby was o' horse-back.— (III.3: 173-174)

En otra ocasión es el comentario de Slop diciendo que es la comadrona la que debe bajar para hablar con él y no él subir a hablar con ella lo que da lugar a ese tren de ideas militares en la cabeza de Toby, y el narrador subraya, como en el ejemplo anterior, el carácter *hobby-horsical* de las palabras y la reacción de Toby:

I like subordination, quoth my uncle Toby,—and but for it, after the reduction of Lisle, I know not what might have become of the garrison of Ghent, in the mutiny for bread, in the year Ten.—Nor, replied Dr Slop, (parodying my uncle Toby's hobby-horsical reflection: though full as hobby-horsical himself)—do I know, Captain Shandy, what might have become of the garrison above stairs, in the mutiny and confusion I find all things are at present, but for the subordination of fingers and thumbs to ***** [forceps]... (III.13: 195)

Ejemplos similares se producen a propósito de las palabras *evolutions* (V.III: 349) o *lashes* (IV.3: 276) (y en 315, 346, 580), y el mismo proceso da lugar a un cómico malentendido en que Toby interpreta en términos militares, como siempre, una palabra que se refiere a algo diferente:

When Trim came in and told my father, that Dr Slop was in the kitchen, and busy in making a bridge,—my uncle Toby,—the affair of the jack-boots having just then raised a train of military ideas in his brain,—took it instantly for granted that Dr Slop was making a model of the marquis d'Hôpital bridge.—'Tis very obliging in him, quoth my uncle Toby;—pray give my humble service to Dr Slop, Trim, and tell him I thank him heartily. (III.26: 221)

Pero Trim no se refiere al puente de sus miniaturas roto en un desgraciado accidente, sino a un puente para intentar corregir la nariz aplastada del recién nacido Tristram. Toby no puede pensar en términos que no sean militares, y estos términos los aplica a

cualquier esfera de la realidad. Si no, véase la curiosa forma en que hace recitar el catecismo a Trim, como si de un ejercicio de instrucción militar se tratara, sin duda una de las escenas más cómicas del libro (V.32: 384). Hasta la religión es así militarizada, como se observa también durante la lectura del sermón de Yorick por parte de Trim, lectura que interrumpen los comentarios tanto de Toby como de Trim en los que el tema religioso del sermón es llevado a ese terreno militar (II.17: 149-50).

(c) Pero el *hobby-horse* orienta no sólo la percepción sino también la acción, y para comprobarlo no hay más que ver a Toby marchando militarmente con Susanah y Trim para comunicar a Walter la accidental circuncisión de Tristram con la ventana que se cierra inesperadamente (V.33). La curiosa forma de marchar no es una mera anécdota, pues lo militar sirve a Toby para hacer frente a una penosa noticia, el accidente de su sobrino (del que, por circunstancias que no vamos a detenernos a explicar, Susanah parece responsable pero en realidad lo es Trim en mayor medida y, en última instancia, ya que Trim actuaba al servicio de Toby, lo es éste): Toby compara favorablemente el comportamiento de Trim, que obedecía las órdenes de Toby, con el del conde Holmes en la batalla de Steenkirk, que desobedeció las órdenes del rey, sobre lo que se discute largamente—olvidándose así del accidente en cuestión, pues el *hobby-horse*, como dijimos, es también una forma de evadirse de la realidad (V.17-23). Depuradas las responsabilidades en dicha batalla, y, por contraste, en el accidente, marchan todos entonces hacia Shandy-Hall en un orden militar que representa un orden de responsabilidad decreciente: Toby al frente, detrás Trim, y detrás Susanah. Esta percepción de la realidad a través del *hobby-horse* convertida en principio de acción no es en ningún pasaje del libro más clara que en el episodio de los amores del tío Toby con la viuda Wadman, donde el *hobby-horse* encauza y dirige no sólo la visión sino también el comportamiento del personaje, como ocurría con la locura caballeresca de don Quijote. Toby se convierte en un Quijote que actúa de acuerdo con su particular forma de locura, sirviéndose de su monomanía como apoyo y punto de referencia para sus acciones, como guía ante una situación que escapa a los cauces habituales de su existencia, y ante la que siente por ello un lógico nerviosismo, como confiesa en diferentes ocasiones. Por ello, y de nuevo inducido por Trim, como ocurre también con las fortificaciones en miniatura, Toby decide apoyarse en su *hobby-horse* y utilizarlo para familiarizar y controlar una situación desconocida, una realidad ajena, de modo que, conforme a su visión militar del mundo, el cortejo de la viuda Wadman se convierte en un asedio, su declaración de amor en un ataque, como dejan claro las palabras de Trim:

...and everything is ready for the attack—we'll march up boldly, as if 'twas to the face of a bastion; and whilst your honour engages Mrs Wadman in the parlour, to the right—I'll attack Mrs Bridget in the kitchen, to the left; and having seized that pass, I'll answer for it, said the corporal, snapping his fingers over his head—that the day is our own.

I wish I may but manage it right; said my uncle Toby—but I declare, corporal, I had rather march up to the very edge of a trench—

—A woman is quite a different thing—said the corporal.

—I suppose so, quoth my uncle Toby. (VIII.28: 556-57)

Y el ataque tiene lugar, ante la sorprendida mirada de Walter, que contempla con nosotros el desvarío de Toby, cabalgando en su *hobby-horse* con su escudero Trim a la conquista de la viuda Wadman, cual don Quijote cabalgando sobre Rocinante en compañía de Sancho a la búsqueda y conquista de su Dulcinea:

In pronouncing this, my uncle Toby faced about, and marched firmly as at the head of his company—and the faithful corporal, shouldering his stick, and striking his hand upon his coat-skirt as he took his first step—marched close behind him down the avenue.

—Now what can their two noddles be about—cried my father to my mother—by all that's strange, they are besieging Mrs Wadman in form, and are marching round her house to mark out the lines of circumvallation. (IX.8: 581)

A pesar de la sorpresa que Walter expresa, y al igual que ocurría con sus denuncias sobre la manera en que Toby lo reduce todo a términos militares, él hace habitualmente exactamente lo mismo que Toby, aunque tal vez de manera menos notoria. Su sorpresa ante el *ataque* a la viuda Wadman, como las denuncias previas, muestran claramente su incapacidad para reconocer el modelo de conducta típicamente shandiano a causa del cambio en el *hobby-horse*—y ello explica que el *hobby-horse* aisle a los personajes como los aisle y cree un grave problema de comunicación. Que la actuación de Walter en el mundo está igualmente mediatizada por su *hobby-horse* se muestra con toda claridad en la forma en que se sirve de su erudición—concretamente el libro de Albertus Rubenius—para elegir los calzones de Tristram (III.19: 424-26); y antes ha debatido el tema con Mrs Shandy en las llamadas *bed of justice*, un método de toma de decisiones domésticas que se basa en un ejemplo histórico leído en sus libros: al igual que los pueblos germánicos, que debatían los temas importantes dos veces, una sobrios y otra borrachos, Walter, que es abstemio, encuentra una forma de seguir este ejemplo, «as he did every other thing which the ancients did or said» (VI.17: 420), y es discutiendo con Mrs Shandy antes y después del acto sexual. Otro ejemplo de cómo la respuesta de Walter a la realidad está mediatizada por su *hobby-horse*, de cómo se sirve de su erudición para asimilar y familiarizar una realidad que le sobrepasa por su carácter inusual y fortuito, lo tenemos en la muerte de su hijo Bobby, el hermano de Tristram. A

esta muerte Walter no responde de manera sentimental, sino intelectual, haciendo un discurso lleno de sabios pensamientos, filosofía y erudición, o sea, a través de retórica y de literatura en última instancia, pues la elocuencia, como nos cuenta Tristram, era su método habitual de asimilar desgracias (V.3: 349-52).

Este uso de la literatura como instrumento con el que asimilar la realidad es dramatizado, se materializa podríamos decir que *físicamente*, cuando, tras el accidente de Tristram con la ventana, Walter corre a consultar sus libros. Y no para preparar un remedio al pobre Tristram, como cree su madre, sino para enfrentar la situación, la nueva realidad, montado en su *hobby-horse*, a través de su *hobby-horse*, exactamente igual que hacía Toby ante la misma situación, y como hace siempre don Quijote. Walter vuelve con sus libros: «—If it [la circuncisión] be but right done,—said my father, turning to the *Section—de sede vel subjecto circumcisionis*,—for he had brought up *Spencer de Legibus Hebraeorum Ritualibus*—and Maimonides, in order to confront and examine us altogether.—» (V.27: 377); y sentado junto a la cama en la que yace su hijo, *lee*, en busca de la autoridad literaria que le permita familiarizar, legitimar, naturalizar la circuncisión accidental de Tristram, y llevándola así a su terreno intelectual mediante sus libros, como Toby la llevaba al militar. Finalmente...

...he shut the book, and walked down stairs.—Nay, said he, mentioning the name of a different great nation upon every step as he set his foot upon it—if the EGYTIANS,—the SYRIANS,—the PHOENICIANS,—the ARABIANS,—the CAPADOCIANS,—if the COLCHI, and TROGLODITES did it—if SOLON and PYTHAGORAS submitted,—what is TRISTRAM?—Who am I, that should fret or fume one moment about the matter? (377)

El ejemplo histórico de todos estos pueblos y hombres que practicaron o sufrieron la circuncisión—de nuevo el modelo libresco—ayuda a Walter a asimilar la circuncisión de su hijo, la realidad. Pero este ejemplo deja también muy claro que los *hobby-horses* no sólo son una forma de asimilar la realidad y actuar, sino de volverle la espalda a esa realidad, como vemos en la reacción de Toby al mismo hecho (y como es muy claro en el caso de don Quijote), tal y como ha indicado Clive Probyn cuando dice que aquéllos «...are forms of escape, a narrowing down of the incomprehensible or threatening outside world until an elegant substitute model (a toy batterfield, an encyclopaedia of child-rearing, a novel) may be constructed» (139). El ejemplo además pone de nuevo claramente de manifiesto un aspecto fundamental del carácter quijotesco del *hobby-horse*— su origen libresco.

(d) El carácter quijotesco de los *hobby-horses* shandianos se ve subrayado, finalmente, por la misma elección del término con el que Sterne designa estas

obsesiones, que crea una imagen de estos peculiares pasatiempos o aficiones como un caballo de juguete. Al montar a los personajes en estos caballos que representan sus aficiones convertidas en monomanías, Sterne crea una imagen del personaje monomaníaco montado a caballo, en este caso a lomos de su propia monomanía, que tiene obvias resonancias cervantinas y que nos indica dónde están los orígenes de su concepción del *hobby-horse**⁽¹³¹⁾. Mediante esta metáfora Sterne juega continuamente con la imagen del jinete a caballo de su excentricidad, de esa especie de locura quijotesca desplazada que es el *hobby-horse*, apuntando así al origen cervantino del mismo, como cuando afirma de Toby:

Now the HOBBY-HORSE which my uncle Toby always rode upon, was in my opinion an HOBBY-HORSE well worth giving a description of, if it was only upon the score of his great singularity ... *Indeed, the gait figure of him was so strange, and so utterly unlike was he, from his head to his tail, to any one of the whole species, that it was now and then made a matter of dispute,—whether he was really a HOBBY-HORSE or no...*;—so would my uncle Toby use no other argument to prove his HOBBY-HORSE was a HOBBY-HORSE indeed, but by getting upon his back and riding him about;—leaving the world, after that, to determine the point as it thought fit. (I.24: 99)

La singularidad de la figura de Toby sobre su extraño *hobby-horse*, a la que el narrador hace referencia en este pasaje, evoca sin duda la extraña figura de don Quijote a lomos de Rocinante, que es lo mismo que decir a lomos de su locura caballeresca, una montura tan singular como la de Toby. Este significativo paralelismo entre la montura de don Quijote y las monturas metafóricas de los Shandy, entre *locura-Rocinante* y *hobby-horse*, se ve reforzado por el hecho de que, igual que don Quijote deja que Rocinante lo lleve por donde se le antoje en busca de aventuras, los Shandy se dejan arrastrar por sus *hobby-horses* donde quiera que los lleven. El paralelismo es completado cuando el asno de Sancho sufre el mismo proceso de transformación metafórica en *Tristram Shandy* y aparece como el asno de Walter, *my father's ass*. Si el *hobby-horse* implica una locura de tipo quijotesco, esto es, literaria, mental, que enajena al personaje del mundo real, el asno posee a su vez las características de su jinete en la obra de Cervantes, de Sancho Panza, y por tanto se refiere a los aspectos más prosaicos, terrenales y vulgares de Walter y del alma humana en general: las

*⁽¹³¹⁾ Henri Fluchère, en la versión en francés y no reducida de su estudio sobre Sterne, *Laurence Sterne: de l'homme à l'oeuvre* (París: Gallimard, 1961), parece apreciar estas resonancias cuando comenta: «L'humeur cervantesque», c'est, sans doute, pour lui, aimer l'irrationnelle d'un amour fou—*et que l'on conduise sa vie en chevauchant sa chimère, comme si, vraiment, elle était la monture la plus naturelle, la plus commode, la plus obéissante que le monde pût offrir. Mais en sachant, au fond de soi, qu'il est déraisonnable de se confier à elle pour aller du train dont le monde va*» (385).

pasiones, que son el territorio de Sancho. El asno de Walter es escrupulosamente distinguido de su *hobby-horse* por el narrador:

...it [my father's ass] was not only a laconic way of expressing—but of libelling, at the same time, the desires and appetites of the lower part of us; so that for many years of my father's life, 'twas his constant mode of expression—he never used the words *passions* once—but *ass* always instead of them—So that he might be said truly, to have been upon the bones, or the back of his own ass, or else of some other man's, during all that time.

I must here observe to you, the difference betwixt

My father's ass

and my hobby-horse—in order to keep characters separate as may be, in our fancies as we go along.

For my hobby-horse, if you recollect a little, is no way a vicious beast; he has scarce one hair or lineament of the ass about him—'Tis the sporting little filly-folly which carries you out for the present hour—a maggot, a butterfly, a picture, a fiddlestick—an uncle Toby's siege—or any thing, which a man makes a shift to get a-stride on, to canter it away from the cares and solitudes of life—'Tis as useful a beast as is in the whole creation—nor do I really see how the world could do without it -

—But for my father's ass ... mount him not:—'tis a beast concupiscent—and foul befall the man, who does not hinder him from kicking. (VIII.31: 557-58)

Al caballo quijotesco se le opone el asno sanchopancesco, y la diferencia de montura está justificada y tiene su lógica por los temperamentos de los jinetes cervantinos, de don Quijote y Sancho. Lo más pasional y terrenal se contrasta con la demencia literaria que proyecta sobre la realidad un mundo ficticio con el que hacerla tolerable y asimilarla.

Todas estas particularidades convierten a los *hobby-horses* shandianos en quijotescos, los acercan a la locura de don Quijote. Pero, como se deduce de la explicación, el *hobby-horse* implica una serie de transformaciones o modificaciones que lo diferencian de la locura quijotesca. (1) Lo que era realidad, un caballo de carne y hueso con un jinete loco, se convierte en metáfora, un personaje montado en su locura, produciéndose así lo que podríamos llamar un *desplazamiento metafórico*. (2) Lo que era locura se convierte en *hobby*, obsesión, monomanía, pero sin llegar a los extremos de demencia de don Quijote, a la alucinación y la transformación de la realidad. Se ha producido una reducción en la escala del conflicto entre visión del mundo y el mundo, entre la literatura y la vida, que ya no se plantea en términos tan radicales y ha sufrido por tanto un *desplazamiento mental* que ya observamos en *Joseph Andrews* con Abraham Adams. (3) Por último, si don Quijote—y el propio Adams—hace de su locura un principio de acción en el mundo, una fuente de aventuras, combates y encuentros con otros personajes, los personajes shandianos no. No salen montados en sus *hobby-horses* fuera del recinto de la propiedad de los Shandy porque sus empresas no exigen la acción y la salida al mundo exterior, todo lo más unos metros más allá, a la

casa de al lado, como en el cortejo de Toby a la viuda Wadman. La reducción de escala se manifiesta así pues tanto en el conflicto entre realidad y visión como en el escenario del mismo: del mundo como lugar de aventuras de la figura quijotesca, se pasa al ambiente doméstico, a la casa, en la que Walter impone su visión erudita del mundo y planea la educación de su hijo, o el jardín, en el que Toby escenifica sus batallas. Se ha producido lo que podríamos denominar un *desplazamiento doméstico**⁽¹³²⁾. Todas estas transformaciones son en el fondo manifestaciones del proceso de desplazamiento de la figura quijotesca al que aludíamos en el primer capítulo de esta segunda parte, en virtud del cual se encuentra un lugar en la vida cotidiana, en un contexto ordinario, para la locura quijotesca. Esta se reconcilia en gran medida con la sociedad en cuanto que deja de ser socialmente problemática, pero no con la realidad.

2. De todo lo dicho hasta ahora se desprende con claridad meridiana que el *hobby-horse* implica una lectura del mundo en función de lecturas literarias y una nueva formulación, una versión desplazada, de la locura quijotesca. El primer aspecto del dialogismo cervantino, el conflicto dialógico entre realidad y visión que la locura quijotesca expresaba de manera radical, se traslada así a *Tristram Shandy* mediante los *hobby-horses* shandianos. El desplazamiento que media entre aquella y éstos hace esa discrepancia menos radical, más admisible y cotidiana, y aproxima la locura quijotesca a la manera en que nuestra percepción de la realidad está mediatizada por nuestra subjetividad, por nuestros intereses, pasiones, obsesiones, como ha apuntado Craddock:

For Tristram, Don Quijote is a resonant figure, an everyman because he expresses the extent to which we all live, in part at least, in "solitude", alone with our "illusions". The Quixotic is a condition of being—not only in the sense of us tricking ourselves, like Walter, that our trivialities are serious, but also in that more troubling way in which we live by our hobby-horses, our illusions and obsessions that warp our view of reality. (278)

Pero, pese a este desplazamiento que suaviza, humaniza y universaliza la locura quijotesca, el *hobby-horse* sigue siendo una manifestación exagerada de la forma en que toda visión discrepa de la realidad, en que nuestra subjetividad colorea nuestra

*⁽¹³²⁾ Bothwell se hace eco de esta diferencia cuando escribe: «The Shandys seem secure from the world at large—although they may have more than enough trouble within their limited sphere of action and opinion—protected by the cocoon of Shandy Hall, modest financial independence, and their own sedentary characters. Don Quixote and Sancho, having the same potential security, choose to joust with life by leaving their homes behind» (79). Y algo similar sugiere Craddock: «For Sterne, we are all Don Quijotes, somewhat at odds with the world around us. We do not need to tilt at windmills. People hardly venture out of doors in *Tristram Shandy* ... Physical sallies are not necessary, we merely need to sit and think and talk and we join company with Cervantes's perplexed knight» (267).

percepción y experiencia del mundo, una exageración que tiende a hacer esta discrepancia y el conflicto dialógico a que da lugar explícita y obvia. El *hobby-horse* es menos absoluto, absorbente y determinante que la locura quijotesca, pero sigue siendo una obsesión, una monomanía. En este sentido, esta primera dimensión dialógica del universo de *Tristram Shandy* retiene, si no los contenidos quijotescos, que son sustituidos por los propios e idiosincrásicos de los Shandy, sí la forma típicamente cervantina. Pero las posibilidades dialógicas del *hobby-horse* shandiano no acaban aquí, ya que éste sirve para articular no sólo esa discrepancia entre realidad y visión del dialogismo intradieгético cervantino, sino también la que se produce entre visiones, o sea el segundo aspecto de tal dialogismo, que es tal vez el más significativo y característico de Cervantes. Habiendo visto cómo las visiones de Walter y Trim están marcadas por sus peculiares y dispares *hobby-horses*, no es difícil imaginar estas visiones, tan alejadas y peculiares, colisionando dialógicamente. Con ello Sterne está de nuevo imitando o desarrollando esa forma dual, contrastiva, del dialogismo cervantino, aunque no reproduzca los contenidos, al igual que hacía Fielding. Pero el dialogismo de Sterne se encuentra más cercano al de Cervantes que el de Fielding, ya que, a diferencia de éste, no lo desarrolla cuantitativamente, en una multiplicación de parejas dialógicas, sino cualitativamente, profundizando en el diálogo de una pareja central, la que forman Walter y Toby. Aunque algunos críticos, como Baker en la cita con que iniciábamos nuestra discusión, y más recientemente Bothwell o Craddock, rastrean la huella cervantina en otras parejas de la obra, especialmente la formada por Toby y Trim, éstas no son parejas dialógicas, pueden ser *quijotescas* en cuanto que recuerdan aspectos de la pareja Quijote-Sancho, pero no *cervantinas* en cuanto que carecen de esta dimensión dialógica, presente sólo en la pareja Walter-Toby. En torno a esta pareja central de Walter y Toby, que, al contrario que la de Toby y Trim, no puede identificarse con la de don Quijote y Sancho, está tejido el dialogismo intradieгético de la obra.

Esto puede observarse en una serie de escenas en las que vemos colisionar—más que dialogar—el enfoque erudito, filosófico, intelectual de la realidad de Walter con el militar de Toby. Esta colisión puede observarse en sus dispares reacciones ante un mismo hecho. Así, los dos minutos y trece segundos que transcurren entre que Walter hace sonar la campana para llamar a Obadiah y lo envía a buscar al doctor Slop, que vive a ocho millas, y el toque en la puerta que anuncia la rápida y enigmática llegada de éste a Shandy-Hall (explicada naturalmente por el hecho de que Slop estaba de camino a Shandy-Hall cuando Obadiah sale a buscarlo), da lugar a diferentes respuestas en las que se observa con claridad este contraste entre dos universos mentales:

But my father's mind took unfortunately a wrong turn in the investigation; running, like the hypercritic's, altogether upon the ringing of the bell and the rap upon the door,—measuring their distance,—and keeping his mind so intent upon the operation, as to have power to think of nothing else,—commoplace infirmity of the greatest mathematicians! working with might and main at the demonstration, and so wasting all their strength upon it, that they have none left in them to draw the corollary, to do with.

The ringing of the bell and the rap upon the door, struck likewise strong upon the sensorium of my uncle Toby,—but it excited a very different train of thoughts;—the two irreconcilable pulsations instantly brought Stevinus, the great engineer, along with them, into my uncle Toby's mind... (II.11: 126-27)

Al análisis racional y teórico, como siempre sin resultados prácticos, de Walter, se opone la reflexión militar de Toby. Su recuerdo de Stevinus, como ya hemos visto, recibe la censura de Walter, pese a lo cual le dará pie para una disertación militar (128-30), que termina cuando Walter aprovecha la primera oportunidad que ésta le brinda para llevarla a su terreno y lanzarse a una disertación sobre teoría económica. Tristram subraya de nuevo la yuxtaposición dialógica cuando escribe: «My father here had got into his element,—and was going on as prosperously with his dissertation upon trade, as my uncle Toby had before, upon his of fortification...» (II.14: 135). Las diferencias entre los *hobby-horses* de Walter y Toby, de los que resultan diferentes percepciones y respuestas a las mismas situaciones o circunstancias, da así lugar a cómicas escenas en las que podemos apreciar el enfrentamiento de dos universos mentales diferentes y aislados, los de dos personajes encerrados en e incomunicados por su *hobby-horse*. Una de las más cómicas y famosas es la que tiene lugar cuando Walter, cabalgando en una de sus frecuentes digresiones filosóficas sobre la asociación de ideas, es frenado en seco por Toby, que malinterpreta sus palabras al subirse a su propio *hobby-horse* a la primera oportunidad que aquél le presta (como había hecho Walter en el ejemplo anterior):

Now, whether we observe it or no, continued my father, in every sound man's head there is a regular succession of ideas of one sort or other, which follow each other in train just like—A train of artillery? said my uncle Toby.—A train of a fiddle-stick!—quoth my father,—which follow and succeed each other in our minds at certain distances, just like the images in the insides of a lanthorn turned round by the heart of a candle.—I declare, quoth my uncle Toby, mine are more like a smook-jack.—Then, brother Toby, I have nothing more to say to you upon the subject, said my father. (II.18: 201)

Como puede observarse claramente en este ejemplo, Toby ofrece su contrapunto militar a los discursos eruditos de Walter. Y lo mismo hace cuando Walter se encuentra en una de sus absurdas disquisiciones sobre la circuncisión:

ILUS, continued my father, circumcised his whole army one morning. — Not without a court martial? cried my uncle Toby. — Though the learned, continued he, taking no notice of my uncle Toby's remark, but turning to Yorick, — are greatly divided still who ILUS was; — some say Saturn; — some the Supreme Being; — others, no more than a brigadier general under Pharaoh-neco. — Let him be who will, said my uncle Toby, I know not by what article of war he could justify it. (V.28: 379)

O cuando Walter está leyendo un fragmento de la *Tristra-paedia* en la que discute el origen de la sociedad, que Walter, siguiendo a Hesíodo, cifra en la unión de un hombre, una mujer y un buey; la pertinencia del buey la corroboran diferentes razones, especialmente su utilidad para trabajar la tierra, a las que Toby añade una más: «And there is a stronger reason ... than them all for the ox ... For when the ground was tilled ... and made worth enclosing, then they began to secure it by walls and ditches, which was the origin of fortification...» (V.31: 382). Y la teoría de la salud de Walter basada en el equilibrio de la humedad y el calor radicales, también de la *Tristra-paedia*, es utilizada por Toby para explicar su supervivencia a una terrible epidemia durante el sitio de Limerick: el calor radical de las fiebres, reforzado por la ingestión continua de bebidas calientes, debieron de compensar la humedad radical provocada por aquella y mantener así el vital equilibrio (V.38-39).

Todos estos ejemplos hacen evidente el antagonismo entre las visiones o percepciones de Toby y Walter, pero ese antagonismo está latente a lo largo de toda la obra con la presencia continua en primer plano de sus respectivos *hobby-horses*. Es la colisión—tanto explícita como implícita—entre uno y otro *hobby-horse* la que define el tono y contenido predominante del dialogismo tejido en torno a esta pareja central, aunque este dialogismo tiene también tonalidades y matices diferentes. Así en ocasiones éste es despojado de sus *hobby-horsical* contenidos—aunque no del todo, pues el *hobby-horse* sigue informando los dos o al menos uno de los polos del diálogo, especialmente el representado por Walter—para convertirse en un diálogo entre actitudes o posturas de muy diferente índole—teoría frente a práctica, lo intelectual frente a lo afectivo, lo filosófico frente a lo religioso, experiencia frente a inocencia—que no sólo contrastan, como en los ejemplos anteriores, sino que se corrigen y complementan mutuamente—aunque el papel de correctivo recae especialmente en el polo representado por Toby.

Así a veces Toby parece corregir con su experiencia los disparatados planteamientos teóricos de Walter, aunque lo hace con su experiencia militar, por lo que tales contrastes, en los que siguen todavía bien presentes los dos *hobby-horses* shandianos, pueden considerarse todavía como pertenecientes al tipo anterior—son similares de

hecho a esa aplicación de Toby de la teoría del calor y el frío a su experiencia militar que hemos visto— aunque difieren del mismo por el carácter de correctivo que posee ahora su postura— dicha aplicación de Toby no suponía antes un correctivo, simplemente un cambio de esfera, de universo mental. Así ocurre cuando a la teoría de Walter, secundada por Slop, de que la mejor forma de alumbramiento es la cesárea, es decir, la anti-natural, y por tanto apenas practicada, responde diciendo que «I wish, Dr Slop ... you had seen what prodigious armies we had in Flanders» (III.1: 171); y, todavía de manera más clara, cuando a su teoría sobre los nombres de pila, Toby, junto con Trim, ofrece una contundente respuesta basada en su experiencia militar:

'Tis all a fancy, an' please your honour—I fought just as well, replied the corporal, when the regiment called me Trim, as when they called me James Butler—And for my own part, said my uncle Toby, though I should blush to boast of myself, Trim,—yet had my name been Alexander, I could have done no more at Namur than my duty—Bless your honour! cried Trim, advancing three steps as he spoke, does a man think of his Christian name when he goes upon the attack?—Or, when he stands in the trench, Trim? cied my uncle Toby, looking firm—Or when he enters a breach? said Trim, pushing in between two chairs—or forces the lines? cried my uncle, rising up, and pushing his crutch like a pike—Or facing a platoon? cried Trim, presenting his stick like a firelock—Or when he marches upon the glaxis? cried my uncle Toby, looking warm and setting his foot upon his stool. (IV. 18: 293-94)

Estamos ante un contraste marcado todavía por los respectivos *hobby-horses* de Walter y Toby. Estos, sin embargo, empiezan a diluirse—no en el caso de Walter, pero sí en el de Toby, lo que subraya el papel de correctivo de éste—en otro grupo de contrastes entre el enfoque intelectual de la realidad representado por Walter y el afectivo de Toby. Ello se observa con toda claridad en sus diferentes actitudes ante la deshonrosa historia de la tía Dinah, que duele profundamente a la modestia, sensibilidad y sentido del honor familiar de Toby, mientras que Walter la utiliza continuamente para demostrar una de sus hipótesis, ya que, dice Tristram,

My father, as I told you, was a philosopher in grain,—speculative,—systematical,—and my aunt Dinah's affair was a matter of as much consequence to him, as the retrogradation of the planets to Copernicus:—The backslidings of Venus in her orbit fortified the Copernican system, called so after his name; and the backslidings of my aunt Dinah in her orbit, did the same service in establishing my father's system... (I.21: 91-92)

Cuando Toby increpa a Walter preguntándole «how can you have so little *feeling* and *compassion* for the character of your family?», Walter contesta: «What is the character of a family to an hypothesis? ... Nay, if you come to that—what is the life of a family» (92). La reacción de Toby a la muerte de Bobby, suspirando lastimosamente en la cama antes de dormirse durante un mes entero, frente a la verborrea retórica y especulativa de Walter que ya vimos, es otro ejemplo de este contraste (V.10: 360), como lo es su

preocupación por el estado de Tristram tras el accidente de la ventana, por contraposición a la lluvia de erudición sobre la circuncisión que despliega Walter como reacción al mismo. Además de este correctivo afectivo o sentimental al intelectual y filosófico de Walter, Toby representa también en ocasiones un correctivo religioso, por ejemplo cuando a la erudita disquisición de Walter, plagada de autoridades, sobre las causas de que las narices de los hombres sean largas o cortas, contesta:

There is no cause but one ... why one man's nose is longer than another's, but because that God pleases to have it so.—That is Grangousier's solution, said my father.—'Tis he, continued my uncle Toby, looking up, and not regarding my father's interruption, who makes us all, and frames and puts us together in such forms and proportions, and for such ends, as is agreeable to his infinite wisdom.—'Tis a pious account, cried my father, but not philosophical,—there is more religion in it than sound science. 'Twas no inconsistent part of my uncle Toby's character,—that he feared God, an revered religion... (III.41: 245)

(Un ejemplo similar puede encontrarse en IV.7-8: 279-80.)

Tan sólo en un contraste final aparecen Walter y Toby liberados de la esfera de influencia del *hobby-horse*, un contraste en el que el valor correctivo de Toby se atenúa y prima el valor de ambos polos como formas complementarias de ver el mundo. Tal es el caso de sus visiones discrepantes del amor y las mujeres. El narrador marca claramente esta discrepancia cuando anuncia que «there is nothing shews the characters of my father and my uncle Toby in a more entertaining light, than their different manner of deportment, under the same accident» (VIII.26: 552)—y el accidente al que se refiere es el amor. Como explica Tristram, cuando Walter se enamora aflora toda su misoginia, irascibilidad y malevolencia; Toby, por el contrario, acepta el amor con sumisión y benevolencia (552-53), y deja aflorar su actitud admirativa y caballeresca hacia las mujeres, que le lleva a pensar siempre bien de ellas—como prueba su interpretación humanitaria y positiva del interés de la viuda Wadman por su herida. Hemos así dejado atrás el carácter *hobby-horsical* de los personajes y estamos en el territorio de esa *carácter moral* que Tristram distingue de aquél explícitamente, y que también es parte de la personalidad y visión de Walter y Toby (II.12: 131-32). El contraste se observa también—y es subrayado además explícitamente por el narrador—en su diferente actitud ante el embarazo de Mrs Shandy:

Of all the riddles of a married life, said my father ... there is not one that has more intricacies in it than this—that from the very moment the mistress of the house is brought to bed, every female in it, from my lady's gentle-woman to the cinder-wench, becomes an inch taller for it; and give themselves more airs upon that single inch, that all their other inches put together.

I think rather, replied my uncle Toby, that 'tis we who sink an inch lower.—If I meet but a woman with child—I do it.—'Tis a heavy task upon that half of our fellow creatures, brother Shandy, said my uncle Toby—'Tis a piteous burden upon 'em, continued he, shaking his

head—Yes, yes, 'tis a painful thing—said my father, shaking his head too—but certainly since shaking of heads came into fashion, never did two heads shake together, in concert, from two such different springs.

God bless } 'em all—said my uncle Toby and my father, each to himself
Deuce take } (IV.12: 284-85)

Este antagonismo o dualidad se completa con sus visiones contrastivas del amor y el matrimonio que aparece en un diálogo entre ambos y en los consejos subsiguientes de Walter con ocasión del enamoramiento de Toby de la viuda Wadman (VIII.33-34: 559-65), donde observamos la experiencia de uno, aunque aderezada con su *hobby-horsical* erudición, frente a la inocencia del otro. En este caso, y teniendo en cuenta el desenlace de los amores de Toby y la viuda, es más bien Walter quien actúa de correctivo al idealismo de Toby^{*(133)}.

Estos otros contenidos o tonalidades diferenciales del dialogismo en *Tristram Shandy* que parecen alejarlo del *hobby-horse*, así como el valor correctivo que

^{*(133)} Bothwell ha comentado esta actitud contrapuesta de Toby y Walter hacia las mujeres, aunque insistiendo en el aspecto quijotesco de las misma y no en el diálogo cervantino: «Toby's relationship with women echoes Don Quixote's. What always remains in the memory of the reader of *Don Quixote* is the knight's idealization of women in general and Dulcinea in particular. This is a tendency Toby shares. Walter, who as a married man has far more experience than Toby, is usually willing to believe the worst of the female sex. Toby, on the other hand, is ever willing to give women the benefit of the doubt in such instances as Mrs Shandy's obstinate refusal to use the services of Dr Slop; at other times, he simply assumes the very best, as he does with Mrs. Wadman's concern over his wound. He is naive in the extreme, and seems to have no idea of sexual affairs» (99-100). Y Craddock ha explicado con acierto las diferentes actitudes de Toby y Walter hacia el amor en un sentido similar, aunque de nuevo con un énfasis equivocado, como veremos, en el quijotismo: «If Trim acts like Cervantes's squire in contrast to Toby, so too does Walter in a way. He sends his brother practical advice in a letter ... and dwells in many typically sententious (and absurd) reflections on the baser, more physical aspects of sex and the passions as he regards them. His attitude to sex is summed up in his description of the "kicking ass" which he uses to talk about physical passion in a way that reveals his own rather narrow view of human desire» (297-98). Craddock apoya sus afirmaciones diciendo que, «in his essay, "Shandyism and Sexuality", Jacques Berthoud has drawn attention to the way in which Sterne deliberately contrasts Toby's to Walter's attitudes to love. For the former, who Tristram likens to the "most courteous knight of romance"..., it is all finer feelings, attitudes, sentimental reverie and fantasy of a chivalric kind. For the latter, it is all crude, mechanical, base passion. Berthoud suggests how such extremes are rejected by Tristram himself, but we can see in this dialogic relationship a Cervantine pattern at work that sharpens our sense of the ironies here. It is not just the romantic, day-dreaming Toby who is wrong, but the anti-romantic Walter as well. Like the interplay of Cervantes's knight and squire, Sterne's dialogue is doubly instructive. Love cannot be just nature, any more than it can be all art» (298). Sin embargo, prosigue Craddock, esta relación dialógica posee matices que permiten asociar a Walter con don Quijote y no sólo con Sancho: «As he holds forth to his enamoured brother on the desirability of begetting a child a month, the poor Mrs Shandy reaches for a pinch of snuff ... reminding us that Walter is a rather uninspired, mechanical lover... His ludicrous division of love into the "rational" and "natural" varieties ... and his commentary addressed to his knowingly silent wife that passion makes wise men equal with fools ... show not so much a Sancho Panza knowledge as a Quixotic alienation from the subject of sex he purports to understand. If Toby is all feeling and no fact, he is all fact and no feeling. The "serious" business of "lust" about which he warns his brother ... is, itself, an ironic comment on his own absurd dualism in which love is either "love heroic" or just lust ... For Toby, sex does not exist; for Walter it is only the "kincking ass"... (298-99).

adquieren las posturas de Toby— aunque el correctivo funciona en ambas direcciones, pues son siempre posturas que representan formas complementarias de ver la realidad— ha llevado a algunos críticos a equiparar la pareja Walter–Toby con la Quijote–Sancho^{*(134)}. Pero esta equiparación es un error que diluye los rasgos diferenciales del dialogismo de Sterne y su aportación original a la novela cervantina. Y es un error, en primer lugar, porque el papel correctivo que ciertamente ejerce Toby— aunque también Walter— en este segundo tipo de contrastes dialógicos no tiene contenidos claramente sanchescos— ni quijotescos; Toby— y mucho menos Walter— no se parece a Sancho ni como personaje ni en el contenido de su correctivo. Al identificar

^{*(134)} Este es el caso de Bothwell y Craddock, como ya es apreciable en la nota anterior. Así, Bothwell declara que Toby es una mezcla de don Quijote y Sancho, en cuanto que tiene el idealismo del primero y el sentido común del segundo, que utiliza frente a Walter: «Toby is also quite frequently the voice of common sense contrasted to Walter's flight of fancy» (102); y explica más adelante: «Walter usually has the role of Don Quixote when he is dealing with Toby, while Toby has that of Sancho. Toby provides a healthy dose of common sense to Walter's idealistic theorizing. When Walter gets carried away by the beauty of a hypothesis which has no basis in experience, Toby usually has a modest statement of his own experience as a soldier with which to counter it» (118). Aunque Bothwell afirma que, «again and again, Toby, like Sancho, serves to bring the argument back down to earth» (103), sin embargo sólo cita un par de ejemplos de ello, la respuesta que hemos visto a la teoría sobre el alumbramiento por cesárea con la alusión a los ejércitos de Flandes, y la que da a la teoría de que la madre no tiene parentesco con el hijo preguntando qué pensaría la madre de ello— pero en este caso la teoría ni siquiera es de Walter; y en la actitud hacia las mujeres, como la propia Bothwell comenta, los papeles se invierten. Lo definitivo parece ser para Bothwell que Walter y Toby se parecen a la pareja cervantina en el infructuoso intento de uno— don Quijote y Walter— por aleccionar al otro en sus monomanías respectivas— caballería o filosofía erudita— y en el gran afecto que existe entre ambos pese a su incomunicación y falta de entendimiento. Estos parecidos parecen ser las razones más poderosas para establecer el paralelismo, pues son las que Bothwell desarrolla más y en ellas centra su discusión de los mismos: no el cervantismo, sino el quijotismo, el parecido entre personajes. Craddock parece más acertado cuando afirma que «Walter and Toby are not only domesticated Quijote figures however. They are also Sancho Panzas to each other's Don Quijote. Walter rides the hobby horse of rationalism, Toby that of anti-rationalism. The manic pursuit of hypothesis by one and the tranquil sentimentality of the other create a Cervantine dialogue of contrasting perspectives» (276); pero es evidente que los términos en que Craddock plantea la dualidad están cercanos a los de Bothwell y tienden a identificar a Toby con el correctivo sanchesco. Así lo confirman sus comentarios al ejemplo que ofrece Craddock de este contraste, el del tren de ideas y el tren de artillería que ya hemos citado: «...the two interplay like Cervantes' protagonists. Toby's obtuseness, his spontaneity defy the order and logical explanation Walter would impose on experience. Rather like Sancho Panza, he has picked up some of Locke's discourse from Walter, just as Cervantes's squire acquires some of the characteristics of his master as the book proceeds. Most of all, Toby's "smoak-jack" metaphor is a kind of burlesque of Walter's image. Like Sancho Panza, Toby's image of mental process likened to meat turning on a spit by smoke punctures Walter's enthusiasm for his idea. Walter wants to turn time into a clumsy abstraction, mind into a mechanical system. Toby deflates his specious ideas with reference to material reality with a telling image of opacity ... At the same time, Toby's hobby horse, his obsession with matters military, his reference to a "train of artillery" sallies out from the obscurity of his mind ... Indeed, all through the novel, Walter's grave instruction to Toby bear as little fruit as Don Quijote's to Sancho... (277). Muy significativamente, Craddock se centra más en la respuesta del *smoak-jack*, más sanchesca, que en la *hobby-horsical* del *train of artillery*, que pone a Toby en un universo mental tan idiosincrásico y quijotesco como el de Walter; y termina evocando parecidos entre los personajes similares a los que citaba Bothwell, que indican claramente donde está en el fondo el origen de esta identificación: en un quijotismo superficial, no en el cervantismo.

a Walter y Toby con don Quijote y Sancho respectivamente se está asociando la relación dialógica entre los primeros, evidentemente cervantina en su forma contrastiva y, en algunos casos, correctiva, con los personajes concretos que la encarnan en *Don Quijote*, es decir se está confundiendo el cervantismo, el dialogismo cervantino, el arte cervantino de la novela, muy presente en la pareja Walter-Toby, con el quijotismo, los rasgos concretos de los personajes de Cervantes, en concreto de Sancho, con el que Toby tiene poco que ver. Pero la identificación entre las parejas centrales de una y otra obra en este nivel de quijotismo es un error, en segundo lugar, porque esta dimensión de correctivo y complemento que hace pensar en Toby frente a Walter como Sancho frente a don Quijote es una dimensión *adicional* del diálogo entre ellos (y yo diría que hasta *menor*), pues la primera dimensión que vimos, el contraste entre sus *hobby-horsical* visiones, es más significativa y está continuamente en primer plano de manera explícita o implícita, como demuestra además el hecho de que los *hobby-horses* siguen colorando ese segundo tipo de contrastes dialógicos más cercanos a los de don Quijote y Sancho por su carácter correctivo y complementario. Lo central en el conflicto de visiones dramatizado en Walter y Toby no son los enfoques teórico y práctico, intelectual o afectivo, filosófico o religioso, experimentado o inocente, que éstos representan respectivamente, sino sus *hobby-horses*, es decir, esas quijotescas obsesiones y monomanías que les hacen percibir la realidad de forma distorsionada y singular.

Y aquí radica precisamente la aportación original de Sterne al realismo dialógico cervantino. Lo que tenemos en *Tristram Shandy*, como se deduce de nuestra discusión, no es Sancho frente a Quijote, sino Quijote frente a Quijote, locura frente a locura, *hobby-horse* frente a *hobby-horse*, monomanía frente a monomanía. Como resultado de ello, y del carácter no sólo obsesivo sino también tremendamente idiosincrásico del *hobby-horse*, que los encierra en sus visiones respectivas, éstas no dialogan, no hay diálogo posible entre ellas, simplemente colisionan. Pero además, como resultado también de este carácter tremendamente idiosincrásico, es imposible extraer una verdad dialógica de esta colisión, pues las visiones o subjetividades en conflicto son demasiado limitadas, particulares, excéntricas. Por tanto no estamos ya, como en *Don Quijote*, ante visiones globales y significativas—tanto en términos filosóficos como históricos—de la realidad—idealismo frente a empirismo—que la explican o interpretan de manera discrepante, pero que se corrigen o complementan, de modo que de esa discrepancia surge un síntesis dialógica—el realismo romántico—que intenta darnos una verdad que trasciende las subjetividades de los personajes. En *Tristram Shandy* estamos ante dos

formas muy individualizadas y singulares—y por tanto poco significativas en términos que no sean personales—de percibir y reaccionar ante la realidad, que de hecho tienden a dar la espalda a ésta para construir un mundo propio al margen de la misma, que miran hacia dentro más que hacia fuera—son subjetividades más que visiones—y de cuyo diálogo no puede surgir síntesis o verdad dialógica alguna, tan alejadas están, tan exclusivas e introspectivas son.

La dialogización de la realidad de Cervantes se convierte en Sterne en una subjetivización de la misma; no una demostración de las diferencias entre realidad y visión, de que sólo dialógicamente, a través del diálogo de puntos de vista subjetivos, puede atraparse la realidad, sino del abismo insalvable entre ellos, de la imposibilidad de trascender el punto de vista subjetivo dialógicamente, de conocer la realidad. Y ello se acentúa aún más por el punto de vista subjetivo desde el que está narrada la obra, que además, como veremos en la segunda sección, es el de un Shandy, como Walter y Toby. En realidad la posición de Sterne es la negación del dialogismo, o, si se prefiere, ese último estadio del mismo, el relativismo, que para Bajtin ya no era dialogismo, que se situaba en un extremo del mismo (en el otro estaría el dogmatismo). En Richardson vimos que había también una subjetivización de la realidad, resultante del punto de vista subjetivo de la narradora y protagonista, pero Richardson era capaz de articular a través del mismo un diálogo entre idealismo, *realismo* y escepticismo del que podía extraerse una síntesis dialógica—un realismo romántico aún más romántico. En *Tristram Shandy* no hay síntesis dialógica posible; la única síntesis que podemos extraer del diálogo de visiones es que estamos atrapados en nuestras visiones, sin posibilidad de síntesis. Los personajes están encerrados en sus subjetividades, en la prisión de sus visiones y del lenguaje en que se manifiestan y articulan. De ahí la intensidad y protagonismo que adquiere el tema de la incomunicación, como han apreciado numerosos críticos, apuntado en la relación dialógica entre don Quijote y Sancho pero que aquí se acentúa y se convierte en central, y que se manifiesta en los continuos malentendidos lingüísticos entre Walter y Toby. Como también han apreciado los críticos, la única forma de superar este problema, la única vía efectiva de comunicación en *Tristram Shandy* es la afectiva. Esa es la única alternativa que ofrece Sterne para salir de esa prisión de la subjetividad*(135).

*(135) Podemos citar a este respecto, entre otros muchos, a Alan McKillop, por su primacía en el tiempo y su brevedad (Fluchère, y después de él otros, realiza comentarios similares y estudia el tema más por extenso y en profundidad), y por su pionera percepción, de la que luego se harán eco Niehus, Bothwell y Craddock, del origen de este tema en el dialogismo cervantino: «His [Sterne's] frustrations and approximations produce comedy, dramatize the problem of knowledge and communication, show

Así pues, el segundo aspecto del dialogismo de Sterne sigue teniendo forma cervantina, pues sigue vertebrado en torno a la pareja cervantina, la que forman Walter y Toby, sólo que ahora se trata de una pareja de Quijotes, y el dialogismo es por ello bien diferente del que tiene lugar entre don Quijote y Sancho, tiene diferentes contenidos. La única pareja en *Tristram Shandy* que puede identificarse con la de Quijote y Sancho, como ya hemos apuntado, es la que forman Toby y su criado Trim, cuyas similitudes con la primera han explicado Niehus, Bothwell o Craddock^{*(136)}.

the limitations of formal rhetoric, traditional learning, and scholarship, and even of the new science and of language itself, and thus set forth the general human situation ... Perhaps we may say that Cervantes had taken the essential step in the construction of Sterne's world when he set the partnership of Don Quixote and Sancho Panza; these to make their way as best they can in a world of hard discordant fact and persistent illusion, and their working partnership and the only attainable solution of their problems must be on the basis of loyalty, sympathy, and love» (208).

^{*(136)} Niehus, tras estudiar las similitudes entre Toby y don Quijote, constata las que existen entre su criado Trim y Sancho, y muy acertadamente, pues recoge las sutiles y no demasiado desarrolladas implicaciones dialógicas de su figura: «..Trim, like Sancho, also serves as a means of juxtaposing reality and illusion. It is his transformation of sash weights into toy cannons that causes such real and disastrous effects for Tristram. And the violent reality of his nocturnal assignation with Bridget intrudes on the world of the bowling green and destroys one of Toby's bridges. And even while he advances Uncle Toby's idealized courtship of the Widow Wadman, his own more practical amour proceeds apace below stairs» («Quixotic Figures» 46). Pero es sobre todo Bothwell, muy perceptiva al quijotismo de la obra de Sterne, quien hace un análisis más detallado de este paralelismo. Así, ese quijotismo que le oculta la auténtica dimensión dialógica de la pareja de Walter y Toby, es pertinente en esta otra en que tal dimensión está muy diluida: «When we see Toby in relation to Walter, Walter assumes Quixote's role of rhetorician, educator, reformer, and idealist, while Toby takes Sancho's of student, naif, and pragmatist. But when Toby is seen with Trim, his role becomes that of Quixote, while Trim assumes Sancho's» (121). Y es Bothwell quien, muy acertadamente, ofrece un dato capital para comprender el carácter sanchesco de Trim—y no quijotesco, como su *hobby-horse*, el mismo que Toby, nos podría inducir a pensar. Para ello, dice Bothwell, es fundamental entender que, aunque Sancho es diferente de don Quijote, comparte en cierta medida su locura—la ilusión de la ínsula, como hemos visto—y continúa: «Once the parallel between Quixote and his squire is understood, many of the objections to seeing Toby and Trim's relationship as based on Don Quixote and Sancho's disappear. Trim shares Toby's passion for military strategy in general and miniature fortifications specifically, but so does Sancho increasingly share Don Quixote's mania for chivalry. For both servants the mania is derivative and based on a mixture of selfish and unselfish motives: both servants want to please their masters in order to be rewarded—but both also love their masters greatly» (122). Trim, nos ha dicho antes Bothwell, «like Sancho, ...shares the "hobby-horsical" behaviour of his master. He participates in the ideal, but mad, world of Toby's sieges, and even originates the idea of the bowling green, but his quixotism is, like Sancho's, derived from the closeness of his contact with his master...» (103-4). Bothwell, además de este carácter de criados de Trim y Sancho, su asimilación de la manía de sus señores, y el afecto que sienten hacia ellos, añade y estudia otros paralelismos: tanto don Quijote como Toby intentan obviar la separación social existente entre ellos y sus criados, corrigen el vocabulario, modo de expresión y forma de contar una historia de éstos (Sancho la del cabrero, Trim la del rey de Bohemia), así como sus errores en la reproducción de esa manía asimilada imperfectamente. De Sancho tiene también Trim su locuacidad y elocuencia, una opinión lista sobre todo basada en su experiencia, y, como Sancho, es más apto que Toby para tratar con los asuntos de la vida cotidiana: «Quixote and Toby are both too idealistic to be able to deal successfully with everyday affairs. Sancho and Trim both deal with the simpler realities of daily life. Sancho must pay inn reckonings, treat his master's wounds as best he can, take care of Rocinante and the ass, and do a thousand other little necessities which Don Quixote, lost in his ideal world, simply forgets. Trim functions in the same way, taking care that his

Pero ésta es un pareja no dialógica, o al menos muy poco dialógica, en cuanto que el conflicto entre las visiones de sus componentes apenas está desarrollado, y por tanto no va más allá del quijotismo. En *Walter y Toby*, por el contrario, Sterne utiliza el quijotismo, pero lo trasciende y se remonta al cervantismo. En realidad, en *Tristram Shandy* quijotismo y cervantismo se dan la mano en una síntesis perfecta, que ningún otro autor del XVIII, ni siquiera Fielding—en *Joseph Andrews* el énfasis es decididamente quijotesco, en *Tom Jones* cervantino—había conseguido. Sterne construye su mundo, al menos sus dos personajes principales, en torno a un rasgo eminentemente quijotesco (aunque no literal o superficialmente quijotesco), el *hobby-horse*, que utiliza cervantinamente, al servicio de su original concepción del dialogismo. Estos personajes poseen además del *hobby-horse* otros rasgos quijotescos; y junto a ellos aparecen además otros Quijotes, y no sólo desplazados, *hobby-horsical*, como ellos—el caso de Tristram—sino también literales—el caso de Yorick. En *Tristram Shandy*, como vamos a ver a continuación, tenemos un mundo poblado de Quijotes, pero Quijotes de un quijotismo profundo, no superficial. Hay cantidad y hay calidad. Por eso su mundo es profundamente cervantino, el más cervantino de las novelas del XVIII, mucho más que el de Fielding, aunque, a diferencia de éste, no lo sea—o no lo sea del todo—su manera.

master eats properly, procuring the elements needed for his sieges, nursing his wound» (107). Craddock, finalmente, se hace eco de algunas de las ideas de Bothwell—«Like Sancho, Trim is a great talker. Like Cervantes's squire, he enters faithfully and completely into his master's world of make-believe. He imitates Uncle Toby's interest in military architecture as surely as Sancho comes to copy his master's romantic follies» (285)—pero sobre todo explica las tímidas y sutiles implicaciones dialógicas de los amores de Trim por contraste a los de Toby que apuntaba Niehus: «Trim also provides at times a more experienced contrast to his master's innocent love-making. Some of the conversations between master and servant resemble in ironic contrast the dialogic interplay of Don Quijote and Sancho during these "Cervantick" amours of uncle Toby» (285). Craddock cita como ejemplo, muy ilustrativo e interesante, los amores de Trim con la Beguina, que éste relata a Toby, y a cuyas importantes implicaciones sexuales Toby permanece ajeno, sólo interesado por la suavidad romántica de la mano de la amada de Trim, sobre la que pide detalles a éste; Trim, sin embargo, no tiene nada que decir sobre el particular y continúa. «Toby», comenta Craddock, «like Don Quijote, is interested in love as chivalry and romance and childishly ignorant of what he is really witnessing. Trim, in contrast, is talking about real experience of bodily gratification» (285). Cuando la historia se aproxima a su climax—que todo permite suponer será un climax sexual—Trim cuenta cómo primero le cogió la mano y después... Pero Toby vuelve a interrumpir para decir él mismo lo que cree que Trim va a decir, que besó la mano de la Beguina e hizo un parlamento amoroso. Naturalmente Trim hizo algo diferente, como permite adivinar el comentario subsiguiente de Tristram, que de nuevo pone de manifiesto la distancia entre los amores románticos de Toby y los de de Trim: «Toby is interested in attitudes, sentimental and romantic detail—kissing the hand, declaring love in some conventional, even literary pose. His absurd ignorance is contrasted with Tristram's knowing implication that the essence of love-romance is not so much the ideal as the real—sex. The whole episode enacts a Cervantine critique of the idealisation of love. Trim plays Sancho Panza to Toby's Don Quijote» (297). Pero, como el mismo Craddock reconoce, «the corporal does not really assume the importance of Sancho in *Don Quijote* in Sterne's novel however» (286).

EL MUNDO LLENO DE QUIJOTES

And I have, therefore, oft-times wondered, that my father, though I believe he had his reasons for it, upon his observing some tokens of eccentricity in my course, when I was a boy,— should never once endeavour to account for them in this way; for all the SHANDY FAMILY were of an original character throughout... (89)

La mejor manera de calar la hondura del quijotismo de Sterne es comprender que éste no se conforma con ofrecer un personaje quijotesco en dialéctica confrontación con el mundo y otros personajes, como hacen Fielding o el propio Cervantes, sino que el mundo que Sterne nos presenta es un mundo lleno de Quijotes. En este sentido podemos decir que el mundo de *Tristram Shandy* es un mundo *quijotizado*. Los personajes principales de la obra, los Shandy, Toby, Walter, y el propio Tristram, comparten el rasgo común de su quijotismo, como Tristram parece dejar ver cuando hace las afirmaciones que encabezan esta sección. La originalidad de los Shandy a la que Tristram se refiere en ellas radica en el hecho de que son una familia quijotesca, de Quijotes, que, en lugar de recorrer los caminos del mundo a lomos de un caballo y de literarias fantasías, como hacen don Quijote y Adams, viven su limitada y ordinaria existencia montados en sus *hobby-horses*. No obstante, la figura del Quijote literalmente a caballo se pasea también por *Tristram Shandy* en el personaje de Yorick, de modo que tenemos, por un lado, Quijotes desplazados, metafóricamente montados en esa nueva formulación del quijotesco conflicto entre realidad y visión, literatura y vida, que es el *hobby-horse*; y, por otro, un Quijote literal, un caballero de quijotesca estampa defensor de la justicia montado en un quijotesco rocín. Pero, además, Sterne no reproduce mecánicamente los mismo rasgos quijotescos en sus diferentes Quijotes, sino que explora y desarrolla diferentes rasgos o aspectos de don Quijote en diferentes personajes, intentando así explicitar y recrear todas las posibilidades escondidas en la complejidad del personaje de Cervantes, y consiguiendo al mismo tiempo esa misma complejidad en sus Quijotes, es decir, algo similar a lo que había empezado a hacer Fielding con Joseph y Adams. Así en Yorick y Toby predomina el aspecto serio de la figura quijotesca, su idealismo moral, que en Yorick se vuelve contra el mundo, como en Fielding, y en Toby, además de esto, se dirige hacia el *sentimentalismo* típicamente sterneano y dieciochesco. En Walter y Tristram predomina el aspecto cómico y el

conflicto entre literatura y vida, que sirve en Walter—cuya comicidad se basa en el idealismo abstracto quijotesco— a lo que se ha denominado *satire of learning* o *satire of learned wit*, y en Tristram para una reflexión auto-consciente sobre la propia novela. Pese a esta distribución de aspectos, no falta el aspecto cómico en la primera pareja, ni el serio en la segunda, de modo que es más bien una distribución de énfasis. En estos emparejamientos, Toby aparece como una figura de transición entre Yorick como Quijote literal y los Shandy como Quijotes desplazados o metafóricos, ya que presenta aspectos literales de don Quijote ausentes en Walter y Tristram junto a los desplazados de éstos ausentes en Yorick, lo que hace de él la figura quijotesca por excelencia de la obra, la síntesis perfecta de lo literal y lo desplazado. Toby es un caballero soldado, ingenuo e idealista, protagonista de la única aventura amorosa de la obra, y engañado por la maldad del mundo. Pero también es un Shandy, y posee, como hemos visto, su literario y cómico *hobby-horse*. A ello hay que unir además el hecho de que la síntesis en su figura de los aspectos cómico y serio es la más evidente y lograda de todos.

Así pues, Sterne nos ofrece en *Tristram Shandy*, como vamos a ver a continuación, una apasionante y variada galería de Quijotes, que desfilan por el libro mostrándonos las innumerables posibilidades encerradas en el personaje quijotesco, y que dan lugar a una quijotización del mundo presentado en la obra. De este mundo lleno de Quijotes, quijotizado, y del proceso de desplazamiento de la figura quijotesca, resulta esa universalización de la misma (a la que ya hicimos alusión, y a la que la crítica ha hecho alusión repetidamente), esa conciencia o visión que la obra imparte de que todos somos Quijotes, de que la naturaleza humana es quijotesca^{*(137)}.

^{*(137)} Así lo explica acertadamente Susan Staves: «*Tristram Shandy* shows us not just one eccentric quixote isolated from sane humanity by his eccentricities, but rather a vision of all men as equally eccentric quixotes isolated from each other. Walter, Toby, Yorick, Tristram, and even the reader himself are all ultimately revealed as victims of one private madness or another» (202). En este mismo sentido se expresa Edward Niehus: «While the particular nature of an individual's hobbyhorse makes a person unique, hobbyhorses in general are a universal characteristic of the human condition ... Sterne sees all humankind from highest to lowest as possessed, in a greater or lesser degree, of irrational obsessions... Through the portrayal of the hobbyhorses of his fictional characters Sterne intends that we recognize and laugh at our own, perhaps only slightly less extreme, hobbyhorses...» («Quixotic Figures» 50). Tras comentar cómo el mundo de *Tristram Shandy* es absurdo, dominado por la confusión, el desorden, el equívoco y la casualidad, afirma: «Sharing a common human inability or unwillingness to accept such a reality, Sterne's Quixotes attempt to impose their own systems upon an absurd world. Like all human systems, theirs are founded ultimately on the fragile foundations of imagination and language ... Quixotes are only more unconventional than most of humankind in their responses to language and imagination, and more extreme in their adherence to illusory, self-generated systems that bear little or no relation to the actual world» («Quixotic Figures» 53). Y Niehus concluye su artículo con las siguientes palabras: «The Quixote presented Sterne with a character type whose multiplicity and ambiguity were exactly suited to his own view of the nature and condition of man, a creature whose plight was to be stranded on that "isthmus of a middle state" between subjective and

1. En Yorick la locura de don Quijote, o el conflicto entre realidad y visión que sí está presente en los Shandy, ha desaparecido por completo^{*(138)}. Yorick es una adaptación más superficial, más externa de don Quijote, pero con suficientes aspectos quijotescos como para no dejar lugar a dudas acerca del parentesco. El proceso de adaptación de la figura de don Quijote del que resulta Yorick es similar al que conduce de aquél a Adams, y de hecho podemos reconocer la mediación de Adams en la relación entre don Quijote y Yorick. Adams y Yorick recogen aspectos similares de don Quijote, especialmente la inocencia y la ingenuidad, así como el idealismo moral, como soporte para la sátira del mundo; y ambos son párrocos, caballeros clérigos, montados en raquíticos caballos y componiendo una quijotesca estampa.

El parentesco de Yorick con don Quijote es cultivado por Sterne con continuas referencias al personaje de Cervantes casi desde su primera aparición:

...the parson we have to do with, had made himself a country talk by a breach of all decorum, which he had committed against himself, his station, and his office;—and that was, in never appearing better, or otherwise mounted, than upon a lean, sorry, jack-ass of a horse, valued about one pound fifteen shillings; who, to shorten all description of him, was full brother of **Rosinante**, as far as similitude congenial could make him; for he answered his description to a hair-breadth in everything,—except that I do not remember 'tis any where said, that Rosinante was broken winded; and that, moreover, Rosinante, as is the happiness of most Spanish horses, fat or lean,—was undoubtedly a horse at all points. (I.10: 47)

objective realities, between undeniable limits and irresistible aspirations. For Sterne, the Quixote was the epitome of humankind's many dualities: its foolishness and wisdom, comedy and tragedy, egoism and sympathy, reason and emotion, pride and humility, creativity and impotency ... In his own Shandean Quixotes he found a means of embodying the complexity of man and his world, a means of illustrating not only man's absurdity but also his nobility» («Quixotic Figures» 56-57). Craddock, finalmente, explica: «In Yorick, Sterne expresses the imprudent goodness of Don Quijote, in Toby the knight's sentimental idealism and, in Walter, his arrogant myopia and ludicrous solemnity as he discourses with gravity on everything that comes to hand. In all of them, Sterne demonstrates how the knight is not a socially-peripheral figure, like Greaves, but in a way the Quixotic essence of the imaginary reality of the Shandys' domestic scene. In his process of domestication, he not only parodies the illusory worlds in which his Quijote figures sometimes live, but he also simultaneously suggests just how close the ordinary and the Quixotic may be ... his [Sterne's] turning of the knight's misplaced actions into his character's fanciful thoughts makes the Quixotic experience of reality seem curiously common and routine» (275-76).

^{*(138)} Curiosamente, como señala Niehus, el mismo personaje, Yorick, sí posee este rasgo en otra obra de Sterne de la que es protagonista absoluto, *A Sentimental Journey*: «If in his initial appearance Yorick reveals little or nothing of the Don's obsessive self-delusion, he begins *A Sentimental Journey* on a more headstrong hobbyhorse, his obsessive sentimentalizing of experience. Toby's sentimentality had been so popular that in his second novel Sterne developed another sentimental Quixote whose hobbyhorse derives more from the heart, like Toby's than from the head, like Walter's. As a Quixotic man of feeling in search of sentimental adventures, Yorick acknowledges that he is "like the Knight of the Woeful Countenance, in quest of melancholy adventures"» («Quixotic Figures» 48).

Tristram continúa señalando otra diferencia entre Rocinante y el caballo de Yorick en lo que a la castidad se refiere, y concluyendo, que salvo estas dos diferencias, «...in all other points the parson's horse, I say, was just such another, — for he was as lean, and as lank, and as sorry a jade, as HUMILITY herself could have bestrided» (I.10: 48). Y no sólo es el caballo hermano de Rocinante; enjuto y flaco en extremo, la estampa de Yorick es similar a la de don Quijote, de modo que jinete y montura se parecen como don Quijote se parece a Rocinante: «...and as he never carried one single ounce of flesh upon his own bones, being altogether as spare a figure as his beast,—he would sometimes insist upon it, that the horse was as good as the rider deserved» (I.10: 49). La extrañeza y singularidad de su figura ecuestre, además, produce la misma impresión de sorpresa y asombro que la del hidalgo en los que lo ven pasar, que interrumpen sus actividades para observar a Yorick a lomos de su caballo (48). De esta manera en Yorick el aspecto cómico de don Quijote se proyecta en esta cómica estampa, y también en lo extravagante de su carácter, esa disposición y talento especial para reírse de todo lo que puede ser motivo de risa, empezando por sí mismo, como demuestran las variadas, cómicas y excéntricas razones que da para montar su quijotesco caballo (I.10: 49-50). Ninguna de estas razones es, sin embargo, la verdadera: la verdadera razón, que oculta por pura modestia, es que habiendo tenido buenos caballos, pero siendo incapaz de negárselos a quien se los pide prestados (especialmente si, como suele ser el caso, es para avisar a la comadrona, que vive a siete millas), éstos acaban pronto molidos; Yorick gasta enormes sumas de dinero en comprar un caballo tras otro, lo que le impide dedicar ese dinero a otras obras de caridad que considera más apremiantes; y para evitarlo decide utilizar un caballo tan malo que nadie lo pedirá (I.10: 50-51). Esto nos conduce al meollo del carácter quijotesco de Yorick, que no es su aspecto cómico y ridículo, sino el serio y admirable: es la nobleza y la honestidad de sus sentimientos, su idealismo moral a ultranza, el aspecto de don Quijote que Yorick representa con más fuerza.

El propio narrador, tras contarnos la verdadera causa de la quijotesca montura de Yorick, compara a éste con don Quijote en este aspecto de sus personalidades:

I have the highest idea of the spiritual and refined *sentiments* of this reverend gentleman, from this single stroke in his character, which I think comes up to any of the honest refinements of the peerless knight of La Mancha, whom, by the bye, with all his *follies*, I love more, and would actually have gone further to have paid a visit to, than the greatest *hero* in antiquity. (51)

Como se observa con claridad, Tristram ve a don Quijote como a un héroe—superior incluso a los de la antigüedad épica—pese a todas sus *follies*, y por tanto ve ante todo su aspecto serio y admirable. Es en este aspecto en el que lo compara con Yorick, y nos ofrecerá el retrato de éste a la luz del conflicto a que da lugar este aspecto quijotesco entre el ideal y la realidad, el héroe noble y el mundo mezquino. Ello queda claro ya en los motivos que este mundo mezquino asigna a la generosa acción de Yorick de costear la instrucción como comadrona de una mujer de la parroquia en difícil situación: Yorick quiere comprarse de nuevo un buen caballo, piensa la gente, y para no tener que prestarlo a nadie para avisar a la comadrona, ha decidido que lo mejor es tener una a mano. El narrador pone así al idealista frente a la realidad degradada, un enfrentamiento del que esta última resulta sutilmente satirizada, y cuya fatalidad y carácter inevitable subraya esa degradación, pues muestra cómo un personaje noble está condenado a la incompreensión en un mundo mezquino: «But there is a fatality attends the actions of some men: Order them as they will, they pass through a certain medium, which so twists and refracts them from their true directions—that, with all the titles to praise with a rectitude of heart can give, the doers of them are nevertheless forced to live and die without it» (52), afirma el narrador, concluyendo que «Of the truth of which this gentleman was a painful example» (52).

Pero el quijotesco conflicto entre el personaje noble y el mundo mezquino y sus implicaciones satíricas se hará evidente especialmente en el breve esbozo que se ofrece de la vida y hechos de Yorick. Sterne lo inicia presentando como rasgo fundamental de su personalidad esa cualidad que Fielding subrayaba en Adams, su «ignorance of the ways of the world», como la llamaba Fielding:

...he was utterly unpractised in the world; and, at the age of twenty-six, knew just about as well how to steer his course in it, as a romping, unsuspecting girl of thirteen: So that upon his first setting out, the brisk gale of his spirits, as you will imagine, ran him foul ten times in a day of somebody's tackling; and as the grave and more slow-paced were oftenest in his way. 'twas with such he had generally the ill luck to get the most entangled ... For, to speak the truth, Yorick had an invincible dislike and opposition in his nature to gravity;—not to gravity as such; ...—but he was an enemy to the affectation of it, and declared open war against it, only as it appeared a cloak for ignorance, or for folly... (I.11: 55)

En este pasaje Sterne subraya no sólo esa quijotesca ingenuidad de niño grande—en este caso niña—sino su quijotesca cruzada contra el mundo y su hipocresía, contra esa gravedad fingida que esconde *ignorance* o *folly*. En ello insistirá Tristram de nuevo:

But, in plain truth, he was a man unhackneyed and unpractised in the world, and was altogether as indiscreet and foolish on every other subject of discourse where policy is wont to impress restraint. Yorick had no impression but one, and that was what arose from the nature

of the deed spoken of; which impression he would usually translate into plain English without any periphrasis,—and too oft without much distinction of either person, time, or place;—so that when mention was made of a pitiful or ungenerous proceeding,—he never gave himself a moment's time to reflect who was the Hero of the piece,—what his station,—or how far he had power to hurt him hereafter;—but if it was a dirty action,—without more ado,—The man was a dirty fellow,—and so on. (I.12: 57)

Como Adams y don Quijote, Yorick es el caballero que denuncia y combate la hipocresía o la maldad allí donde la encuentra, sin reparar en el perjuicio que esto pueda causarle o en la condición del malhechor. La diferencia entre Adams y Yorick, además de la ausencia de modelos literarios en Yorick, es que en éste se produce la misma reducción de escala que observamos en los Shandy. La lucha de Yorick tiene lugar en el terreno verbal, del combate dialéctico, no en el de la acción y el combate físico. Es la misma esfera verbal en que se mueve el quijotismo de Walter y Toby. La aventura física está ausente de la obra. Pero la nobleza e ingenuidad de Yorick se utilizan igualmente para denunciar al mundo mezquino que lo rodea^{*(139)}, aunque de manera más superficial que en Fielding, más en la línea de lo que Gilman llama *understatement* cervantino que en la del *overstatement* de Fielding. La inocencia perseguida—y a la postre sacrificada—de Yorick, revela la maldad del mundo, y posee por tanto connotaciones satíricas. Estas connotaciones aparecen claras en las palabras con que Eugenius, actuando con su pragmatismo como una especie de Sancho hacia el quijotesco Yorick (I.12: 57-58), avisa a éste de los males que su sinceridad y falta de comedimiento en sus bromas le pueden acarrear:

REVENGE from some baneful corner shall level a tale of dishonour at thee, which no innocence of heart or integrity of conduct shall set right.—The fortunes of your house shall totter,—thy character ... shall bleed on every side of it,—thy faith questioned,—thy works belied ... To wind up the last scene of your tragedy, CRUELTY and COWARDICE, twin ruffians, hired and set on by MALICE in the dark, shall strike together at all thy infirmities and mistakes... When to gratify a private appetite, it is once resolved upon, that an innocent and helpless creature shall be sacrificed, 'tis an easy matter to pick up sticks anew from any thicket where it has strayed, to make a fire to offer it up with. [el subrayado es del autor] (I.12: 58)

Los términos morales en que Eugenius plantea este acoso a la inocencia de Yorick, y la pintura del mundo que traza en estas líneas, recuerdan sin duda la sátira moral de Fielding y algunos pasajes de *Joseph Andrews* en los que el narrador o el propio Adams habla de la hipocresía, la vanidad, o la falta de caridad del mundo.

^{*(139)} Así lo ha apreciado Edward Niehus: «...Yorick's unworldliness and ingenuousness are presented as Quixotic qualities which set him at odds with the conventions and expectations of society. However, the ridicule and abuse he suffers from society do not mean he is the target of Sterne's satire. Rather, he is in the tradition of admirable Quixotes like Parson Adams or Launcelot Greaves who serve as touchstones for revealing the flaws of their contemporaries" («Quixotic Figures» 47).

La profecía de Eugenius finalmente se hace realidad y toma cuerpo en la venganza de uno de los ofendidos por las palabras de Yorick. La caída de éste es descrita en términos heroicos, caballerescos, que sitúan metafóricamente a Yorick en el mundo de las armas tan querido de don Quijote:

Yorick, however, fought it out with all imaginable gallantry for some time; till, overpowered by numbers, and worn out at length by the calamities of the war,—but more so, by the ungenerous manner in which it was carried on,—he threw down the sword; and though he kept up his spirits in appearance to the last,—he died, nevertheless, as was generally thought, quite broken hearted. (I.12: 59)

La escena de la muerte de Yorick, incluida a continuación de este comentario, es una maravillosa réplica sterniana y sentimental a la de don Quijote. Don Quijote muere de «melancolía» y «desabrimiento», como sentencia el médico (II.74: 603), derrotado y desilusionado; Yorick muere, como acabamos de leer, «broken hearted». Yorick se siente morir con la misma certeza que sentía don Quijote en su lecho de muerte. Y si Sancho contestaba a esa seguridad diciéndole que tomara su consejo y viviera muchos años, «...porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos que le acaben que las de la melancolía» (II. 75: 605); Eugenius le dice a Yorick: «Come,—come,—Yorick, quoth Eugenius, wiping his eyes, and summoning up the man within him,—my dear lad, be comforted,—let not all your spirits and fortitude forsake thee at this crisis when you most want them;—who knows what resources are in store, and what the power of God may yet do for you?» (I.12: 59). Las lágrimas de Sancho tienen su equivalente sterniano en las de Eugenius. Y Eugenius, que hizo de Sancho Panza a la loca nobleza de Yorick, intenta animarlo dejando de lado su pragmatismo diciéndole que aún le queda vida para llegar por lo menos a obispo; Sancho también animaba a don Quijote tomando el papel del hidalgo y diciéndole que aún tenían que salirse al mundo de pastores. Sterne parece tener el modelo quijotesco muy presente, porque a la quijotesca fantasía de Eugenius contesta Yorick precisamente con una alusión a Sancho Panza:

...let me tell you, that [my head] 'tis so bruised and mis-shapened with the blows which ***** and ***** and some others have so unhandsomely given me in the dark, that I might say with Sancho Pança, that should I recover, and "Mitres thereupon be suffered to rain down from heaven as thick as hail, not one of 'em would fit it."—Yorick's last breath was hanging upon his trembling lips ready to depart as he uttered this;—yet still it was uttered with something of a *Cervantic* tone... (I.12: 60)

Yorick contesta a la sugerencia de Eugenius como don Quijote a Sancho: con todo el pragmatismo que su interlocutor representaba y que éste ha dejado momentáneamente

de lado para adoptar el papel que hasta ese momento interpretó el moribundo. La utilización de las mismísimas palabras de Sancho en una de sus numerosas sentencias de saber popular son muy significativas a este respecto. Y el narrador completa esta cervantina escena con una clara referencia al mismo Cervantes.

La presencia de Yorick en *Tristram Shandy* pone de manifiesto, como hemos apuntado, dos direcciones diferentes en la adaptación de la figura quijotesca por parte de Sterne. Por un lado tenemos un Quijote literal, Yorick, que se parece a don Quijote en lo físico y en su papel de caballero andante noble e idealista en un mundo mezquino, esto es, en los rasgos más evidentes y externos de don Quijote, pero no en su locura y excentricidad literarias. El Quijote literal no es víctima del conflicto entre literatura y vida—pues no representa modelos librescos—o entre realidad y visión—el rasgo más esencial o al menos de consecuencias literarias más importantes en la personalidad de don Quijote. Yorick es por eso una adaptación más superficial y externa que la que tenemos en los Shandy. Estos no se parecen a don Quijote físicamente (aunque Toby sí en otros aspectos externos de los que hablaremos), como Adams y Yorick, pero son hermanos espirituales del hidalgo porque son víctimas del mismo mal, del mismo conflicto entre literatura y vida, realidad y visión, por su percepción literaria de la realidad y por su forma de estar en el mundo. Como don Quijote, viven metafóricamente montados en sus *hobby-horses*, en sus literarias excentricidades y obsesiones. Estos Quijotes metafóricos, que llevan el desplazamiento realista de don Quijote iniciado en *Joseph Andrews* más lejos, son la aportación puramente Sterneana a la apropiación de Cervantes en el siglo XVIII inglés. En cierta manera, Sterne toma la figura quijotesca donde la dejó Fielding y la utiliza en Yorick, pero va más lejos y la desplaza más.

2. El Quijote desplazado que más se acerca a Yorick es Toby. De hecho Toby, como hemos apuntado, representa una transición entre ambos tipos, está a medio camino entre lo literal y lo desplazado, entre Yorick y los Shandy, compartiendo cualidades de unos y de otros. Por una parte, Toby posee la misma bondad, ingenuidad, inocencia y nobleza que Yorick. Como ha destacado Niehus, Toby es un ejemplo del Quijote como «goodhearted innocent» (45), lo que lo asemeja a Adams: «His illusions and ideals may be comical, but they are not without nobility, a fact which links Toby closely with the increasingly widespread interpretation of Don Quixote as a sympathetic and admirable character» («Quixotic Figures» 47). Yorick y Toby reconocen perfectamente, junto con Adams, el aspecto *naïve* de don Quijote y su idealismo moral.

Este aspecto admirable de Toby posee algo de la literalidad quijotesca, como ocurría en Yorick; si no la literalidad absoluta de la estampa quijotesca de Yorick a lomos de su rocín, sí el hecho de que Toby es un hombre de armas, como don Quijote, que ha combatido valientemente por su patria, y que posee una idealizada visión de su profesión militar y de la guerra, explicitada en una ardiente defensa de las armas y la guerra—que Tristram incluye aparte y titula «My uncle Toby's apologetical oration» (VI.31: 440-44)—que recuerda claramente a la que realiza don Quijote en la obra de Cervantes, y también en las palabras ya citadas en las que habla de las armas como la salvaguarda del bienestar, la paz y de los pocos frente a los muchos (IX.8: 581). Este carácter heroico guerrero y su heroica visión de la guerra son un aspecto evidentemente literal de su quijotesco idealismo moral.

Pero la virtud de Toby que Sterne subraya más y es el meollo de su idealismo moral no es su carácter de caballero soldado, sino su benevolencia, su buen corazón, sus tiernos sentimientos no sólo hacia otros seres humanos, sino hacia todo ser vivo, como el famoso ejemplo en el que Toby libera a una mosca que le ha estado molestando demuestra:

—Go—says he, one day at dinner, to an over-grown one [fly] which had buzzed about his nose, and tormented him cruelly all dinner-time,—and which after infinite attempts, he had caught at last, as it flew by him;—I'll not hurt thee, says my uncle Toby, rising from his chair, and going across the room, with the fly in his hand.—I'll not hurt a hair of thy head:—Go, says he, lifting up the sash, and opening his hand as he spoke, to let it escape;—go, poor devil, get thee gone, why should I hurt thee?—This world surely is wide enough to hold both thee and me. (II.12: 131)

En lo que a los seres humanos se refiere, la benevolencia de Toby aparece con claridad en su comportamiento con el moribundo capitán Le Fever, de cuyo hijo se hará cargo generosamente, casi podríamos decir que caballerescamente—y en este sentido, teniendo en cuenta la personalidad global de Toby en la que se integra este idealismo moral, quijotesca, como apunta Bothwell al comentar a propósito de este ejemplo: «Uncle Toby's exertions for the benefit of others are hardly so dramatic in their consequences, but the feeling for the suffering of fellow living creatures is most certainly related to Don Quixote's» (99). Pero, más allá de esta benevolencia, Toby posee una inagotable capacidad de compadecerse y llorar ante la desgracia ajena, una delicada y extrema sensibilidad, de la que dan buena prueba las numerosas lágrimas que, en compañía de Trim, vierte en *Tristram Shandy*—por ejemplo en la escena de la muerte de Le Fever (VI.5-13: 402-13) o al escuchar la triste y patética historia del hermano de Trim (IV.4: 276-77, IX.5: 577). Todo ello hace de Toby la dieciochesca

figura del *man of feeling*—como han apreciado todos los comentaristas de Sterne—que será el protagonista absoluto de la última novela de Sterne, *A Sentimental Journey* (1768)—aunque en ésta encarnado por Yorick, y transformando su sensibilidad en algo parecido a un *hobby-horse**⁽¹⁴⁰⁾. El *sentimentalismo*, esa capacidad de experimentar refinados sentimientos y sublimes emociones representada aquí por Toby, colora la ficción e incluso la vida de la segunda mitad del siglo XVIII, y Sterne fue uno de sus más destacados portavoces. Pero antes de hacerlo el centro de su narrativa en *A Sentimental Journey*, Sterne supo fundirlo con la ingenuidad, la nobleza, la inocencia quijotesca, en el personaje de Toby. De esta manera Sterne asimila la herencia de su querido Cervantes a través de algo distintivo y característico de su tiempo, y en este sentido la *desplaza*. El aspecto serio y admirable de don Quijote, su idealismo moral, se funde con este sentimentalismo, se tiñe de él, y es transformado, desplazado por él. Sterne, en lugar de utilizar este aspecto de don Quijote para la sátira, como había hecho Fielding, lo reconduce hacia sus propias inquietudes, en una dirección personal y puramente sterneana anclada en la literatura de su tiempo.

Así pues, sin salir del aspecto serio quijotesco encarnado en Toby podemos apreciar ya esa posición intermedia o sintética entre el Quijote literal y los desplazados⁴⁶. Pero

*⁽¹⁴⁰⁾ Esta transformación está apuntada ya en Toby si tenemos en cuenta las afirmaciones de Donovan de que éste utiliza sentimiento y sensibilidad como Walter su razón e inteligencia, para dar forma a la realidad de acuerdo con sus deseos, y de que su sentimentalismo está tan alajado de la realidad como la inteligencia de su hermano (110). Donovan escribe: «...he reveals his quixotic nature most clearly, perhaps, in his habit of translating the harshest realities of his experience into the terms of a sentimental romance, and like Quixote he becomes so enchanted by his own vision that he seeks the harsher realities where none exists ... Toby shares with his brother, and with Don Quixote, the happy faculty of refashioning in thought the intractable and unsatisfactory stuff of ordinary existence» (113). Esto es lo que hace a Walter el prototipo de ese *quixotic man of feeling*, como ya hemos apuntado. Si Walter es todo cabeza, Toby es todo corazón, como han constatado numerosos críticos, pero este corazón, como se desprende de las ideas de Donovan, no es un correctivo a la cabeza de Walter, sino su equivalente en otra esfera—Donovan afirma que el antitipo de Walter no es Toby, sino Mrs Shandy—ya que lo utiliza de la misma manera. Todo ello refuerza la tesis que hemos defendido en la sección anterior de Walter y Toby como pareja de Quijotes.

⁴⁶ Ambos aspectos, literal y desplazado, pueden observarse juntos en las palabras de Trim sobre Toby: «There never was a better officer in the king's army,—or a better man in God's world; for he would march up to the mouth of a cannon, though he saw the lighted match at the very touch-hole,—and yet, for all that, he has a heart as soft as a child for other people,—He would not hurt a chicken...» (V.10: 360). Toby es un soldado valiente, lleno de heroísmo guerrero, pero al mismo tiempo incapaz de hacer daño a una mosca. Precisamente antes del ejemplo de la mosca el narrador muestra también esta yuxtaposición de lo quijotesco literal y desplazado: «My uncle Toby was a man patient of injuries;—not from want of courage,—I have told you in the fifth chapter of this second book, "That he was a man of courage:"—And will add here, that when just occasions presented, or called it forth,—I know no man under whose arm I would sooner have taken shelter...;—but he was of a peaceful, placid nature,—no jarring element in it,—all was mixed up so kindly within him; my uncle Toby had scarce a heart to retaliate upon a fly» (II.12: 131). La yuxtaposición, sin embargo, como muestran estos testimonios, no está exenta de una cierta contradicción, a la que Walter llama la atención de manera más agresiva

su posición intermedia viene dada además porque, como en el caso de Adams y don Quijote, en Toby esa inocencia está emparejada con el humor y la comicidad, con el aspecto ridículo que estaba menos desarrollado en Yorick que el serio o admirable, pero que lo está mucho más que el serio en Walter; y porque ese aspecto cómico además nace de ese vivir metafóricamente montado en su *hobby-horse*, de su quijotesca percepción de la realidad, que lo separa de Yorick y lo acerca a los otros Shandy (y del que ya nos hemos ocupado ampliamente e ilustrado en Toby en el primer apartado, por lo que no volveremos a insistir en él). De esta manera se unen en el retrato de Toby el aspecto de bufón de don Quijote con el de héroe, el ridículo con el admirable, de una manera más perfecta y equilibrada que en ninguna otra figura quijotesca de *Tristram Shandy*, pues en Yorick predominaba lo admirable, en Walter lo ridículo, y en Tristram ambos aspectos están bastante diluidos⁴⁷. Es por ello que Toby se encuentra no sólo a medio camino entre lo literal de Yorick y lo desplazado de los Shandy, sino entre la seriedad del primero y la comicidad de Walter. Como Yorick, posee un muy desarrollado aspecto admirable unido a la literalidad quijotesca; como Walter, un aspecto ridículo unido a esa forma desplazada de locura quijotesca que es el *hobby-horse*. El narrador subraya esta mezcla cuando, tras narrar el incidente de la mosca, declara que «I could not give the reader this stroke in my uncle Toby's picture, by the instrument with which I drew the other parts of it,—that taking in no more than the mere HOBBY-HORSICAL likeness;—this is part of his moral character» (II.12: 131-32). De esta forma, tras ofrecernos un ejemplo de esa benevolencia que integra su *moral character* y su aspecto admirable, nos recuerda el aspecto cómico de su personalidad que aporta el *hobby-horse*. Además, y al igual que en don Quijote, lo admirable queda claramente encuadrado en ese terreno moral, mientras que lo cómico lo hace en el epistemológico, en lo que se refiere a la percepción de la realidad, que es el terreno del *hobby-horse*. Pero en ningún sitio es más visible esta combinación característica de la figura quijotesca que en las siguientes palabras del narrador Tristram:

cuando recrimina a Toby que éste deplora y lamenta la paz de Uretch, que pone fin a la guerra (es decir a la crueldad y la barabrie que Toby deplora por naturaleza), porque también pone fin a sus asedios en el jardín (VI.31: 440). Pese a la defensa de las armas que hace Toby como contestación, y a la que ya hemos hecho referencia, la contradicción es real y forma parte de la complejidad y humanidad de su carácter.

⁴⁷ John Stedmond apunta en esta dirección cuando afirma: «Uncle Toby is the most Cervantic of all Sterne's characters, and our attitude to him, like our attitude to the Don himself, is not easy to assess. Toby is a figure of fun, and yet he is presented most sympathetically. Like Quixote he is at times a buffon, and yet we cannot help developing an affection for him» (76).

Here ... my heart stops me to pay to thee, my dear uncle Toby, once for all, the tribute I owe thy goodness.—Here let me thrust my chair aside, and kneel down upon the ground, whilst I am pouring forth the warmest sentiment of love for thee, and veneration for the excellency of thy character ... Thou enviedst no man's comforts,—insultedst no man's opinions.—Thou blackenedst no man's character,—devouredst no man's bread: *gently, with faithful Trim behind thee, didst thou amble round the little circle of thy pleasures, jostling no creature in thy way;—for each one's sorrows, thou hadst a tear,—for each man's need, thou hadst a shilling.*

Whilst I am worth one, to pay a weeder,—thy path from thy door to thy bowling-green shall never be grown up.—Whilst there is a rood and a half of land in the Shandy family, thy fortifications, my dear uncle Toby, shall never be demolished. (III.34: 230)

La evocación de las figuras de Toby y Trim en este fragmento recuerda a las de don Quijote y Sancho, yéndose por los caminos del mundo a enderezar entuertos y ayudar a los menesterosos. A este hermoso, sentimental e idealizado retrato de la bondad o benevolencia de Toby no le falta, sin embargo, la característica comicidad quijotesca, y el último párrafo introduce la perspectiva cómica del *hobby-horse* de Toby, sus fortificaciones. En medio de la más exaltada y sublime descripción del personaje y su benevolencia, que pone en primer plano su aspecto admirable, se nos recuerdan sus aspectos ridículos y cómicos con la referencia al *bowling-green*—que también da el contrapunto cómico a ese aspecto admirable literalmente quijotesco, su idealismo guerrero. (El tratamiento cómico de esta faceta sentimental de Toby, además, no viene dado sólo por el su cómico *hobby-horse*, sino por la propia actitud de Sterne hacia el sentimentalismo, siempre cómica y distanciada.) Estamos ante la misma mezcla del héroe ideal y del bufón que vemos en don Quijote; de hecho, junto a la que Fielding ofrece en Adams, en el que también convergen lo literal y lo desplazado, es la más perfecta y original del XVIII inglés.

Por todo esto podemos ver cómo en Toby se produce una curiosa mezcla de Quijote literal y desplazado. (a) Como los otros Shandy, sobre todo Walter, posee un literario y cómico *hobby-horse* que determina su visión del mundo y su comportamiento, y que lo aísla y enajena de la realidad. (c) Su inocencia y *naïveté*, su idealismo moral, lo relacionan con el otro Quijote literal, Yorick. (b) Y posee literalmente cualidades de don Quijote. Estas cualidades consisten no sólo su condición de soldado y defensor de las armas, la misma fe en ideales guerreros que don Quijote, sino también su idealismo amoroso: Toby es el protagonista de la única aventura literalmente quijotesca que aparece en todo el libro, la visita a la viuda Wadman para declararle su amor, episodio climático de los amores de Toby y Wadman⁽¹⁴¹⁾. En esta aventura, de hecho,

⁽¹⁴¹⁾ Jones señala otros parecidos literales entre don Quijote y Toby: «...both are country gentlemen whose excessive reading in one subject has affected their otherwise sound minds, who spend

convergen todos estos aspectos de la figura de Toby, cómico y serio, literal y desplazado, que explican que la figura de Toby haya sido siempre considerada la figura quijotesca por excelencia de *Tristram Shandy*.

Para empezar, no es una aventura en sentido literal, en cuanto que se limita a narrar la expedición de Toby y Trim a casa de la viuda Wadman a pedir su mano. Pero Toby, ayudado por Trim y por el propio Tristram como narrador, convierten el episodio en una auténtica aventura cervantina al crear un divertido paralelismo con las aventuras caballerescas, en este caso amorosas, de don Quijote. Sterne es muy consciente del carácter cervantino de la aventura, y así nos lo comunica por medio del narrador, que al anunciarnos con mucha antelación la historia de los amores de Toby que tiene el propósito de relatar más adelante, se refiere a ellos con estas palabras: «...the events of which *are of so singular a nature, and so Cervantic a cast*, that if I can so manage it, as to convey but the same impressions to every other brain, which the occurrences themselves excite in my own—I will answer for it the book shall make its way into the world...» (IV.32: 332). La preocupación del narrador por transmitir ese carácter cervantino, por relatar los amores tal como los ve en su imaginación, se repite de nuevo cuando, ya en la narración de los mismos, éste invoca a la musa de Cervantes para que lo inspire:

Gentle Spirit of sweetest humour, who erst did sit upon the easy pen of my beloved CERVANTES; Thou who glided'st daily through his lattice, and turned'st the twilight of his prison into noon-day brightness by thy presence—tinged'st his little urn of water with heaven-sent Nectar, and all time he wrote of Sancho and his master, didst cast thy mystic mantle o'er his withered stump, and wide extended it to all the evils of his life—... (IX.24: 598-99).

El narrador parece haber recibido la inspiración que desea, pues el relato de los amores de Toby es en verdad plenamente cervantino, y lo es tanto en sentido literal como desplazado.

(a) Los amores de Toby y Wadman son cervantinos en sentido desplazado porque están vistos y descritos a través del *hobby-horse* de Toby. En virtud del mismo, como ya hemos dicho, la expedición a casa de la viuda Wadman se convierte en un asedio más como los que Toby y Trim escenifican en el jardín, planteado y ejecutado como tal por éstos. Toby se enfrenta así a la realidad montado en su *hobby-horse*, por medio de sus conocimientos militares, como don Quijote lo hace sobre Rocinante y por medio de sus conocimientos caballerescos; en ambos casos, por medio de sus respectivas

all their money on their hobbies, the conduct of which they connect with the nation's well-being, whose servants become involved in the hobby, and who are extraordinarily chaste lovers...» (438-39).

obsesiones o monomanías, que tienen como rasgo común los orígenes literarios y su carácter guerrero. En el episodio, además, tenemos el típico despropósito quijotesco que resulta de la distancia entre la realidad—una mujer a la que se corteja—y la lectura que se hace de la misma—una fortaleza que se asedia. Y el despropósito es igualmente asumido e interiorizado por el narrador, por Tristram, de manera irónica. Sterne hace que Tristram haga suyo el enfoque militar de Toby y Trim en los amores con la viuda Wadman y describa sus acciones con toda seriedad en términos militares. Esta es probablemente la «*Cervantic gravity*» a la que se refiere Sterne en otra ocasión (III.10: 181), al hablar de la forma en que su padre elogia la conveniencia y necesidad de las maldiciones como la que acaba de pronunciar Slop, cuando en realidad su intención es criticar este hábito y darle una lección a Slop; Walter toma la excomunión de Emulphus, una enciclopedia de maldiciones, y anima a leerla al doctor Slop para reforzar la suya, y lo hace aparentemente con toda seriedad, pero en el fondo para burlarse de él. La gravedad cervantina para Sterne, como él mismo sugiere en una de sus cartas y como parece confirmar este episodio del ataque a la viuda, parece ser ese arte de referir acciones cómicas o ridículas con la más absoluta seriedad, adoptando incluso la perspectiva del personaje; se trata naturalmente de una seriedad fingida, irónica (aunque el narrador pueda ser ajeno a esa ironía, como lo era en Cervantes, pero no lo son el autor y lector implícitos), que aumenta la comicidad de lo narrado, un efecto en el que Cervantes es un maestro. Así, en este caso de los amores de Toby, el narrador parece estar totalmente contagiado de la visión de Toby y Trim, da la impresión de haber asumido por completo su *hobby-horsical* punto de vista, cuando ya antes del ataque de Toby, se refiere a los *ataques* de la viuda Wadman o a las *escaramuzas* a los que éstos dan lugar (VIII.14, 16 y 17), o cuando más adelante nos dice:

An eye is for all the world exactly like a cannon, in this respect; That it is not so much the eye or the cannon, in themselves, as it is the carriage of the eye—and the carriage of the cannon, by which both the one and the other are enabled to do so much execution. I don't think the comparison is a bad one ... all I desire ... is, that, whenever I speak of Mrs Wadman's eyes ... that you keep it in your fancy. (VIII.21: 551)

Significativamente, la comparación será luego retomada por Toby cuando leemos, «she has left a ball here—added my uncle Toby—pointing to his breast» (VIII.28: 554), refiriéndose a que está enamorado de Wadman. Y usando esta *Cervantic gravity* el narrador contará el ataque o expedición en los *hobby-horsical* términos militares de Toby y Trim. Comienza diciéndonos que, «the attack was determined upon: it was facilitated still more by my uncle Toby's having ordered the corporal to wheel off the

pioneer's shovel, the spade, the pick-ax, the picquets, and other military stores which lay scattered upon the ground where Dunkirk stood—The corporal had marched—the field was clear» (VIII.23: 549); y prosigue su relato, una vez que se encuentran en casa de Wadman, Toby arriba con la viuda, Trim con la criada Bridget en la cocina, en los mismos términos: «My uncle Toby and the corporal had gone on separately with their operations the greatest part of the campaign, and as effectually cut off from all communication of what either the one or the other had been doing, as if they had been separated from each other by the Maes or the Sambre» (IX.30: 610).

(b) Pero la voluntad de Sterne de hacer estos amores cervantinos se manifiesta también en algunos rasgos de Toby que hacen pensar inmediatamente en don Quijote, y en ese sentido son quijotescos en sentido literal. Al utilizar su *hobby-horse* para cortejar a la viuda Wadman, Toby se convierte en un hombre de armas a lomos de su quijotesca montura a la conquista de su dama, y por tanto en un quijotesco caballero en pos de su Dulcinea, aunque de manera desplazada. Pero este paralelismo comienza a hacerse literal cuando el narrador compara burlescamente a Toby en su marcha hacia la casa de la viuda con un héroe de román:

Now my uncle Toby did fear; and griveously too: he knew not (as my father had reproached him) so much as the right end of a Woman from the wrong, and therefore was never altogether at his ease near any of them—*unless in sorrow or distress; then infinite was his pity; nor would the most courteous knight of romance have gone further, at least upon one leg, to have wiped away a tear from a woman's eye...* (IX.3: 574-75)

El narrador atribuye así a Toby todo el idealismo amoroso y caballeresco al presentarlo como campeón cortés de las damas *in sorrow or distress*, pero este idealismo hace de hecho pensar en el de don Quijote más que en el de *the most courteous hero of romance* por el carácter anti-romántico del contexto y especialmente de Toby, evocado aquí claramente por la referencia a su cojera, su miedo y timidez ante las mujeres, su desconocimiento de las mismas. El paralelismo entre Toby y don Quijote se redondea con otro rasgo en el que Toby se parece a don Quijote abiertamente, literalmente, y que crea un similar contexto cómico para el carácter romántico y el idealismo amoroso que Sterne le atribuye. Toby se lanza a su empresa tocado con una peluca de lastimero aspecto y vestido con anacrónicas ropas, ambas rescatados del baúl de los recuerdos y preparadas cuidadosamente con ayuda de Trim antes de iniciar su aventura; las ropas especialmente, al estar pasadas de moda y no sentarle bien porque ha engordado desde la última vez que se las puso, hacen de él una figura cómica y ridícula (VIII.34: 562; IX.2: 573-74). El paralelismo con la figura de don Quijote rescatando su anacrónica y

ridícula celada y armadura es explicitado por el narrador cuando compara las ropas de Toby con una armadura: «...and to shorten all description, they shone so bright against the sun that morning, and had so metallic and doughty an air with them, that had my uncle Toby thought of attacking in armour, nothing could have so well imposed upon his imagination» (574). El paralelismo se completa al hacer alusión Tristram acto seguido al otro aspecto de don Quijote que Toby recoge y que vemos también en Yorick, su nobleza e idealismo moral: «...but the sweet look of goodness which sat upon my uncle Toby's [brow], assimilated every thing around it so sovereignly to itself, and Nature had moreover wrote GENTLEMAN with so fair a hand in every line of his countenance, that even his tarnished gold-laced hat and huge cockade of flimsy taffeta became him...» (573). Toby, como don Quijote, cabalga enfundado en ridículas ropas que resplandecen como una armadura, pero, también como él, el brillo que desprende es también el brillo de su idealismo moral, y ello nos lleva al tercer aspecto cervantino de la aventura de los amores de Toby, pues en ella, especialmente en su desenlace, vemos ese idealismo moral de don Quijote, y además, como en el caso de Yorick, en quijotesco conflicto con el mundo mezquino. En dicho desenlace Toby se identifica plenamente con el don Quijote burlado de casa de los duques, el Quijote ingenuo engañado, en este caso por la astuta Mrs Wadman.

(c) Desde que se empiezan a narrar los amores Sterne cultiva el aspecto naïve de Toby, su *ignorance of the ways of the world*, en este caso *ignorance of the ways of women*:

There was, Madam, in my uncle Toby, a *singleness of heart* which, misled him so far out of the little serpentine tracks in which things of this nature usually go on; you can—you can have no conception of it: with this, there was a *plainness and simplicity of thinking*, with such an *unmistakable ignorance of the plies and foldings of the heart of woman*;—and so *naked and defenceless* did he stand before you, (when a siege was out of his head) that you might have stood behind any one of your serpentine walks, and shot my uncle Toby ten times in a day, through his liver, if nine times in a day, Madam, had not served your purposes. (VI.29: 439).....

Sterne insistirá en ello repetidamente (550, 554, 598), y mostrará claramente esta ingenuidad en contraste con la taimada Wadman (un contraste que no es otro que el quijotesco entre idealismo moral y realidad degradada) en la escena en que contrapone la conversación entre Toby y Trim con la que mantienen Wadman y su criada Bridget. En la primera, mientras planean su ataque, Toby comenta inocentemente que su amor es desconocido por la viuda con estas inocentes palabras: «...she knows no more at present of it, Trim, said my uncle Toby— than the child unborn» (VIII.28: 555); pero

Wadman no sólo conoce ya ese amor perfectamente, pues es ella quien lo ha despertado de forma premeditada, sino que entretanto conversa con su criada sobre la herida en la ingle de Toby, preocupada por la posible impotencia sexual que puede haber resultado de la misma, y pide a Bridget (pues la viuda no está dispuesta a renunciar a los placeres del matrimonio), que haga averiguaciones al respecto a través de Trim, aunque bajo la pretensión de que es Toby quien le preocupa («—I could like to know—merely for his sake, said Mrs Wadman» [555]), lo que la define como una hipócrita. Todo ello prepara el terreno para la culminación en desengaño de este tema del idealista o inocente engañado. Wadman, no satisfecha con las informaciones de Bridget de que la herida es *benigna*, quiere asegurarse por ella misma, y pregunta a Toby sobre la misma durante el ataque de éste. Toby piensa que las numerosas preguntas de la viuda sobre su herida y todas las circunstancias que la rodean se deben a su buen corazón y su interés por él, lo que lo conmueve y despierta sus más ferviente idealismo amoroso. Toby piensa que «...an angel of mercy sat besides him on the sofa—his heart glowed with fire—and had he been worth a thousand, he had lost every heart of them to Mrs Wadman» (IX.26: 607); y más tarde, al hacer inventario de las virtudes de Wadman, declarará como la mayor «the compassionate turn and singular humanity of her character» (IX.31: 611). Pero Trim, informado por Bridget de las verdaderas razones del interés de la viuda—y adoptando así el sanchopancesco papel de portavoz de la realidad, de contrapeso pragmático al idealismo quijotesco, como antes lo hicieron Joseph con Adams o Eugenius con Yorick—le abrirá los ojos y le hará ver que lo que la viuda quiere saber en realidad es si la herida afecta a su capacidad sexual (IX.31: 612). El contraste entre la ingenuidad e idealismo engañado de Toby y la realidad sórdida y mezquina representada por Wadman es demoledor. La risa que el episodio nos produce es amarga, como en Cervantes y sobre todo en Fielding, y se vuelve contra la depravación moral del mundo. El repentino descubrimiento de Toby de la verdadera naturaleza de su dama, además, encierra una gran dosis de desilusión, comparable tal vez con la de don Quijote al descubrir que la señora de sus pensamientos, su Dulcinea, es una sucia y fea labradora, aunque no podemos estar seguros de ello, porque todo lo que hace Toby es dejar escapar uno de sus silbidos y caminar a casa de su hermano Walter; como don Quijote, Toby vuelve a territorio conocido tras el fracaso de su quijotesca empresa. Don Quijote recurrirá al encantamiento para salvaguardar algo de su visión ideal. Toby ni siquiera tiene ese recurso.

3. En la figura de Walter Shandy encontramos también la desilusión y frustración de Toby (y en cierta medida de Yorick), pero en mayor medida y en una perspectiva básicamente cómica, que es la que domina en esta figura. Ello es así porque si en aquéllos dicha frustración resulta del conflicto entre idealismo moral y realidad, en Walter lo es del conflicto entre idealismo abstracto y realidad. En el caso de Toby, las cualidades nobles y la ingenuidad del personaje, su *sentimentalismo*, colocan su desilusión en una perspectiva trascendente. Las ridículas hipótesis y teorías eruditas de Walter, su *intelectualismo* a ultranza, así como su temperamento irascible y pedante, lo hacen en una perspectiva cómica. Ese intelectualismo no es sino una nueva versión aumentada y corregida del idealismo abstracto quijotesco, ese enfoque teórico sobre el mundo divorciado de la experiencia, tanto porque es elaborado al margen de ella como porque es continuamente refutado por ella. En Walter tenemos una nueva versión del cómico y quijotesco conflicto entre idealismo abstracto y realidad, entre teoría y práctica, en el que Walter, como don Quijote, siempre sale derrotado por ésta, que continuamente frustra sus intentos de imponer sus modelos literarios, sus sistemas filosóficos, su idea teórica, sobre la misma. Los proyectos de Walter para su hijo Tristram son el mejor ejemplo de ello, lo que los convierte, como ha afirmado Bothwell, en auténticas empresas quijotescas: «The self-imposed tasks which Walter has dreamed up for Tristram's education are truly quixotic enterprises» (88). Walter, como hemos visto, utiliza su erudición para planear su gestación y alumbramiento, y para elegirle un nombre. Sus expectativas están también marcadas por la literatura que ha leído en lo que concierne a la concepción y a su nariz, cuya importancia, para Walter, es tan grande como la del nombre de pila. Pero todos sus literarios y teóricos designios y expectativas son torcidos y frustrados por la realidad. En la procreación los espíritus vitales de Walter se dispersan, la gestación es agitada y tormentosa en vez de serena y tranquila, en el parto la cabeza de Tristram va por delante y su nariz además es aplastada, y la desgracia final es un malentendido que hace que su hijo sea bautizado con el infausto nombre de Tristram, en vez del prometedor Trismegistus. Walter pasa revista a esta serie de frustraciones y fracasos en un pasaje que el narrador titula «My Father's Lamentation» (IV.19: 294-296)⁴⁸, y que pone de manifiesto la inadecuación de tales sistemas intelectuales a la realidad. Como en el caso de don Quijote, la realidad

⁴⁸ «... I see it plainly, that either for my own sins, brother Toby, or the sins and follies of the Shandy family, heaven has thought fit to draw forth the heaviest of its artillery against me; and that the prosperity of my child is the point upon which the whole force of it is directed to play ... But how were we defeated! ...» (294-95). Tras referir el episodio de la concepción de Tristram y la dispersión de los espíritus vitales, Walter prosigue:

frustra todos sus locos, literarios, intelectuales designios, poniendo así de relieve la discrepancia irreconciliable entre teoría y práctica, la insuficiencia del idealismo abstracto y los modelos literarios en los que se sustenta como pauta de vida^{*(142)}.

La comparación entre don Quijote y Walter, entre la locura caballeresca del primero y la *hobby-horsical* erudición del segundo, a cuyas similitudes hay que añadir este idealismo abstracto que comparten, es enfatizada por Sterne al comparar la elocuencia

Here then was the time to have put a stop to this persecution against him;—*and tried an experiment at least*—whether calmness and serenity of mind in your sister [Mrs Shandy], with a due attention, brother Toby, to her evacuations and repletions—and the rest of her non-naturals, might not, in a course of nine month's gestation, have set all things to rights.—My child was bereft of these!—What a teasing life did she lead herself, and consequently her foetus too, with that nonsensical anxiety of hearing about lying-in in town?...

But what was all this, my dear Toby, to the injuries done us by my child's coming head foremost into the world, when all I wished in this general wreck of his frame, was to have saved this little casket unbroke, unrifled—

With all my precautions, how was my system turned topside turvy in the womb with my child! his head exposed to the hand of violence, and a pressure of 470 pounds aver-dupois weight acting so perpendicularly upon its apex - that at this hour 'tis ninety *per Cent.* insurance, that the fine network of the intellectual web be not rent and torn to a thousand tatters.

—Still we could have done.—Fool, coxcomb, puppy—give him but a NOSE—Cripple, Dwarf, Driveller, Goosecap—(shape him as you will) the door of Fortune stands open—O Licetus! Licetus! had I been blest with a foetus five inches long and a half, like thee—*fate* might have done her worst.

Still, brother Toby, *there was one cast of the die left for our child after all*—O Tristram! Tristram! Tristram! (295-96)

^{*(142)} Edward Niehus alude a esta insuficiencia y sus orígenes quijotescos cuando afirma: «In his efforts to make reality conform to his private vision, Walter shows imagination and determination which are little inferior to those of Don Quixote... Ironically, Walter cannot even manage to beget and raise his own son in accordance with his theories. Reality in the form of a striking clock, a squeaking hinge, and a falling window sash unhorses Walter just as effectively as reality in the form of a windmill unhorses Don Quixote» («Quixotic Figures» 45). Bothwell también ha hecho referencia al tema: «Walter's hypotheses rule his life—as chivalry rules Don Quixote's ... like Don Quixote, Walter never succeeds when his theories are confronted with a perverse and merciless reality which seems bent upon frustrating all his ideas» (85). Y Donovan hace una interesante apreciación cuando comenta que, «Walter's theories are invariably refuted by experience, but in a rather curious way. The parallel with Don Quixote is suggestive. Don Quixote's vision of life is rudely denied by every contact with reality, but the refutation comes as a consequence of his actually living according to the theory of life he has formed .. he acts in accordance with his assumptiuons, but his assumptions are generally refuted by the brutal nature of the reality that his imagination has transformed. Walter Shandy's theories do not work either, but they are never, or rarely, tested; they never come to the point of application, or else they are misapplied» (104). Tras ilustrar cómo Mrs Shandy, el doctor Slop, la criada, el crecimiento de Tristram, frustran dicha aplicación y prueba de sus teorías, Donovan prosigue: «The disparity between theory and practice is one of the most insistent ideas suggested in *Tristram Shandy* and supplies a fundamental insight into Mr. Shandy's character. Unlike the active, unreflective Quixote, Mr. Shandy is the perfect type of the contemplative man. He believes that life should be presided over by theory, but he never takes the trouble to see that life actually is so ordered, and he makes it plainly that life is less important than the idea of it» (106). Y Donovan alude a cómo para Walter una hipótesis es más importante que la familia, o al ejemplo de la puerta estropeada de la que siempre se queja pero que lleva años sin arreglar. El idealismo abstracto de Walter, por tanto, es todavía más abstracto que el de don Quijote.

de ambos: «The Hero of Cervantes argued not the point with more seriousness,—nor had the more faith,—or more to say on the powers of Necromancy in dishonouring his deeds,—or on DULCINEA'S name, in shedding lustre upon them, than my father on those of TRISMEGISTUS or ARCHIMEDES, on the one hand—or of NYKY and SIMKIN on the other» (I.19: 77). Más interesante aún que la comparación entre la elocuencia de ambos personajes o su similar creencia en el poder de los nombres^{*(143)}, es el paralelismo que este pasaje establece entre sus fracasos, sugerido por la mención de «the powers of Necromancy in dishonouring his deeds». Don Quijote explica sus fracasos mediante los encantamientos que aparecen en sus libros de caballerías. Walter no culpa a encantadores o nigromantes de sus calamidades, como hace don Quijote, pero sí se queja frecuentemente del destino adverso, que juega en la mente del personaje el mismo papel que desempeñan los encantadores en el mundo de don Quijote. Una especie de fatalidad desbarata todas sus empresas con la misma contundencia que aquéllos. Esto conduce al narrador a pensar en un poder equivalente al de los encantadores de don Quijote, un maligno espíritu al que Tristram se refiere cuando dice:

When this story is compared with the title-page,—Will not the gentle reader pity my father from his soul?—to see an orderly and well-disposed gentleman, who though singular,—yet inoffensive in his notions,—so played upon them by cross purposes;—to look down upon the stage, and see him baffled and overthrown in all his little systems and wishes; to behold a train of events perpetually falling out against him, and in so critical and cruel a way, as if they had purposely been planned and pointed against him, merely to insult his speculation ... By his ashes! I swear it,—if ever malignant spirit took pleasure, or busied itself in traversing the purposes of mortal man,—it must have been here... (I.19: 82)

El paralelismo entre los fracasos de don Quijote y Walter es evidente. El comentario de Tristram, aunque cómico en gran medida—rezuma esa misma *Cervantic gravity* que veíamos en los amores de Toby, esa seriedad fingida o irónica—tiene sin embargo la virtud de llamarnos la atención al patetismo de la situación de Walter, al hecho de que, aunque sus proyectos sean ridículos, son inofensivos, y la frustración continua de los mismos hacen a Walter digno de lástima, como a don Quijote. Así es como esta quijotesca frustración, pese a la cual Walter persiste en su empeño con una fe inquebrantable que la hace aún más patética, le confiere un aspecto admirable semejante

^{*(143)} A este similitud ha hecho referencia Craddock a propósito de este pasaje: «Walter's faith in words and the mind's illusions is as powerful as Don Quijote's. He believes, like Alonso Quijano, that the right name achieves some kind of magic power over the real world. Tristram alludes to Don Quijote's obsession with the idea that enchanters are the explanation for his misfortunes and misunderstandings. Don Quijote actually changes names to fit in with his own idealizing sense of reality ... He becomes the romance he dreams of. Walter believes Trismegistus will transform his son's future—but, of course, it is the name that is changed, truncated to the hapless Tristram ... Reality again defeats imagination» (275).

al que conformaba el heroísmo de don Quijote, cuyo meollo era precisamente esa persistencia en su empeño heroico a pesar de su inadecuación y sus patéticas derrotas. Este aspecto es constatado por Niehus cuando afirma que «Walter, no less than Don Quixote, has real intellectual ability. He is an eloquent orator and able disputant, though his efforts are usually met with incomprehension and indifference. And one cannot help but admire the perseverance with which Walter, like Don Quixote, rebuilds his illusions after they have come crashing down around him» («Quixotic Figures» 45).

De esta manera el aspecto serio o heroico de don Quijote persiste en Walter, que posee así la complejidad originaria de la figura quijotesca, aunque transformada de forma original. El aspecto cómico es, sin embargo, el que predomina, y, además, transformado o desplazado no sólo por su conexión con el *hobby-horse*, sino también porque Sterne lo ha desarrollado en una dirección exclusiva de la época, como hacía con el aspecto serio de Toby. Sterne, al igual que Cervantes, utiliza el conflicto entre idealismo abstracto y realidad para atacar y ridiculizar los modelos literarios de ese idealismo, y, más allá de esos modelos, la erudición y la filosofía de Walter en sentido general, para satirizar una actitud pedante y erudita ante la vida. Como indica Bothwell, «Cervantes uses the figure of Don Quixote to satirize a specific kind of fictional falsification of life, that of the romances of chivalry. Sterne uses Walter to satirize another falsification, that of pedantry and learned ignorance» (90-91). Sterne utiliza a Walter para llevar a cabo su particular variante de la *satire of learning*, una modalidad satírica—o tal vez paródica, depende—muy popular de la época que hunde sus raíces en Rabelais y tiene sus más importantes exponentes en Swift o en las *Memoirs of Martinus Scriblerius**⁽¹⁴⁴⁾. Si Sterne reconducía el Quijotismo de Toby y su aspecto ingenuo e idealista hacia la literatura sentimental de su tiempo, ahora adapta el Quijotismo de Walter y su aspecto cómico o burlesco a los propósitos de una tradición paródico-satírica contemporánea. Sin embargo conviene hacer notar que el blanco del

*⁽¹⁴⁴⁾ De nuevo hay que citar a Niehus, que además establece la conexión de esta corriente literaria con la figura quijotesca con anterioridad a *Tristram Shandy*: «...Sterne is working within the venerable tradition of satire on scholasticism and pedantry. The Quixote figure had long been associated with deranged pedantry, and it is not unlikely that Swift's *Tale of a Tub* and third book of *Gulliver's Travels* gave some impetus to Sterne's satire. An even more explicit influence is to be found in the *Memoirs of Martinus Scriblerius*, a work which also unites Quixotism and pedantry. Mister Shandy's elaborate plans for the education of Tristram in all forms of pedantry is almost certainly derived in part from Cornelius Scriblerius' pedantic education of his own son, Martinus» («The Nature and Development of the Quixote Figure» 168). La conexión entre Sterne y esta tradición es estudiada a fondo por D. W. JEFFERSON, «*Tristram Shandy* and the Tradition of Learned Wit», *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*, ed. John Traugott (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968): 148-67, y por John Stedmond (48-65).

ataque de Sterne no es tanto paródico, un sistema filosófico concreto, unas obras específicas o unos autores concretos, los que Walter nombra y utiliza continuamente (de hecho muchos de ellos son inventados por Sterne), como satírico. Y va más allá de la sátira de la pedantería y la erudición en cuya tradición se inscribe, para atacar la actitud intelectual ante la vida, ese estar en el mundo a través de la cabeza. Sterne denuncia la inutilidad de toda filosofía o sistema teórico como vehículo con el que comprender la realidad y asimilarla, del idealismo abstracto como forma de vida. Susan Staves lo ha explicado magníficamente en las siguientes palabras:

Walter would seem to be an ideological quixote whose mind has been taken over by particularly absurd ideas. Yet the ideas are so absurd, so obviously not held by any group of people, that ... Sterne clearly is not using the device of the ideological quixote to satirize the ideas themselves. He is not so much interested in the merits or demerits of one philosophy or another as he is in the ultimate uselessness of any philosophy ... Sterne's point is not that anything is the matter with Walter's particular logic or his theories—though of course there often is—but that all logic and theory are besides the point. (202)

La sátira en el personaje de Walter apunta a la incapacidad de todo sistema intelectual, y de toda literatura en última instancia, para apresar y dar cuenta de la realidad.

En ello, como veremos, padre e hijo se parecen, pues Tristram se encontrará un mismo problema—aunque formulado en diferentes términos—y articulará una enseñanza semejante al intentar contar su vida, al escribir *Tristram Shandy*. Este paralelismo se ve reforzado por el hecho de que Walter, como hemos visto, también escribe un libro, la *Tristra-paedia*, un tratado para la educación de su hijo Tristram, que, como sus otros planes será un fracaso, revelará la misma insuficiencia de la literatura o de cualquier sistema para la vida, y es por tanto otro exponente del conflicto entre literatura y vida o idealismo abstracto y realidad. Ello es así porque la escritura del tratado absorbe a Walter de tal manera que no tiene tiempo de ocuparse de su hijo y su educación; y, además, avanza tan lentamente que no sirve para nada, pues Tristram va superando y dejando atrás las cuestiones de las que se ocupa antes de que el libro esté acabado y pueda ser utilizado, tal y como explica el propio Tristram:

This is the best account I am determined to give of the slow progress my father made in his *Tristra-paedia*; at which (as I said) he was three years, and something more, indefatigably at work, and at last, had scarce completed, by his own reckoning, one half of his undertaking: the misfortune was, that I was all that time totally neglected and abandoned to my mother; and what was almost as bad, by the very delay, the first part of the work, upon which my father had spent the most of his pains, was rendered entirely useless,—every day a page or two became of no consequence. (V.16: 368-69)

Tenemos aquí anunciados problemas similares a los que planteará Tristram en su narrativa. En primer lugar, la literatura como sustituto y escape de la vida. Walter deja

de educar a su hijo por escribir un tratado sobre la educación del mismo, en el que además parece refugiarse de los infortunios que acosan a su hijo, que son los suyos, y eso mismo parece hacer Tristram, como veremos. (Y lo mismo hacía, como vimos, el propio Toby.) En segundo lugar, la inutilidad de la literatura para aprehender o comprender la vida, que siempre se le acaba escapando, un escaparse que toma cuerpo en el problema del tiempo, en la disociación entre el tiempo de la vida y el de la escritura. La vida, al transcurrir mucho más rápidamente de lo que se tarda en escribirla o en escribir sobre ella, no puede ser nunca atrapada y de hecho se va alejando de ella, como también veremos en Tristram y la escritura de su vida. Por todo esto podemos decir que Walter, en sus esfuerzos literarios, es una imagen del narrador, de Tristram, o viceversa. La *Tristra-paedia* refleja el libro de Tristram, es un espejo de *Tristram Shandy* dentro de *Tristram Shandy*—lo que se ve reforzado por el hecho de que el propio Tristram escribe un capítulo de la misma, el dedicado a las *sash-windows*. Se trata, naturalmente, de uno de esos espejos metaficcionales cervantinos de los que nos ocuparemos en la siguiente sección. Por el momento basta con constatar que este paralelismo entre la *Tristra-paedia* y *Tristram Shandy* sirve para subrayar el carácter quijotesco de la escritura del narrador y del propio narrador, para hacernos comprender que es también víctima del mismo conflicto entre literatura y vida que caracteriza a los otros Quijotes desplazados del libro, a los otros Shandy.

4. Tristram, el narrador de la novela, como los otros dos Shandy, tiene también su *hobby-horse*, tan obsesivo y transcendental en su vida, tan definitorio de su personalidad, como los *hobby-horses* de sus parientes. Como el de éstos el suyo es de carácter literario, acaso el más profundamente literario de todos: su *hobby-horse* es su escritura, la escritura de su biografía, del relato que estamos leyendo. La imagen que Tristram ofrece de sí mismo cabalgando sobre su escritura, sobre la narración de las páginas que acabamos de leer, nos muestra claramente este *hobby-horsical* carácter de la misma:

What a rate have I gone on at, curvetting and frisking it away, two up and two down for four volumes together, without looking once behind, or even on one side of me, to see whom I trod upon!—I'll tread upon no one,—quoth I to myself when I mounted—I'll take a good rattling gallop; but I'll not hurt the poorest jack-ass upon the road—So off I set—up one lane—down another, through this turnpike—over that, as if the arch-jockey of jockeys had got behind me.

Now ride at this rate with what good intention and resolution you may,—'tis a million to one you'll do some one a mischief, if not yourself ... Don't fear, said I—I'll not hurt the poorest jack-ass upon the king's highway—But your horse throws dirt; see you've splashed a bishop—I hope in God, it was only Ernulphus, said I—But you have squirted full in the faces of Mess Le Moyne, De Romigny, and De Marcilly, doctors of the Sorbonne—That was last

year, replied I—But you have trod this moment upon a king [the story of King Francis the First of France]—Kings have bad times on't, said I, to be trod upon by such people as me.

You have done it, replied my accuser.

I deny it, quoth I, and so have got off, and here am I standing with my bridle in one hand, and with my cap in the other, to tell my story—Ans what was it? You shall hear in the next chapter. (IV.20: 296-97)

El libro que leemos es el caballo en el que galopa Tristram—quien además, en otro momento, ha hecho alusión a su caballo real, que adivinamos quijotesco por su referencia al mismo como *lean horse* (III.30: 230). Como en los demás personajes de su familia, el *hobby-horse* de Tristram, la literatura, la tarea de escribir, es el centro de su vida y la determina por completo. Tristram, como él mismo nos dice repetidamente, vive para escribir, escribir y vivir es todo uno:

...—but to go on leisurely, writing and publishing two volumes of my life every year;— which, if I am suffered to go on quietly, and can make a tolerable bargain with my bookseller, I shall continue to do as long as I live. (I.14: 65)

...—being determined as long as I live or write (which in my case means the same thing) never to give the honest gentleman [the reviewer] a worse word or a worse deed... (III.4: 175)

Como comenta Bothwell a propósito de este carácter quijotesco de Tristram, «...Tristram has, in a madness not far removed from that of his father and uncle as well as Don Quixote's, made literature into his life» (230), «the writing of the all-inclusive book becomes life itself for Tristram» (229), lo que le hace concluir que evidentemente la interrupción del libro en el volumen IX, teniendo en cuenta además su promesa de publicar dos volúmenes al año siempre que su salud se lo permita (y que dejó de cumplir tras el volumen VI precisamente por problemas de salud), sólo puede significar la muerte del narrador—ello no significa que Sterne no terminara la obra, no hay que confundir a Tristram con Sterne^{*(145)}. Ello hace pensar a Bothwell en un evidente paralelismo con Ginés de Pasamonte: «Tristram, then, follows Gines de Pasamonte in writing right up to his death. He, in fact, identifies his writing with his life so much that the two become virtually indistinguishable» (229). La absorción de Tristram en su literario *hobby-horse*, su identificación de la literatura con la vida, con *su* vida, es así completa, como las de Walter y Toby en los suyos. Y como éstos, especialmente

* (145) Sobre este espinoso asunto de si Sterne terminó o no *Tristram Shandy* puede consultarse el artículo clásico de WAYNE BOOTH, *Did Sterne Complete Tristram Shandy?*, *Modern Philology* 47 (1951): 172-83, o el más reciente, que sostiene la visión contraria, de MARCIA ALENTUCK, «In Defense of an Unfinished *Tristram Shandy*», *The Winged Skull. Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference*, eds. Arthur Cash and John M. Stedmond (Ohio: The Kent State University Press; London: Methuen, 1971) 145-56.

Walter, la literatura se convierte en sustituto de la vida, tal vez en refugio de sus desgracias, en virtud no sólo de su función terapéutica propia de la comedia, que Tristram invoca en un par de ocasiones (299, 333), sino también en cuanto que el éxito como autor—y por tanto la literatura— puede proporcionar el alivio necesario para sus desgracias como hombre, como personaje, como él mismo sugiere también en cierto momento ⁴⁹. Por los motivos que sean, terapéuticos o utilitarios, Tristram vive sumergido en su escritura. Como don Quijote, Tristram vive para la literatura. Don Quijote, habiendo renunciado a ser autor, vive ante todo para ser personaje, diseña su vida como una obra de arte, actúa siempre pensando en que algún historiador escribirá su vida (lo que, como vimos, lo convertía en cierta manera también en autor, escribía con sus acciones). En Tristram los términos se invierten, y, siendo un pobre personaje, nada heroico, todo desgracias, no esperando éxito alguno en la vida, y por tanto en su papel como héroe, a diferencia de don Quijote, vive para ser autor, para escribir su historia.

De hecho Tristram nunca llega a ser el héroe de su propia historia, pues ésta no pasa de su infancia y apenas se ocupa de él mismo salvo en una serie de incidentes aislados, y ello es así precisamente porque su vocación es narrativa, ser autor más que personaje o héroe. Y porque esa vocación narrativa es tan absoluta que ante todo quiere narrar su vida de una manera exhaustiva, inclusiva, perfecta, quiere hacer que la literatura contenga toda la vida, que ambas coincidan perfectamente, lo que nos lleva a un segundo aspecto de esa identificación de literatura y vida que marca su carácter quijotesco y que lo hace más quijotesco que el de los otros Shandy en lo que a este aspecto de la literatura y la vida se refiere. Así lo ha indicado Bothwell cuando afirma que «the major characters in *Tristram Shandy* as in *Don Quijote* are all possessed by a literary madness» (227), para añadir un poco más abajo que

The narrator, however, is the one in Sterne's novel who carries the identification of life and literature to the extreme. In the first place, Tristram wishes to be absolutely inclusive in his presentation: he wants to give his reader not only his life but his opinions as well. He wants to acquaint his reader with every particular, not only of his life but also of all events previous to his birth which in any way have affected him ... In fact, his principles of non-selectivity are such that only life itself could provide all these manifestations of existence. Unlike other authors who have selected a specific passage in a person's life to give it literary expression, Tristram is satisfied only with all of life upon the pages of his book. (229)

⁴⁹ Ello ocurre cuando anuncia la narración de los amores de Toby y nos dice que, si la hace bien, «I will answer for it the book shall make its way in the world, much better than its master has done before it—Oh Tristram! Tristram! can this but be once brought about—the credit, which will attend thee as an author, shall counterbalance the many evils which have befallen thee as a man—thou wilt feast upon the one—when thou have lost all sense and remembrance of the other!—» (IV.32: 332).

Para ofrecer *all of life*, como afirma Bothwell, Tristram debe remontarse al origen primero de cada acción y de cada personaje, a múltiples incidentes e historias que tuvieron lugar antes de su nacimiento y que son necesarios para explicar su vida y su carácter. Y ello le crea un problema de tiempo similar al de su padre—y le aboca a un fracaso también similar: en el caso de su padre éste viene dado porque tiene que examinar y analizar bien todo lo que escribe en la *Tristra-paedia* para no dejar que se filtre ningún prejuicio asimilado irreflexivamente, lo que hace la escritura mucho más lenta que la vida de Tristram; en el caso de Tristram porque lo quiere contar todo, lo que dilata su narración y su historia, y su vida de nuevo avanza mucho más rápida que su escritura. Tristram se encuentra ante el mismo problema de que se vive mucho más rápido de lo que se escribe, en el caso de Tristram, seiscientos sesenta y cuatro veces más rápido, para ser exactos. Como él mismo explica, Tristram necesita un año para escribir un día de su vida. Teniendo en cuenta que en ese año de escritura Tristram ha vivido trescientos sesenta y cinco días más que tiene que contar, su historia retrocede en lugar de avanzar. Así, cuanto más escribe, más le queda por escribir (IV.13: 286). Por eso Tristram nunca llega a contar su vida, nunca llega a ser el héroe de su historia.

Ello nos pone frente a frente con una nueva formulación del irreconciliable conflicto entre literatura y vida, planteado de manera similar a la de Walter y su *Tristra-paedia*. La vida se escapa a toda formulación literaria, bien sea la filosófica e intelectual formulación de Walter, bien la biográfica o histórica de Tristram. La empresa literaria de Tristram de apresar la vida en su escrito es tan imposible como la de Walter, y por supuesto como la de don Quijote en el libro que escribe con sus acciones. La imposibilidad de su literaria tarea la equipara además con la literaria empresa de don Quijote de vivir de acuerdo con la literatura y resucitar la caballería andante. La vida de don Quijote está mediatizada ante todo por la literatura que lee, y en segundo término por la que escribe. La de Tristram, como era el caso de Pamela, por la que escribe más que por la que lee—aunque esta también influye. (Pero, a diferencia de Pamela, y del propio don Quijote, que era quijotesca como narradora y como personaje, Tristram sólo es Quijote narrador, su carácter quijotesco nace de su escritura y su forma de entenderla y ejecutarla, no de su vida o forma de comportarse al margen de su escritura; es quijotesco como narrador, no como personaje.) Don Quijote imita la literatura en su vida. Tristram intenta imitar la vida en su literatura. Don Quijote intenta vivir literariamente, en perfecto acuerdo con la literatura, hacerlas coincidir. Tristram busca la misma coincidencia, pero intentando escribir de modo perfectamente mimético, de

acuerdo con la realidad. Naturalmente, ninguno lo consigue. En ambos casos la ecuación entre literatura y vida es problemática. Por eso Tristram es otro Quijote atrapado en el conflicto entre ambas. Su empeño quijotesco es querer literaturizar de manera absoluta su vida, aunque con su narración, no con su acción, lo que es un imposible porque, como demuestran los casos de ambos, la vida se escapa siempre a la literatura. Como ha señalado Staves, «Tristram's own agonies of composition, his compulsive wrestling with the hopelessly confused theoretical questions linear time poses for a man attempting to convey the extraordinarily monolinear complexities of existence, make the narrator himself another quixote figure» (203) ⁵⁰.

Este irresoluble y quijotesco conflicto entre literatura y vida hace a Tristram cómico y admirable a un tiempo. La lucha de Tristram con el tiempo y la realidad, con su escritura, es fuente de cómicos efectos y de una forma de escritura que es cómica en sí misma; provoca nuestra risa ante el imposible afán que persigue y los curiosos pasajes a que da lugar. Pero, al mismo tiempo, y como ocurría con Walter, la inquebrantable decisión del narrador de intentar apresar la realidad en toda su complejidad y sus ramificaciones, su lealtad al curioso tipo de escritura que resulta de ello, pese a sus inconvenientes, pese a que le hace retroceder en lugar de avanzar, pese a que continuamente le demuestra la imposibilidad de la tarea que se ha impuesto y que está

⁵⁰ Además, como las palabras de Staves sugieren, el conflicto de Tristram como narrador tiene un matiz quijotesco por la forma temporal que adopta. El conflicto no resulta sólo de la discrepancia entre el tiempo de la escritura y el de la vida, de que se escribe mucho más lento de lo que se vive, sino de la que existe entre el tiempo subjetivo y el objetivo, entre el que rige en la realidad externa y en la mente de Tristram, que alarga lo que son horas en el primero a días de escritura y lectura por las continuas asociaciones subjetivas que establece y las digresiones a que da lugar. Esta diferencia, a la que la filosofía de Bergson se refirió mediante los términos *temps* y *durée*, estaba apuntada ya en el episodio de la cueva de Montesinos y la diferencia entre el tiempo subjetivo de don Quijote, que cree haber estado en ella tres días, pero que sólo ha estado una hora, como ha apuntado bien Dorothy Van Ghent: «Having ruled out plot chronology as model of the way experience presents itself, Sterne offers another model: that of the operations of consciousness, where time is exploded, where any time-past may be time-present, or several times-past by concurrently present at once, and where clock-time appears only intermittently as a felt factor. As Cervantes' *Don Quixote* offers fiction as many models as it can use, so it offers this one also. In the episode of Quixote's descent into the cave of Montesinos, the time of dream and of poetry, the ancient heroic time of Montesinos and Durandarte, the modern time of coinage and "new dimity petticoats," and the actual hours of descent and of the Knight's sleep, merge as one time» (85). Bothwell y Craddock se han hecho eco de estas ideas de Van Ghent en sus respectivas tesis doctorales. De esta cuestión del tiempo en *Tristram Shandy* se ocupan Henri Fluchère en el capítulo IV de su libro, «The Mind and the Clock» (90-129); A. A. MENDILOW en «Time, Structure, and *Tristram Shandy*», una parte de su libro *Time and the Novel* (158-99), un fragmento de la cual se incluye con el título de «The Revolt of Sterne» en *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*, ed. John Traugott (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968) 90-107; y JEAN-JACQUES MAYOUX en «Variations on the Time-sense in *Tristram Shandy*», *The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference*, eds. Arthur Cash and John M. Stedmond (Ohio: The Kent State University Press; London: Methuen, 1971): 3-18.

abocada al fracaso, hacen a Tristram quijotesco en el sentido admirable o heroico del término, como ha apuntado acertadamente Bothwell⁽¹⁴⁶⁾. Este doble aspecto de la escritura de Tristram ha sido perfectamente explicado por Wayne Booth cuando afirma que.

The complexity of this comic action can be best seen by distinguishing two aspects of Tristram's nature, the ridiculous and the sympathetic. On the one hand, since many of Tristram's difficulties are of his own making, his action is like any traditional comic action viewed by spectators that know better than the character... On the other hand, since Tristram is in many respects admirable, we are on his side. He is up against insurmountable obstacles that we all face—the nature of time, the nature of our unpredictable minds, and the nature of human animality as it undercuts all our efforts to attain to the ideal. (*Rhetoric* 230)⁽¹⁴⁷⁾

En las palabras de Booth discernimos claramente las dos perspectivas, cómica y ridícula, por un lado, seria y transcendente, por otro, del conflicto entre literatura y vida, y ya sabemos muy bien dónde están los orígenes de esta duplicidad. La frustración continua de sus planes de escritura, de sus literaria empresa es, como la de las de don Quijote y Walter, cómica, pero también, como la de éstos, patética, y tocada por un punto de desilusión: «Many times in the novel Tristram complains of the problems that beset him as a writer, laments the literary promises he has made and (seemingly) cannot keep, and appears to voice a Quixotic perplexity and disillusionment like Walter's to the effect that writing and reality cannot keep time» (Craddock 303). Todo ello otorga a la perseverancia de Tristram en su imposible empresa un toque de heroísmo quijotesco, que se hace más heroico si tenemos en cuenta su precaria salud, que está a punto de acabar con él al final del libro VI, y su lucha con la muerte que nos narra en forma de viaje en el libro VII, durante la cual sigue escribiendo sin parar. Tenemos así no sólo la quijotesca imposibilidad de la empresa, sino la quijotesca

⁽¹⁴⁶⁾ «Tristram's resolve to be thus faithful to life in all its diversity is as quixotic as any of his father's attempts at putting his theories in practice or of his uncle's struggles to save the nation by conducting war games on the bowling green. Like Don Quixote's desire to restore chivalry to early seventeenth-century Spain, Tristram's efforts are doomed to failure. Tristram will put up a valiant struggle against the unwieldiness of experience. Cervantes' hero does not learn from the blows he gets that it is impossible to bring back a bygone age; neither does Tristram learn that there are limits to what a narrator can set forth. Absolute inclusiveness is an impossible ideal which no author can achieve» (176). Por todo ello afirma Bothwell más abajo que «Tristram's book is heroic» (178).

⁽¹⁴⁷⁾ Booth completa estas ideas un par de páginas más adelante: «If an honest writer really tries to render, as Tristram does, the inner reality, the full truth about how his own life and opinions are related to each other and to truth itself, then he is in trouble; in fact, his battle is a hopeless one from the beginning. Yet we are made to think that the effort is a meaningful one, even though hopeless. Compared with all the artifices used in conventional novels to ignore the problem of how the fictional time relates to the real world, Tristram's effort seems a noble one; we ... may even overrate Tristram's effort and miss some of the ridicule Sterne intends. But in any case we cannot help sympathizing with him in his struggle, however humourously expressed, to get at the inner reality of events...» (232)

inadecuación a la misma. El empeño de Tristram es así una especie de heroísmo quijotesco narrativo, que culmina, si la interrupción de la obra en el libro IX puede interpretarse así, muriendo con las botas puestas.

Tristram es por tanto un Shandy más con su literario *hobby-horse*, que es lo mismo que decir un Quijote más. Pero es un Quijote diferente, pues se trata de un Quijote *narrador*. Y no sólo lo es porque su *hobby-horse* es la escritura del libro que leemos, sino porque Tristram aparece caracterizado y llegamos a conocerlo como narrador de la historia que leemos, no como personaje, o al menos como personaje de un nivel diferente, de una historia diferente, la de la narración de *Tristram Shandy*. De esta manera, al estar situado como personaje en un nivel distinto al de los otros Shandy, al ser el narrador, Tristram no toma parte en el dialogismo intradiegético de la obra que hemos analizado, y sólo desde su nivel extradiegético puede dialogar con ellos. Pero el interlocutor más importante y significativo de Tristram no son tanto los personajes situados en ese nivel inferior al suyo, sino el autor implícito situado por encima de él, y con el que entabla el diálogo que hemos caracterizado como dialogismo extradiegético. La consecuencia principal de éste, sin embargo, no es sólo la dialogización de la realidad, como ocurría en el dialogismo intradiegético, y como ocurría en *Pamela*, por ejemplo, sino también la dialogización de la literatura, como ocurría en el *Quijote*. La dialogización de la realidad es importante en cuanto que la distancia que el autor implícito establece respecto a su narrador Tristram subraya el hecho de que la historia está narrada por un narrador no fiable y por tanto la realidad que presenta es subjetiva, como en *Pamela*, culminando así en este plano del dialogismo extradiegético el proceso de dialogización de la realidad que hemos visto en el plano de dialogismo intradiegético. Pero Sterne llevará este proceso de subjetivización de la realidad mucho más allá que Richardson al ofrecer una realidad todavía más subjetiva que la de *Pamela*, pues nos ofrece una subjetividad no ordenada o estructurada de acuerdo con las convenciones narrativas habituales, y por tanto más cercana a una interioridad profunda, pre-consciente o pre-articulada, lo que hace a *Tristram Shandy* un antecedente de la novela modernista. A ello hemos de unir un proceso de dialogización de la literatura, de la historia que escribe Tristram, del libro que leemos, similar al que se produce en el *Quijote* por la presencia de los narradores dramatizados no fiables, pues tal proceso resulta, en primer lugar, de ese carácter subjetivo del narrador y, en segundo lugar, del carácter explícitamente literario, y en última instancia ficticio, de lo que escribe, del que ese narrador nos hace conscientes. Pero, como ocurría con Richardson y la dialogización de la realidad, Sterne irá mucho más allá que Cervantes en este proceso de

dialogización de la literatura, pues no se conformará con establecer el carácter literario y ficticio de lo que escribe, sino del género novela en su totalidad, trasladando el énfasis cervantino del anti-román a la anti-novela, y escribiendo no sólo una novela auto-consciente sino una novela auto-engendada, aspectos que lo hacen un claro antecedente de la novela posmodernista. De todo ello vamos a ocuparnos en la siguiente sección.

2. LA DIALOGIZACION DE LA LITERATURA: TRISTRAM

Lo primero que hay que constatar en *Tristram Shandy* antes de afrontar el proceso de dialogización de la literatura que conduce al realismo auto-consciente de la obra, que es el aspecto tal vez más importante y trascendente de su raigambre cervantina—es el establecimiento de los planos narrativos característico del realismo anti-literario cervantino. En *Tristram Shandy* encontramos, en primer lugar, una historia en la que se insertan diferentes artefactos literarios y que por tanto aparece como vida frente a la literatura representada por éstos, tal y como ocurría en el *Quijote*. Los más cercanos al *Quijote* en cuanto que, frente a la horizontalidad de la historia principal, encarnan la verticalidad típicamente romántica—aunque lo hacen de manera irónica y cómica, a veces anti-romántica, lo que crea la yuxtaposición típicamente cervantina, en el seno de las propias historias interpoladas—y en cuanto que poseen un cierto parecido con las historias interpoladas amorosas del *Quijote*, son el cuento que se transcribe de la obra de Slawkenbergius al principio del volumen IV, y el de Amandus y Amanda contado por el propio Tristram (VII.31). Aunque éstos no aparecen como historias contadas o escuchadas por los personajes de la historia principal, sí son claras interpolaciones y establecen un contraste entre los mundos claramente ficticios y literarios de esas historias y el mundo—también literario y ficticio—en que se insertan. La historia de los Shandy parece así real por contraposición a estas historias que son claramente literatura, ficción. Este efecto mimético es menor en el caso de otras historias que cuenta Tristram pero que tienen poco de románticas, como la del rey de Francia (IV.21), la del Sieur de Croix en la corte de Navarra y los bigotes (V.1) o la de la abadesa de Andoüillets (VII.21-25). Se trata de anécdotas de tipo histórico-folclórico y no romántico, que tan sólo se diferencian del tono y contenidos de la historia principal por estar situadas en el pasado y ser interpoladas por el narrador interrumpiendo el hilo principal. Pero tanto en estas últimas como en las primeras estamos, sin embargo, ante artefactos literarios interpolados—insertados o contados—por Tristram. A ellos hay que añadir el acuerdo matrimonial entre sus padres (I.15) o la memoria de los doctores de la Sorbona sobre el bautismo de los nonatos (I.20), otro grupo de textos literarios (en cuanto que documentos escritos) en este caso no de naturaleza narrativa ni ficticia, pero que como los anteriores no son leídos o escuchados por los personajes de la obra sino simplemente insertados. Esto sí ocurre con un segundo grupo de artefactos o historias, en el que podemos distinguir una serie de subgrupos similares y paralelos a los que

hemos visto en el primer grupo. En primer lugar, y yendo en orden inverso al del primer grupo, una serie de textos no narrativos tales como el sermón de Yorick leído por Trim (II.17), la excomunión del obispo Ernulphus que lee el doctor Slop (III.11), o la propia *Tristra-paedia* de la que Walter lee o explica fragmentos (V.30, 31, 33-36, 41-43). En segundo lugar, las historias contadas por Trim, en las que podemos distinguir dos subgrupos en función de su carácter real o ficticio y claramente literario. Por un lado, las que forman parte de su experiencia, y están por tanto situadas en un nivel similar a la historia principal (con la salvedad de nuevo de que son interpoladas y pertenecen al pasado), como es el caso de las historias de Le Fever (VI.6-12), de los amores de Trim con la monja Beguina belga (VIII. 20-22), o de su hermano Tom en Lisboa (II.17 y IX.5-7). Y por otro, la historia del rey de Bohemia que nunca termina (VII.19), que es evidentemente ficción, literatura, y sí establece ese contraste con la principal.

Esta separación de planos característica del realismo anti-literario cervantino no es en *Tristram Shandy* tan intensa como en el *Quijote*, y es mucho menos relevante y significativa que en la obra de Cervantes, con su distinción entre los libros de caballerías que leen y sobre los que discuten los personajes y la realidad antagónica desde la que lo hacen. Sin embargo la presencia continua de artefactos literarios— a la manera del cuento del *Curioso impertinente* en el *Quijote*— tiende a separar igualmente la vida que narra la historia principal de la literatura representada por estos artefactos, fragmentos, historias. Pero hay un segundo nivel de estratificación que Sterne toma también de Cervantes que sí es muy relevante, y es el que resulta del hecho de que la historia de los Shandy en la que se insertan esas otras historias o artefactos literarios, es a su vez una historia o artefacto dentro de otra, la historia de la narración de la misma, produciéndose así el mismo juego de cajas chinas que veíamos en el *Quijote*. En la obra de Sterne, como ocurría en el *Quijote* y en *Tom Jones*, tenemos esos dos planos de la historia y la narración, y, lo que es más (y a diferencia de esta última obra), la historia de la vida de Tristram Shandy junto a la historia de la narración de esa vida, la historia de Tristram Shandy junto a la historia de *Tristram Shandy*.

Así en el libro aparece, por una parte, un narrador, Tristram, que empieza a escribir su vida, como él mismo nos dice, en el año 1759⁵¹, cuya presencia física, sentado ante

⁵¹ Tristram está contando al principio de su historia las circunstancias que rodearon su nacimiento, concretamente cómo su madre, al no poder dar a luz en Londres, se niega a ser atendida por un médico y prefiere a la comadrona, cuando interrumpe el hilo de su historia y salta al plano de la narración de la misma de la siguiente manera: «—Now this I like;—when we cannot get at the very thing we wish,—never to take up with the next best in degree to it;—no; that's pitiful beyond

su escritorio, su pluma y su tintero, con su gorro, su colete y sus zapatillas, se hace sentir continuamente a través de referencias a éstos; que comenta desde esa situación narrativa, desde ese plano de la narración, tanto lo que escribe (dando sus opiniones de narrador sobre su historia), como su escritura misma (dando sus opiniones de narrador sobre su relato); y que está decidido, como afirmará y demostrará, a publicar dos volúmenes por año. Ello nos permite ubicar perfectamente en el tiempo ese plano de la narración de cada volumen y—junto con otras informaciones sobre el narrador—trazar así una historia de la misma y sus vicisitudes. Si los volúmenes I y II, publicados en Enero de 1760, son escritos, como el propio Tristram permite ver, en 1759, los volúmenes III y IV, publicados en Enero de 1761, lo han de ser en 1760, y el V y el VI, publicados en Diciembre de ese año, en 1761; una crisis de salud tras el volumen VI que Tristram nos cuenta a principios del VII y que da lugar a un viaje de Tristram, narrado también en ese mismo volumen VII, interrumpe la narración de su historia, que retoma al final de ese viaje en Francia, donde escribe los volúmenes VII y VIII, evidentemente antes de su publicación en 1765; la narración culmina finalmente con la del volumen IX, que Tristram vuelve a situar clara y precisamente, como hacía al principio, en 1766⁵². Por otra parte, en el libro aparece junto a esta historia de la narración y de Tristram como narrador, la historia de su vida antes de convertirse en narrador, en la que se remonta a su concepción y alumbramiento—que también ubica perfectamente en el tiempo, la primera en la noche del primer domingo de Marzo de 1718, el segundo el cinco de noviembre de 1718—y todavía más allá de esas fechas, pues para contar su vida se siente obligado a darnos todo tipo de información sobre su familia y allegados, lo que le obliga a adentrarse todavía más en el pasado—y lo que hará en última instancia que apenas llegue a contarnos su vida más allá de su nacimiento y un accidente infantil con una ventana. Así pues desde un principio sabemos con toda precisión tanto el momento en que es engendrado y empieza a gestarse Tristram Shandy como el momento en que empieza a gestarse *Tristram Shandy*, estableciéndose así estos

description;—it is no more than a week from this very day, in which I am now writing this book for the edification of the world,—which is march 9, 1759,—that my dear, dear Jenny, observing I looked a little grave, as she stood cheapening a silk of five-and-twenty shillings a yard,—told the mercer, she was sorry she had given him so much trouble;—and immediately went and bought herself a yard-wide stuff of ten-pence a yard.—» (I.18: 72).

⁵² De nuevo Tristram interrumpe el hilo de su historia, en este caso sus comentarios sobre la poca inclinación al deseo y la lujuria de su madre, para realizar el siguiente comentario que nos mete de nuevo en la narración y fija ésta en un momento temporal muy preciso: «—And here I am sitting, this 12th day of August, 1766, in a purple jerkin and yellow pair of slippers, without either wig or cap on, a most tragicomical completion of his prediction. "That I should neither think, nor act like any other man's child, upon that very account."» (IX.1: 572).

dos planos—la historia de Tristram y la narración de *Tristram*—de los que Tristram es igualmente personaje—en uno como héroe, en otro como narrador, en uno como objeto narrado, en otro como sujeto que narra—que discurrirán paralelos durante el resto de la obra, y entre los que Tristram se moverá continuamente saltando de uno a otro.

En este segundo nivel de la estratificación de planos del realismo anti-literario, tal y como sucedía en el *Quijote*, la historia principal de la vida de Tristram, que funcionaba como vida frente a las historias secundarias y artefactos literarios que se insertaban en ella, se inserta ahora como literatura dentro de la historia de la narración, que es ahora la vida desde la que se escribe e incluso se lee esa historia de la vida de Tristram, en la que ésta es ahora un artefacto u objeto literario. Ello nos lleva, como ocurría en el *Quijote*, al realismo auto-consciente, pero no sin antes producir ciertos efectos miméticos que guardan alguna semejanza con los cervantinos. En la primera parte vimos cómo Cervantes utilizaba estos dos planos para producir estos efectos, para reforzar la impresión de realidad de su historia. (1) En primer lugar, a través de los comentarios de intermediarios y autor realizados desde la narración, se tendía a (a) legitimar a Cide Hamete como historiador puntual y (b) establecer la existencia autónoma de los personajes más allá del libro, de lo que se había escrito sobre ellos. Así se ratificaba doblemente desde la narración la realidad de la historia que leíamos, pues el efecto mimético nacía tanto de la fiabilidad histórica del autor como de la independencia o autonomía de los personajes. (2) A ello Cervantes unía comentarios similares tanto en sus contenidos como en sus efectos, pero realizados no ya desde la narración, sino desde la propia historia, por los personajes de la misma y por otros lectores. Ello era posible gracias a la inclusión de la primera parte del libro en la segunda, que permitía así incorporar la recepción de la obra dentro de la propia obra, apareciendo así ésta como literatura, como un libro que se había leído y se comentaba dentro del propio libro. Estos comentarios daban fe igualmente de (a) la puntualidad de Cide Hamete y (b) la existencia independiente de los personajes, que quedaban así situados en un plano de realidad por contraposición a la literatura que se había escrito sobre ellos y que ellos mismos y otros comentaban. En *Tristram Shandy* encontramos algo parecido: una similar utilización de la (1) narración y (2) la recepción para producir los mismos efectos miméticos tanto respecto a (a) autor como (b) personajes; aunque no de la misma manera exhaustiva y simultánea que en Cervantes, ya que Sterne utiliza la narración para establecer la fiabilidad y puntualidad del autor (1a) y la recepción para crear la impresión de existencia autónoma de los personajes, de su independencia respecto a la literatura que se escribe sobre ellos (2b).

(1a) Así los comentarios del propio Tristram desde el plano de la narración sobre la historia que va escribiendo nos recuerdan continuamente que estamos leyendo una historia real e intentan convencernos de que él es un historiador, o más concretamente, un biógrafo, como a él le gusta llamarse, así como de su puntualidad y objetividad. Así ya en el capítulo 14 del volumen I Tristram siente la necesidad de leer e incluir el documento del acuerdo matrimonial de sus padres «...in order to satisfy myself and the reader in a point necessary to be cleared up, before we could proceed any further in this history» (I.14: 64). Ello da lugar a una larga digresión sobre la tarea del historiador—*historiographer* (64)—tal y como él la concibe, en la que se muestra lo exigente, riguroso e imprevisible de dicha tarea, pues continuamente hay mil y un detalles que solicitan su atención: «To sum up all; there are archives at every stage to be looked into, and rolls, records, documents, and endless genealogies, which justice ever and anon calls him back to stay the reading of...» (65). Y efectivamente tenemos evidencia de que hasta ese momento en que escribe estas palabras Tristram ha consultado y mencionado como fuentes de su biografía—lo que confirma su celo y rigor como historiador puntual en la práctica—no sólo el acuerdo matrimonial, sino también «...a memorandum in my father's pocket book, which now lies upon the table» (I.IV: 39), gracias al cual Tristram puede establecer con certeza la fecha en que fue engendrado; y «...a most ancient account of the family [Yorick's], wrote upon strong vellum, and now in perfect preservation» (I.11: 53), que Tristram utiliza al hablar de Yorick y sus orígenes familiares. Y más adelante se mencionarán otros documentos que autentifican lo que cuenta Tristram y confirman su carácter de historiador: el sermón que Yorick pronunció en el funeral de Le Fever, que Tristram describe minuciosamente (VI.11: 413-16); los papeles de su padre que menciona en diferentes ocasiones, a través de los cuales puede reconstruir la conducta amorosa de éste antes de casarse (VIII.26: 552-53), puede ofrecernos el discurso apologético sobre la guerra de Toby, transcrito por su padre y que Tristram transcribe a su vez en su libro al encontrarlo por casualidad entre esos papeles (VI.31: 441), o puede encontrar un mapa de su tío Toby en el que quedan los rastros de uno de los *ataques* de la viuda Wadman. Del mapa dice Tristram:

...having nothing more to add in this, but that in a bundle of original papers and drawings which my father took care to roll up by themselves, there is a plan of Bouchain in perfect preservation (and shall be kept so, whilst I have power to preserve any thing) upon the lower corner of which, on the right hand side, there is still remaining the marks of a snuffy finger and thumb, which there is all the reason in the world to imagine, were Mrs Wadman's; for the opposite side of the margin, which I suppose to have been my uncle Toby's, is absolutely clean: This seems an authenticated record of one of these attacks; for there are vestigia of two punctures partly grown up, but still visible on the opposite corner of the map, which are

unquestionably the very holes, through which it has been pricked up in the sentry-box—
(VIII.17: 531)

Con sus declaraciones teóricas y con toda esta serie de documentos que las prueban en la práctica Tristram, desde el plano de la narración, está legitimando históricamente lo que escribe al apoyarlo documentalmente, y se está legitimando a sí mismo como historiador al actuar como tal y declarar sus fuentes de información. En ocasiones estas fuentes no son documentales, como es el caso de la anécdota del reloj durante su concepción, que Tristram declara saber a través de su tío Toby, al que a su vez se la contó su padre (I.3: 37), lo que explica cómo puede saber lo que tuvo lugar en privado entre su padre y su madre antes de que él naciera. Por extensión, hemos de postular una fuente similar de información, aunque Tristram no la mencione explícitamente, para todo aquello que cuenta de lo que no ha sido testigo o que simplemente no puede recordar^{*(148)}. Desde la narración, además, Tristram se refiere continuamente a su libro como biografía y a sí mismo como biógrafo (por ejemplo en I.23: 96, III.23: 215 y IV.13: 286), insistiendo en su carácter objetivo: «It is not my business to dip my pen in this controversy—which undoubtedly may be wrote on both sides of the question—all that concerns me as an historian, is to represent the matter of fact, and render it credible to the reader...» (IV.27: 318). Su carácter de historiador puntual y objetivo es así establecido por sus propios comentarios y explicaciones como narrador, de manera similar a como lo hacían los comentarios del propio Cide Hamete y los intermediarios desde la narración del *Quijote*, o los del autor-narrador de *Tom Jones*, aunque Cervantes también lo hacía desde la historia, con los comentarios de los personajes, y Sterne—tampoco Fielding—no.

(2b) La incorporación de la recepción del libro dentro del propio libro aparece también en *Tristram Shandy* como parte de su realismo anti-literario. Así en III.4 se hace referencia a la recepción de los dos primeros volúmenes, de modo que éstos

^{*(148)} Stedmond ha comentado también, aunque en un contexto diferente, este afán por explicitar sus fuentes, y ofrece algunos ejemplos de ello: «He delights in contriving “sources” on which he can comment. For instance, Tristram must explain how he knows things which happened before he was born. This he does quite explicitly in several places. As early as the third chapter of the first volume he says: “To my uncle Toby do I stand indebted for the preceding anecdote.” In chapter sixteen, he relates details “that my mother declared,” and a paragraph or so afterwards he gives as his authority for a statement that it was “as she complained to my uncle Toby.”» (18). Stedmond apostilla: «The reader is meant to presume, then, that Tristram is merely retelling anecdotes which he has had from the people concerned. These he has supplemented with whatever documentary evidence he could lay his hands on» (18). Entre los ejemplos que cita Stedmond de *documentary evidence*, figuran, además del acuerdo matrimonial y el discurso apoloético, la propia *Tristra-paedia*, la larga maldición de Ernulphus, o el cuento de Slawkenbergius.

quedan de alguna manera incluidos como tales en el III y IV, de manera similar a como la primera parte del *Quijote* quedaba incluida en la segunda. Tristram comienza estableciendo un símil entre una prenda de vestir—un colete (*jerkin*)—y el forro del mismo, con el cuerpo y la mente de un hombre, en cuanto que si se arruga uno se arruga también el otro, excepto, explica Tristram, cuando el colete es de tafetán y el forro de gorgorán o de persiana fina. El narrador declara que ése es su caso, como demuestra el hecho de que, pese a lo mal que ha sido tratado su colete durante los nueve meses anteriores, el forro del mismo, es decir su mente, sigue exactamente igual de bien que antes. Inmediatamente Tristram nos aclara que en este caso el colete es su libro, y los que lo han tratado mal son los críticos:

—You Messrs the Monthly Reviewers!—how could you cut and slash my jerkin as you did?—how did you know, but you would cut my lining too?

Heartily and from my soul, to the protection of that Being who will injure none of us, do I recommend you and your affairs,—so God bless you;—only next month, if any one of you should gnash his teeth, and storm and rage at me, as some of you did last May, (in which, I remember, the weather was very hot)—don't be exasperated, if I pass it by again with good temper... (175)

En VI.1 encontramos de nuevo una referencia similar a la mala recepción crítica de su libro, en este caso de los volúmenes III y IV, aunque ésta tiene un tono más agresivo al llamar a los críticos asnos—*Jack Asses*—y comparar sus críticas negativas con rebuznos. Y en el VIII se hace de nuevo referencia a la negativa recepción de su libro, en este caso los volúmenes V y VI, que Tristram menciona explícitamente, asociándola a su mala situación económica: «It is not enough thou art in debt, and that thou hast ten cartloads of thy fifth and sixth volumes still—still unsold, and art almost at thy wit's end, how to get them off thy hands?» (VIII.6: 520-21). Por eso cuando en IX.17 Tristram menciona de nuevo sus deudas y la vida austera que lleva, es fácil establecer la misma conexión y concluir que la recepción de los volúmenes VII y VIII no ha sido mucho mejor. Así pues tenemos, como en el *Quijote*, un juego de cajas chinas, pero todavía más desarrollado por la forma de publicación de *Tristram Shandy*: los dos primeros volúmenes aparecen dentro de los dos segundos, los dos segundos a su vez dentro de los dos siguientes, y éstos en el VII y VIII.

Pero, como ocurría con los comentarios sobre la puntualidad y fiabilidad del historiador, esta recepción de críticos y lectores contemporáneos de la obra que hemos leído se produce en o desde la narración, no la historia, como era el caso en Cervantes. Tristram da cuenta de esos comentarios como narrador, no como personaje; los personajes no tienen acceso al libro del que son personajes, como en el *Quijote*, pues

no existe la proximidad entre historia y narración que existía en el *Quijote* y que lo permitía. Por eso, en primera instancia, lo que este juego de cajas chinas característico del realismo anti-literario cervantino tiende a establecer es la realidad de ese nivel de la narración por contraposición a la historia, que aparece como un libro, un artefacto literario, en diferentes volúmenes, que se escriben y se reciben en ese nivel de la narración—de manera semejante a como los artefactos literarios incluidos a su vez en la historia reforzaban la impresión de realidad de ese nivel de la historia. La recepción crítica del libro que Tristram escribe, y que incorpora a entregas subsiguientes del mismo, pone a Tristram en el mismo plano que sus lectores y que nosotros mismos como lectores, creando una fuerte ilusión mimética: Tristram como narrador aparece en nuestro mismo nivel de realidad, ya que tendemos a asociar ese plano de la narración con la realidad frente al libro que escribe y que es el mismo que hemos leído. Se produce así el efecto característico del realismo anti-literario cervantino, en virtud del cual Tristram, en cuanto que narrador, parece tener una existencia autónoma, independientemente del libro que escribe sobre sí mismo, de sí mismo como personaje literario del libro que escribe; parece tener una existencia real como escritor, como autor de su libro, en ese plano de la narración. Sin embargo el hecho de que Tristram nos esté contando su propia vida, es decir, de que él sea también un personaje de la misma, se revela transcendental, pues su realidad como narrador repercute necesariamente en su realidad como personaje, la impresión de existencia autónoma y real como narrador se traslada necesariamente al personaje. Si él parece real y autónomo, la historia lo parece también, puesto que es la suya y él es un personaje de la misma, puesto que escribe como historiador y nos cuenta su biografía. Todos los demás personajes parecen por tanto igualmente reales y autónomos, parecen tener, como él, una existencia independiente de lo que Tristram pueda escribir, de lo que leemos sobre ellos. Se crea así el mismo efecto mimético que conseguía Cervantes al hacer que los personajes comentaran su propia historia. Tristram, en el fondo, es, como don Quijote, un personaje de la historia, pero no sólo comentándola sino también escribiéndola, de modo que la impresión de existencia autónoma y real como narrador, en el plano de la narración, se traslada a su condición de personaje en el plano de la historia, permitiéndonos postular que existe independientemente de lo que él mismo como narrador pueda escribir sobre sí mismo como personaje.

Ello se ve reforzado por otro personaje de la historia que como Tristram aparece luego en ese plano de la narración, aunque no como autor, sino como lector de la misma, y comentándola como tal—Eugenius, el sanchesco amigo de Yorick. En el

capítulo 31 del volumen III Eugenius, en una conversación con Tristram narrador, se refiere a un pasaje de *Tristram Shandy*, mencionando el volumen y la página (naturalmente de la primera edición del libro), en el que Toby, en medio de una conversación con su hermano Walter sobre su nulo conocimiento de las mujeres y su incapacidad de distinguir «the right end of a woman from the wrong», se quedaba mirando una grieta—*crevice*—en la chimenea. Eugenius señala que esta palabra es ambigua y que se presta a una interpretación sexual:

—Here are two senses, cried Eugenius, as we walked along, pointing with the fore finger of his right hand to the word *Crevice*, in the fifty-second page of the second volume of this book of books,—here are two senses,—quoth he.—And here are two roads, replied I, turning short upon him,—a dirty and a clean one,—which shall we take?—The clean,—by all means, replied Eugenius. Eugenius, said I, stepping before him, and laying my hand upon his breast,—to define—is to mistrust.—Thus I triumphed over Eugenius; but I triumphed over him as I always do, like a fool.—'Tis my comfort, however, I am not an obstinate one; therefore I define a nose as follows... (225)

En este episodio no sólo tenemos un lector comentando un pasaje del libro que estamos leyendo, un pasaje que nosotros hemos leído, como hacían Sansón, Sancho y don Quijote, sino además influyendo en la forma de narrar de Tristram; así la recepción no sólo es incorporada en la narración sino que influye en la misma. Tristram ha empezado diciendo que va a definir el término *nariz* para evitar malentendidos, malentendidos que, declara, han sido abundantes en la recepción de su libro, o sea de los dos primeros volúmenes, lo que le parece un castigo por su excesiva confianza en la limpieza de la imaginación del lector. En ese momento es cuando inserta la conversación con Eugenius, que parece que, junto a esos malentendidos de los lectores, le convenció, pese a su primera oposición, de lo erróneo de esa confianza excesiva, y Tristram define acto seguido lo que es una nariz para alejar las malas interpretaciones—aunque de hecho con ello y con todos estos comentarios sobre la recepción de su libro está animando estas interpretaciones, una ironía que hemos de atribuir a Sterne y muy característica de sus procedimientos. Pero lo importante es que, igual que Tristram-personaje se convierte años más tarde en Tristram-narrador, con las consecuencias que esta aparición simultánea en los dos planos tiene y que acabamos de analizar, Eugenius-personaje se ha transformado aquí en Eugenius-lector y aparece comentando la obra, lo que tiene exactamente los mismos efectos miméticos propios del realismo anti-literario cervantino. Eugenius adquiere la misma impresión de realidad que Tristram, pues aparece en nuestro mismo nivel, leyendo el mismo libro que leemos; y, siendo el mismo Eugenius que hemos visto como personaje junto a Yorick, esta impresión creada

en el nivel de la narración vale también para historia. Eugenius parece poseer así existencia real, tanto en la historia como en la narración, parece ser independiente del libro que escribe Tristram, que leemos, y en el que aparece como personaje. El efecto conseguido así desde la narración es que los personajes del libro que leemos—no sólo Tristram y Eugenius, sino por extensión todos los demás—tienen una existencia autónoma respecto al propio libro. En el *Quijote* esto se conseguía desde la historia, en *Tristram Shandy* desde narración, pero el mecanismo y el efecto es similar. Estamos ante una original variante del realismo anti-literario cervantino.

Así pues, en *Tristram Shandy* es ese nivel de la narración situado por encima de la historia el que se convierte en esencial y dominante, el nivel en el que Sterne despliega los mecanismos y efectos de su realismo anti-literario. Desde la narración establece tanto la puntualidad de Tristram como narrador (efecto a) a través de sus propios comentarios como tal (mecanismo 1), como la impresión de su existencia autónoma como personaje (efecto b) mediante la incorporación en ella de la recepción de su libro (mecanismo 2). Y es que el plano de la narración en Sterne está mucho más desarrollado y es mucho más importante de lo que era en Cervantes. La presencia de Tristram como narrador es mucho más continua y poderosa que la de Cide Hamete, como ha apreciado Bothwell al constatar este paralelismo:

When we consider *Don Quixote* in detail, the problem posed by the existence of a dramatized self-conscious narrator becomes increasingly important to the complete comprehension of the novel. In Sterne's *Tristram Shandy*, consideration of the narrator is absolutely central to the understanding of the book. If a reader of *Don Quixote* can momentarily forget the existence of Cid Hamet and the other narrators as he gets involved in the action narrated, Tristram never permits the reader of his book to overlook his presence. Cid Hamet, who tells the story of *Don Quixote*, shares the reader's attention with his creation. Tristram never allows his narrative thread to overshadow his presence within the book. Whether it is by naming his characters according to their relationship to himself—Walter Shandy is "my father" while Toby Shandy is "my uncle Toby"—or by digressing from the subject at hand and mixing up events, Tristram makes the reader of *Tristram Shandy* acutely conscious of his presence and his manipulation of the material at hand. (170)

Con esta continua presencia del plano de la narración, que se interfiere y se cruza en la historia continuamente, la primera deja de ser secundaria respecto a la segunda, o al menos lo es mucho menos que en el *Quijote*. Y si bien desde la narración se crea en los ejemplos que hemos visto la impresión de realidad de la historia, esta presencia continua del narrador y este plano contribuyen sobre todo, como ocurría también en Cervantes y Fielding, a recordarnos que tal historia es literatura, ficción, y no realidad, y las limitaciones que se derivan de ello; sus implicaciones son sobre todo auto-conscientes.

En el *Quijote* y *Tom Jones* se nos recordaba desde la narración el carácter literario de lo que estábamos leyendo y sus limitaciones como tal—dadas por el carácter subjetivo del autor y el carácter inconmensurable de la realidad que no cabía en el libro—así como, en última instancia, su carácter ficticio. En *Tristram Shandy* la narración muestra, en primer lugar, que Tristram, pese a sus declaraciones en sentido contrario—que pierden además valor por estar hechas por él mismo, a diferencia de lo que ocurría en el *Quijote*, en el que eran otros los que alababan la puntualidad y rigor histórico de Cide Hamete—es un narrador muy subjetivo porque es un Shandy, y por ello, una vez que conocemos a los Shandy gracias a la historia que nos cuenta, poco fiable. (De esta manera se produce el proceso inverso al que hemos visto: si antes la narración creaba la impresión de realidad de la historia y le daba así validez, ahora la historia invalida este efecto mimético de la narración.) Desde la narración muestra también Sterne, en segundo lugar, que la historia no puede atrapar toda la realidad, que ésta se le escapa, pues los esfuerzos de Tristram por atraparla tienen como resultado el hecho de que no llega a contar su historia. (La historia así en cierta medida invalida de nuevo el efecto mimético creado por la narración.) Y finalmente, en tercer lugar, desde la narración se nos permite entrever que lo que leemos es ficción, que los Shandy son personajes ficticios, lo que implica, puesto que Tristram es un Shandy, que él también es una ficción y no un personaje real, como se nos indujo a creer desde la propia narración. (La historia otra vez anula la acción de ese realismo anti-literario que actúa desde la narración invalidando de hecho al narrador.) Estos tres puntos serán respectivamente el tema de las tres secciones que siguen.

En resumen, si en la historia, el universo literario de los Shandy descrito en *Tristram Shandy*, se nos ofrecía una dialogización de la realidad, en la narración, el territorio exclusivo de Tristram, se nos ofrece una dialogización de la literatura, de la propia obra que leemos, y del género a que pertenece, la novela. Como ocurría en el *Quijote*—y en *Tom Jones*—desde este plano de la narración, al tiempo que se insiste en la carácter histórico de la obra y se nos intenta convencer de la existencia histórica y autónoma de sus personajes, se nos recuerda, en primer lugar, que es literatura y el carácter subjetivo y limitado de la misma, dando así lugar a la misma paradoja metaliteraria; y, en segundo lugar, que es ficción, dando lugar a la misma paradoja metaficcional. Nos damos así de bruces con el mismo realismo auto-consciente que vimos en Cervantes y Fielding, aunque mucho más desarrollado y enriquecido, llevado mucho más allá, en gran medida porque ese plano de la narración en el que se basa esa auto-consciencia está más desarrollado y con ello sus implicaciones auto-conscientes.

En Sterne confluyen la cervantina incorporación de la narración de la historia como una historia paralela, y la presencia e intensidad, mucho mayor que en Cervantes, del narrador y la reflexión auto-conscientes de Fielding, que sin embargo en éste no llegaba a convertirse en historia. En *Tristram Shandy*, como en Cervantes pero mucho más que en Cervantes, visualizamos la historia de la escritura de *Tristram Shandy*, el proceso de escritura de Tristram, el acto de narrar, y éste además nos habla continuamente de esa escritura y reflexiona sobre ella, como hacía Fielding, lo que da lugar a un nuevo tipo de novela auto-consciente, ésa que ha sido denominada en inglés *self-begetting novel*, y que aquí llamaremos *novela auto-engendada*.

DEL PROTAGONISTA COMO NARRADOR AL NARRADOR COMO PROTAGONISTA

Uno de los aspectos más sorprendentes y chocantes de *Tristram Shandy* reside en una paradoja que en el fondo no es tal. La *Vida* de Tristram Shandy versa en realidad sobre las vidas de otros personajes, especialmente la de los otros Shandies, su padre y su tío, Tristram nunca llega a ser el protagonista de la historia que se anuncia como su biografía pero que en el fondo no lo es. Pero, si bien Tristram no es el protagonista de la historia que cuenta, curiosamente sí lo es del libro que la contiene, y lo es no como biografiado, sino como biógrafo. Tristram Shandy sí es el protagonista de *Tristram Shandy*, pero lo es como narrador, no como personaje—o, para ser exactos, como personaje de ese plano de la narración, no como personaje del plano de la historia⁵³. Ello da lugar a una curiosa inversión del procedimiento normal en las narraciones autobiográficas o en primera persona tal y como lo podemos observar en *Pamela*. Si en ésta, como en otras obras similares, tenemos un protagonista convertido en narrador de esa historia de la que es protagonista, en *Tristram Shandy* las prioridades se invierten y tenemos un narrador que se convertirá en protagonista, ya que lo hará en cuanto que narrador, desde ese plano de la narración. Pamela es la protagonista central de su

⁵³ Esta disyuntiva narrador/personaje es inexacta en cuanto que como narrador Tristram es también personaje, ya que la narración está desarrollada hasta convertirse en una historia paralela, y él es un personaje de la misma del que tenemos información en cuanto que tal (lo mismo que ocurría por ejemplo, aunque de forma mucho menos clara y contundente, con Cide Hamete y los intermediarios). Sin embargo utilizaremos esta distinción narrador/personaje a falta de una solución mejor con la que expresar su doble condición de personaje en uno y otro plano, en la historia de su vida y en la historia de la narración de la misma. Otra posible solución sería hablar de narrador y héroe, pero tiene el inconveniente del significado romántico o quijotesco con que hemos utilizado este segundo término, que puede crear confusiones por no ser Tristram un héroe en ninguno de los dos sentidos.

historia como personaje, es ante todo personaje, y de su condición de agente en una historia emana su función de narradora; Tristram es el protagonista central de su obra como narrador, es ante todo narrador, y de esa función como narrador emana su condición de personaje.

Esta curiosa inversión está justificada en el plano de la ficción por el método narrativo digresivo de Tristram, que le impide avanzar en su narración y contarnos su historia, y que nace de esa vocación absoluta de narrador más que de personaje a la que ya hemos hecho alusión, de ese afán de exhaustividad absoluta, de darnos toda su vida y todas sus opiniones; pero en el plano de la obra está plenamente justificada por el método de caracterización de Sterne, por sus intenciones de caracterizar a los personajes mediante sus *hobby-horses*. Sterne, utilizando a Tristram como portavoz, nos ha dicho que va a dibujar a sus personajes a través de éstos, y así lo hace al presentarlos continuamente cabalgando a lomos de sus *hobby-horses*. Puesto que el *hobby-horse* de Tristram es su escritura, y concretamente la escritura del libro que leemos, es lógico que lo caracterice como narrador, en el acto de escribir y a través de su escritura, y no como personaje, en ese plano de la historia anterior a su escritura y al margen de su escritura, al margen del *hobby-horse*. Utiliza el mismo *hobby-horsical* procedimiento, que en el caso de Tristram implica ser retratado no en la historia, sino en la narración de la misma, pues su *hobby-horse* es esa narración. Sterne caracterizará a Tristram precisamente mediante ese método narrativo digresivo, conseguirá revelarnos la personalidad y la subjetividad de Tristram a través de lo que escribe y sobre todo de la manera en que lo escribe. Es mediante su discurso o relato, mediante cómo cuenta la historia, más que mediante la historia misma—aunque ésta, sin ser la suya, contribuye indirectamente—como consigue Sterne que conozcamos a Tristram tanto como conocemos a sus parientes. Y lo interesante es que a la postre será éste un conocimiento más íntimo y profundo que el de sus parientes, y su figura como narrador será mucho más central que cualquier otro personaje, convirtiéndolo así en protagonista del libro aunque no llegue a contarnos su vida; y protagonista también porque será él como narrador el que le dará la unidad que le falta al libro a causa de la desaparición de su personaje protagonista. Sin embargo este conocimiento íntimo nos revelará también que Tristram es un Shandy, y como tal el punto de vista que ofrece sobre la realidad es inevitablemente shandiano, con todo lo que ello implica. Ello da lugar naturalmente a una dialogización de lo que leemos, nos recuerda sus diferencias respecto a la realidad, que estamos no ante la realidad sino ante una transcripción literaria de la misma hecha desde un punto de visto subjetivo.

1. Si conocemos a Tristram a través de su método narrativo es evidente que el paso previo para mostrar cómo se produce tal conocimiento es establecer cuál es ese método narrativo. Ello no es muy difícil, ya que el propio Tristram, con la autoconsciencia que lo caracteriza, nos llama la atención al mismo en repetidas ocasiones. La primera, al poco de empezar, cuando, precisamente a propósito de una digresión que acaba de hacer, escribe:

For in this long digression which I was accidentally led into, as in all my digressions (one only excepted) there is a master-stroke of digressive skill, ...and it is this: That though my digressions are all fair, as you observe—and that I fly off from what I am about, as far and as often too as any writer in Great Britain; yet I constantly take care to order affairs so, that my main business does not stand still in my absence.

I was just going, for example, to have given you the great outlines of my uncle Toby's most whimsical character;—when my aunt Dinah and the coachmen came across us, and led us a vagary some millions of miles into the heart of the planetary system: Notwithstanding all this you perceive that the drawing of my uncle Toby's character went on gently all the time;—not the great contours of it,—that was impossible,—but some familiar strokes and faint designations of it, were here and there touched in, as we went along, so that you are much better acquainted with my uncle Toby now than you was before.

By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too,—and at the same time. (I.22: 94-95)

Tristram no deja lugar a dudas. Su obra es digresiva, aunque tales digresiones la hacen avanzar, por eso también es progresiva. Y no sólo eso, sino que las digresiones juegan un papel central; no son algo secundario o superfluo, sino el meollo de su obra, lo más importante y jugoso: «Digressions, incontestably, are the sunshine;—they are the life, the soul of reading;—take them out of this book along with them;—one cold eternal winter would reign in every page of it; restore them to the writer;—he steps forth like a bride-groom,—bids All hail; brings in variety, and forbids the appetite to fail» (95). Y las afirmaciones de Tristram son confirmadas por nuestra breve experiencia de lectores de su libro: la digresión de la tía Dinah a la que alude en el pasaje citado no es la primera con la que el lector se ha encontrado, ni será la última.

El libro empieza en el auténtico principio de la vida de Tristram, es decir, su accidentada concepción, aunque el hilo de la historia es ya tempranamente interrumpido por Tristram para ofrecer la teoría del *homunculus*, que procede de su padre, y las nefastas consecuencias que tiene para él, y para hacer comentarios auto-conscientes sobre lo que nos ha contado y su modo de hacerlo (I.4). Tristram procede entonces a darnos las fechas de su concepción y su nacimiento, lo que de nuevo da lugar a una nueva interrupción digresiva en la que se lamenta de todas las desgracias que le han acaecido desde entonces (I.5). Y el capítulo siguiente lo dedica a comentar de nuevo su

forma de narrar y lo que el lector puede esperar. Tristram vuelve a su vida, pero lo hace introduciendo un nuevo personaje cuya relación con ésta de momento no está clara, la comadrona, aunque imaginamos que tiene que ver con el cómo nació Tristram, una vez que nos ha informado de cuándo (41). Tristram nos cuenta la historia de cómo la comadrona pudo gracias a la ayuda económica del párroco del lugar obtener su licencia, «together with all its rights, members, and appurtenances whatsoever» (I.7: 43). Esta fórmula legal da lugar a una nueva digresión en la que Tristram nos explica que no es la fórmula tradicional, sino una nueva inventada por Didius, lo que da lugar a su vez a una digresión—que se extiende al capítulo siguiente (I.8)—sobre los *hobby-horses* y el derecho de todo hombre a tener el suyo; de todo hombre excepto del anónimo Lord al que Tristram en ese momento dedica su libro, dedicatoria que pone a la venta en el siguiente capítulo, prometiendo que incluirá en ella el nombre del comprador en la siguiente edición de la obra. Tristram vuelve entonces a la historia de la comadrona, pero ahora se centra en el párroco que la ayudó, que no es otro que Yorick, lo que da lugar a una nueva digresión en torno a este personaje—cuya pertinencia es difícil de ver, pues es la comadrona la que es relevante a la historia del nacimiento de Tristram, no Yorick. El narrador bosqueja el carácter de Yorick, su quijotesca estampa a lomos de su caballo, y la distorsionada interpretación que se hace de su acto generoso con la comadrona (I.10). El capítulo siguiente sigue girando en torno a Yorick, su apellido y orígenes familiares, lo que da lugar de nuevo y respectivamente a un par de digresiones de Tristram sobre el cambio en la forma de escribir los apellidos en Inglaterra y sobre la posible relación de Yorick con el bufón de *Hamlet*. El capítulo 12 cuenta la muerte de Yorick y el 13 regresa por fin a la comadrona y a la historia de su nacimiento.

Ello le lleva a consultar el acuerdo de matrimonio de su madre, pues a la postre esto explicará la intervención de la comadrona y su nacimiento en Shandy-Hall en vez de en Londres, pero antes de incluir el fragmento relevante de ese acuerdo, el narrador introduce de nuevo un comentario auto-consciente sobre sus métodos (I.14). Los capítulos 16, 17 y 18 prosiguen con la historia de su nacimiento, concretamente la cadena de circunstancias que, junto con el acuerdo matrimonial, determinan que éste deba tener lugar en Shandy-Hall, y, debido al empeñamiento de su madre, atendido por la comadrona, y no por el doctor Slop, como quiere su padre—que se basa para ello en una de sus *hobby-horsical* teorías que nos ofrece Tristram. El hilo sólo es roto por la comparación por parte del narrador del comportamiento irracional de su madre con el de su Jenny, lo que lo lleva a divagar sobre su estado civil—como tal narrador—y su relación con la enigmática Jenny. Cuando retoma el hilo de su historia, sin

embargo, no es para proseguir con la historia del nacimiento sino, sin duda a causa de la introducción de una de las teorías de Walter, para ofrecernos otra de éstas, la de los nombres, y hablarnos de su odio por el nombre Tristram (I.19). Tristram concluye apiadándose de su padre, pues evidentemente su hijo acabó llamándose Tristram, como demuestra el título de la obra, y el narrador está tentado de contarnos cómo fue eso pero decide no hacerlo por una curiosa razón: «...and if it was not necessary I should be born before I was christened, I would this moment give the reader an account of it» (I.19: 82). Esta razón es decisiva para establecer la conexión con la digresión que viene a continuación, pues en ella Tristram explica al lector inatento—aprovechando la ocasión para reñirle—cómo de esa afirmación se deduce que su madre no era católica, pues la doctrina católica sí permite el bautismo antes del nacimiento (por inyección), lo que lo lleva a una erudita digresión sobre dicha doctrina, que completa incluyendo la discusión sobre este método de bautismo de los doctores de la Sorbona.

Tras ello Tristram vuelve a la historia de su nacimiento y de hecho al momento mismo en que éste va a tener lugar. Walter, sentado al fuego junto a Toby en el salón de la casa se pregunta qué es todo ese ruido de ir y venir que oye arriba—sin duda debido a que Mrs Shandy está de parto. Toby se dispone a contestar:

I think, replied my uncle Toby, taking his pipe from his mouth, and striking the head of it two or three times upon the nail of his left thumb, as he began his sentence,—I think, says he:—But to enter rightly into my uncle Toby's sentiments upon this matter, you must be made to enter a little into his character, the outlines of which I shall just give you, and then the dialogue between him and my father will go on as well again. (I.21: 87)

Y efectivamente eso es lo que hace Tristram. Deja a Toby con la palabra en la boca, pero no para lanzarse a esa descripción de su carácter, ya que antes, sin duda a causa de ese carácter que aún no conocemos, se lanza a una digresión sobre esa teoría de que el clima inglés produce personajes excéntricos, a la que él añade una observación propia, lo que a su vez le lleva a comentar ese proceso de desarrollo de lo que han dicho otros por el que va avanzando el conocimiento humano, de lo que acaba de ofrecernos un ejemplo. Tristram entonces se acuerda de su tío Toby y la prometida descripción—«But I forget my uncle Toby, whom all this while we have left knocking the ashes out of his tobacco-pipe» (I.21: 88)—y procede a ofrecerla. Para ello empieza refiriéndose al carácter excéntrico de la familia Shandy, al menos de los varones, pues las mujeres no tenían carácter en absoluto, con la excepción de la tía Dinah. Esta le lleva a la historia de la tía Dinah y las discusiones que a causa de ella se suscitaban entre Walter y Toby, en las que se mostraba el diferente temperamento de uno y otro. Y es esta última digresión

la que provoca el comentario sobre su método digresivo-progresivo (I.22) con el que hemos empezado nuestro análisis.

De esta forma Tristram nos ofrece una reflexión sobre su método narrativo cuando ya hemos tenido ocasión de observarlo en la práctica. Y, acaso para corroborar sus palabras, Tristram no duda en comenzar el siguiente capítulo con una nueva digresión: «I have a strong propensity in me to begin this chapter very nonsensically, and I will not baulk my fancy,—Accordingly I set off thus...» (I.23: 96). Lo que sigue es una reflexión auto-consciente sobre diferentes métodos de caracterización y la intención del narrador de caracterizar sus personajes, en este caso el tío Toby, mediante su *hobby-horse*. Dicho lo cual Tristram por fin ofrece la *hobby-horsical* descripción del tío Toby, que se extiende al siguiente capítulo (I.24) y al primero y segundo del volumen II, en los que explica los orígenes de su *hobby-horse*, que están en la confusión de Toby a la hora de explicar cómo recibió la herida. Pero en II.3 la descripción de Toby y su *hobby-horse* de nuevo se interrumpe para mantener un diálogo con los críticos y justificar la confusión de Toby, utilizando para ello la obra de Locke *Essay Upon the Human Understanding* (II.2: 106-7), y aduciendo una serie de razones, para concluir que no es ninguna de ellas: «Now you must understand that no one of these was the true cause of the confusion in my uncle Toby's discourse; and it is for that very reason I enlarge upon them so long, after the manner of great physiologists—to shew the world what it did not arise from» (II.2: 108). Tristram sigue entonces con la digresión sobre Toby y su *hobby-horse* en los tres siguientes capítulos, que sólo interrumpe para recordarnos dónde dejó el hilo de su historia, es decir, que nos encontramos todavía en una digresión—«... 'twill be time to return back to the parlour fire-side, where we left my uncle Toby in the middle of his sentence» (II.4: 113)—y para introducir otra digresión sobre el criado de Toby, Trim. Por fin en II.6 Tristram vuelve a la conversación interrumpida entre Walter y Toby (I.21), éste acaba su frase—«I think, replied he,—it would not be amiss, brother, if we rung the bell» (II.6: 119).

El ruido del que se queja Walter y que da lugar a esta respuesta de Toby naturalmente son los preparativos para el parto. Walter envía a Obadiah a buscar al doctor Slop, y la conversación prosigue hasta que es de nuevo interrumpida por el doctor Slop que llama a la puerta (II.7); la explicación de su pronta llegada lanza al narrador a una nueva digresión auto-consciente sobre el tiempo y sus diferentes tipos, de nuevo inútil porque ésta no es la razón de tal prontitud (II.8). Tristram cuenta entonces la accidentada llegada de Slop a Shandy-Hall (II.9), su entrada en el salón (II.10), su olvido de sus instrumentos médicos y el envío de Obadiah a buscarlos

(II.11), y la conversación que tiene entonces lugar entre Walter, Toby y el doctor Slop (II.12-13-14), interrumpida por la llegada de Trim con el famoso Stevinus de Toby y el casual hallazgo de un sermón entre sus páginas, que Trim se dispone a leer (II.15-16). La lectura será interrumpida por Tristram para describir minuciosamente la postura de Trim, y especialmente por Toby y Trim (II.17), y tras ella la conversación continúa (II.18), centrada ahora en cuestiones de obstetricia y en cuál es la mejor forma de parto, aunque no antes de que Tristram explique detalladamente la historia del sermón que se acaba de leer. El último capítulo del libro II es una nueva interrupción digresiva claramente explicitada por Tristram, que, empieza así: «I have dropped the curtain over this scene for a minute,—to remind you of one thing,—and to inform you of another ... When these two things are done,—the curtain shall be drawn up again, and my uncle Toby, my father, and Dr Slop, shall go on with their discourse, without any more interruption» (II.19: 159). Lo que nos quiere recordar es el *hobby-horsical* carácter de su padre, que ilustra con su teoría sobre la importancia del parto. Con ésta quiere explicar la alianza entre Walter y Slop en defensa de la cesárea en la discusión sobre formas de parto a que la frase de Toby con la que terminó el capítulo anterior da lugar. Con esta frase empieza Tristram el volumen III. Y de esta guisa continuará Tristram en este volumen y los que siguen.

Así en los dos primeros volúmenes que Sterne publicó su método narrativo aparece claramente definido. Y, por si nos acostumbráramos a él, Tristram, con al autoconsciencia que le caracteriza, hará numerosas declaraciones en los volúmenes siguientes para llamarnos la atención sobre el mismo. Así en III.23, tras contar cómo Trim anuncia que Slop está construyendo un puente para Tristram en la cocina y el error de interpretación por parte de Toby a que tal noticia da lugar, Tristram nos llama la atención a los problemas de orden que se le plantean al historiador, pues para que entendamos el error de Toby debemos saber que un puente de sus fortificaciones había sido destruido y cómo fue destruido por Trim, y eso lo obliga de nuevo a alejarse del hilo de su historia y ofrecer una digresión, cuando preferiría no hacerlo,

...because the story, in one sense, is certainly out of place; for by right it should come in, either amongst the anecdotes of my uncle Toby's amours with widow Wadman, in which Corporal Trim was no mean actor,—or else in the middle of his and my uncle Toby's campaigns on the bowling-green,—for will do very well in either place;—but then if I reserve it for either of those parts of my story,—I ruin the story I'm upon,—and if I te'l it here—I anticipate matters, and ruin it there. (III. 23: 215)

El problema de Tristram es que su celo de historiador puntual y detallista le obliga continuamente a distorsionar el orden ideal de su historia para ofrecernos una

información que él juzga necesaria para el entendimiento de lo que narra. El método digresivo surge así de su afán mimético e inclusivo, y de los problemas que la multidimensionalidad de la realidad, en la que todo incidente o personaje posee múltiples ramificaciones y conexiones, plantean al mismo a causa de la linealidad de la literatura. El método digresivo no es sino un intento de seguir esas múltiples ramificaciones y conexiones, aunque naturalmente sacrificando el orden y claridad del relato. Tristram se encuentra así ante una disyuntiva entre claridad e inclusividad, y para salir de ella realiza la siguiente invocación:

O ye Powers! (for powers ye are, and great ones too)—which enable mortal man to tell a story worth the hearing,—that kindly shew him, where he is to begin it,—and where he is to end it,—what he is to put into it,—and what he is to leave out,—how much of it he is to cast into shade,—and whereabouts he is to throw the light!—Ye, who preside over this vast empire of biographical free-booters, and see how many scrapes and plunges your subjects hourly fall into;—will you do one thing?

I beg and beseech you, (in case you will do nothing better for us) that wherever, in any part of your dominions it so falls out, that three several roads meet in one point, as they have just done here,—that at least you set up a guide-post in the centre of them, in mere charity to direct an uncertain devil which of the three he is to take. (III.23: 215-16)

Naturalmente, Tristram acaba cogiendo el camino de la digresión, como ha venido haciendo todo el tiempo, y cuenta la historia de cómo fue destruido el puente de Toby.

Pero el más claro recordatorio del carácter digresivo del libro de Tristram tiene lugar gráficamente, en forma de dibujos, pues Tristram, al tiempo que anuncia que se dispone a narrar en el volumen VII la historia de los amores de su tío Toby «in a tolerable straight line» (VI.40: 453), representa a modo de contraste mediante una serie de líneas curvas el curso digresivo de los volúmenes I al IV. En el V, declara a continuación, ha mejorado considerablemente, y, tras representarlo de nuevo gráficamente y asignar letras a las diferentes curvas donde la línea recta se tuerce, curvas que representan las diferentes digresiones, explica el gráfico de la siguiente manera:

By which it appears, that except at the curve, marked A, where I took a trip to Navarre,—and the indented curve B, which is the short airing when I was there with the lady Baussiere and her page,—I have not taken the least frisk of a digression, till John de la Casse's devils led me the round you see marked D.—for as for c c c c c they are nothing but parentheses, and the common *ins* and *outs* incident to the lives of the greatest ministers of state; and when compared with what men have done,—or with my own transgressions at the letters A B D— they vanish into nothing. (VI.40: 454)

Así ofrece Tristram en forma sintética una explicación del curso digresivo de su relato similar a la que hemos ofrecido aquí de los dos primeros volúmenes. Tras ello prosigue

diciendo que en el sexto lo ha hecho mejor todavía, pues apenas se ha alejado su escritura de la línea recta. Y todo ello le lleva a anunciar que,

If I mend at this rate, it is not impossible—by the good leave of his grace of Benevento's devils—but may arrive hereafter at the excellency of going on even thus;

which is a line drawn as straight as I could draw it, by a writing-master's ruler, (borrowed for that purpose) turning neither to the right hand ot to the left. (455)

Pero, al contrario de lo que dice Tristram, ello sí es imposible, y el propósito de enmienda dura poco. El volumen VII es todo una inmensa digresión, que nos lleva en un gran salto temporal de su pasado, la historia de su vida que está narrando, a su presente, la de su viaje a Francia, como una especie de justificación por la interrupción en la escritura de aquélla. Y en el primer capítulo del volumen siguiente renuncia explícitamente a tal propósito y lo considera abiertamente un imposible, aunque ahora a causa del exuberante y luminoso lugar de Francia en el que escribe:

—But softly—for in these sportive plains, and under this genial sun, where at this instant all flesh is running out piping, fiddling, and dancing to the vintage, and every step that's taken, the judgement is surprised by the imagination, I defy, notwithstanding all that has been said upon *straight lines* in sundry pages of my book—I defy the best cabbage planter that ever existed ... to go on coolly, critically, and canonically, planting his cabbages one by one, in straight lines, and stoical distances, ...without ever and anon straddling out, or sidling into some bastardly digressions—In Freeze-land, Fog-land, and some other lands I wot of—it may be done—

But in this clear climate of fantasy and perspiration, where every idea, sensible and insensible, gets vent—in this land, my dear Eugenius—in this fertile land of chivalry and romance, where I now sit, unskrewing my ink-horn to write my uncle Toby's amours, and with all the meanders of JULIA'S track in quest of her DIEGO, in full view of my study window—if thou comest not and takest me by the hand—

What work it is likely to turn out! (VIII.1: 515)

De esta manera Tristram realiza de nuevo una especie de recordatorio al tiempo que anuncio de su método digresivo, anuncio que hace bueno inmediatamente después.

Así en el siguiente capítulo, tras escribir la primera frase de la historia, «It is with LOVE as with CUCKOLDOM» (VIII.2: 516), Tristram la interrumpe para hacer un nueva digresión, y una digresión además sobre en la forma en que escribe (que tiene mucho que ver con este método digresivo). En el siguiente capítulo saluda y habla con el lector, le pregunta por su familia y salud, y hace un juramento en el que invoca la máscara de terciopelo de su tía Dinah, que le lleva a hablar al lector de tal máscara. En el capítulo 4 Tristram retoma la historia con la misma frase, «It is with Love as with Cuckoldom», que ahora sí explica (en ambos la parte interesada es la última que se entera), y parece que la historia va por fin a echar a andar, pero el capítulo es muy

breve, un par de párrafos, y en el siguiente Tristram realiza una inesperada digresión sobre los bebedores de agua y su virtud de levantar pasiones en las mujeres. Parecería que con ello quiere explicar la que su tío despertó en la viuda Wadman, pero el capítulo 6 comienza diciendo que «I wish my uncle Toby had been a water-drinker; for then the thing had been accounted for, That the first moment widow Wadman saw him, she felt something stirring in her in his favour... But the truth is, my uncle Toby was not a water-drinker» (VIII.6: 519-20). Así comprendemos simultáneamente tanto la pertinencia como la impertinencia de la digresión, y Tristram se pone entonces a discutir otras razones que tampoco explican el amor de la viuda por su tío. Hasta que el propio Tristram se pierde, confundido por esta cadena de digresiones de las que no sabe cómo salir:

I declare, I do not recollect any one opinion or passage of my life, where my understanding was more at a loss to make ends meet, and torture the chapter I had been writing, to the service of the chapter following it, than in the present case: one would think I took a pleasure in running into difficulties of this kind, merely to make fresh experiments of getting out of 'em—Inconsiderate soul that thou art... (VIII.6: 520)

En el capítulo 7, brevísimo, Tristram nos muestra su decisión de empezar su historia de una vez—un recordatorio de que no lo ha hecho todavía: «...let us take the story straight before us; it is so nice and intricate a one, it will scarce bear the transposition of a single tittle; and, somehow or other, you have got me thrust almost into the middle of it...» (VIII.7: 521). De modo que no es hasta el capítulo 8 cuando Tristram comienza efectivamente a contar la historia de los amores de su tío Toby y la viuda Wadman, que se extenderá a lo largo de los volúmenes VIII y IX, y que, como él dice, por su propia naturaleza le hará seguir una línea bastante recta, mucho más que la de los primeros volúmenes, aunque no sin alguna ocasional y esporádica digresión.

De hecho la línea es tan recta que en un cierto momento Tristram reflexionará sobre la necesidad de introducir digresiones para mantener el justo equilibrio de la obra, en este caso una digresión que se extienda exactamente a lo largo de seis páginas:

Upon looking back from the end of the last chapter, and surveying the texture of what has been wrote, it is necessary, that upon this page and the five following, a good quantity of heterogeneous matter be inserted, to keep up that just balance betwixt wisdom and folly, without which a book would not hold together a single year: nor is it a poor creeping digression (which but for the name of, a man might continue as well going on the king's highway) which will do the business—no; it is to be a digression, it must be a good frisky one, and upon a frisky subject too, where neither the horse or his rider are to be caught, but by rebound. (IX.12: 585)

Pero lo que ofrece Tristram a continuación no es una digresión, sino una serie de comentarios auto-conscientes sobre la dificultad y manera de escribir una digresión. Tristram, además, formula en el capítulo siguiente (IX.13) un curioso método—su método infalible—para escribir digresiones cuando éstas se resisten: cuando sus ideas se vuelven pesadas y no encuentra manera de despejar su mente, el narrador se enjabona la cara y se afeita sin dejar un pelo, se cambia de camisa, se pone sus mejores galas, su peluca más nueva y su anillo de topacio. Acto seguido Tristram justifica este curioso procedimiento con una peculiar teoría:

—I maintain it, the conceits of a rough-bearded man, are seven years more terse and juvenile for one single operation [shaving]; and if they did not run a risk of being quite shaved away, might be carried up by continual shavings, to the highest pitch of sublimity—How Homer could write with so long a beard, I don't know—and as it makes against my hypothesis, I as little care—But let us return to the Toilet.

Ludovicus Sorbonensis makes this entirely an affair of the body ... [aquí sigue una cita en griego] ... as he calls it—but he is deceived: the soul and body are joint-sharers in everything they get: A man cannot dress, but his ideas get cloathed at the same time; and if he dresses like a gentleman, every one of them stands presented to his imagination, genteelized along with him—so that he has nothing to do, but take his pen, and write like himself. (IX.13: 587-88)

En el capítulo 14 la anunciada digresión sigue sin aparecer, y Tristram sigue escribiendo sobre su escritura, pues, tal como anuncia al principio del mismo, «as I never had any intentions of beginning the Digression, I am making all this preparation for, till I come to the 15th chapter—I have this chapter to put to whatever use I think proper—I have twenty this moment ready for it...» (IX.14: 588). Pero, finalmente, cuando llegamos al capítulo 15, todo lo que encontramos es esto:

The fifteenth chapter is come at last; and brings nothing with it but a sad signature of "How our pleasures slip from under us in this world;"

For in talking of my digression—I declare before heaven I have made it! What a strange creature is mortal man! said she.

'Tis very true, said I—but 'twere better to get all these things out of our heads, and return to my uncle Toby. (IX.15: 589)

Y Tristram efectivamente vuelve acto seguido en el capítulo 16 al relato de los amores de Toby. De esta manera, y como dice el narrador, al preparar y hablar de la digresión ha hecho ya la digresión, ha rellenado ya sus seis páginas de *heterogeneous matter* con una serie de digresiones sobre la digresión. Tenemos así una digresión anunciada que no llega a realizarse porque otras digresiones preparatorias y auto-conscientes, que versan sobre cómo escribirla, se lo impiden, o al menos cumplen su objetivo: es el colmo, o la culminación, según se mire, de su método digresivo. Y desde luego una efectiva compensación por la falta de digresiones de los dos últimos libros. Si en los

dos primeros el método digresivo se hacía bien presente en cantidad, en estos dos últimos lo hace en calidad. De cualquier manera, en ambos casos no estamos sino ante buenos exponentes de lo que es la tónica general de todo el libro.

2. El método narrativo de Tristram, así pues, se basa en la digresión, y está en última instancia justificado por las pretensiones miméticas a las que sirve, por ese intento de aprehender la realidad de modo exhaustivo, como Tristram deja claro y como han apreciado los críticos^{*(149)}. Sin embargo, como ha explicado uno de ellos, William Piper, en un artículo dedicado enteramente al método digresivo, hay digresiones de dos tipos, *explanatory* y *opinionative*, es decir, digresiones en las que Tristram ofrece información que explica determinados hechos o conductas, aspectos de la historia, y otras en que nos da sencillamente sus opiniones—y dentro de éstas habría que separar, aunque Piper no lo hace, las que versan sobre la historia de las que versan sobre el relato, es decir, sobre lo que cuenta o sobre cómo lo cuenta. Siendo esto así, el afán mimético inclusivo de Tristram puede explicar las digresiones que nos ofrecen información, pero no las que nos dan su opinión, que son justificadas por Piper con un argumento adicional: «With his explanatory digressions, he defines his story connections and fills in its background so that society can follow its crucial events and understand their Shandy importance. With his opinionative digression, he derives from

^{*(149)} Así, Henri Fluchère escribe en su libro: «Now in Sterne digression is ... promoted to the rank of an actual system of composition ... it gives *Tristram Shandy* its organic unity and its movement. It is digression, as the narrator says, that sets the whole machine in motion ... Digression emerges as the real spring that impels the book forward, the force behind the distribution of the parts» (42). Y añade un poco más abajo: «Digression is more than an exhilarating affirmation of liberty: it becomes the obedient instrument for capturing a hostile and fugitive reality, it explores the secret recesses of space and time, knowledge and mystery, always bringing back some quarry, and so underlining the universal interdependence which lets us believe in general harmony underlying the world whose fundamental characteristic used to seem to be incoherence» (44). Uno de los primeros críticos que llamaron la atención al atípico método digresivo fue VICTOR SHKLOVSKY en «Sterne's *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary», *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, eds. Lemon T. Lee y Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965): 25-57, para quien las digresiones son un procedimiento, junto a otros que analiza en este estudio, de llamarnos la atención al relato o discurso (*plot*), a la forma anti-natural y desordenada en que está narrada la historia (*story*), que son los acontecimientos en su orden natural. El método digresivo es para Shklovsky una estrategia para defamiliarizar o hacer extraña la historia y llamarnos la atención al método narrativo. Para él su motivación última no es mimética, pues la mimesis no justifica tal método; antes al contrario, esta falta de motivación mimética y la gratuidad del mecanismo tiene el objetivo de revelarnos o exponer al desnudo el propio mecanismo, hacernos más conscientes de la técnica que de su función, del relato que de la historia. «...that awareness of form», escribe Shklovsky, «constitutes the subject matter of the novel» (35), y ello hace que para éste «*Tristram Shandy* is the most typical novel in world literature» (57), afirmación con la que, como explican Lemon y Reis, «what he means is that it is the most plotted, the least "storied," of any major novel» (26). Nótese que estas intenciones y objetivos autoconscientes que Shklovsky ve en el método digresivo, al contrario que las miméticas, son atribuibles sólo a Sterne, no a Tristram.

these events the widely relevant wit and instruction that will hold society's interest and attention»; y añade más adelante: «Tristram's opinionative digressions are introduced to generalize the odd events of his life, that is, to draw from these events lessons and applications of broadly human value, and thus to make them meaningful to his audience»*(150). Sin embargo las razones o propósitos que Piper rastrea son los de Sterne más que los de Tristram (aunque Piper no parece diferenciar entre los dos), y aun cuando así no fuera es dudoso que todas las opiniones sirvan a ese propósito, como puede comprobarse repasando los ejemplos del punto anterior. Las verdaderas razones y la justificación básica, de nuevo, como en el caso de las digresiones explicativas y su intención mimética, la ofrece el propio Tristram, y bien pronto:

...You [the reader] must have a little patience. I have undertaken, you see, *to write not only my life, but my opinions also; hoping and expecting that your knowledge of my character, and of what kind of mortal I am, by the one, would give you a better relish for the other*. As you proceed further with me, the slight acquaintance which is now beginning betwixt us, will grow into familiarity; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship.—*O diem praeclarum!*—then nothing which has touched me will be thought trifling in its nature, or tedious in its telling. Therefore, my dear friend and companion, if you should think me somewhat sparing of my narrative, on my first setting out,—bear with me,—and let me go on, and tell my story my own way:—or, if I should seem now and then to trifle upon the road,—or, if I should sometimes put on a fool's cap with a bell to it, for a moment or two as we pass along,—don't fly off,—but rather courteously give me credit for a little more wisdom than appears upon my outside... (I.6: 41)

Las opiniones sirven pues para caracterizar a Tristram, y ello a su vez sirve para que entendamos la relevancia de todo lo que escribe, de toda la información que nos da, por irrelevante que parezca, y nos interese por ella, pues se refiere en última instancia a Tristram. Información y opinión están así indisolublemente unidas, la vida explica las opiniones, explica cómo Tristram se convierte en el hombre que opina, o, a la inversa,

*(150) WILLIAM BOWMAN PIPER, «Tristram's Digressive Artistry», *Tristram Shandy*, ed. Howard Anderson (New York: Norton, 1980) 549 y 550. Piper explica el efecto combinado de ambos tipos de digresión cuando escribe: «But what has Sterne achieved beyond making Tristram's story socially understandable and edifying...? He has achieved, to use Tristram's word..., a "texture," a web of life and opinion, of particular story and general statement which involves the trivial items of Shandy experience with general human truths in a fabric of great richness and density. It is with his opinionative digressions, especially, and with those explanatory ones which contain interweavings of opinion that Tristram has accomplished this texture» (557). En este respecto Piper compara a Tristram con el narrador de Fielding: «This sort of narrative texture is not peculiar to *Tristram Shandy* in the eighteenth century. *Tom Jones*, which has been shown to share the use of a self-conscious narrator with our novel, also shares this. Fielding's narrator, also, must often stop to explain or generalize an event in his story ... Fielding's narrator also habitually relates the particular events of his story to general opinions and truths» (560). Tras pasar revista a numerosos ejemplos de ello concluye que «...thus Fielding's narrator has engaged in some of the same digressive practices as Tristram Shandy and for something like the same reason, that is, to attach and to instruct society. Moreover, he has achieved a similar, if not as thick and complex, a discursive texture as Tristram has» (561).

las opiniones hacen ver la pertinencia de la vida, de cada detalle de la misma. De esta forma, las digresiones de opinión comparten a la postre el mismo objetivo mimético que las explicativas, siempre que entendamos cuál es el objeto o énfasis principal de la mimesis, que Tristram establece claramente en este pasaje: el propio Tristram. El afán mimético que le hace incluir todo tipo de detalles digresivos sobre su vida, contárnoslo todo, es también el que le hace opinar sobre todo, ya que sus opiniones contribuyen igualmente a lo que es en última instancia su objetivo: reflejar su personalidad, y su personalidad como narrador—la personalidad del hombre que cuenta su vida y opina sobre ella. Su método digresivo-inclusivo conseguirá que lo conozcamos a la perfección—y ello significa que lo *reconozcamos* como otro Shandy más—aunque con un conocimiento diferente del de los otros Shandy, menos preciso, pero más íntimo; tan íntimo que lo convertirá de hecho en el protagonista de la obra, aunque como narrador, no como personaje; y utilizando para ello no sólo los contenidos de esas digresiones, información u opinión, sino especialmente su forma, y ésta de una doble manera.

(a) En primer lugar la elección del método por parte de Tristram y la forma de ejecutarlo revela dos rasgos muy marcados de su personalidad a los que ya nos hemos referido: su afán incontenible por contarle todo, hasta lo aparentemente más trivial e irrelevante, un interés por los detalles y minucias más insignificantes—muy propio de un Shandy—que se manifiesta en las digresiones informativas; y su afán incontenible por opinar de todo, hasta de los temas y cuestiones más peregrinas y remotas, algo también muy shandiano. El afán de opinar de todo naturalmente nos ofrece además opiniones cuya singularidad e idiosincrasia, cuyo carácter shandiano en definitiva, caracterizan al sujeto que las profiere. Y ese afán de contarle todo le lleva a dar pormenorizados detalles de los Shandy que se revelan a la postre como una información vital para conocer al sujeto que informa; y tanto de manera indirecta, pues tal información, habida cuenta del parentesco que media entre Tristram y los Shandy, permite identificar estos rasgos de su personalidad—su compulsivo deseo de informar y opinar, así como sus opiniones—como shandianos, y aplicar a Tristram todos esos detalles que conforman el retrato de los Shandy y sus *hobby-horses*, especialmente Walter; como de manera directa, pues algunas de esas informaciones explican otros aspectos de Tristram que vemos reflejados en su escritura.

Así no es difícil establecer la conexión entre ese afán por contarle todo, no importa lo trivial que sea, con ese *hobby-horsical* gusto de Walter—y en parte también de Toby—por lo enciclopédico y lo trivial. No es difícil comprobar que la curiosa forma en que Tristram escribe su libro lo convierte en una enciclopedia de lo trivial de las que

tanto gustan a Walter. Y si no véanse, sin salir de la sinopsis que hemos ofrecido en el punto anterior, sus digresiones sobre la fórmula de la licencia de la comadrona, sobre los doctores de la Sorbona y la doctrina católica del bautismo por inyección, o sobre la máscara de terciopelo de su tía Dinah, por no hablar de la inclusión de un largo fragmento del acuerdo matrimonial de su madre que luego se resume en unas pocas líneas—lo que hace dicha inclusión innecesaria. En estas digresiones tenemos el mismo tipo de información irrelevante, insignificante, el mismo afán heredado de su padre por ofrecer todo sobre nada, el mismo gusto por la minucia. Esta afinidad es reforzada por la admiración compartida hacia el libro de Slawkenbergius, que representa precisamente este aspecto de su padre, y del que Tristram alaba precisamente su naturaleza enciclopédica, el hecho de que este autor «...has taken in, Sir, the whole subject, — examined every part...» (III.38: 237), de lo que resulta un libro que es «...a thorough-stitched digest and regular institute of noses; comprehending in it, all that is, or can be needful to be known about them» (237). La forma en que lo irrelevante salpica las páginas del libro sirve para caracterizar al narrador como un Shandy, y eso precisamente lo convierte en relevante, en tanto que información no sobre el mundo, sino sobre la personalidad del que lo mira y registra. Además, la forma en que estas minucias y trivialidades son introducidas interrumpiendo el hilo de la historia mediante el método digresivo muestra no sólo ese afán mimético del que habla Tristram, sino la conversión de este afán en algo compulsivo, obsesivo, irrefrenable. Para Tristram es imposible no sólo dejar fuera los detalles más pequeños, sino esperar para ofrecerlos en un momento más adecuado, en que no corten el hilo de la historia de la manera radical y abrupta en que lo hacen a veces.

Esto mismo ocurre con las digresiones de opinión, que cortan el hilo de la misma manera y reflejan así no sólo un desmedido afán por opinar de todo, sino por hacerlo en cualquier momento y circunstancia, no importa lo inadecuado y poco pertinente, lo que de nuevo vuelve a asociar a Tristram con su padre. Tristram, como hemos visto, ofrece opiniones de materias tan singulares e irrelevantes como los cambios en la forma de escribir los apellidos en Inglaterra, las posibles relaciones entre Yorick y el bufón de Hamlet, o la influencia del clima en el carácter excéntrico de los ingleses, pero, lo que es más importante, lo hace interrumpiendo el hilo de su historia y a veces sin que comprendamos muy bien cuál es su relación en absoluto con dicha historia—así la opinión sobre el clima y la excentricidad la realiza antes de explicarnos el carácter excéntrico de Toby, lo que la hace parecer totalmente gratuita. El narrador de Fielding opina abundantemente, pero siempre sobre temas pertinentes y relevantes para la

historia, y sus opiniones sirven para iluminarla; las opiniones de Tristram se centran en los asuntos más peregrinos e irrelevantes y tienen la virtud de hacer que nos olvidemos de la historia, lo que lo identifica inmediatamente como el hijo de Walter—de nuevo su relevancia estriba en lo que delatan sobre la personalidad del que opina. Tristram muestra ese afán heredado de su padre por opinar de lo inopinable, de los asuntos que no provocarían opinión en una persona cualquiera. Y el contenido de tales opiniones refuerza aún más la conexión con su padre, pues son tan singulares, excéntricas y disparatadas como las de éste, muestran esa misma luz peculiar que Tristram nos dice que Walter arrojaba sobre cualquier tema—de esta manera todos los comentarios e información que nos ofrece Tristram sobre Walter a este respecto son aplicables a él mismo, se convierten en comentarios e información sobre sí mismo. Así, en la sinopsis que hemos realizado tenemos la curiosa teoría sobre el clima inglés, que no es suya pero que asume y a la que aporta una observación propia; la disparatada hipótesis sobre por qué los bebedores de agua—además de jardineros, gladiadores, tejedores y cojos por un mal en el pie—despiertan la pasión de las mujeres; o su curiosa teoría sobre la mejor forma de escribir digresiones, aderezada además con una referencia erudita—a Homero y Ludovicus Sorboniensis—de las que tanto gusta Tristram (como muestra también su ataque a la doctrina católica reproduciendo la disquisición de los doctores de la Sorbona), y que refuerzan aún más su conexión con su padre. En otro pasaje Tristram explicará la decadencia de la oratoria por los cambios en la forma de vestir (III.14: 196). Tristram ofrece opiniones e hipótesis tan ridículas y singulares como las de su padre, y en las que se muestra el mismo afán de teorizar y el mismo afán erudito de éste. El libro entero está salpicado de tales muestras de erudición, y el propio Tristram confesará: «You see as plain as can be, that I write as a man of erudition;—that even my similes, my allusions, my illustrations, my metaphors, are erudite...» (II.2: 106). De hecho Tristram es, como Walter, blanco de esa *satire of learning* que lleva a cabo Sterne en su obra, como muestra claramente, además de toda la ridícula erudición y pedantería que él mismo despliega en su libro, sus alabanzas a Slawkenbergius y su interés por la erudición sobre las narices ⁵⁴.

⁵⁴ Para apreciar esta sátira que toma como blanco al propio Tristram por supuesto es necesario separar claramente al autor implícito, la imagen de Sterne en la obra, de su narrador o autor dramatizado, Tristram, una separación que muchos críticos olvidan al atribuir a Tristram cuando hace dichas referencias eruditas o pedantes la ironía que en realidad es sólo atribuible a Sterne. Tristram no es irónico cuando alaba a Slawkenbergius o utiliza la misma erudición que su padre. Es simplemente un Shandy como éste, y su incapacidad para ver en sí mismo lo que ve y critica en su padre no es explicable porque tales alabanzas o erudición sean irónicas, sino por esa disposición a ver la paja en el

Finalmente, al igual que el contenido de estas opiniones relaciona a Tristram automáticamente con su padre, algunas informaciones digresivas que nos ofrece sobre éste hacen lo mismo, y no sólo de la forma indirecta que hemos visto, en virtud de ese parentesco que explica que lo que dice de su padre sea aplicable a Tristram porque ciertos rasgos de éste, materializados en su escritura digresiva—su afán compulsivo de contarlo y opinar de todo y sus mismas opiniones—recuerdan aspectos similares de su padre; sino también porque ciertos rasgos específicos y concretos de su escritura, y por tanto de la personalidad que éstos delatan, situados más allá de esa afinidad general shandiana que podemos suponer de orígenes genéticos, tienen una conexión directa con las teorías de su padre que nos permite entenderlos como resultado de la influencia o educación recibida de éste. Así la disquisición de su padre sobre cómo el tiempo puede alargarse o acortarse, sobre cómo un breve espacio puede parecer larguísimo a consecuencia de «...the rapid succession of their ideas, and the eternal scampering of the discourse from one thing to another...» (III.18: 199), inspira evidentemente su método narrativo, en el que efectivamente el salto de una a otra cosa, las asociaciones de unas ideas con otras, alarga en el tiempo del narrador y el lector, de la narración o la lectura, lo que en la historia es un corto período. La teoría de la importancia de los verbos auxiliares en la educación, pues permiten convertir una simple palabra en una tesis o una hipótesis, explica en gran medida también esa misma cualidad que vemos en la escritura de Tristram, que revela que éste, aunque tal vez por otros cauces distintos del de los verbos auxiliares, ha conseguido esa shandiana capacidad. Y el sistema de deliberación de Walter de las *bed of justice* lo aplica Tristram también a su escritura, lo utiliza de hecho para escribir sus digresiones y opiniones, como declara en este caso el propio Tristram:

In all my nice and ticklish discussions,—(of which, heaven knows, there are but too many in my book)—where I find I cannot take a step without the danger of having either their worships or their reverences upon my back—I write one-half *full*,—and t'other *fasting*;—or write it all full,—and correct it fasting;—or write it fasting,—and correct it full, for they all come to the same thing:—So that with a less variation from my father's plan, than my

ojo ajeno y esa ceguera a nuestros propios defectos que caracteriza a todo ser humano. La ironía que resulta de un Tristram llamándonos la atención al carácter ridículo de las opiniones eruditas de su padre al tiempo que muestra unas opiniones y erudición similares es atribuible sólo a Sterne, de manera similar a cómo la ironía de un editor-narrador tratando y viendo como héroe al anti-heroico don Quijote es atribuible sólo a Cervantes, no a ese narrador. Estamos ante un similar dialogismo extradiagógico entre narrador dramatizado y autor implícito, que Sterne desarrolla mucho más—al desarrollar mucho más la figura del narrador—y utiliza con propósitos cómicos, satíricos (la *satire of learning*), paródicos (la parodia de la novela de la que nos ocuparemos en el siguiente apartado, que desemboca en un nuevo tipo de mimesis), y como método de caracterización (que también desemboca, como veremos más abajo, en un nuevo tipo de mimesis).

father's from the Gothic—I feel myself upon a par with him in his first bed of justice,—and no way inferior to him in his second...

—So that betwixt both, I write a careless kind of a civil, *nonsensical, good-humoured Shandean book*, which will do all your hearts good—

—And your heads too,—provided you understand it. (VI.17: 421)

Tristram revela así mediante su libro y su shandiana forma de escribirlo una personalidad tan shandiana como la de su padre, moldeada de hecho por la de éste.

Los ejemplos tal vez más claros de todo lo que decimos son la manera en que Tristram deja a su tío con la palabra en la boca, cómo interrumpe bruscamente una escena, para lanzarse a una larga serie de digresiones que finalmente nos explican el carácter de Toby. Es evidente que Tristram podía haber esperado al menos a que su tío acabara la frase, y su afán digresivo informativo se revela así no sólo algo compulsivo sino caprichoso, resultado no sólo de su afán por informar sino también de los caprichos de su mente, que Tristram es incapaz de someter. Lo mismo ocurre con su afán por opinar cuando éste le hace interrumpir su frase sobre el amor y los cuernos, y deja ésta sin explicar durante unos capítulos para ofrecer una serie de opiniones que le vienen a la cabeza en ese momento. La cuestión, como decíamos, no es simplemente ese desmedido y shandiano afán por el detalle, lo trivial e irrelevante, en forma de información o de opinión, sino su forma caprichosa y desordenada de llevarlo a cabo, que no puede justificarse por ese afán. Y ese afán tampoco puede justificar en absoluto esas digresiones, mitad informativas, mitad opiniones, en las que Tristram explica las razones que *no explican* la confusión de Toby cuando tiene que narrar cómo recibió la herida, el amor de Wadman por Toby, o por qué Slop llegó tan pronto a Shandy-Hall. Lo que éstas digresiones revelan es una incontenible verborrea que Tristram no puede domar, el hecho de que su método de escritura, más allá del propósito y la justificación mimética que lo informa, se basa en escribir lo que le viene en gana, que es lo mismo que decir lo que viene a su mente o se le ocurre en ese momento. Y ello nos conduce a la segunda manera en que el método de escritura de Tristram contribuye a caracterizarlo, y en este sentido lo sigue justificando miméticamente, tal y como Tristram pretende—aunque Tristram es posiblemente ajeno a esta segunda manera, que conduce, como veremos, a una mimesis diferente de la que él persigue y de la que habían perseguido todos los biógrafos/novelistas hasta ese momento.

(b) Es evidente que Tristram podría contar todo lo que cuenta y opinar de todo lo que opina más ordenadamente. Las bruscas interrupciones digresivas que acabamos de citar o sus digresiones sobre lo que *no explica* ciertos incidentes o comportamientos, muestran claramente cómo en el relato de Tristram no rige regla alguna sino

simplemente su capricho. Aunque el método digresivo pueda estar justificado por criterios miméticos, el orden que siguen las digresiones, la forma en que se suceden, viene dado por su antojo; cuando, como en el ejemplo que vimos, en un momento de la narración se presentan tres caminos que puede tomar el narrador, éste, imitando a los caballeros del román en las encrucijadas, toma el que se le antoja ⁵⁵. Ello da lugar a un relato cuya forma es tan caprichosa, singular, idiosincrásica y excéntrica como los *hobby-horses* de los otros Shandy, y que lo identifica por tanto como tal. En este nuevo sentido su escritura única y original, su forma irrepetible e inimitable de contar una historia, lo vuelve a caracterizar claramente como un Shandy, y él mismo es consciente de ello, de la forma en que su escritura extravagante está relacionada con esa extravagancia shandiana de la que habla. Así lo demuestra cuando, al reflexionar sobre su extraño método de escritura en una de sus digresiones, culpa a su padre del mismo:

I TOLD the Christian reader—I say *Christian*—hoping he is one—and if he is not, I am sorry for it—and only beg he will consider the matter with himself, and not lay the blame entirely upon this book,—

I told him, Sir—for in good truth, when a man is telling a story in the strange way I do mine, he is obliged continually to be going backwards and forwards to keep all tight together in the reader's fancy—which, for my own part, if I did not take heed to do more than at first, there is so much unfixed and equivocal matter starting up, with so many breaks and gaps in it,—and so little service do the stars [los asteriscos] afford, which, nevertheless, I hang up in some of the darkest passages, knowing that the world is apt to lose its way, with all the lights the sun itself at noon-day can give it—and now you see, I am lost myself!—

—But 'tis my father's fault; and whenever my brains come to be dissected, you will perceive, without spectacles, that he has left a large uneven thread, as you sometimes see in an unsaleable piece of cambric, running along the whole length of the web, and so untowardly, you cannot so much as cut out a * *, (here I hang up a couple of lights again)—or a fillet, or a thumb-stall, but it is seen or felt.—

Quanto id diligentius in liberis procreandis cavendum, sayeth Cardan. All which being considered, and that you see 'tis morally impracticable for me to wind this round to where I set out—

I begin the chapter over again. (VI.33: 444-45).

⁵⁵ El rechazo a las reglas y el orden convencional es uno de los motivos recurrentes de los comentarios auto-conscientes de Tristram, ya desde ese comentario casi al empezar la obra en el que afirma que, «...I shall confine myself neither to his [Horacio's] rules, nor to any man's rules that ever lived» (I.4: 38). A esta peculiar cruzada contra las reglas que se inicia aquí dedica la digresión auto-consciente que aparece en III.12, y aparece de nuevo de forma radical en las siguientes afirmaciones: «The deuce of any other rule have I to govern myself by in this affair—and if I had one—as I do all things out of all rule—I would twist it and tear it to pieces, and throw it into the fire when I had done—Am I warm? I am, and the cause demands it—a pretty story! is a man to follow rules—or rules to follow him?» (IV.10: 282). El contraste con el narrador de Fielding no puede ser mayor: uno afirma que someterá su relato a una serie de normas, otro proclama la ausencia de toda norma. También en repetidas ocasiones, como en la que hemos visto en el punto anterior cuando declara que va a empezar el capítulo de forma absurda pero siguiendo su antojo, hace alusión a su capricho—*whim o fancy*—como el principio que dicta su relato.

Tristram efectivamente vuelve a empezar el capítulo de nuevo— aunque ahora es el 34— utilizando la misma frase que interrumpió al principio del 33 para hacer esta digresión— «I told the Christian reader...»— pero que ahora continúa sin interrupción— «...in the beginning of the chapter which preceded my uncle Toby's apologetical oration ... That the peace of Utrecht...» (VI.34: 445)— y prosigue así su historia.

El pasaje es uno de los más esclarecedores sobre la relación entre su método digresivo y su personalidad. En primer lugar, porque explicita el carácter shandiano de ese extrañísimo método al tiempo que muestra uno de los ejemplos más claros del mismo— no sólo interrumpe caprichosamente el hilo de la historia sino que él mismo se pierde en su digresión y pierde el hilo de su relato, lo que le obliga a hacer borrón y cuenta nueva y empezar un nuevo capítulo. Pero, además, en segundo lugar, Tristram relaciona ese método con su cerebro, con su mente, y la particular impronta que la herencia paterna ha dejado en ella— esa *large uneven thread* que semeja en gran medida las caprichosas curvas que va describiendo su relato y que él mismo representa gráficamente, como hemos visto. Con ello Tristram explicita y nos hace conscientes no sólo de la herencia paterna, del carácter shandiano de su mente y con ello de su escritura, sino del carácter mental de su escritura, de cómo el capricho y el antojo que rigen ésta son los de su mente. Esta dirige el curso de la escritura de Tristram en función de las subjetivas conexiones que va estableciendo y las personales ocurrencias que en ella va despertando. Escribir lo que le viene en gana es escribir lo que le viene a la cabeza, como el mismo deja claro en otro pasaje:

That of all the several ways of beginning a book which are now in practice throughout the known world, I am confident my own way of doing it is the best—I'm sure it is the most religious—for I begin with writing the first sentence—and trusting to Almighty God for the second.

I would cure an author for ever the fuss and folly of opening his street-door, and calling in his neighbours and friends, and kinsfolk ... only to observe how one sentence of mine follows another, and how the plan follows the whole.

I wish you saw me half starting out of my chair, with what confidence, as I grasp the elbow of it, I look up—catching the idea, even sometimes before it half way reaches me—

I believe in my conscience I intercept many a thought which heaven intended for another man. (VIII.2: 516)

El pasaje, en el que muchos críticos se apoyaron en el pasado para establecer el carácter caótico, caprichoso, y poco artístico de la escritura de Sterne (confundiendo así a Tristram con Sterne, al autor o narrador dramatizado con el autor implícito) ⁵⁶, muestra

⁵⁶ Booth comienza su artículo sobre «The Self-Conscious Narrator» comentando la opinión que hasta fechas no muy lejanas a la escritura de este artículo había sido preponderante sobre Sterne: «It was, as critics and historians repeated endlessly, a mad, inexplicable thing, unreasoned and

claramente cómo el orden—o el desorden—de su relato es el de la sucesión de esas ideas que caza al vuelo, naturalmente en su mente. «But this is neither here nor there—why do I mention it?—Ask my pen,—it governs me,—I govern not it» (VI.6: 403), dice en otro momento, y es evidente que su pluma en realidad es su mente, que los dictados de su pluma que rigen su escritura son los de su mente. Por eso su escritura es original e inimitable, porque nace en—y viene dada por—su subjetividad, única e irreplicable, y por las asociaciones de ideas que tienen lugar en ella^{*(151)}.

Y efectivamente el orden de la sucesión de digresiones es el orden de la sucesión de sus ideas, de las ideas que vienen y van de su mente. Las asociaciones que su mente establece entre personajes, incidentes, temas, son las que determinan la forma concreta que toma su método digresivo y hasta sus contenidos concretos. Si la motivación general del mismo reside en ese afán mimético, la motivación particular e inmediata de cada digresión reside en la mente asociativa de Tristram. La información o la opinión

unreasonable, having real kinship in literature only with other mad works, most of them long since wisely forgotten ... Fortunately, these critical presuppositions are no longer generally held. Nearly everyone has given up the once popular belief that Laurence Sterne's writing methods are as chaotic as those of Tristram Shandy. Although Tristram depended on Almighty God for his next move, Sterne, most reputable critics now believe, depended on a reasonable elaborate plan. Modern readers, in short, tend to see deliberate artistry where earlier readers saw only whimsy» (163). De hecho, después de Booth, se ha pasado en muchos casos a presuponer esa maestría e intención artística de Sterne en el narrador y personaje ficticio que es Tristram, interpretando—como en el caso de la *satire of learning* que comentamos—estas palabras de Tristram sobre su falta de plan como irónicas. Pero no es Tristram, que es un personaje ficticio, el que crea orden del caos de su escritura, sino el autor implícito que es el responsable último de la obra. De nuevo no hay que confundir al narrador y sus intenciones con el autor y las suyas. De hecho Tristram, como veremos, fracasa como biógrafo, pues nunca llega a contarnos su vida, como pretende, su obra queda inacabada y es imposible de acabar—y además es tal vez interrumpida por su muerte. Sterne, sin embargo, triunfa, creando a través de este autor o narrador fracasado un nuevo tipo de novela y de mimesis, y concluye su obra *Tristram Shandy*, como demuestra Booth en otro artículo ya citado. La obra de Sterne cuenta cómo un narrador intenta desordenada e infructuosamente contarnos su vida; el fracaso de éste es el triunfo de aquél. La ironía y la intención artística no están en Tristram, sino en Sterne. Aquél escribe efectivamente como Dios le da a entender; Sterne escribe a través de este narrador caprichoso como unas intenciones y propósitos artísticos y, en última instancia, revolucionarios, le dan a entender. La confusión entre ambos nace del hecho de que, en muchos momentos, Sterne habla por boca de Tristram, lo hace portavoz de sus ideas, como hacen siempre los autores implícitos por boca de sus personajes, como hace Cervantes a veces por boca de Cide Hamete. El autor implícito se sirve siempre para hablar de las voces de su novela de una u otra manera. Hay que separar a Sterne, que sin duda planea, piensa y sabe muy bien lo que hace, al que no son aplicables esas palabras de Tristram, de Tristram, al que sí lo son.

^{*(151)} Sobre la relación de este orden asociativo mental, del que, como hemos visto, también hay ejemplos en los propios personajes (en Toby, Walter y la propia Mrs Shandy), con la filosofía de Locke, en la que no vamos a entrar aquí, puede consultarse la obra clásica de JOHN TRAUGOTT, *Tristram Shandy's World: Sterne's Philosophical Rhetoric* (Berkeley: University of California Press, 1954), el artículo también clásico de ARTHUR H. CASH, «The Lockean Psychology of *Tristram Shandy*», *English Literary History* 22 (1955): 125-35, o las páginas que dedica Fluchère al tema en su monografía (48-72), así como una plétera de artículos aparecidos a partir de los años setenta que no vamos a enumerar.

que nos ofrecen las digresiones puede ser pertinente en función de ese propósito mimético, pero su presencia y colocación ahí dependen de su mente y las conexiones que establece, y por tanto de esa subjetividad cuyo funcionamiento podemos rastrear precisamente en la sucesión de digresiones. Así lo aprecia Lehman cuando escribe:

His mind is in continuous activity, under the dominance of its own laws. There is no selection and ordering in terms of an issue raised by an impermanent or local morality, nor in terms of a falsifying line of action called plot. The activity goes on, whether forward or backward, by the associational relevance of the apparently irrelevant, by fixing on the illusive, the evanescent, the indefinable which engage that mind in which it contrives to report by suggestion.* (152)

Tristram, como hemos visto, no tiene ningún escrúpulo a la hora de interrumpir el hilo de su historia tan pronto como una de estas asociaciones lo lleva a algo diferente, y así estas asociaciones quedan registradas, de modo que a través de su relato podemos seguir el tren de ideas en la mente del narrador. No hay más que volverse a los ejemplos del punto anterior para comprobarlo. Así, el comportamiento irracional de su madre con motivo del parto le recuerda la irracionalidad de su Jenny, y se pone a hablar de ella. Cuando va a escribir sobre su nacimiento lo primero que le viene a la cabeza es la comadrona, y nos habla de ella antes de que lo haga del nacimiento; una vez que ha terminado con ella—y no sin antes habernos hablado de Yorick, ya que la comadrona le hace recordarlo y contarnos su historia, aunque ésta no es relevante en absoluto para su nacimiento—lo que le viene a la cabeza al pensar en su nacimiento es la serie de circunstancias que hicieron que éste se produjera en Shandy-Hall, una de las cuales es el acuerdo matrimonial, de modo que lo introduce antes de que sepamos su relevancia para su alumbramiento. La conexión, como en el caso de la comadrona, está en su cabeza, y sólo después podremos establecerla. Exactamente lo mismo ocurre cuando, al disponerse a escribir sobre Toby, formula su teoría sobre los excéntricos ingleses antes de que comprendamos su pertinencia, que radica naturalmente en el carácter excéntrico de Toby que conoceremos después; pero Tristram la incluye ahí, antes y no después de la descripción de Toby y su *hobby-horse*, pues ahí es cuando le ha venido a la cabeza. La fórmula de la licencia de la comadrona lleva a Tristram a pensar en Didius, éste y sus manías a la universalidad del *hobby-horse*, y esta universalidad le hace pensar lo indigno que aparecen ciertas personas de alcurnia montadas en sus *hobby-horses*, lo que le hace recordar tal vez la necesidad de dedicar su libro a una de estas personas, y

* (152) B.H. LEHMAN, «Of Time, Personality, and the Author: A Study of *Tristram Shandy*», *Essays on the Eighteenth-Century Novel*, ed. Robert D. Spector (Bloomington and London: Indiana University Press, 1965) 174.

ello hace a su vez que se le ocurra incluir una dedicatoria dirigida a uno de ellos y ponerla a la venta. Este tren de ideas queda así perfectamente reflejado en su escritura, como lo hace cuando habla de la imposibilidad de escribir sobre su bautizo antes de haberlo hecho sobre su nacimiento, que le lleva a pensar, como revela la disquisición que sigue sobre los doctores de la Sorbona, que ello es así porque es protestante, si fuera católico podría hacerlo. La conexión no es explicitada por el narrador, pero queda implícita en la aparición de esa inesperada digresión acerca de la doctrina católica sobre el bautizo antes del nacimiento. Siguiendo el relato seguimos el tren de sus ideas, el método digresivo nos permite seguir el curso de las mismas. De esta forma, esas curvas mediante las que representa gráficamente el curso digresivo de su relato, no son sino una representación del curso asociativo de su mente, y en última instancia de ésta y de ese *hard uneven thread* de su cerebro heredado de su padre, del que hablaba Tristram.

Estamos así ante la otra forma en que el método digresivo nos permite conocer al narrador y su personalidad, y lo hace en un sentido más profundo, en cuanto que este método permite reflejar su subjetividad y, lo que es más, permite que nos metamos en ella. En primer lugar, nos permite identificar esta subjetividad como plenamente shandiana, tanto por lo idiosincrásico, singular, excéntrico del relato que resulta de las asociaciones que tienen lugar en ella, como hemos apuntado ya, como por la forma compulsiva y obsesiva de ese asociacionismo mental, también propia de los Shandy. Si Walter y Toby lo asociaban todo con sus saberes eruditos o militares, lo llevaban todo a esos *hobby-horsical* terrenos en los que vivían, a los que dedicaban su vida y energías, Tristram lo asocia todo a la escritura que es su *hobby-horse*, todo cabe en ella, todo puede llevarlo a ese terreno al que dedica su vida y energías. Pero sobre todo, y en segundo lugar, más allá de que el funcionamiento de esa subjetividad lo identifique como un Shandy por su carácter *hobby-horsical*, excéntrico y obsesivo, lo decisivo es que tenemos la sensación de estar dentro de esa subjetividad, observando la sucesión de ideas que tiene lugar en ella. Nuestro conocimiento de la misma no nace de la observación desde fuera—incluso en primera persona se puede describir desde fuera la propia subjetividad—sino de nuestra observación desde dentro, como testigos privilegiados de su actividad mental gracias a la espontaneidad de la escritura de Tristram, a su rechazo de orden y reglas, a su método de escribir lo que le viene a la cabeza. No es una descripción de rasgos de esa subjetividad lo que tenemos—de hecho podemos tener dificultades si queremos caracterizarla con rasgos de este tipo más allá de los shandianos que hemos visto—sino una muestra de su funcionamiento.

Y esto nos lleva al protagonismo del narrador y la forma en que lo adquiere en el curso de una obra en la que apenas si aparece como personaje, o de la que es un personaje—de la historia, no de la narración—secundario. Efectivamente en un sentido convencional Tristram es menos conocido o tiene mucha menos entidad que Walter o Toby, incluso que Yorick o Slop, como ha apreciado Lehman: «Tristram is a figure in the story, but he is considerably less a personality than the other figures. The character through whom a world is seen invariably lacks the high visibility of other figures in a novel: he can only see out of himself, can never see round himself» (174). Pero Tristram es el personaje con el que el lector tiene mayor intimidad, el único en cuya subjetividad se introduce para presenciar la forma en que percibe y refleja la realidad, y ello, junto a la presencia continua de esa subjetividad en primer plano y colorando todo lo que cuenta, lo convierte en protagonista—pero protagonista como narrador. Todo el libro, en realidad, trata de él, pues todo lo que cuenta sirve en última instancia para dibujar esa subjetividad desde la que se nos cuenta. Por eso, y habida cuenta del carácter heterogéneo y fragmentario de lo que cuenta, él es su auténtico y único principio de unidad, su subjetividad es lo que une esos materiales dispares y desordenados, lo que les da orden, aunque sea un tipo de orden diferente, subjetivo en vez de objetivo, basado en su mente en lugar de en criterios temporales, espaciales, lógicos^{*(153)}. En este segundo sentido también es el narrador Tristram el protagonista

^{*(153)} Este aspecto ha sido comentado, entre otros, por Lehman: «...the telling of the whole story can end only in infinity ... Of that whole, *wherever* he stops, he will have only a fragment; that fragment can however be a unity of another sort, the criteria being in the consciousness, not in the world of outer phenomena» (182). Van Ghent se hace eco de esta misma idea en el capítulo de su libro dedicado a *Tristram Shandy*. Y Wayne Booth en «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before *Tristram Shandy*» explica como en *Tristram Shandy* Sterne está llevando a sus últimos extremos la figura del narrador cómico y auto-consciente, *disruptive e intruding*, que aparece en Cervantes, Scarron, Marivaux o Fielding, entre otros, y que ciertos novelistas contemporáneos de Sterne desarrollan de forma similar a la suya; pero, a diferencia de todos éstos, Sterne lo utiliza en última instancia para dar unidad a un relato aparentemente caótico. Para Booth, lo característico de Sterne es que lleva a cabo una *reductio ad absurdum* de este tipo de narrador, lo que dinamita la historia y produce una novela aparentemente caótica, pero que en realidad no ha hecho más que sustituir un tipo de unidad, la historia, por otro tipo de unidad, el narrador, siguiendo para ello el ejemplo de Rabelais, Burton, Montaigne o Swift, entre otros, que «...did not teach Sterne how to be chaotic; they taught him how to use a self-conscious narrator to salvage order out of seemingly chaos» (164). Booth concluye su artículo afirmando lo siguiente: «But as everyone is beginning to recognize, *Tristram Shandy* is not as chaotic a book as it seems; it is not really an explosion of all formal canons but only seems to be so. Sterne takes the novel beyond the line always carefully avoided by earlier novelists, but the line is not a line between unity and chaos. Rather it is a line between one kind of unity and another kind of unity, itself a fusion of various cohesive forces at work in the older “facetious” and “chaotic” traditions. What Sterne learned from Montaigne and Béroalde de Verville and “Gabriel John” and Dunton and Swift was not how to create a self-conscious narrator who could disrupt conventional fictional unity; he had been learning that from the novels of his own time. What he learned was how to employ this kind of narrator to impose unity, of however “loose” or unconventional kind, on seemingly disparate

de *Tristram Shandy*. Y no un protagonista que además escribe su historia, como Pamela, sino un personaje que nunca llega a ser el protagonista de su propia historia, que es relegado a un segundo plano por otros personajes, pero que se convertirá a la postre en protagonista al escribirla, como narrador de la misma. Así hemos pasado del protagonista como narrador al narrador como protagonista.

3. Las consecuencias de este salto cualitativo son paradójicas, cervantinamente paradójicas, y trascendentales más allá de Cervantes. La primera paradoja evidentemente es que su puntualidad y exhaustividad en la descripción de su familia de excéntricos e idiosincrásicos Shandies—cualidades que confirman esas declaraciones del narrador desde la narración sobre su carácter de historiador y el rigor de sus métodos—vienen a demostrar o nos ayudan a comprender que él es un Shandy más, y por tanto el carácter idiosincrásico y excéntrico de su relato, lo que es una seria limitación a su carácter histórico, una limitación que nace de la subjetividad del narrador y tan seria o más que la que suponía el carácter de moro de Cide Hamete. Como ésta, tal limitación no recuerda que toda literatura está escrita desde un punto de vista subjetivo, y cuestiona así el valor mimético de un relato cuya única pretensión, reivindicada por el narrador desde la narración de manera similar a como hacían los narradores dramatizados en el *Quijote*, parece ser la mimesis. A ello hay que unir el hecho de que si Sterne utilizaba esos dos planos de la historia y la narración de forma original para reforzar el efecto mimético de su historia, para crear la impresión de realidad autónoma y hacernos olvidar que es literatura, de manera similar a como hacía Cervantes con su realismo anti-literario, también nos recuerda a través de ellos sus limitaciones como literatura, en este caso la de la subjetividad del narrador, y por tanto sus diferencias respecto a la realidad, al llamarnos Tristram continuamente la atención a su relato y su método digresivo de escritura, que es la plasmación de esa subjetividad en la obra, su expresión más evidente. El efecto de esos comentarios en que Tristram nos llama la atención a ese método digresivo que es la plasmación de su subjetividad y su carácter shandiano en la obra es similar a los comentarios de los narradores dramatizados del *Quijote* sobre ciertos aspectos del relato de Cide Hamete: recordarnos el carácter literario de lo que leemos, que no es la realidad, que entre ello y la realidad

materials» (185). En *The Rhetoric of Fiction* Booth apostillará: «Regardless of the position from which we try to apprehend such a book, the secret of its coherence, its form, seems to reside primarily in the role played by the teller, by Tristram, the dramatized narrator. He is himself in some way the central subject holding together materials which, were it not for his scatterbrained presence, would never have seemed to be separated in the first place» (223).

media un autor con su subjetividad. Estamos así ante una paradoja metaliteraria similar a la cervantina, que convierte los efectos miméticos del juego con los planos narrativos del realismo anti-literario en realismo auto-consciente de efectos anti-miméticos.

La paradoja se acentúa en Sterne porque el afán mimético de Tristram es mayor, la puntualidad y puntillosidad de Cide Hamete es llevada al extremo por éste, y por eso resulta más paradójico que tal afán mimético por conseguir una inclusividad total, establecido claramente desde la narración, y plasmado en su método digresivo-inclusivo, acabe revelando la imposibilidad de la mimesis, en este caso por las limitaciones del narrador y su subjetividad—paradójicamente reveladas por el propio método digresivo-inclusivo. Pero la paradoja metaliteraria cervantina aparece más desarrollada y enriquecida no sólo por el mayor énfasis en ese afán mimético inclusivo, sino porque ese método de escritura en principio puesto a su servicio tiene como resultado una intensificación de la presencia y la huella de la subjetividad del narrador en el relato, y en última instancia retrata perfectamente esa subjetividad, algo que no ocurría con Cide Hamete en el *Quijote*, en el que esa subjetividad se presuponía y se subrayaba como una limitación a la representación literaria, pero que apenas si veíamos actuar y mucho menos retratada, salvo en escasas ocasiones. De este desarrollo o presencia de la subjetividad del narrador en los términos que hemos visto resulta otra paradoja que se superpone sobre la paradoja metaliteraria cervantina y va más allá de ella, que trasciende a Cervantes. Tal paradoja es que aunque ese método narrativo digresivo-inclusivo acaba demostrando la imposibilidad de la mimesis, sin embargo conduce de hecho a esa nueva forma de mimesis—o realismo—que hemos denominado *de percepción*. Y esta mimesis puede considerarse más verdadera que la anterior, la mimesis *de presentación*, pues ofrece no una realidad ordenada y elaborada siguiendo ciertas convenciones, es decir, *presentada*, sino tal como se imprime en la mente antes de ser elaborada y ordenada por ésta, es decir, *percibida*. De esta manera esa escritura casi automática de Tristram, sin reglas, al dictado del capricho, escribiendo lo que le viene a la cabeza, se revela decisiva, pues al contar la realidad de esa manera lo que está contando realmente son las ideas que esa realidad planta en su cabeza tal como éstas discurren de forma espontánea por ella, un flujo de ideas que no se someten a orden lógico ni proceso selectivo alguno, sino que se transcriben tal como se suceden en su cerebro. Así tenemos, por un lado, un retrato de la realidad tal como es percibida por la mente, antes de que sea elaborada o articulada por ésta, y, por otro, la mente tal como se retrata en esa actividad de percepción, sin que esta actividad sea tampoco elaborada o articulada por la propia mente. Esta falta de mediación de la mente organizativa de un

narrador hace esos retratos de esa realidad y esa subjetividad más verdaderos. La realidad objetiva se subjetiviza, y esa es la única forma verdadera de existencia de tal realidad; la subjetividad se objetiviza, pues no es elaborada por ningún intermediario y por tanto no es falseada.

Así pues, la digresión nos lleva a la asociación de ideas, ésta a la mimesis de percepción, y este tipo de mimesis nos traslada a la modernidad novelística. Así lo ha entendido Lehman, que escribe lo siguiente:

These digressions, which are only incidentally satiric of the suspense techniques of straight storytelling, make progress because Sterne is reporting the associational life as well as the physical life of *Tristram Shandy*; what is digression under the aspect of clocktime (the physical life) is progression under the aspect of being time (the associational life): we learn why people acted or spoke as they did, because Tristram remembers in order that he may know. *Its effect is to give a truer account of the world perceived than any other*, as is the effect in Proust. Is not *The Remembrance of Things Past* one immense digression into the mind's life, while the physical hand suspends a madeleine over a cup of tea? Just as everything in that work goes on in the mind of *Moi*, the reporter, so in Sterne's work everything goes on in the mind of Tristram. (173)

Dorothy Van Ghent se hace eco y expande estas ideas de Lehman en un pasaje muy largo pero que merece la pena citar:

At the most conspicuous level, the unity of *Tristram Shandy* is the unity of Tristram's—the narrator's—consciousness. This is a representative kind of unity, psychologically true to the way in which experience appears to all of us to have its most rudimentary unity; for though clock-time may seem to cut experience into units, these are arbitrary units that melt into each other unrecognizably in the individual's self-feeling; and though we may assume that a shared experience has a certain definite, common form of description for those who share it, yet we know that, as the experience is absorbed into and transformed by the individual consciousness, it is something very different for different people, and that its form and “oneness” or unity are felt most concretely only as the experience is stamped by the character of the individual consciousness.

Sterne's project in *Tristram Shandy* was not to have a parallel, in the work of a major novelist, until Proust wrote *Remembrance of Things Past* ... [E]ach of these books [Sterne's and Proust's] ... have a strong kinship in subject and plan and quality. Each makes of the narrator's consciousness its subject matter; the artistry of each lies in the “objectifying” of this “subjective” material in its own right and for its own sake, so that the “subjective” becomes an object to be manipulated and designed and given aesthetic form according to laws inherent in it; and each creates an Alice-in-Wonderland world that is unique and inimitable because the individual consciousness is itself unique and inimitable ... We think of *Tristram Shandy*, as we do of Proust's *Remembrance of Things Past*, as a mind in which the local world has been steeped and dissolved and fantastically re-formed, so that it issues brand new. (85-86)

A continuación Van Ghent afirma que las posibilidades descubiertas por Sterne están todavía más desarrolladas en *Finnegans Wake*, pero creo que la comparación más afortunada es con Proust, pues en ambos casos tenemos formas similares de llevar a cabo esa mimesis de percepción: un narrador que recuerda y escribe, y que va dejando inscrita su subjetividad en su escritura espontánea, y no monólogos interiores en la

línea de la *stream-of-consciousness fiction*. Pero no se trata de un simple relato en primera persona, que también puede dejar inscrita la subjetividad del narrador, como ocurre en *Pamela*. La cuestión fundamental no es que la realidad esté narrada desde un punto de vista subjetivo, sino que lo está antes de que ese punto de vista subjetivo la ordene y elabore, sin darle tiempo a que la presente, dejando fluir la memoria o la mente espontáneamente, sin que ésta pueda llegar a construir una visión lógica o coherente tanto de la realidad como de sí misma. Este tipo de mimesis retrata la realidad en su percepción y no en su presentación; y la mente en el acto—o mejor la actividad—de percibir y no de presentar*(154).

Así pues en *Tristram Shandy* la representación subjetiva de la realidad objetiva se convierte en representación objetiva de la realidad subjetiva. Lo que se anuncia como representación mimética del mundo, mimesis de presentación, resulta ser representación mimética de la forma en que el narrador percibe el mundo, mimesis de percepción. Se produce así una transformación de la paradoja metaliteraria cervantina, que puede entenderse en parte como un cambio de énfasis en la misma, una inversión de su dirección. En la paradoja metaliteraria cervantina la mimesis es cuestionada por la subjetividad del narrador, que demuestra la imposibilidad de la mimesis. En Sterne la subjetividad sigue cuestionando la mimesis que reivindica el narrador con su pose de historiador y los mecanismos del realismo anti-literario cervantino, nos recuerda que lo que leemos es literatura y sus limitaciones, como en Cervantes; pero la paradoja se vuelve sobre sí misma porque la forma en que Sterne inscribe la subjetividad de su narrador crea un nuevo y más poderoso efecto mimético, crea un nuevo tipo de mimesis. Lehman apunta a esta paradoja cuando comenta la superioridad de este nuevo tipo de mimesis y cómo lo que en principio podría ser una limitación se convierte a la postre en una virtud:

* (154) Van Ghent apunta en esta dirección cuando afirma: «In Sterne's deceptively frivolous, deceptively ingenuous novel *Tristram Shandy*, a new type of structure makes its appearance, a type that is of singular importance for the development of the modern novel. This is a structure modeled on the operative character of consciousness as such. *Sterne conceives the behaviour of consciousness in terms not of logical continuities but of the spontaneous association of ideas* ... The world that he creates has the form of a mind. It may perhaps help us to grasp the notion of a structure of this sort if we think of the mind in the figure on one of Leibnitz's monads, those elemental units of energy that have "mirrors but no windows": the mirroring capacity of the unit makes of it a microcosm of the universe, in that all things are reflected in it; and yet, because it lacks "windows," it is a discrete world in itself, formally defined only by internal relationships; while the reflections in its "mirrors" have a free energetic interplay unique for this monad—this mind—differentiating it from all others at the same time that it is representative of all others» (83).

The absence of chronology, the seeming want of order that, I believe, justify themselves in the associational mind of the narrator who takes his place within the universe under observation, are discovered at last to be resourceful means of rendering reality. The reader very clearly identifies himself with the observing reporter, takes on his state of mind and fancies himself moving selectively among the inexhaustible data of experience, prompted by the associations native to that state of mind. That the resulting imagined world has more reality than a stripped and ordered account there is considerable evidence to show. (178)

Naturalmente el genio de Sterne estriba en convertir esa sugerencia cervantina de la forma en que la subjetividad del narrador es siempre una limitación para su representación de la realidad en un nuevo tipo de representación de la realidad. Como Cervantes, Sterne utiliza la subjetividad de un historiador puntual y puntilloso para dialogizar la literatura que escribe y que leemos; pero va más allá de Cervantes y, al mostrarnos esa subjetividad en su actividad perceptiva de la realidad, nos viene a decir que toda realidad es en última instancia subjetiva, que esa es la única realidad, y la representación de la misma ha de hacerse por tanto desde esa subjetividad perceptiva, pre-articulada y pre-consciente. Y en ello estriba gran parte del impulso revolucionario de *Tristram Shandy*.

Sin embargo esta revolución hunde sus raíces en la tradición cervantina, pues esa subjetividad es la de un narrador cervantino, es decir, dramatizado, no fiable y auto-consciente, situado en el plano de la narración, al que conocemos en ese plano, como narrador y no como personaje; y que además comparte las pretensiones miméticas e históricas de los narradores dramatizados cervantinos y las reivindica desde la narración, lo que da lugar a una similar paradoja metaliteraria. Sterne llega a la mimesis de percepción no a través de un personaje sino del narrador, y este narrador es cervantino; la mente que percibe no es la de un personaje cuyo flujo de pensamientos transcribe un narrador objetivo e invisible, transparente, como en la mayoría de las novelas modernistas, sino la de un narrador subjetivo y muy visible que va transcribiendo el flujo de sus propios pensamientos, generados en el acto de narrar, al narrar. La figura del narrador Tristram hunde así sus raíces en la de Cide Hamete y los intermediarios, como han apreciado acertadamente Booth o Bothwell^{*(155)}. Es ese

^{*(155)} Bothwell sigue la pista de Booth y desarrolla la línea abierta por el artículo de éste sobre ese narrador cómico, intrusivo y auto-consciente cervantino (aunque no cite a Booth como inspirador de sus ideas y se limite a citarlo por cuestiones terminológicas). Tras constatar que los estudios de la influencia cervantina en Sterne se centran en los personajes Bothwell apunta la similitud entre los narradores como personajes dentro de la obra, diferentes del autor, «fictional creations» (136), aunque en ambos casos se haya tendido a confundir a unos con otros. Bothwell indica que tanto Cervantes como Sterne eran conscientes de este peligro, pues introducen alusiones a sí mismos como autores reales dentro de sus obras: Cervantes mediante la referencia a un libro suyo—*La Galatea*—del cura, que se declara amigo suyo, y la del Cautivo al soldado preso Saavedra; Sterne mediante el sermón encontrado

cervantino nivel de la narración con su narrador cervantino—dramatizado, autoconsciente y paradójico—lo que desarrolla Sterne de forma personal hasta llegar a mimesis de percepción. Y lo hace en un claro impulso anti-literario, como una reacción contra la ficción previa, en este caso la novela, que hace su empresa aún más cervantina, pues Cervantes había llegado también a su nuevo tipo de mimesis y a sus narradores en un impulso anti-literario, de reacción contra la ficción previa, en su caso el román. Cervantes crea a Cide Hamete y los demás narradores parodiando a los autores fingidos del román; Sterne a Tristram parodiando a los autores reales de novelas, a los novelistas. Cervantes llega a su nuevo tipo de mimesis por el anti-román; Sterne por la anti-novela, pues el método narrativo del que surge este nuevo tipo es una clara respuesta o reacción contra los métodos de la novela tal como empezaba a configurarse tras las obras maestras de Richardson o Fielding, como vamos a ver a continuación. Y, como también vamos a ver a continuación, de ese impulso anti-literario surge también otro tipo de mimesis, o mejor dicho, la misma mimesis pero desde otra perspectiva—la mimesis de construcción. En este sentido las innovaciones y descubrimientos de Sterne son tan *accidentales* o *inconscientes* como los de Cervantes, pues nacen más de la reacción, de la parodia, que de un sentido claro de dirección. Cervantes llega por el anti-román a un nuevo tipo de mimesis, *realista* y de presentación; Sterne por la anti-novela, por el rechazo de las convenciones narrativas de los novelistas que lo preceden, llega a un nuevo tipo de mimesis *realista*, no sólo de percepción sino también de construcción. Pero el paralelismo aún va más lejos si tenemos cuenta que el germen de la anti-novela de Sterne está también ya en Cervantes, pues los narradores dramatizados surgidos del anti-román conducían a Cervantes en última instancia a la auto-parodia y la auto-consciencia. Pero Sterne, nuevamente, irá más lejos, y por la parodia de la novela llegará a una forma de auto-parodia mucho más radical y amplia—la anti-novela total—que veremos en el siguiente apartado, y a una forma de auto-consciencia también mucho más radical—la novela auto-engendrada—que veremos en el último apartado.

de Yorick, que se declara acabó en las manos de un clérigo que lo predicó en la catedral de York y después lo imprimió, una clara alusión a Sterne, que así lo hizo efectivamente. «The fictional narrators in *Don Quixote* are, of course, not nearly as intrusive as Tristram is», escribe Bothwell, «but gradually the narrators of Cervantes' work emerge as personalities in their own right, especially the Arab historian Cid Hamet Benengeli ... We know Tristram primarily as a narrator, not as an actor within the plot» (135-36). El modelo de Tristram es por tanto Cide Hamete, y Bothwell estudia «...how Tristram, Sterne's narrator, is related to Cervantes' Cid Hamet, the editor, and the numerous other characters in *Don Quixote* who comment upon writing and literature» (137). Sin embargo Bothwell persigue los paralelismos en parecidos más bien literales y superficiales, aunque algunos no desprovistos de interés.

DEL ANTI-ROMAN A LA ANTI-NOVELA

The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent., is full of premonitions of the future of the novel. These indications arose from what might, of course have been a largely unconscious distrust in Laurence Sterne of the truth-telling power of the novel as written in his day, and their full significance can hardly have been clear to him as the indications were almost certainly dark to his contemporaries. For the distrust, of which there are abundant satiric evidences, was the inevitable response made by the perfect naturalness of Sterne's psyche to the unreality of even the great novels of Richardson and Fielding.

The trouble with Sterne's predecessors, he cannot have failed to see, was that they made segments of life too ordered and too intelligible to be true accounts, connections too simply clear to be credible. And, so viewed, *Tristram Shandy* is a deep-laid criticism of the novels of Richardson and Fielding.

B. H. Lehman, «Of Time, Personality, and the Author» (165 y 174)

El realismo anti-literario cervantino, como vimos, se basaba en crear un efecto mimético mediante el desenmascaramiento de la falsedad e irrealidad del román a través de la historia de don Quijote y su forma de actuar, pero también mediante la creación de ese plano de la narración por encima de la historia desde el que se reforzaba dicho efecto. Sterne seguirá el ejemplo cervantino en ambos terrenos, pues ya hemos visto cómo utiliza el plano de la narración para crear ese efecto, y también, como vamos a ver a continuación, utilizará una historia anti-romántica. Pero el meollo del realismo anti-literario de Sterne y su efecto mimético fundamental se produce no en la forma anti-romántica en que están caracterizados y actúan los personajes de la historia, sino en la forma en que el narrador escribe, en su método de escritura, es decir en el relato y no en la historia, así como en los comentarios auto-conscientes que ese narrador realiza desde la narración. Tal relato, como apuntan las palabras de Lehman, es una respuesta clara no al román sino a las novelas de sus predecesores, un desenmascaramiento de la falsedad e irrealidad de la novela^{*(156)}. Cervantes basaba su realismo anti-literario en el

^{*(156)} Y no es Lehman el único, aunque sí uno de los primeros, que se ha apercibido de este carácter de parodia de la novela de *Tristram Shandy*. Ian Watt, por ejemplo, escribe unos años más tarde: «But, of course, *Tristram Shandy* is not so much a novel as a parody of the novel, and, with a precious technical maturity, Sterne turns his irony against many of the narrative methods which the new genre had so lately developed» (291). Fluchère ha comentado también este carácter paródico de la obra (16-17, 155-56) y, más recientemente, Davis lleva este carácter paródico más allá del siglo XVIII inglés. Tras afirmar que el método narrativo de Tristram es mucho más natural de lo que parece, pues, «...in real life when friends are reminiscing together, constant interruptions, digressions, movements back and forth in time are taken for granted, and these in turn are nothing to what goes on with

ataque al román desde la historia, Sterne en el ataque a la novela desde el relato y la narración, aunque en Cervantes, como vimos, estaba el germen de la anti-novela y en Sterne hay rastros del anti-román. Pero el énfasis del realismo anti-literario se invierte, de modo que se pasa del anti-román a la anti-novela. De hecho Sterne marcará una clara ruptura con el román, pues al parodiar y atacar no ya el román sino la novela contemporánea, todavía muy marcada por el román como principio estructural o como visión de la realidad, dinamitará la trama romántica todavía subyacente en la novela y prescindirá del *romance* como parte integrante del diálogo novelístico.

1. En primer término, y en un sentido general, es evidente la afinidad en el anti-román de Sterne con Cervantes, subrayada por el contraste con otros novelistas como Richardson, Fielding o Smollett, que siguen utilizando héroes, heroínas y tramas románticas desde diferentes distancias o posiciones. Sterne, en este sentido, representa una clara vuelta al anti-román cervantino frente al neo-román de Richardson o el román cómico de Fielding (presente también en Smollett), como ha apreciado Bothwell:

Like Cervantes, Sterne peoples his novel with anti-romantic types. There is no handsome youth anywhere in *Tristram Shandy*, no lovely young girl to be wooed. Departing from the traditional concern with courtship leading to marriage in fictional narratives, both Sterne and Cervantes provide the reader with middle-aged (or older) protagonists whose problems are not like those of a youthful hero or heroine whose most pressing concern is usually to find the best possible mate...

The "romantic interest" which was considered essential in fiction is provided in both Cervantes and Sterne through comic episodes which undermine the tradition. Thus, in Cervantes, we have Don Quixote's ideal love for Dulcinea and his wrestling with Maritornes; in Sterne, we have Uncle Toby's ill-fated affair with the Widow Wadman.

In fact, previous imitators of Cervantes' *Don Quixote* in the eighteenth century transformed the hero or heroine into a handsome young person who, being cured of his madness, could find conventional happiness through a proper marriage. Even in Fielding's *Joseph Andrews*, although the quixotic Parson Adams becomes the most interesting character, the plot centers on Joseph and Fanny's courtship. Sterne dared to forsake the romantic plot entirely and, following the example of Cervantes, created a novel in which character is the primary interest. (79-80)* (157)

incredible rapidity within the mind itself» (28), Davis explica la extrañeza que causa este método por su choque con las convenciones de la novela dominante: «The reason it seems so strange—or used to—is that it conflicts with the dominant tradition in the novel, especially the nineteenth century, which denies or conceals one half of its own nature, which assimilates fiction to history, and makes the event and its morality or meaning dominate or even seem to cause the telling of the story. It puts all its emphasis on a presentation so full, so detailed and so sustained of what is often an extremely artificial plot, because it wants to create the illusion of something directly experienced, as if we were ourselves observing the incident itself or participating in it or being inside the minds and bodies of the participants» (28).

...*(157) Karl ha comentado también a este respecto la exclusión casi total de las mujeres—con excepción de las secundarias Mrs Shandy y Wadman—y especialmente el carácter asexual de los protagonistas masculinos: «These [love and romance] are qualities which assert themselves by their marked absence. Much as Dickens's *Picwick*, *Tristram Shandy* virtually excludes females. A woman is

Pero en Sterne, a diferencia de Cervantes, el anti-román no conforma siquiera una trama propiamente dicha, pues en *Tristram Shandy* apenas hay historia, sólo retazos episódicos o reminiscencias de la misma. Este carácter elusivo, fragmentario, casi inexistente de la historia es posiblemente la mayor dificultad para apreciar la presencia del anti-román en *Tristram Shandy* más allá de esta similitud general. Una buena forma de hacerlo es tomar como punto de partida los dos componentes o líneas narrativas fundamentales que distingue Booth en la obra: «We have, in fact, only two simple story threads: Tristram's conception, birth, naming, circumcision, and breeching, and uncle Toby's courtship of the Widow Wadman» (*Rhetoric of Fiction* 231). Teniendo en cuenta estas dos líneas o retazos de la historia, no es difícil apreciar cómo en ambas está presente un importante elemento anti-romántico, pero de diferente manera en una y otra: la de Toby es anti-romántica de manera quijotesca o cervantina, la de Tristram de una manera propia y original que podríamos denominar shandiana o sterniana.

Del sentido anti-romántico de Toby y sus amores con la viuda Wadman se han apercibido algunos críticos. Así Bothwell hace referencia a ello en el pasaje que hemos visto, y esta autora es todavía más explícita cuando escribe:

Don Quixote's love for Dulcinea and his entanglements with the wenches and ladies he encounters are essentially comic, and parody the idealistic love affairs in the romance of chivalry. Toby's "amours" with the widow also provide comic romance which parodies the love interest in most novels of the eighteenth century. Both Don Quixote and Toby misread all signals women give them: Don Quixote always thinks that women are attracted to him, while Toby, on the contrary, perceives nothing of the "lambent delicioua fire" shooting out of the widow's eye. (101)*⁽¹⁵⁸⁾

Por supuesto el interés amoroso de las novelas del XVIII al que se refiere Bothwell es en última instancia romántico en cuanto que tomado del román, y a éste se dirige esta

a strange creature from another world ... The male is not powerful but innocent, and untrappable because he is asexual. He is able to carry on marriage functions at a minimal level (Walter) or unable to function except in a pre-female world (Toby). The latter ... uses his groin injury as protection against women altogether. Young Tristram is himself moving toward this condition, with the circumcision at five, an accident that appears to Walter Shandy as castration, and his later consumption, which drains away his physical energy» (219). Clive Probyn estudia también la manera en que «...for all three characters [the Shandies] some form of sexual inadequacy has led to a compensatory obsession [the hobby-horse]...» (139).

*⁽¹⁵⁸⁾ Craddock, una vez más, se hace eco de estas ideas cuando escribe: «The whole of Toby's "Cervantick amours", which dominate Volume Eight and Nine, themselves sustain a grotesque play on the disproportions of the ideal and the real in love which recalls a number of characteristics of the anti-romantic aspects of *Don Quijote*. All through his book, Tristram signals the importance of this love affair whose enactment is constantly and teasingly delayed. When it arrives, uncle Toby's Dulcinea turns out to be more like the earthly Aldonza Lorenzo..., whose interest in sexual realities sends Tristram's uncle rapidly back to the shelter and protection of his brother» (296).

respuesta—más que parodia—anti-romántica. Ya vimos la quijotesca forma en que Toby cabalgaba a lomos de su quijotesco *hobby-horse* y vestido con anacrónicas y ridículas ropas a la conquista de su dama, en un claro contraste con los héroes del román que era explicitado por el narrador mediante la comparación de Toby con los mismos, y por tanto como un Quijote anti-romántico. Su idealismo amoroso chocaba tanto con esta quijotesca estampa como con la realidad degradada representada por la viuda, por lo que teníamos la misma inadecuación al modelo romántico tanto en el personaje como en su contexto, y todo ello confería a este componente anti-romántico perfiles claramente quijotescos. Estos se tornan cervantinos si añadimos ese contraste entre lo alto y lo bajo con que juega el narrador cuando yuxtapone el idealismo amoroso de Toby con los terrenales amores de Trim con la Beguina, o al equiparar el enamoramiento de Toby de la viuda con una ampolla en el trasero: Toby confunde su amor con una ampolla que le sale al montar a caballo, hasta que, al explotársele ésta, comprende que lo que realmente le pasa es que está enamorado (VIII: 554, 559).

El aspecto anti-romántico de Toby no se limita a sus amores. Toby también evoca ese otro elemento típico del héroe romántico, el guerrero o militar, de la misma manera anti-romántica y quijotesca. Bothwell señala con acierto el origen literario romántico de la vocación militar de Toby, que nace de sus lecturas en la escuela de ciertos textos, entre ellos romanes como el de *Guy of Warwick* y otras obras de índole romántica (Bothwell 93-94). Y Toby ha sido soldado, puede que hasta héroe. Pero cuando lo encontramos su forma de ejercer su vocación guerrera es reproducir batallas en miniatura, que él sin embargo toma por reales y en las que actúa como capitán de ejércitos. El heroísmo romántico queda así reflejado en un espejo anti-romántico y muy quijotesco, pues si Toby lleva a cabo una imitación de las proezas que lee, imitación que él toma por real, don Quijote hace lo mismo. Ambas imitaciones, como hemos visto, tienen además el mismo carácter no sólo ético sino también estético, aunque Toby tiene la ventaja de que él puede controlar todos los elementos de esa imitación en el *bowling-green*, en esa realidad ficticia y en miniatura, mientras que don Quijote, en el ancho mundo de la realidad exterior, no puede nunca hacerlo—excepto, como vimos, en el episodio de Sierra Morena, con el que de hecho, y muy significativamente, se han comparado las actividades de Toby en su *bowling-green**⁽¹⁵⁹⁾. Así pues Toby evoca

*⁽¹⁵⁹⁾ Donovan, por ejemplo, comenta: «Toby's quixotism provides an even closer parallel to the original than Mr. Shandy's, for the warlike nature of his hobby-horse suggests the form of Don Quixote's principal delusion, and his eloquence on behalf of the military virtues recalls Don Quixote's demonstration that the profession of arms is superior to the profession of letters. The bowling green is Toby's Sierra Morena, the scene of his heroic—and altogether imaginary—exploits...» (113). Y Edward

claramente el heroísmo romántico por su participación en las actividades propias del héroe, la guerra y el amor, y por el idealismo del que hace gala en ambos, como apunta bien Niehus: «Toby's illusions do tend to be protected by his idealization of their two main objects—war and love. In the world of his imagination and seen through the softening haze of his own innocence and modesty, war is purged of suffering and love is purged of lust» («Quixotic Figures» 46). Pero su herida lo convierte en un anti-héroe al alienarlo de la realidad—tanto militar como amorosa—en la que debería ejercer ese idealismo—«His wound cuts him off from the realities of action or passion so he compensates by imagining and playing», comenta Craddock (272). El heroísmo romántico queda así reducido a batallas en miniatura y al cortejo de la viuda Wadman, actividades ambas que lo definen claramente como un Quijote anti-romántico. Como ha señalado Craddock acertadamente, «...the absurd, gentle, illusory world of Toby is both a contrast to the notion of the Classical, epic hero, and re-creation of Don Quijote. The traditional hero is successful in love and war—Toby is effectively impotent in both. Like Cervantes's knight his fighting and his love life are largely the stuff of make-believe» (270).

Toby es por tanto una respuesta quijotesca al héroe romántico y su dedicación al amor y el combate. Pero también en la breve y fragmentaria línea de acción que protagoniza Tristram vemos una respuesta al héroe romántico, aunque ésta no de índole quijotesca. Las intenciones anti-románticas de Sterne quedan claras desde el mismo nombre de su héroe, en el que al caballeresco y heroico Tristram se une el vulgar y ordinario Shandy, como ha constatado Sheridan Baker:

...he [Sterne] mocks the high and chivalric "Tristram" with the low "Shandy," a perfect Cervantic mockery signifying something like "noble, sad Sir Tristram Crackpot," a formula for burlesquing romance he seems to have borrowed from Smollett (high "Sir Roderick" against low "Random"), just as Smollett borrows back from him the latecoming and virtually nonexistent hero in his (high Sir) *Humphry* (low) *Clinker*. («The Idea of Romance» 516-17)* (160)

Niehus, sin explicitar el paralelismo, lo revela y apunta a él cuando escribe: «Within the confines of the bowling green he has, or seems to have, all that any Quixote could ask, a world in which reality is perfectly atuned to the rythm of his own hobbyhorse, a world of his own making in which cause and effect are not the products of uncontrollable and inexplicable chance, but are shaped by his own desires and powers. In such a world the Quixote hero becomes the director of fate, not its victim» («Quixotic Figures» 46).

* (160) Robert Erickson propone algunas interesantes connotaciones del nombre *Tristram* tanto quijotescas como anti-románticas—teniendo en cuenta el contraste entre tales connotaciones y lo que sabemos de la vida de Tristram—cuando afirma: «Now, the "melancholy disyllable" of Tristram, or "triste," emerges in three different contexts which concern us here. There is first the motto attributed to Aristotle and quoted by Walter in his discussion of "the due contention betwixt the radical heat and the radical moisture within us ... *Quod animal post coitum est triste*" (397). The next occurs in the

Y luego cada uno de los episodios que se narran de su vida a los que hacía alusión Booth—concepción, nacimiento, bautizo, accidente en la ventana y primeros pantalones—muestran una correspondencia perfecta con los episodios que suelen marcar la primera parte de la vida del héroe, pero naturalmente en versión vulgar y anti-romántica. Así Davis comenta que «...he [Sterne] makes Tristram an anti-hero in the most correctly mythological way...» (37), afirmación que explica así:

In his book *The Hero*, Lord Raglan contends that the narrative incidents of myth develop out of magic and ritual, and that the particular magic acts and rites on which the stories of great heroes are based are those centering around conception, birth, naming or christening, circumcision, entrance into manhood (or "breeching"). These, of course, are precisely the important adventures—more often misadventures—in Tristram's life. Obadiah even ties knots, which we know from Frazer's *Golden Bough* is a magic way of making birth difficult. Important rites of passage significantly omitted are those of marriage and burial. A consummated marriage is impossible both for the hero and Uncle Toby, with whom the hero is closely identified. Death, from which he flies, is manifestly not impossible, but it cannot be included in the novel until it happens, and then the teller cannot tell it because he is not there to do so. It is included by the novel's not being concluded. (38)

No es difícil comprobar cómo la accidentada concepción, nacimiento y bautizo de Tristram, así como el accidente de la ventana que funciona como circuncisión o la elección de sus primeros pantalones por Walter que funciona como ese rito de entrada en el mundo adulto, son una clara respuesta anti-romántica o inversión de estos puntos clave que marcan la trayectoria del héroe^{*(161)}.

discussion of Sancho's re-naming of Don Quixote as the "Knight of the woeful Figure." The original Spanish is "caballero de la triste figura," a phrase Sterne may have been aware of. And finally, it is possible that the "small hero" of Sterne "obstretical romance" (as it has been called) may be named after Sir Tristram de Lyonesse in Book Eight of Malory's *Le Morte D'Arthur*, especially considering that Sir Tristram's delivery deep in a cold forest causes the death of his mother, and her last words are a solemn charge to her lord that "whan he is crystened let calle him Trystrams, that is as muche to say as a sorrowfull byrth." And the king "lett call hym Trystrams, the sorrowfull-born chyld." Hence both of Sir Tristram's parents join in so naming him» (58-59).

^{*(161)} Sobre este valor anti-romántico de la concepción, por ejemplo, Stedmond escribe lo siguiente: «He uses the convention of "beginning at the beginning," starting with the birth of the narrator, but parodies this convention by pushing it nine months back to the very time of conception. Traditionally, only epic heroes are traced to pre-natal origins (usually of an exceptional, perhaps miraculous kind, involving the intervention of a god), and Sterne includes a reference to Leda and the swan to underlie this aspect of his parodic humour. But here, no "hero" is involved, but rather an anti-hero, and no god-like intervention, but rather the anti-rational, almost mechanical, association of ideas, described by Locke as one of the primer characteristics of the operation of the human mind ... unswanlike Father Shandy is no god, whatever his pretensions, just as Mother Shandy is no Leda» (7-8). Y Bothwell comenta al respecto: «If Cervantes flaunts literary tradition by beginning without a proper genealogy for his hero, Sterne flaunts it by starting rather too much at the beginning, *ab ovo*, just as Horace said one should not. Cervants rejects the deterministic importance of ancestors and birth: Sterne mocks it by making his conception the root of Tristram's odd character» (246).

Pero además, muchos de estos episodios, especialmente el primero, tienen un valor determinista que es también una clara alusión anti-romántica. Hemos visto cómo el destino de los héroes viene marcado desde su nacimiento, tanto por un determinismo de linaje—y este será el rasgo que invertirá la picaresca con su anti-romántico determinismo—como por ese determinismo providencial, que envía señales de la predestinación heroica del protagonista y que luego guía los pasos de éste hacia ese destino heroico y su triunfo final. En *Tristram* ambos aspectos son parodiados o al menos contestados. El determinismo genético paterno pasa de un determinismo de linaje a uno de concepción: es el *homunculus* y el acto sexual lo que, según la teoría de Walter que *Tristram* parece compartir, marca el destino del hombre y su vida futura. Las desgracias de *Tristram* se interpretan así a la luz de su accidentada y desastrosa concepción. Pero es que además la vida de *Tristram* seguirá después siendo determinada por una serie de incidentes que, según la opinión de su padre—compartida a medias por *Tristram*—van marcando su destino tan negativamente como su concepción: su alumbramiento con el aplastamiento de su nariz, su bautizo con el nombre de *Tristram*, y su accidente con la ventana. Lo interesante es que todas esas *misadventures*, estas aventuras románticas invertidas, son fruto de una serie de coincidencias, de una especie de casualidad anti-romántica—en cuanto que se dirige contra el que debería ser el héroe de la historia y revela su condición de anti-héroe—y *realista*—en cuanto que sus orígenes no están en un mundo o principio rector superior alguno, sino en el mundo horizontal, en una serie de hechos aparentemente triviales e insignificantes que tienen lugar en el mismo. Así el narrador recibe el infortunado nombre de *Tristram* debido a que su estado al nacer hace temer por su vida, lo que obliga a bautizarlo a toda prisa; cuando Walter es avisado está durmiendo y tiene que vestirse antes de acudir, así que comunica el nombre elegido—*Trismegistus*—a Susanah, pero ésta sólo recuerda la primera parte—*Tris-something*—y esto hace pensar a Yorick que se trata *precisamente de Tristram*, el nombre aborrecido por Walter. La cadena de coincidencias es todavía más evidente en el aplastamiento de la nariz: la primera es que Slop esté de camino a Shandy-Hall cuando se le manda aviso; como consecuencia su instrumental está en su casa y Obadiah debe ir a buscarlo; ante el miedo de que la bolsa se abra Obadiah ata un nudo hecho de un sin fin de nudos; ello hace que, ya en Shandy-Hall, abrirla sea imposible, y el tiempo apremia porque *Tristram* está a punto de llegar al mundo; el doctor Slop decide entonces cortar el nudo pero al hacerlo se hace un corte en el dedo; ello le obliga a usar el forceps en vez de sus manos en el parto; pero el forceps se le escurre, y, naturalmente, de todas las partes posibles

en las que podría ir a dar, va a dar *precisamente* a la nariz, la parte más importante para Walter, y la aplasta. El carácter anti-romántico de Tristram queda así establecido no sólo por lo ordinario y vulgar de los hechos que tienen lugar en estos episodios clave que evocan los que marcan la vida del héroe romántico, sino por la índole anti-romántica de las coincidencias que los determinan (una clara inversión del determinismo providencial romántico), aunque el anti-román tiene claramente una forma diferente a la quijotesca o cervantina ⁵⁷.

Lo que hace de estas coincidencias algo significativo y auténticamente casual es la forma en que frustran los designios de su padre. Si Walter no valorara la nariz por encima de todo o no aborreciera *Tristram* por encima de todos los nombres, no podríamos hablar de casualidad, sólo de una serie de accidentes que hacen que Tristram sea chato o se llame así; pero que esto ocurra precisamente al hijo de un hombre para el que nariz y nombre son vitales, y que se esfuerza en que no ocurra lo que finalmente ocurre, confiere a esos accidentes un sentido de dirección que los convierte en casualidades y nos llama la atención sobre la intervención de la casualidad—aunque una casualidad anti-romántica y *realista*—en estos episodios claves de la vida del héroe. El mismo Walter subraya este carácter casual cuando, a raíz de los sucesos de la nariz, se lamenta de que «...what a chapter of chances do the events of this world lay open to us» (IV.9: 281), y comenta: «Take pen and ink in hand, and calculate it fairly, brother Toby ... and it will turn a million to one, that of all the parts of the body, the edge of the forceps should have the ill luck just to fall upon and break down that one part [Tristram's nose], which should break down the fortunes of our house with it» (282). Tristram parece compartir la visión de su padre, pues utiliza estas palabras para ese capítulo sobre la casualidad—*the chapter of chances*—que había prometido escribir, y realizará además comentarios similares en otros lugares (40, 68-69, 179). Y Sterne también parece estar de acuerdo, pues lo que todos estos incidentes revelan es que el

⁵⁷ Es de suponer que el resto de la vida de Tristram siga en la misma línea anti-romántica, y de hecho tanto el amor como la aventura románticos son evocados por el narrador de manera similar. El primero al hablar de la enigmática Jenny, cuya relación con él se niega a precisar pero que orienta en esta dirección al decir al lector que para hacerse una idea de los sentimientos que los unen sólo tiene que estudiar «...the pure and sentimental parts of the best French Romances...» (I.18: 76), una ambigua referencia que nos traslada de nuevo al territorio del (anti-?)román. Y en lo que a la aventura se refiere, la única que de hecho podemos asociar, aunque tenuemente, con el román, es su viaje a Francia como narrador en el volumen VII, pues tal viaje lo realiza para intentar curarse de la enfermedad que amenaza su vida, y en este sentido puede considerarse una versión desplazada del descenso caballeresco en el que el caballero se enfrenta con la muerte, aunque Tristram lo plantea de hecho como una huida de la muerte, y por tanto de forma anti-romántica. Además, el viaje romántico, siguiendo en la línea anti-romántica de la historia de Tristram, se ha convertido en un viaje mitad terapéutico mitad turístico, algo similar a lo que encontraremos en *Humphry Clinker*.

principio de acción y la iniciativa en el universo de *Tristram Shandy* no reside en los personajes, pero tampoco en un mundo superior trascendente que ordena el mundo inferior; es simplemente un mundo de desorden y caos, absurdo, como ha explicado acertadamente Fluchère, y por ello, una inversión absoluta del universo diseñado, supraindividualmente ordenado y lleno de significación del román. Sterne se sitúa así en las antípodas no sólo del román, sino también del propio Cervantes—que al menos retenía la Providencia como principio ideológico o moral, y también romántico (aunque sólo en las historias intercaladas)—y por supuesto de Fielding, que la retiene plenamente en ambos sentidos. La serie de casualidades y coincidencias que dan lugar a los cómicos desastres para Tristram revelan así no sólo la condición y destino anti-heroicos de Tristram, sino también el carácter radicalmente anti-romántico del mundo. El *romance*, como ya apuntamos, desaparece del universo de *Tristram Shandy*, y no sólo como principio estructural del que sólo quedan rastros anti-románticos en estos retazos de historia que hemos analizado.

2. Si Tristram es utilizado como personaje (historia) para el anti-román, también lo será como narrador—tanto la forma en que escribe (relato) como los comentarios que hace como tal (narración)—para la anti-novela que, como hemos dicho, es el meollo del realismo anti-literario de Sterne. Los comentarios auto-conscientes de Tristram explicitan el carácter paródico o anti-novélistico que tiene su método de escritura y la denuncia latente en él del convencionalismo, el artificio, y en última instancia la falsedad de la novela—una denuncia en este sentido similar a la de Cervantes respecto al román. El grueso de estos comentarios auto-conscientes con los que Tristram quiere llamarnos la atención al carácter anti-convencional de su relato y su mayor capacidad mimética se produce, muy significativamente, en el primer volumen de la obra, como en un intento de despejar el terreno y dejar claro desde el principio las diferencias de lo que está haciendo Sterne respecto a sus predecesores.

La primera denuncia clara de este convencionalismo se dirige contra el proceso de manipulación y selección de la realidad que entraña su representación literaria por parte del novelista o *biógrafo/historiador*. Tristram la realiza al afirmar su falta de control y manipulación sobre su material, su negativa a organizarlo en una historia lineal sometándolo a determinadas leyes, seleccionando y ordenando, una negativa que nace naturalmente de su particular y exigente concepción de su labor como historiador:

Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule,—straight forward...—he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey's

end;—but the thing is, morally speaking, impossible: For, if he is a man of the least spirit he shall have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can in no ways avoid. He will have views and prospects to himself perpetually soliciting his eye, which he can no more help standing still to look at than he can fly ... All which both the man and his mule are quite exempt from. To sum up; there are archives at every stage to be looked into, and rolls, records, documents, and endless genealogies, which justice ever and anon calls him back to stay the reading of:—In short, there is no end of it;—for my own part, I declare I have been at it these six weeks, making all the speed I possibly could,—and am not yet born:—I have just been able, and that's all, to tell you when it happened, but not how;—so that you see the thing is yet far from being accomplished. (I.14: 64-65)

El contraste con Fielding es más que evidente. A diferencia del narrador de Fielding, que declara que ha omitido aquello que le parece menos importante, para Tristram todo es relevante, *historia* equivale a decirlo todo, e insistirá repetidamente en la importancia del detalle y de incluir todas las circunstancias, antecedentes, y derivaciones que rodean a los hechos. El narrador de Fielding es el hombre a lomos de la mula que siempre va en línea recta, sabiendo a donde va y cuanto le falta para llegar; Tristram, a lomos de su *hobby-horse*, su escritura digresiva y shandiana, nunca va en línea recta, hace continuas paradas, rodeos, desviaciones, que hacen imprevisible su trayectoria, esa trayectoria que él mismo representará en su libro dibujando una serie de torcidas líneas. Estamos ante dos soluciones opuestas a los problemas que plantea la representación de la complejidad e infinitud de la realidad: una representación selectiva frente a una representación exhaustiva. Naturalmente Sterne nos llama la atención sobre el carácter más mimético de la segunda, la suya, frente al falseamiento de la realidad que implica la primera. Ello quedará claro además en su relato, en el que muestra que la vida de alguien está formada por una infinidad de detalles íntimamente conectados unos con otros, que no es separable del mundo y de otros personajes que la rodean. No se pueden separar unas vidas de otras a través de ese proceso de selección y manipulación, que crea artificialmente una línea unitaria de acción, ello es una distorsión de la realidad, y por eso mismo su biografía es más verdadera, pues en ella todo es investigado en sus más escondidas conexiones y hasta sus raíces más recónditas: «...I am able to go on tracing everything in it, as Horace says, *ab Ovo*» (I.4: 38).

Pero éste es sólo el primer asalto. El segundo se produce poco después, ahondando en la brecha abierta por este ataque a la selección y ordenamiento de la realidad en una línea narrativa recta y no digresiva que implica una línea de acción igualmente recta y no digresiva. Así, tras hacer releer a la lectora inatenta el capítulo anterior porque se le ha escapado un detalle importante, Tristram justifica este castigo de la siguiente manera: «'Tis to rebuke a vicious taste, which has crept into thousands besides herself [the

female-reader],—of reading straight forward, more in quest of the adventures, than of the deep erudition and knowledge which a book of this cast, if read over as it should be, would infallibly impart with them...» (I.20: 83). Y un poco más adelante añade:

It is a terrible misfortune for this same book of mine, but more so to the Republic of Letters ... that this self-same vile pruriency for fresh adventures in all things, has got so strongly into our habit and humours,—and so wholly intent are we upon satisfying the impatience of our concupiscence that way,—that nothing but the gross and more carnal parts of a composition will go down. (84)

Sterne ataca así por boca de Tristram esa trama de aventuras que es común a la novela y el román—y que las une en última instancia en un común carácter ficticio—y reivindica un tipo de lectura que no se deja cegar por la inmersión emocional en la acción y las aventuras—el mismo tipo de lectura que reclamaban también Cervantes y Fielding. Pero en estos autores este tipo de lectura todavía podía hacerse porque ambos, y especialmente Fielding, se servían de patrones narrativos románticos en sus relatos. Sterne, por su parte, la hace muy difícil, ya que su crítica abierta a ese cultivo de la aventura en narrativa para satisfacer el apetito del público se ve refrendada por el hecho de que él prescindía casi totalmente de ellas, presenta una representación de la realidad en la que apenas hay aventuras, en el que éstas son desplazadas a un segundo plano por la infinidad de detalles, de información y opinión, que para Sterne conforman el auténtico tejido de la realidad. Como escribe Britton, para Sterne «...the world was not one which brought forth, as in the romances and the plots of Fielding's novels, sequences of adventures linked by cause and effect. Certainly things happened, but in a way in which random chance, by a system of complex lineages (such as the ones influencing Tristram's conception and birth) determined history and character» (30)^{*(162)}. En la vida, parece sugerir Sterne con su relato, no sólo no hay historia y aventuras románticas—y ello se muestra claramente en su presentación de un viaje muy diferente del romántico, turístico-terapéutico, que sugiere claramente las diferencias entre el román y la realidad—sino que ni siquiera hay aventuras tal como aparecen en la novela, encadenadas en una secuencia temporal y de causa-efecto, sólo una infinidad de

^{*(162)} Britton añade un poco más abajo unos interesantes comentarios al respecto que completan éstos: «In the general movement he gave to his narratives, Fielding owed something to Cervantes, especially when changing from the linearity of Joseph Andrews' journey to the circularity characterising that of Tom Jones. But circular or linear, the device of a journey which throws up adventures on the road, is rejected by Sterne as simply another literary trick. Real journeys, as Tristram's recollections of travelling in Europe illustrate, are not like that. The journey is not an appropriate symbol for Tristram's anabasis through life, which can be given no coherent form without imposing drastic selectivity on experience. Once these ordering processes are rejected, the time schemes which make such violence intelligible (like those adopted from book to book in *Tom Jones*) can no longer be imposed» (30-31).

acontecimientos y accidentes relacionados e iluminados por la subjetividad de cada uno. De esta forma, través de los comentarios de Tristram, pero sobre todo de su práctica novelística, del relato, Sterne está denunciando la historia y la aventura no sólo como una falsificación romántica, sino, más allá de su índole y procedencia, como una falsificación en sí misma.

Sterne realiza así un asalto a un componente básico de la novela, las aventuras cuya sucesión conforma su trama o acción, y que es un importante principio estructural y de unidad. En un tercer asalto Sterne atacará el otro componente fundamental, el personaje, redondeando así la tarea de demolición de las convenciones novelísticas que lleva a cabo tanto en los comentarios auto-conscientes que Tristram realiza desde la narración en el primer volumen como en el relato de toda la obra en general:

If the fixture of Momus's glass in the human breast, according to the proposed emendation of that arch-critic had taken place,—first, This foolish consequence would certainly have followed,—That the very wisest and the very gravest of us all, in one coin or other, must have paid window-money every day of our lives.

And, secondly, That had the said glass been there set up, nothing more would have been wanting, in order to have taken a man's character, but to have taken a chair and gone softly, as you would to a dioptrical bee-hive, and looked in,—viewed the soul stark naked;—observed all her motions,—her machinations;—traced all her maggots from their first engendering to their crawling forth;—watched her loose in her frisks, her gambols, her capricios; and after some notice of her more solemn deportment, consequent upon such frisks, &c—then taken your pen and ink and set down nothing but what you have seen, and could have sworn to;—But this is an advantage not to be had by the biographer in this planet;—in the planet Mercury (belike) it may be so, if not better still for him... (I.23: 96)

Sterne está denunciando de nuevo la falsedad de una convención básica de la novela: la penetración en la interioridad o el alma de los personajes y la exposición de sus contenidos a la vista de los lectores; y, en un sentido más amplio, el poder omnisciente del novelista. De nuevo el contraste con Fielding es evidente, pues vimos cómo éste hacía alarde de este privilegio de meterse en el alma de sus personajes y decirnos lo que hay dentro, aunque lo ejercía escasamente. Pero la forma en que Sterne describe la forma en que se podría observar con detalle todo lo que tiene lugar en el corazón humano hace pensar sobre todo en Richardson. Richardson en principio no utiliza esa posición de privilegio de Fielding, comparable a la de Dios, para mirar en el corazón de sus personajes como a través de un cristal, pues se sirve de la coartada del método epistolar, es decir, son los propios personajes los que ponen su interioridad al descubierto en sus cartas. Pero, naturalmente esto es un subterfugio narrativo, y a la postre Richardson está revelando con la impudicia, el detalle y la minuciosidad que describe Tristram, el alma de sus personajes. Sterne rechaza ese privilegio que para él

es inaceptable y es una falsificación de la realidad, pues en la realidad nuestro conocimiento del alma humana se produce siempre desde fuera, es externo. Por eso Tristram decide describir a los personajes a partir de su *hobby-horse*.

De todo lo dicho queda claro cómo Sterne denuncia tanto en sus comentarios como en su práctica novelística, tanto desde la narración como en el relato, el carácter literario, artificioso, y falso en última instancia, de la representación de la realidad que hacen los novelistas que lo preceden; y en dicha práctica ofrece además una alternativa en la que prescinde de las convenciones que otorgan tal carácter a las novelas de éstos. Curiosamente, Sterne denuncia abiertamente los mismos aspectos que la propia auto-consciencia de Fielding utilizaba para revelar el carácter literario y en última instancia ficticio de su relato y para dar cuerpo así a la paradoja metaliteraria, aunque en Sterne esta sutil revelación se transforma en rechazo frontal y pretexto para buscar una forma de mimesis alternativa. Así, vimos cómo Fielding nos descubría el proceso de selección y manipulación a que había sometido sus materiales, con lo que nos llamaba la atención al carácter literario de su obra; y nos descubría también no sólo su omnisciencia sino su omnipotencia, tanto su capacidad de penetrar en el alma de sus personajes como de dirigirlos como marionetas—es decir, de diseñar la acción a su antojo y ordenar las aventuras con ciertos propósitos morales y estéticos—lo que nos llamaba la atención al carácter ficticio de la misma. Sterne no sólo denuncia el carácter artificioso y ficticio que estos aspectos entrañan, sino que prescinde de ellos y reafirma así el carácter mimético de su texto por contraposición a esos relatos artificiosos y convencionales cuya falsedad denuncia. Estamos ante el efecto mimético creado mediante la denuncia y el antagonismo frente a la literatura previa propio del realismo anti-literario cervantino, aunque en este caso no a costa del román caballeresco sino de la novela del XVIII.

Pero, al igual también que en Cervantes, el realismo anti-literario acaba volviéndose contra la propia obra para convertirse en auto-consciente, la parodia de un género narrativo precedente desemboca en auto-parodia. En Cervantes, de la parodia del román se llegaba a la auto-parodia. De la demostración del carácter convencional—literario y ficticio—del román que llevaba a Cervantes a proponer una nueva forma de mimesis, se pasaba en virtud de la intervención de esos narradores ficticios tomados paródicamente del román a la demostración del mismo carácter convencional de esa nueva forma de mimesis, de la representación de la realidad de la propia obra; y por extensión del género que nacía haciendo suya esa nueva forma de mimesis y afirmando sus aspiraciones miméticas frente al román. En Sterne ocurre algo parecido, pues de la demostración de las limitaciones de la representación de la realidad y las aspiraciones

miméticas de ese género novelístico, que hacen optar al narrador por una forma de mimesis diferente, se pasará a la demostración de las limitaciones de esa nueva forma de mimesis; y, lo que es más, teniendo en cuenta el carácter exhaustivo y revolucionario de la misma, a la demostración de la imposibilidad de toda mimesis, de toda representación literaria de la realidad. En ese sentido la auto-parodia, en cuanto que cuestiona taxativa y definitivamente la aspiración mimética que define el género novelístico, se convierte en parodia de la novela o anti-novela en un sentido general y amplio, no restringido a sus exponentes dieciochescos específicos, y ello de forma mucho más clara y radical que en Cervantes.

Si en el primer volumen *Tristram* establece claramente su método narrativo por oposición al de sus predecesores, muy pronto los inconvenientes de ese método van a empezar a volverse contra la propia novela, y van a aflorar sus limitaciones e insuficiencias para esa representación de la realidad absoluta, verdadera y no falseada por las convenciones, que se ha propuesto el narrador. Estos inconvenientes tomarán cuerpo en el problema del tiempo, que ya se apunta en esos comentarios que hemos citado del volumen primero en que el narrador nos dice que lleva escribiendo seis semanas y sin embargo aún no ha nacido como personaje, es decir, que apenas ha avanzado en su historia. El problema se va acentuando según avanza la novela y la historia sigue sin avanzar apenas, y *Tristram* nos llamará la atención al mismo de forma muy clara cuando escribe:

My mother, you must know—but I have fifty things more necessary to let you know first,—I have a hundred difficulties which I have promised to clear up, and a thousand distresses and domestic misadventures crowding in upon me thick and threefold, one upon the neck of another,—a cow broke in (to-morrow morning) to my uncle Toby's fortifications, and eat up two rations and a half of dried grass, tearing up the sods with it, which faced his horn-work and covered way.—Trim insists upon being tried by a court-martial,—the cow to be shot,—Slop to be *crucified*,—myself to be *tristramed*, and at my very baptism made a martyr of;—poor unhappy devils that we all are!—I want sawddling,—but there is no time to be lost in exclamations.—I have left my father lying across his bed, and my uncle Toby in his old fringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour, and five-and-thirty minutes are elapsed already.—Of all the perplexities a mortal author was ever seen in, this certainly is the greatest,—for I have Hafen Slawkenbergius's folio, Sir, to finish—a dialogue between my father and my uncle Toby, upon the solution of Prignitz, Scroderus, Ambrose Paraeus, Ponocrates and Grangousier to relate—a tale out of Slawkenbergius to translate, and all this in five minutes less, than no time at all;—such a head!—would to heavens my enemies only saw the inside of it! (III.38: 240)

Tristram ha contado cómo tras el aplastamiento de su nariz Walter se tumba en la cama y queda postrado y afligido junto a Toby (III.29: 222), pero interrumpe la escena con una digresión—que dice no le llevará más de media hora (III.30: 224)—para explicar el porqué de su aflicción, que no es otro que sus teorías sobre la importancia de la nariz.

Ello conduce a la erudición de Walter sobre el tema y a una conversación con Toby sobre el mismo y sobre los autores de Walter (que también queda interrumpida), y conduce también, naturalmente, por ser uno de ellos, a Slawkenbergius y un cuento sobre narices incluido en su libro. Todos estos diferentes hilos son los que convergen aquí y menciona Tristram—que se encuentra así en una encrucijada similar a la causada por el *punte* del doctor Slop, cuando Tristram podía tomar tres caminos y no sabía por cuál decidirse, aunque en este caso agravada porque ya han pasado cinco minutos más de los treinta que dijo que dejará a su padre y su tío. Tristram, en este caso, acabará todo lo que ha dejado pendiente, pues terminará la conversación sobre narices de su padre y su tío (III.39-41), ofrecerá el cuento de Slawkenbergius al principio de volumen IV, y por fin, en el capítulo segundo de éste (275), cincuenta páginas—mucho más de media hora—más tarde, volverá a la escena de la aflicción de su padre. La situación narrativa a la que alude Tristram en el pasaje no es nueva, ya la vimos en esa larga digresión que dejaba a Toby sacudiendo su pipa y con la palabra en la boca para volver a esta misma escena mucho más tarde. Pero en esta ocasión, en vez de llamarnos la atención a su método digresivo, Tristram lo hace al problema del tiempo que le plantea, al hecho de que su relato impide que su historia avance; y, en última instancia y como consecuencia de esto, a la dificultad—que a la postre se convertirá en imposibilidad—de reflejar la realidad en la literatura por el carácter lineal de ésta frente a la multidimensionalidad de aquélla—y de la propia mente—perfectamente reflejada en ese agolpamiento en un mismo punto de escenas, incidentes, personajes, que hay que ir despachando por orden y que retrasan de manera indefinida su historia.

Tristram, como hacía Fielding, pero de manera aún más clara, nos está llamando la atención a la diferencia entre el tiempo de la narración o la lectura y el tiempo de la historia, a la radical divergencia entre ambos creada por ese afán de decirlo todo. El tiempo de la historia no pasa, apenas avanza, Walter sigue tumbado en la cama; el de la narración y la lectura, en cambio, sí, ya han pasado treinta y cinco minutos—cinco más de los que dijo Tristram que le llevaría su digresión, y ésta todavía no ha terminado—desde que dejó a Walter petrificado en ese momento de su vida. El tiempo de la narración o la lectura transcurre sin que lo haga el de la historia porque hay una infinidad de cosas y detalles que acuden a la mente del narrador y que considera necesarios para el entendimiento de la historia, por su afán de contarle todo, de una mimesis exhaustiva. Tenemos así una clara imagen de cómo la realidad, con sus múltiples ramificaciones y derivaciones, desborda a la literatura, de las dificultades y limitaciones de ésta para aprehenderla. Estas limitaciones nacen de su carácter lineal,

derivado de su soporte físico en una sucesión de signos sobre una página, en la que no cabe una realidad demasiado amplia y heterogénea, esa realidad tal y como la percibe Tristram, tal como está en su cabeza. Así lo aprecia Van Ghent cuando comenta:

Should not everything appear at once and in fusion, inasmuch as this is the way the author's consciousness grasps it in its fullest truth? But the novel itself is an artifact subjected to time law; words follow words and pages follow pages in temporal sequence, necessarily imposing temporal sequence upon the material; everything cannot be said at once, although this disability may seem to injure the wholeness and instantaneousness of the material as the author grasps it. (88)

Por eso, para Van Ghent, *Tristram Shandy* expresa «...the paradox of all novel writing, the paradox of which Sterne is very much aware: the antagonism between the time sequence which the novel imposes, and the instantaneous wholeness of the image of complex human experience which the novel attempts to present» (88). En pasajes como el que hemos citado tenemos no sólo la divergencia del tiempo de la narración/lectura frente al de la historia, sino la del tiempo objetivo que rige aquélla frente al subjetivo que rige ésta. La representación literaria está sometida a una linealidad espacial y temporal; la historia y la realidad representada no, pues su depositario último es la mente que la percibe y en ésta la realidad es simultánea y multidimensional. Esta divergencia hace muy difícil si no imposible atrapar la realidad en la representación literaria. Tristram lo intenta mediante su método digresivo, con el que intenta reproducir esta multidimensionalidad y simultaneidad, pero al hacerlo se crea una divergencia entre tiempo de la narración/lectura y tiempo de la historia, y ésta es tan radical que hace que su historia avanza muy lentamente.

Esta lentitud conducirá a Tristram—y al lector—a la conciencia de la imposibilidad de completar la representación que se ha propuesto de la realidad, de que lo más que puede hacer es ofrecer un fragmento de esa realidad multidimensional. Esta conciencia de la imposibilidad de su tarea de representación, de la imposibilidad de la mimesis, aparece con toda claridad en una especie de epifanía metaliteraria que tiene lugar en el volumen IV. En el capítulo 9 Walter y Toby están bajando las escaleras. Walter se para y se vuelve para dirigirse a Toby e iniciar un diálogo. Pero este diálogo es interrumpido por una de las frecuentes intrusiones digresivas de Tristram, por lo que Tristram comenzará el siguiente capítulo quejándose de que deba emplear dos capítulos para contar lo que pasa en un par de escalones:

Is it not a shame to make two chapters of what passes in going down one pair of stairs? for we are got no farther yet than to the first landing, and there are fifteen more steps down to the bottom; and for aught I know, as my father and my uncle Toby are in a talking humour, there may be as many chapters as steps;—let that be as it will, Sir, I can no more help it than my

destiny:—A sudden impulse comes across me—drop the curtain, Shandy—I drop it—Strike a line here across the paper, Tristram—I strike it—and hey for a new chapter!

Pero en este capítulo 10 Tristram introducirá una nueva digresión—su capítulo sobre los capítulos—y en el 11 y 12 la conversación sigue en las escaleras, de modo que en el 13 Tristram se desespera porque su historia no avanza, y ello le lleva a una reflexión—«...an observation never applicable before to any one biographical writer since the creation of the world, but to myself»—que resume toda la problemática en torno a la representación literaria de la realidad que hemos analizado:

I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume—and no farther than to my first day's life—'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back—was every day of my life to be as busy a day as this—And why not?—and the transactions and opinions of it to take up as much description—And for what reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an' please your worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read. (IV.13: 286).

Es evidente que Tristram nunca nos contará su vida porque no tiene tiempo material para hacerlo, y ello revela la incapacidad de la literatura para atrapar la realidad en toda su complejidad o en su totalidad, incapacidad que viene dada por el carácter inabarcable de la realidad y las limitaciones del vehículo literario. Así llegamos al núcleo de la paradoja metaliteraria planteada por Sterne: el intento de ser absolutamente mimético, de ofrecer una transcripción exacta y exhaustiva de la realidad, hace imposible la mimesis. Tristram nos ha hecho conscientes de que la novela nunca nos da la realidad, sino una reducción o simplificación de la misma, una representación artificiosa regida por una serie de reglas o convenciones, y lo ha hecho precisamente al intentar prescindir de estas convenciones para conseguir la correspondencia total entre literatura y realidad. Pero esto a su vez le conduce a la misma falta de correspondencia, pues Tristram nunca llega a contarnos su vida, y fracasa por tanto en su empresa o cruzada mimética como han fracasado esos predecesores a los que denuncia. Es una forma diferente de fracaso, por exceso en lugar de por defecto, pero es el mismo fracaso, resulta de las mismas limitaciones que hacía a los novelistas seleccionar y ordenar, de ese carácter inconmensurable de la realidad que no cabe en la linealidad—tanto espacial como temporal—de la literatura, y que hace que si prescindimos de esa selección y manipulación no haya tiempo material para representar la realidad. El carácter

exhaustivo o inclusivo de su método digresivo crea el problema irresoluble del tiempo que enuncia Tristram en este pasaje, y ésta es la formulación arquetípica y paradigmática de la imposibilidad de la mimesis, ya que, como él mismo subraya, nadie antes que él ha utilizado un método similar al suyo, y por tanto nadie ha intentado nunca una mimesis tan exhaustiva o inclusiva. Este método, que intenta evitar las limitaciones de la novela tal como ésta es desarrollada por Fielding o incluso por su querido Cervantes, le lleva así finalmente a la misma limitación que a Cervantes y Fielding—la realidad no cabe en la literatura—pero dramatizada de forma más radical y definitiva, ya que su afán mimético es radical y definitivo, no se puede ir más allá. Si él no consigue aprehender la realidad, nadie puede, es una tarea imposible. Sterne ofrece en este pasaje la revelación irrefutable y última de ello, la epifanía metaliteraria por excelencia.

Sterne muestra el camino de un *realismo* o una mimesis más rigurosos, pero es un camino imposible; denuncia el carácter convencional y artificial de la novela de su época mostrándonos cómo sería una novela casi pura—que paradójicamente es difícil de reconocer como tal—pero ello conduce a un callejón sin salida. De esta forma Sterne pasa de la anti-novela como parodia de la novela de su época, como denuncia de sus limitaciones miméticas, a la anti-novela como auto-parodia, como reflexión auto-consciente sobre las limitaciones miméticas de la propia obra, y, por extensión, de toda novela, como parodia de todas las novelas posibles basadas en ese mismo afán mimético que constituye la esencia del género, es decir a la anti-novela total. Aunque el método de Tristram es diferente al de otros biógrafos/novelistas, éste en el fondo no es sino el resultado de llevar ese afán mimético que caracteriza a sus predecesores—y que éstos reivindican frente al román—al extremo, en una especie de *reductio absurdum**⁽¹⁶³⁾, por lo que el callejón sin salida al que le lleva este método es el callejón

*⁽¹⁶³⁾ Así lo han indicado Alan McKillop y Robert Alter en lo que al uso del detalle—la mejor expresión de ese afán mimético—característico de la novela del XVIII se refiere. McKillop escribe que «...obviously the work is in part a burlesque, yet it is not the mere mimicking of a serious literary form, with the new novel of Richardson and Fielding being rallied out of its dignity. What happens is that homely and trivial detail as found in the new novel is used in a manner which partakes of the mock-heroic or burlesque tradition and the related tradition of "learned wit." Cervantes had so used the material detail of picaresque episode and the matter picked up by Don Quixote in his reading; Sterne makes similar use of the everyday circumstances of English domestic life, material newly exploited in the developing novel of manners, combining this with details acquired by himself and his characters in reading and in the pursuit of hobbies» (185-86). Y Alter comenta al respecto: «...I think what arrested his imagination more decisively in Richardson was the attempt at an exhaustive presentation of reality with the concomitant slowing down of narrative tempo. In Richardson's novels, one feels the palpable weight of minute-by-minute experience conveyed with a particularity of social, psychological, at times even physical detail that is quite new in European fiction. The idea of exhaustive presentation through slow-motion narration intrigued Sterne: the possibilities of its comic exaggeration titillated him; but above all it suggested a fundamental problematic bearing on the inherent limitations of literary

sin salida de la novela y su afán mimético. Robert Alter apunta en esta dirección cuando afirma:

What I should like to stress about this whole bizarre procedure of Sterne's, here and elsewhere, is how far it takes us from anything like novelistic narration without ever really abandoning the enterprise of the novelist. Sterne is in fact fascinated by the challenge of rendering nuanced interaction of characters in intimate social settings, of conveying the complex feel of quotidian experience, and his own response to that challenge of mimesis is in several ways more subtle and convincing than any previous representation of reality in a novel. He is keenly aware, however, that mimesis is a task of Sisyphus... (*Partial Magic* 55)

Sterne lleva al extremo la respuesta a ese desafío mimético que une su obra con las de Richardson o Fielding, pero al hacerlo muestra cómo la mimesis, la tarea por excelencia de la novela, es una imposibilidad, una tarea de Sísifo, en palabras de Alter. O, de manera más apropiada a este estudio, una tarea de Quijote, quijotesca. Pues eso es precisamente lo que hace Sterne, presentar al novelista/biógrafo como Quijote para parodiar la novela. Si Cervantes para parodiar el román utilizaba un personaje que intenta hacer realidad el román, escribir un román con sus acciones, y al que la realidad le demuestra que ello es imposible y por tanto que el román es una ficción, Sterne para parodiar la novela utiliza un personaje que intenta escribir su biografía/novela, que intenta representar literariamente la realidad, y al que la realidad le demuestra que ello es imposible y por tanto que la novela es una ficción. Britton apunta a este paralelismo cuando afirma que «...it is with typical Cervantine irony, therefore, that Sterne sets the inner workings of the human mind against the incomprehensible phenomenality of the external world, in a relationship which parallels the one which Cervantes's deluded Knight preserves in his encounters with reality» (30). Cervantes toma como protagonista a un Quijote personaje que imita—a su manera quijotesca—a los héroes de román; Sterne a un Quijote narrador que imita—a su manera shandiana, igualmente quijotesca, como vimos—a los biógrafos e historiadores—o sea a los novelistas. El fracaso en una y otra empresa muestra lo imposible de ambas, y por tanto la falsedad de los géneros que estos Quijotes representan, su incapacidad de dar cuenta de la realidad. En este sentido podemos decir que la obra de Sterne es a la novela lo que la de Cervantes al román. El *Quijote* es el anti-román por excelencia, *Tristram Shandy* la anti-

mimesis. Walter Shandy's advancing foot, hovering over the first step from the landing for the whole length of a chapter in which Sterne reflects upon chapters ... is surely, among other things, a comic blow-up of Richardsonian narrative pace. Here, as elsewhere in the treatment of his novelistic predecessors, the effect of Sterne's parody is not reduction but fantastic expansion, raising over and over the question whether language, with its serial nature and its drastically selective bias, can ever yield an exhaustive account either of a narrated event or of the contents at a particular moment of the narrator's mind» (*Partial Magic* 44).

novela total. El énfasis de la crítica de Sterne, sin embargo, no es ese dar la espalda a la realidad que critica Cervantes en el román caballeresco, sino todo lo contrario, las pretensiones miméticas del recién nacido género de la novela. El *hobby-horsical* relato de Tristram es una parodia de las pretensiones de la novela, igual que el *hobby-horse* de su padre es una sátira de la erudición y la pedantería. La figura de Tristram no es en el fondo sino una parodia del novelista, escondido tras la pose de biógrafo reproducida por Tristram, de manera similar a como la de Cide Hamete lo era del autor de román, escondido tras la pose del sabio encantador reproducida por Cide Hamete.

Sterne vuelve las posibilidades anti-literarias que la novela cervantina había utilizado contra el román, contra la propia novela, contra la novela del tipo que representa Cervantes o luego Fielding, y contra la novela en general, contra toda novela. Pero, una vez más, el germen de la anti-novela, en uno y otro sentido, estaba ya en el *Quijote**⁽¹⁶⁴⁾.

3. De todo lo expuesto hasta ahora se deduce una paradoja metaliteraria similar a la que veíamos en el apartado anterior—de hecho es su segunda parte, o, mejor, ambas integran aspectos diferentes de la misma paradoja metaliteraria—y a la que veíamos en el *Quijote*. Sterne, como Cervantes, refuerza el efecto mimético de su obra mediante el realismo anti-literario, en este caso a través de un relato, un método narrativo que se define en contraposición al de sus predecesores en la novela y que revela así el carácter literario de las obras de éstos al tiempo que nos hace olvidar el de la propia obra; y a través de los comentarios auto-conscientes del narrador desde la

*⁽¹⁶⁴⁾ Así lo aprecia Britton cuando escribe: «It is significant, of course, that the same Cervantine example led Laurence Sterne in a direction almost diametrically opposed to that taken by Fielding in the writing of the novel. Sterne apprehended in the ageneric experimental elements of *Don Quixote* ... a starting point from which to demonstrate the impossibility of writing a history of the kind that both Cervantes and Fielding purported to be making, and the obvious falseness of even the simplest and most plausible of narrative conventions. By a process of *reductio ad absurdum* Sterne makes *Tristram Shandy* and its eponymous narrator into a parodic subversion of prose fiction as a whole, and deconstructs all attempts that might be entertained to give it a meaningful form» (29-30). Más abajo añade: «But though *Tristram Shandy* may appear to undo virtually all the main strands of the fictional narrative that Cervantes and Fielding had woven together, it has nevertheless been referred to as "that most Cervantine of novels" with good reason. Fielding took Cervantes's theory of the novel as history, and applied it to eighteenth-century English fiction which he felt must be rescued from the extravagances of the romance and from moral error. Sterne, however, grasped the more deeply philosophical implications behind *Don Quixote* when he saw the type of narrative fiction entailed a vehicle for subversion which was open-ended. Once we begin to follow Cervantes's path in undermining the romance forms which for him represented bad writing, we soon realize that the process does not end there, but can be extended to all forms and conventions. The basic question to be resolved is whether writing and reading can truly be held to interact with life outside these activities, whether they can only exist separately, or whether, since the external world may consist only of what, as individuals, perceive, art and life can be said to offer us interchangeable realities» (32)

narración, que nos llaman la atención sobre todo ello. En Cervantes el efecto mimético anti-literario equivalente se creaba desde la historia y por contraposición al román. Pero, como ocurría en Cervantes, este realismo anti-literario se transforma en auto-consciente y acaba revelando las limitaciones de la propia obra como literatura, en este caso las que resultan de su linealidad, o, en otras palabras, de la inconmensurabilidad y multidimensionalidad de la realidad, que son puestas de manifiesto precisamente por ese método narrativo anti-literario. Así pues el afán mimético de Tristram, establecido claramente desde la narración y plasmado en su método anti-literario—en esa particular variante de realismo anti-literario consistente en renunciar a la selección y ordenamiento de la realidad en esa línea cronológica y lógica de acción que caracteriza a las novelas de la época, así como en renunciar a su manipulación y distorsión para ofrecernos personajes y aventuras como los que aparecen en las otras novelas, acaba revelando la imposibilidad de la mimesis. La imposibilidad no viene dada ahora por las limitaciones del narrador y su subjetividad, sino por las de la propia literatura o su vehículo lingüístico; el método anti-literario nos revela que es incapaz de aprehender toda la realidad, que ésta no cabe en ella. Es la misma paradoja metaliteraria que aparecía en Cervantes, y cuya primera parte hemos visto ya en Sterne en el apartado anterior. Al igual que ocurría en ésta, la paradoja se acentúa más en Sterne porque el afán mimético de Tristram es mayor, es la manifestación extrema de la aspiración mimética que define a la novela, y por eso resulta más paradójico que dicha manifestación conduzca a una taxativa e irrefutable comprobación de la imposibilidad de llevar a cabo tal aspiración. La paradoja metaliteraria cervantina aparece más desarrollada y enriquecida porque ese método anti-literario creado al servicio de una mimesis más exhaustiva tiene como consecuencia una intensificación de la conciencia de cómo toda literatura deja fuera gran parte de la realidad: la dificultad de avanzar en su historia, que en última instancia se torna imposibilidad de acabarla, dramatiza de manera radical esa limitación de la representación literaria que resulta de la inconmensurabilidad de la realidad y la linealidad de la literatura, y la hace de hecho parecer mayor.

Pero también esta paradoja metaliteraria cervantina es desarrollada más allá de Cervantes por las consecuencias del método elegido, que, como en el caso de la primera parte de la paradoja metaliteraria que vimos en el apartado anterior, dan lugar a otra paradoja que se superpone sobre la primera y trasciende a Cervantes. Esta paradoja es que ese método anti-literario, al mismo tiempo que cuestiona la mimesis demostrando la imposibilidad de la misma, conduce a un nuevo tipo de mimesis—o de realismo—que hemos denominado *de proceso o construcción*, de manera similar a como el método

digresivo que cuestionaba la mimesis al introducir la subjetividad del narrador conducía a la mimesis de percepción. De nuevo, como ocurría en este caso, esta nueva mimesis puede considerarse más verdadera que la mimesis contra la que reacciona, la mimesis *de presentación*, pues ofrece no una realidad ordenada y elaborada según ciertas convenciones, sino, una vez demostrado el carácter artificioso o falso de tales convenciones, la realidad previa a ese proceso de ordenamiento y elaboración cuyo resultado tendemos a confundir con la realidad. Este nuevo tipo de mimesis deja al lector ese proceso de ordenamiento y elaboración (es por eso una mimesis de proceso en vez de resultado, en la terminología de Hutcheon); es el lector el que ha de construir la realidad (por eso mimesis de construcción en vez de presentación). La construcción que Tristram habría hecho si hubiera escrito una biografía/novela convencional ha de hacerla el lector; percibimos la realidad con Tristram, de la forma desordenada en que ésta se refleja en su mente, pero luego hemos de construirla, tal y como hacemos en nuestros procesos habituales de asimilación de la realidad, en los que a la percepción sucede la construcción de acuerdo con ciertas nociones o ideas—relevancia, espacio, tiempo, la lógica causa—efecto, la existencia de la personalidad. Tristram se niega a hacerlo, y en sus razones para hacerlo radica el auténtico meollo y las implicaciones últimas de la mimesis de construcción, lo que da significación a lo que de otra manera podría ser un mero collage o experimento formal.

Y es que la negativa de Tristram a construir la realidad viene dada, como hemos visto, por su denuncia de las convenciones que utilizan los biógrafos/novelistas como falsas; si tenemos en cuenta que esas convenciones son en el fondo esas nociones o ideas de que nos servimos en esos nuestros procesos habituales de asimilación de la realidad—selección en función de la relevancia, ordenamiento cronológico y temporal, encadenamiento lógico de la sucesión de aventuras en una acción, accesibilidad de la personalidad—pues al fin y al cabo qué otra cosa hace el biógrafo/novelistas sino ofrecer una personal asimilación de la realidad, entonces nuestra construcción de la realidad es tan falsa como la que nos ofrecen los biógrafos/novelistas. La implicación última de la mimesis de proceso es que la realidad como resultado es una ficción, pues está mediatizada por ideas y nociones convencionales que la falsean. La realidad como algo construido es falsa no sólo en la ficción literaria, sino en la vida, y lo único verdadero es el proceso, la actividad de construirla. Siendo ello así la ficción es tan real como la realidad, o la realidad tan ficticia como la ficción: construimos la realidad como construimos la ficción, con convenciones falsas, por eso la realidad es ficticia, y la ficción, si utiliza esa mimesis de proceso, es real. Los procesos que ponemos en juego,

lo que hacemos para construir la primera, es lo mismo que lo que hacemos para construir la segunda, y eso es lo único real, verdadero; el resultado de ambos procesos de construcción es igualmente ficticio, falso. La implicación última de la mimesis de construcción por tanto es que la realidad como resultado, construida, es una ficción, y que la ficción como proceso de construcción es la realidad, no importa que los materiales que ofrece para esa construcción sean ficticios. Para subrayarlo, naturalmente, el novelista muestra y exhibe ese carácter ficticio de sus materiales, y así lo hace Sterne, como veremos en la última sección al ocuparnos de la paradoja metaficcional. De esta manera, el reconocimiento de la ficcionalidad del propio texto, que estaba ya en Cervantes o Fielding, cobra una nueva significación en el contexto de esta mimesis de construcción, pues se convierte en una manera de subrayar la ficcionalidad de la realidad y la realidad de la ficción, realidad ésta que no tiene que ver con las categorías de histórico-ficticio, sino con la de proceso-resultado. Sterne lleva así la metaficción mucho más allá de sus precursores y la mete de lleno en la modernidad*(165).

Es evidente, por otra parte, que en el caso de *Tristram Shandy* esta mimesis de construcción está superpuesta y es inseparable de la de percepción que analizamos antes, que ambas son dos dimensiones de la nueva forma de mimesis que Sterne

* (165) A la metaficción moderna según Patricia Waugh le interesa «...the exposure of "reality" in terms of textuality» (53), mostrar cómo «...language constructs rather than merely reflects everyday life: the extent to which meaning resides in the relations between signs *within* a literary fictional text, rather than in their reference to objects *outside* that text» (53). Waugh explica que la implicación última de gran parte de la metaficción moderna—que tiene, según lo que hemos visto, su antecedente inmediato en Sterne más que en Cervantes—es, utilizando el título de una de las secciones de su libro, *Reality as Construct*: «In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text» (2). Waugh desarrolla esta idea más adelante cuando dice que la metaficción muestra que «...what is generally taken to be "reality" is also constructed and mediated in a similar fashion. "Reality" is to this extent "fictional" and can be understood through an appropriate "reading" process» (16); «In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly "written"» (18). Más adelante afirmará: «To some extent the idea that life involves the construction of plots has always been a preoccupation of the novel» (50). Las ideas de Waugh encuentran eco y son desarrolladas por Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative*, donde, como ya explicamos, caracteriza la metaficción o la ficción auto-consciente moderna por una mimesis de proceso, por oposición a la mimesis de resultado que caracteriza a la novela decimonónica y se considera el prototipo del realismo de la novela. La metaficción refleja los procesos de narración y lectura de la propia novela, y no una realidad construida en esa novela, porque la lectura y la escritura pertenecen a los procesos de la vida tanto como a los del arte. Sigue siendo por tanto una forma de mimesis, pero que representa la propia escritura o lectura del texto que leemos, en la que el interés pasa de la *story told* al *story telling*, o al menos posee un interés dual: «That this process is now the object of imitation does not alter the essential nature of the novel as a mimetic genre. Metafiction is still fiction, despite the shift in focus of narration from the product it presents to the process it is. Auto-representation is still representation» (39).

propone en su obra. La primera resulta de considerar esta nueva forma de mimesis desde la perspectiva del narrador, su mundo subjetivo y su percepción de la realidad; la segunda desde el lector, su mundo objetivo y su construcción de realidad. La distinción entre estas dos dimensiones de la mimesis en *Tristram Shandy* se impone porque no siempre aparecerán juntas en la novela moderna, de hecho la primera es más evidente en la novela modernista y la segunda en la posmodernista^{*(166)}. La clave de esta presencia simultánea de estas dos dimensiones que se convertirán en dos tipos diferentes de mimesis de nuevo radica en el carácter de narrador de Tristram, en el hecho de que es un narrador que intenta contarnos la historia de su vida—aunque lo que acabe dándonos de hecho sea la historia de lo que pasa en su mente—y ello da un énfasis narrativo a su relato, que ofrece abundante información sobre la realidad objetiva, lo que impulsa al lector a intentar construir esa realidad con esa información. Esta intención de representar una realidad objetiva está ausente de la mimesis de percepción en estado puro, tal como la encontraremos en la novela modernista, en la que el énfasis recae de lleno en la representación de la subjetividad de un personaje y en la que no se induce la necesidad de construir el mundo percibido a través de esa subjetividad, como hace en *Tristram Shandy* la condición de biógrafo del narrador-protagonista. Podemos decir que la mimesis de percepción en *Tristram Shandy*, como consecuencia de su condición de biógrafo y su intento subsiguiente de aprehender y contarnos una realidad objetiva, invita al lector a la de construcción y, lo que es más importante, le ofrece material para ello. La mimesis de percepción se convierte así en el paso previo para la de construcción, pues con esa realidad percibida por Tristram que nos da un retrato de su subjetividad el lector puede construir la realidad. Si antes veíamos cómo esa condición o vocación de narrador, al ser llevada a cabo de la forma digresiva-inclusiva que hemos visto, transformaba lo que se suponía como mimesis de presentación—contar su vida—en mimesis de percepción—contar su mente; ahora nos encontramos con que precisamente esa vocación narrativa, ejecutada de esa forma anti-literaria que le hace

^{*(166)} Patricia Waugh explica cómo la preocupación central del Modernismo es *consciousness*, mientras que la del Posmodernismo es *fictionality* (14). «Post-modernism, clearly does not involve the modernist concern with the mind as itself the basis of an aesthetic, ordered at a profound level and revealed to consciousness at isolated “epiphanic” moments ... In fact, if post-modernism shares some of the philosophies of modernism, its formal techniques seem often to have originated from novels like *Tristram Shandy*..., *Don Quixote*... or *Tom Jones*...» (23-24); escribe Waugh más adelante, aunque parece escapársele la forma en que *Tristram Shandy* anticipa no sólo la novela posmodernista y su auto-consciencia metaficcional, sino también la novela modernista y su preocupación por la conciencia. Waugh explica también cómo la novela modernista intenta recuperar el orden que ha perdido la realidad en el siglo XX en la mente, la posmodernista en el hecho de que construir una novela no es diferente de construir la realidad (24).

rechazar el convencionalismo de la ficción previa, transforma la mimesis de percepción en mimesis de construcción.

De esta forma Sterne lleva al extremo el realismo auto-consciente que vemos en Cervantes y Fielding, al no limitarse a exhibir el carácter literario y convencional del propio texto, sino exhibir el carácter convencional de la propia realidad, en virtud del cual el propio texto es tan real como la realidad, ya que ofrece o propone una realidad sin construir cuya construcción durante la lectura del mismo es la única realidad. Se produce así de nuevo una transformación de la paradoja metaliteraria cervantina, que de nuevo puede entenderse como un cambio de énfasis de la misma, una inversión de su dirección. En la paradoja metaliteraria cervantina la mimesis es cuestionada por su carácter literario, y en tanto que literario convencional, en el que no cabe una realidad imposible de aprehender, y así ocurre en Sterne; pero la paradoja se vuelve sobre sí misma por la forma en que Sterne intenta superar ese límite de la literatura, una forma que, aunque en última instancia nos haga darnos de bruces con él, crea un poderoso efecto mimético y un tipo nuevo de mimesis, y nos llama la atención sobre el convencionalismo de la propia realidad. El genio de Sterne de nuevo radica en desarrollar esa sugerencia cervantina de la forma en que toda representación de la realidad está limitada por su propio carácter literario y convencional, para mostrar que también nuestra representación mental de la realidad está limitada por convenciones similares a las de la representación literaria, y por tanto es igualmente convencional, de modo que la única representación verdadera de la realidad es la de los procesos de construcción de la misma, no la del resultado de esos procesos. La revolución de Sterne, una vez más, hunde sus raíces en la tradición cervantina de la novela, pues a ella llega desarrollando de modo original y genial ese realismo anti-literario cervantino que en un cierto momento se vuelve sobre la propia obra y se transforma en auto-consciente y en anti-novela.

La conexión con Cervantes se refuerza además porque, en última instancia, lo que este desarrollo de Sterne del realismo anti-literario y auto-consciente cervantino implica es presentar al lector como Quijote. Al descubrir el carácter convencional y falso de las ideas y nociones que el lector proyecta—o espera encontrar proyectadas—tanto en su propia representación mental de la realidad como en la representación literaria de la misma, Sterne demuestra que el lector actúa como don Quijote en su lectura tanto de la realidad como de la novela: aplica una serie de concepciones convencionales, filtra, elabora, ordena y manipula la realidad de acuerdo con ellas, y toma el resultado de esa aplicación y elaboración por la realidad. De esta manera el lector confunde lo que en el

fondo es una ficción creada en su cabeza con los materiales de la realidad— a imagen y semejanza de las ficciones creadas por el novelista en su texto con los mismos materiales— con la realidad. Con su parodia de la novela Sterne descubre que el lector cuando lee novelas— o incluso biografías, historia— toma por representación mimética de la realidad lo que en el fondo es una distorsión de la misma, lo mismo que hace don Quijote con el román caballeresco; y descubre además que confundimos nuestra propia representación mental de la realidad con la realidad, como hace también don Quijote constantemente en las aventuras que narra Cervantes. Al revelar el carácter ilusorio y ficticio de las convenciones que aplicamos tanto a la mímesis literaria como a nuestra asimilación de la realidad, Sterne descubre que todos somos Quijotes, que confundimos como él la ficción con la realidad, la construcción convencional— literaria o mental— de la realidad, con la realidad^{*(167)}. Así completa Sterne esa qui jotización del mundo que presenta en su obra: a los personajes y el narrador, se une ahora el lector. Personajes, narrador y lector son todos Quijotes de una u otra manera.

DE LA NOVELA AUTO-CONSCIENTE A LA NOVELA AUTO-ENGENDRADA

Tristram Shandy exhibe ante el lector continuamente la conciencia de su carácter literario característica del realismo auto-consciente cervantino. La obra rompe la ilusión mimética que crea con recursos característicos del realismo anti-literario cervantino, para recordarnos que es literatura y las limitaciones que de ello se derivan. Estas

^{*(167)} En esta dirección apunta Craddock cuando escribe:

In his article, "Tristram Shandy and the Reader's Imagination", Howard Anderson has suggested how much of the novel is a trap for the general reader whose plight is like that of Don Quijote— always mistaking illusion for reality:

Sterne repeatedly manipulates us by deliberately disappointing expectations of narrative form which we have developed through our prior reading. By arbitrarily departing from conventions of customary narrative form in the epic, the novel, and the romance, Sterne insists that arbitrariness lies in the conventions themselves and that our allegiance to them is a sign of a preference for convenient artifice over inconvenient reality.

If we can suggest analogies between the plight of the writer [Tristram] and that of Don Quijote, we can perhaps see affinities between the naive reader and Cervantes's knight. (306).

Craddock explica esas afinidades de la siguiente manera: «Sterne's use of Quixotic figures at the centre of his fictional reality suggests the extent to which we are all to some degree like Don Quijote, living partly in a world of illusion in which we always see our ephemeral concerns as the centre of reality. His stylistic mobility and constant juggling with the normal proportions of time and space in narrative are not just a playful unmasking of realistic convention, but a suggestion of the way in which human life itself is always to a degree Quixotic. Human beings shift the importance of major and minor events according to their perceptions—imagination, like Cervantes's knight is always in dialogue with ordinary life» (307).

limitaciones resultan del carácter subjetivo del narrador así como del carácter inconmensurable de la realidad, de la subjetividad desde la que se escribe y del propio vehículo lingüístico de esa escritura, lo que da lugar a la paradoja metaliteraria cervantina, aunque, como hemos visto, desarrollada más allá de Cervantes—y de Fielding. La obra, además, está salpicada de recursos y mecanismos que nos recuerdan que lo que leemos es una representación, no la realidad, así como su soporte físico, libresco, la existencia del libro que leemos como objeto hecho de páginas y tinta^{*(168)}. Pero *Tristram Shandy* también rompe esa ilusión mimética recordándonos que es en última instancia no sólo literatura sino ficción, lo que da lugar a la paradoja metaficcional cervantina. La auto-consciencia de *Tristram Shandy* que hemos venido examinando en los apartados anteriores se completa así con esta conciencia de su carácter ficticio, lo que la sitúa plenamente en la tradición de novela auto-consciente iniciada por Cervantes y continuada por Fielding, aunque, de nuevo, Sterne la desarrolla mucho más allá de Cervantes y Fielding.

Curiosamente la paradoja metaficcional en *Tristram Shandy* carece de una epifanía metaficcional como las que hemos visto en Cervantes o Fielding, de ese momento mágico de revelación, en el que la novela se pone patas arriba y se nos descubre el truco escondido, en que el carácter ficticio se muestra de manera tajante y evidente. Los primeros vislumbres de ese carácter ficticio se produce en esos capítulos del volumen IV en los que Walter y Toby charlan en la escalera y el narrador se desespera porque le ha llevado dos capítulos contar lo que pasa en dos peldaños de las escaleras, lo que, teniendo en cuenta que «...my father and my uncle Toby are in a talking humour...»,

^{*(168)} *Tristram* llena la obra de referencias a los capítulos de la misma, a donde los empieza o termina, a los capítulos que tiene que escribir, a los que ha escrito, etc..., y nos recuerda así que es un libro dividido, muchas veces de forma caprichosa, en capítulos. El mismo efecto y de manera incluso más radical tienen las curiosas omisiones o elipsis y cambios de lugar de algunos de sus capítulos, un desplazamiento espacial que afecta no sólo a capítulos, sino también a la dedicatoria, como vimos, y al prefacio, que aparece también incorporado en medio de la obra. La utilización de recursos representacionales no lingüísticos son también un claro recordatorio de los límites de la representación lingüística y por tanto de este carácter de representación. Tal es el caso de los asteriscos, las manos que funcionan como flecha de dirección, las páginas en negro y de mármol, o el dibujo que representa el movimiento que describe la mano de Trim. Las curvas que representan el curso digresivo del relato tienen el mismo efecto. Donovan aprecia el sentido metaliterario de todos estos procedimientos cuando escribe: «The Shandean quirks for typography—the black and marbled pages, the pointing fingers, the lines, diagrams, and rows of asterisks—are substitutes for words, commenting on the inadequacies of ordinary language, but more importantly, reminding us that words, too, are typographical devices» (93). Y Alter escribe al respecto: «All the talk in *Tristram* about critics and different kinds of readers, about time, duration, and narrative conventions, the black and blank and marbled pages that force us to see the process of semantic integration through which each reader assembles the world of a novel in his head—all these make us aware of novel-writing as a highly complicated activity of construction with the materials of convention» (*Partial Magic* 40).

significa que «...there may be as many chapters as steps...» (IV.10: 282). (Tristram apoya esta conclusión recordándonos que, puesto que lo hace todo fuera de toda regla, su escritura seguirá los mismos pasos.) En estas afirmaciones empezamos a vislumbrar una velada confesión del carácter ficticio de la narrativa de Tristram, puesto que la manera de plantear el problema y de resolverlo—o mejor dicho, de no hacerlo—hacen sospechar que ese *talking humour* que atribuye a los personajes para justificar su dilación es en realidad suyo, y que no puede controlar su relato no porque sus personajes hablen demasiado sino porque, como él mismo confiesa, no puede controlar su propia prolijidad narrativa y su verborrea. Estas afirmaciones tienen así la virtud de sugerir que estos personajes no son tanto reflejos de una realidad que le sirve como modelo y que pretende reflejar, como sus criaturas; es decir, que, si no todo, al menos mucho de lo que nos cuenta es ficción, que es proyección o expresión del narrador, y no una realidad independiente de él que registra.

Ello parece verse confirmado unas páginas más adelante en el momento culminante y más significativo de la reflexión metaficcional iniciada en esta escena. Tristram ha escrito dos capítulos más y los dos personajes siguen charlando en la escalera, y ello hace que Tristram no pueda evitar exclamar: «Holla!—you chairman!—here's sixpence—do step into that bookseller's shop, and call me a *day-tall* critic. I am very willing to give any one of'em a crown to help me with his tackling, to get my father and my uncle Toby off the stairs, and to put them to bed» (IV.13: 285). La petición de ayuda a un crítico para conseguir que los dos personajes bajen de las escaleras y se metan en la cama implica un tácito reconocimiento de que todo es ficción, novela, y de que Tristram no es un biógrafo sino un novelista. En primer lugar, porque si fuera una biografía auténtica no tendría demasiado sentido pedir ayuda a un crítico; pero, como ficción, la novela es una forma artística con unas reglas o convenciones que permiten al novelista controlar su relato, y que nadie conoce mejor que los críticos, que las utilizan continuamente para evaluar las obras de los demás; por eso a uno de ellos pide ayuda Tristram, para que le muestre cómo ejercer ese control sobre su universo ficticio que tan difícil le resulta; y además sabemos que esa dificultad proviene de que renuncia a someterse a esas o a cualquier regla, de que su escritura se rige por su capricho, de ahí sus dificultades para bajar a su padre y su tío de las escaleras y meterlos en la cama. En segundo lugar, este reconocimiento tácito de su condición de novelista viene dado porque Tristram admite implícitamente que él es quien los tiene que bajar y meterlos en la cama, aunque, paradójicamente, lo haga reconociendo su incapacidad para hacerlo. Al admitir la dificultad que encuentra en dirigir y mover a sus personajes está

reconociendo que es él quien los mueve, que son sus criaturas; muestra que, como Fielding, él es el titiritero que mueve los hilos, aunque lo hace de una manera diferente, de hecho la contraria de la que usa Fielding, subrayando no el control que ejerce sobre ellos sino las dificultades que su temperamento le crean para ejercerlo. Los comentarios de Tristram sugieren, si bien no explicitan con claridad, que él no es un historiador que registra la realidad, sino su artífice o creador; que no es un biógrafo sino un novelista.

Tristram no puede bajar a sus personajes de la escalera no sólo porque charlan y charlan, sino porque él charla y charla, por su propio *talking humour*, es decir, porque mientras están en la escalera él hace sus habituales digresiones. Y en ocasiones, cuando ello ocurre, Tristram se complace en recordarnos que los personajes han quedado inmovilizados en la actitud en que estaban mientras él realiza sus digresiones. El ejemplo más evidente de ello se produce cuando Tristram anuncia que va a dejar a su madre una tanto encorvada y con la oreja pegada a la puerta de la habitación en la que hablan Walter y Trim para oír lo que dicen, mientras nos cuenta algo que ha sucedido antes en otra parte: «In this attitude I am determined to let her stand for five minutes: till I bring up the affairs of the kitchen ... to the same period» (V.5: 353). Sin embargo los cinco minutos se alargan porque Tristram se olvida de ella, y cuando la recuerda le pide disculpas. Su madre le contesta quejándose del dolor de espalda y los perjuicios físicos que le ha producido su abandono en tan incómoda postura:

I AM a Turk if I had not as much forgot my mother, as if nature had plaistered me up, and set me down naked upon the banks of the river Nile, without one.—Your most obedient servant, Mother—I've cost you a great deal of trouble,—I wish it may answer;—but you have left a crack in my back,—and here's a great piece fallen off here before,—and what must I do with this foot?—I shall never reach England with it. (V.11: 361)

Estamos ante el momento de la obra que posiblemente más se aproxima a esa epifanía metaficcional ausente en *Tristram Shandy*. La escena no deja lugar a dudas de que Mrs Shandy es una marioneta en las manos de Tristram, que la deja inmovilizada junto a la puerta mientras él narra algo diferente—es decir, se ocupa de otras marionetas—mostrando así su poder y control absoluto sobre sus personajes; tal situación es una imposibilidad en cualquier realidad que no sea la de la ficción; y a esta imposibilidad se añade la de ese diálogo en que su madre como personaje se dirige a Tristram como narrador. Las implicaciones de esta situación es recogida por Davis cuando explica que «...a character can be left immobilized for a couple of chapters, just because this is a book and he is a character in one, not a creature of flesh and blood living in real time. Modern film directors frequently freeze a character in a still position. One purpose is to

remind us that we are watching images on a screen and not life itself» (30). Es interesante notar además que Mrs Shandy ha quedado inmovilizada mientras Tristram escribe y nosotros leemos su relato, lo que muestra un claro sometimiento de los personajes de la historia no al tiempo de la misma, como sería lógico, sino al de su narración o lectura. Los personajes se rigen por éste último y no por el suyo propio, lo que demuestra de nuevo que no tienen existencia autónoma, que son figuras de tinta y papel, que Tristram los crea en su narración y nosotros los recreamos en nuestra lectura.

La misma confusión metaficcional entre el tiempo de la historia y el de la lectura, subrayada además por un curioso error del narrador en el cómputo de éste último, aparece mucho antes en otro pasaje de similares implicaciones metaficcionales. Ello tiene lugar cuando Tristram, para explicar la rápida llegada de Slop—apenas unos momentos después de que Toby hace sonar la campanilla para llamar a Obadiah y éste es despachado en su busca—esgrime el siguiente argumento:

It is about an hour and a half's tolerable good reading since my uncle Toby rung the bell, when Obadiah was ordered to saddle the horse, and go for Dr Slop, the man-midwife;—so that no one can say, with reason, that I have not allowed Obadiah time enough, poetically speaking, and considering the emergency too, both to go and come;—though, morally and truly speaking, the man, perhaps, has scarce had time to get on his boots. (II.8: 122)

Tristram nos está diciendo que, aunque en el tiempo de la historia Obadiah apenas si ha tenido tiempo de ponerse las botas, Obadiah ha podido ir a casa de Slop, situada a ocho millas, mientras nosotros leíamos todo lo que se cuenta desde ese momento en que es enviado a por Slop—tiempo que Tristram calcula en hora y media. De nuevo tenemos un personaje—de hecho todos los personajes en general—de la historia sometido al tiempo de la lectura, la historia transcurriendo según éste, lo que es de nuevo un tácito reconocimiento de su carácter ficticio y de que los personajes son criaturas de Tristram—así lo refuerza además su expresión «*I have not allowed Obadiah time enough...*». Ante la objeción que Tristram prevé en la crítica ante tal explicación—que en realidad han pasado «...no more than two minutes, thirteen seconds, and three fifths...» (122) desde que Obadiah es llamado, naturalmente en el tiempo de la historia—Tristram ofrece la verdadera razón: Slop estaba ya casi en Shandy-Hall. Sin embargo Tristram está cometiendo un error, pues Walter envía a Obadiah a por Slop un par de capítulos antes, en el 6, y no hora y media de lectura antes. Como han apreciado casi todos los anotadores de la obra, Tristram se está confundiendo con el momento en que Walter preguntó a Toby qué pasaría arriba (I.18), cuando la respuesta de éste, como

hemos visto, es interrumpida por una larga serie de digresiones sobre Toby, y no tiene lugar hasta II.6, precisamente cuando, a raíz de la misma—Mrs Shandy debe de estar de parto—Walter hace llamar a Slop. La hora y media de lectura que transcurre desde esa pregunta (I.18) hasta la respuesta de Toby que da lugar a la partida de Obadiah (II.6) es la que menciona Tristram, y así lo subrayan las palabras de éste al decir «...that whilst Obadiah has been going those said miles and back, I have brought my uncle Toby from Namur, quite across all Flanders, into England:—That I have had him ill upon my hands near four years;—and have since travelled him and Corporal Trim in a chariot and four, a journey of near two hundred miles down into Yorkshire...» (123). Pero, pese a este error, el efecto, como estas últimas palabras permiten apreciar, es el mismo: la historia remite a nuestra lectura de la misma, está regida por el tiempo de nuestra lectura, lo que da lugar a una ruptura de la ilusión mimética.

En otra ocasión será incluso el propio personaje desde dentro de la historia, y no el narrador desde la narración, quien remitirá la historia a este tiempo de la lectura, en lo que es por tanto una violación aún más flagrante de esa ilusión. Ello tiene lugar cuando Trim, que está relatando a Toby su historia de amor con la Beguina, hace una referencia a los capítulos del libro que lo contienen a él como personaje y a su historia: «I had escaped, continued the corporal, all the time from falling in love, *and had gone on to the end of the chapter*, had it not been predestined otherwise—there is no resisting our fate» (VIII.22: 546). El capítulo al que se refiere es el 20, al final del cual cuenta cómo de repente se encendió su amor pese a que durante tres semanas de trato continuo con la Beguina no había sentido ni un atisbo del mismo. Trim no puede hacer referencia desde su nivel de realidad, desde la historia, al libro en que posteriormente y supuestamente se transcribirá esa realidad. Es una imposibilidad que revela que esa realidad es ficticia, de igual manera que hacían las imposibilidades que vimos en el *Quijote*.

Por todo ello es evidente que en *Tristram Shandy* se produce una paradoja metaficcional semejante a la cervantina. Por un lado, Tristram insiste en su carácter de historiador riguroso y exhaustivo, y crea la impresión de su existencia autónoma al margen del libro que escribe sobre sí mismo, una impresión que revierte sobre sus personajes por la relación de parentesco que guarda con ellos, por el hecho de que escribe su biografía—en esto consistía, como vimos al principio de esta sección, su original utilización de los planos del realismo anti-literario cervantino para crear un efecto mimético. Pero, por otro lado, Tristram nos demuestra mediante los mecanismos que acabamos de ver que sus personajes son ficción, y ello demuestra en última instancia que él mismo es una ficción, precisamente por esa relación de parentesco con

sus personajes y el hecho de que está escribiendo su biografía: si su familia, el origen de su existencia y su identidad, es una ficción, no existe, él tampoco. Así crea Sterne su particular y original variante de la paradoja metaficcional cervantina, en la que la ficcionalidad de los personajes, de la historia, se vuelve sobre la del narrador y la narración—justo lo contrario de lo que ocurría en Cervantes, donde la ficcionalidad de Cide Hamete establecía la de la historia narrada por él. Tristram deja ver que él crea a sus personajes, a los Shandy, que son un producto de su imaginación, y por tanto ficción; pero entonces él, que es un Shandy, no puede existir; él a su vez es creado—o engendrado—por ellos, es producto de la unión sexual de su padre y su madre, y si ellos son ficción él también. De esta manera un autor cuya existencia autónoma daba realidad a sus personajes pierde esa realidad por la inexistencia de éstos. Estamos ante ese círculo vicioso metaficcional que desemboca en una imposibilidad y en la paradoja metaficcional que veíamos en Cervantes, aunque articulado mediante mecanismos diferentes y sin la presencia de esa epifanía metaficcional que explicita claramente la paradoja .

La falta de esa epifanía metaficcional, sin embargo, es compensada por Sterne con la multiplicación de espejos metaficcionales—todavía más que en *Tom Jones*. La obra está llena de artefactos, fragmentos literarios o narrativos—en el sentido más amplio de estas palabras—que reflejan especularmente la obra que leemos desde dentro de la misma, bien para recordarnos que lo que leemos es ficción—como hacía Cervantes en el retablo o Fielding con *Hamlet*—bien para llamarnos la atención sobre otros aspectos de la misma—de nuevo como Cervantes en su retablo y Fielding en el suyo. Sterne realiza así, al igual que éstos, su reflexión auto-consciente no sólo desde la narración sino también desde la historia, pero, en su manera de llevarla a cabo, Sterne no sólo da un salto cuantitativo al desplegar un gran número de espejos metaficcionales a lo largo de la obra, sino también cualitativo, pues se aleja de la representación dramática—la obra de teatro, bien de marionetas bien de actores—para ofrecer otras posibilidades—sobre todo narraciones o relatos, tanto orales como escritos.

Lo más cercano a la representación metaficcional en *Tristram Shandy* son las representaciones en miniatura de batallas y asedios de Toby. Su carácter literario—basado, como vimos, no sólo en que el interés de Toby por las fortificaciones tiene mucho de literario sino especialmente en que son dramatizaciones de la letra impresa, de lo que leen en los periódicos—así como su carácter *hobby-horsical*—es decir, absorbente, obsesivo, compulsivo, excéntrico—las asemeja a la obra que leemos, que es el literario *hobby-horse* de Tristram. Pero la esencia de esta semejanza, y de la

reflexión metaficcional implícita en ella, es que tales representaciones son en última instancia un modelo—ficticio y dramático—de la realidad, realizado con la misma meticulosidad e interés por el detalle que el relato de Tristram, y que, como hemos visto, sus autores confunden con la realidad. Así, a través de este erróneo y quijotesco error, Sterne nos avisa de lo que no hemos de hacer nosotros como lectores del relato de Tristram con el que guarda las similitudes que acabamos de ver; se trata por tanto de un ejemplo negativo para nuestra lectura del texto, como lo eran don Quijote o Partridge^{*(169)}. El mismo ejemplo negativo con las mismas implicaciones metaficcionales puede encontrarse en otro espejo que aún guarda ciertas conexiones con la representación, pero que nos remite ya a la narración o el relato característicos de Sterne, pues se trata de una lectura, la que hace Trim del sermón de Yorick, aunque hecha con la habilidad y el énfasis suficiente para darle fuerza e intensidad dramáticas. Durante dicha lectura Trim otorgará a algunos ejemplos y descripciones del sermón un valor histórico, reaccionará ante ellos como si fueran reales, se involucrará emocionalmente en lo que lee hasta tal punto que olvidará que se trata de un sermón y la distinción entre la ficción y la *historia*, una distinción que Walter le tendrá que recordar por dos veces: «Why, Trim, said my father, this is not a history,—'tis a sermon thou art reading...» (II.17: 154); y sólo unas líneas más abajo le repetirá lo mismo—«I tell thee, Trim, again, quoth my father, 'tis not an historical account,—'tis a description» (154). Como lectores de *Tristram Shandy* sentimos que estos recordatorios no sólo se dirigen a Trim, sino que, por encima de la cabeza de éste y los otros oyentes, van dirigidos a nosotros, y la voz de Sterne resuena tras ellos. Si además tenemos en cuenta, en primer lugar, que el sermón es de York, que es una imagen dentro de la obra de Sterne, que era clérigo y escribió realmente ese sermón, lo predicó en la catedral de York, y lo publicó junto a otros en una antología titulada *The Sermons of Mr Yorick* (1760); en segundo lugar, que es leído—o narrado—por una figura diferente de su autor, Trim, que ofrece en el curso de dicha narración algunos comentarios en los que proyecta su personalidad—en este caso su sentimentalismo—y experiencia—la historia de su hermano en Portugal o su experiencia militar; y, en tercer lugar, que se incluyen

^{*(169)} Davis percibe algunas de las similitudes entre el *bowling-green* de Toby y el relato de Tristram: «There is an obvious similarity between the serious play on the bowling green and the serious play of writing a novel. Just as Tristram can leave his characters immobilized for a couple of chapters while he discourses on other matters, Toby and Trim can leave the war in France to go home to supper and bed, and then resume the next day where they left off. Trim's exactitude in measuring out the fortifications is playfully matched by Tristram when he describes his father's position on the bed or Trim's inclination when he read the sermon—eighty-five degrees and half on the plain of the horizon» (31).

los comentarios y reacciones de los oyentes al mismo, es decir la recepción; no es difícil deducir de todo ello que estamos ante una imagen perfecta de la obra que leemos, escrita por Sterne, pero narrada por una figura diferente, Tristram, muy dada a comentarios y a proyectar su personalidad y experiencia en su relato, que incorpora además, como vimos, los comentarios de los lectores y la propia recepción crítica. Todo ello revela además un paralelismo casi perfecto con el retablo de Maese Pedro como espejo metaficcional del *Quijote*, que era también una imagen especular de del autor, narradores y lectores de la obra, al tiempo que un recordatorio de la confusión entre *historia* y ficción que quería evitar mediante un ejemplo negativo.

Relacionado con Trim, pero ya plenamente en el terreno de la narración más que de la representación (aunque una narración todavía oral, y por tanto con cierta lejana conexión con aquella), está también uno de los espejos metaficcionales más interesantes de toda la obra, la historia del rey de Bohemia y sus siete castillos, que cuenta Trim a Toby. Desde el primer momento Trim deja claro su carácter ficticio por contraposición a sus otros relatos, llamando así la atención al mismo: «Because, an' please your honour, except one of a *King of Bohemia and his seven castles*,—they [Trim's stories] are all true; for they are about myself» (VIII.19: 533). El carácter especular de esta historia viene dado por la narración que Trim hace de la misma y el tipo de relato que resulta de ella. Lo decisivo, como en la narración y el relato de Tristram, son las continuas interrupciones que sufre dicha narración, que impiden avanzar la historia y que hará que de hecho al final Trim no nos cuenta esa historia, aunque sí una historia diferente; o sea, exactamente lo mismo que ocurre en *Tristram Shandy*. Las interrupciones proceden tanto de Toby como de Trim, y son, como las de Tristram, digresivas—dan lugar a digresiones, algunas de ellas muy shandianas, y en las que se revela el *hobby-horse* militar tanto de uno como de otro—y, sobre todo, auto-conscientes—versan sobre el relato de Trim de la historia, sobre su forma de contarla, su carácter ficticio, la verosimilitud, etc. El relato de Trim, además, es tan caprichoso y está aparentemente tan basado en la improvisación como el de Tristram. De todo ello resulta su evidente carácter especular, que se completa por el hecho de que, apenas comenzado, Trim salta a otra historia diferente, la de sus amores con la Beguina, que será la que cuente a la postre, dejando la historia del rey de Bohemia sin contar, lo mismo que pasa con la historia de la vida de Tristram, quien sí cuenta la historia de los amores de su tío Toby. Estamos de nuevo, como en el retablo de Fielding en *Tom Jones*, ante un episodio quijotesco—pues recuerda a la historia que cuenta Sancho continuamente interrumpida por don Quijote y que al final queda sin contar—utilizado cervantinamente, como

espejo metaficcional; para apreciarlo, una vez más, hay que calar en el cervantismo y no quedarse en el quijotismo. Como en el episodio de Fielding, además, y a diferencia de los espejos metaficcionales que acabamos de ver, el énfasis ya no recae en el carácter ficticio del artefacto literario que funciona como espejo, es decir en su aspecto metaficcional (aunque todavía se recuerda éste), sino en la reflexión (en el sentido de reflejar y de reflexionar) de aspectos importantes del relato de Tristram—su método digresivo de interrupciones continuas del hilo de la historia, la dificultad que crea para que avance la historia y en última instancia para contarla^{*(170)}.

Centrados ya en este aspecto auto-consciente de reflexión y reflejo de aspectos básicos de la obra que leemos, es decir, fuera ya del terreno estrictamente metaficcional, aparecen una serie de artefactos que no son ya orales sino escritos, es decir, que son ya plenamente narrativos—en sentido amplio—y no dramáticos. El primero y principal de ellos es la *Tristra-paedia*, de la que ya nos hemos ocupado y hemos visto cómo refleja y reflexiona sobre un aspecto esencial de *Tristram Shandy* y su auto-consciencia, la incapacidad de la literatura para atrapar la realidad tal como se materializa en el problema del tiempo. A este paralelismo esencial sobre el que ya hemos hablado lo suficiente pueden añadirse otros que redondean y completan el carácter especular de la *Tristra-paedia*: versa en principio sobre Tristram, sobre su educación, aunque por los fragmentos que conocemos vemos que no se ocupa realmente de él; empieza *ab ovo*, remontándose a los orígenes de todo, en este caso los orígenes de la unidad familiar en la sociedad, algo similar a lo que hace Tristram al remontarse a sus orígenes familiares; está llena de absurdas teorías y opiniones y posee el mismo afán enciclopédico, rasgos éstos que resultan de la afinidad shandiana entre el autor de una y de otro, entre Walter y Tristram; finalmente, las razones que hacen el avance de la escritura de Walter tan lento y crean a la postre el problema del tiempo son las contrarias que las de Tristram—si éste escribe no sólo demasiado sino demasiado irreflexivamente, dejándose llevar por su capricho, Walter escribe demasiado reflexivamente, pensándolo todo mucho por

^{*(170)} Henri Fluchère ha apreciado algunos de estos paralelismos: «The extreme paradox that *Tristram Shandy* offers is that of the story-teller who refuses to tell a story, and ceaselessly puts off the moment when something will at last happen. The story of Tristram's life is lost in the shifting sands of memory, the undergrowth of commentary and the mirage of literary artifice. Thus the story of the King of Bohemia and his seven castles comes up against the insurmountable difficulties which scruples of accuracy and logic raise at every word and every turn of phrase, and which finally prevent the story from taking shape at all» (32-33).

miedo a que sus prejuicios, que no quiere transmitir Tristram, se cuelen en su libro^{*(171)}.

También en esta línea puede considerarse un espejo metaficcional de *Tristram Shandy*, aunque de manera menos clara y más dudosa, el volumen VII de la obra en que Tristram interrumpe su historia para contar su viaje a Francia. Este volumen es una anomalía en la obra, una especie de libro de viajes metido en medio de la novela, pero, al igual que ésta, lo que empieza como libro de viaje acaba convirtiéndose en una parodia de los libros de viajes, de manera similar a cómo la novela de Sterne es una parodia de la novela. En él, además, Tristram se permite describir—de nuevo con todo detalle—sitios en los que no ha estado; es decir, miente o engaña al lector, pues el libro de viajes se basa en contar lo que el viajero ha visto, de manera similar a como Tristram lo engaña al decirle que escribe su biografía.

Por último, merece la pena dejar constancia de un curioso espejo metaficcional, profundamente original, que tal vez no pueda considerarse como tal pues se trata de una obra literaria real que se cita y comenta en *Tristram Shandy*; sin embargo, la forma en que Tristram la comenta arroja una luz sobre la obra que leemos que no puede desdeñarse, su comentario es aplicable a ella y en este sentido es claramente autoconsciente. Nos referimos a la alusión y el comentario que sobre la obra de Locke realiza Tristram cuando afirma:

Pray, Sir, in all the reading which you have ever read, did you ever read such a book as Locke's *Essay upon the Human Understanding*?—Don't answer me rashly—because many, I know, quote the book, who have not read it,—and many have read it who understand it not;—If either of these is your case, as I write to instruct, I will tell you in three words what the book is.—It is a history.—A history! of who? what? where? when? Don't hurry yourself.—*It is a history-book, Sir, ...of what passes in a man's own mind*; and if you will say so much of the book, and no more, believe me, you will cut no contemptible figure in a metaphysic circle. (II.2: 106-7)

Es evidente que las palabras subrayadas de este pasaje describen perfectamente lo que es *Tristram Shandy*, y así lo ha apreciado acertadamente Henri Fluchère:

“The history of what passes in a man's own mind”: that is what *Tristram Shandy* is. It is “what passes in the mind” of Tristram that provides the substance of the book, and it is how it passes that gives it its structural unity—that is, the mind of Tristram at grips with the data of his own reality, his person, his history, his temperament, his space and time, the people

^{*(171)} Karl apunta otro interesante paralelismo cuando escribe lo siguiente de la *Tristra-paedia*: «While seemingly a “system,” it is actually an association of unrelated ideas held together only by the vagaries of an individual consciousness, as discrete and disparate in its details as the fortuitous events of Tristram's misfortunes». Y escribe acto seguido: «Father and son, then, are locked into comparable worlds, each one given over to happenstance, though while Tristram drifts, Walter believes he is imposing order» (220).

about him, the books he reads, his ideas, his memories, and so on; but also the way he translates into words this experience that he wishes to make us share rather than just listen to. The structure of the book is nothing other than the subjective organization of a real experience, one that is still being lived through and has never lost its power to astonish and delight him... (86-87)

La obra de Locke completa así esta serie de espejos metaficciones escritos o narrativos en vez de dramáticos, que reflejan aspectos parciales pero centrales—y originales—del arte narrativo de Sterne y de su obra: el problema del tiempo y sus derivaciones metaliterarias, la parodia de la novela, y la mimesis de percepción.

De todo lo dicho se desprende con claridad que Tristram es un personaje ficticio escribiendo una biografía ficticia, es decir, una novela. Considerada desde este punto de vista, *Tristram Shandy* no es sólo una novela—la historia de un personaje ficticio—sino la historia de un novelista escribiendo esa novela—la historia de un narrador ficticio. En el *Quijote* teníamos una serie de narradores escribiendo y comentando la obra que escribían/traducían/transcribían, pero ninguno de ellos, ni siquiera el editor, poseía la entidad suficiente como para considerar el *Quijote* la historia de cómo Cide Hamete, el traductor y el editor escriben y nos hacen llegar la historia de don Quijote. En *Tristram Shandy* esta historia de la narración del libro que leemos deja de tener el papel secundario que en Cervantes. Ello es resultado, en primer lugar, de la mayor presencia del narrador, tanto subjetiva o mental, pues, como hemos visto, la subjetividad del narrador colorea todo lo que escribe, por sus opiniones continuas y por el orden asociativo mental que rige su escritura, que convierten de hecho en el protagonista como narrador; como física u objetiva, pues la obra está salpicada de referencias a su situación concreta de escritura que nos permiten visualizarla de manera continuada, que nos pone continuamente ante los ojos ese nivel de la narración que contiene la historia, y que sitúa la escritura *en cuanto que narración* en primer término. Así la figura del narrador irrumpe físicamente y de forma repetida en su novela para apostar con el lector u ofrecer a cambio de algo sus camisas—aunque Eugenius le recuerda que no debe hacerlo porque tiene pocas—y sotanas, las zapatillas, el colete morado y el gorro que tiene puestos mientras escribe, o la camapanilla que tiene sobre la mesa; hace referencia a la pluma y el tintero con los que escribe, aparece lanzando al fuego por equivocación una hoja que acaba de escribir, y lanzando de pura rabia su peluca al techo para cogerla al vuelo; menciona sus problemas financieros—no ha vendido los volúmenes V y VI bien, tiene deudas por todas partes, entre otros con su sastre, lo que le obliga a vivir austeramente—y de salud—llega a hacer mención a la pérdida de sangre que le ha provocado una fiebre; también se refiere a su relación con

Jenny—ésta aparece, por ejemplo, consolándolo por una de sus frecuentes calamidades susurrándole al oído; o a su carácter obsceno, o a sus hábitos higiénicos en relación con su escritura; y nos cuenta ese viaje a Francia, donde acude escapando de la muerte, que es una inmersión directa en su vida como narrador, ajena a la historia que está contando, lo mismo que cuando nos cuenta su historia de amor con María. Todo ello hace que visualicemos la escritura y la historia de esa escritura con una intensidad mucho mayor con la que visualizábamos la de Cide Hamete y los demás, y que sigamos sus peripecias mucho más de cerca. Además, y en segundo lugar, la historia de la narración del libro que leemos deja de tener un papel secundario porque Tristram posee la capacidad reflexiva del narrador de Fielding y va salpicando su relato, como ya hemos visto, de continuas reflexiones sobre el proceso de escritura, sobre cómo escribe, sobre las dificultades que encuentra, etc., lo que pone aún más esa escritura, en este caso *en cuanto que relato*, no en cuanto que narración, en primer término. Estos dos factores convierten claramente a *Tristram Shandy* en lo que no eran ni el *Quijote* ni *Tom Jones*, la historia de cómo un biógrafo escribe su biografía o—teniendo en cuenta la paradoja metaficcional que hemos analizado—la historia de un novelista que escribe una novela y reflexiona continuamente sobre esta escritura. En *Tristram Shandy* tenemos por tanto no sólo la novela auto-consciente que teníamos en el *Quijote* y *Tom Jones*, una novela que reflexiona sobre sí misma y su carácter literario y ficticio, sino la novela auto-engendada, que no sólo incorpora sino que narra con detenimiento su propio proceso de escritura y produce así la impresión de engendrarse a sí misma; una novela que incluye la crónica de su génesis y desarrollo.

Se produce así la paradoja de que Tristram no llega a contarnos la historia de su vida, pero nos cuenta en su lugar la historia de la escritura de su vida. Tristram intenta escribir su vida, pero la única historia que realmente cuenta—amén de fragmentos episódicos de su vida y de la de otros personajes—es la de los problemas que se encuentra para escribir su vida; o, teniendo en cuenta el carácter ficticio de narrador y relato, intenta escribir una novela pero nos cuenta en realidad la historia de cómo escribe esa novela. El procedimiento de Sterne en líneas generales es similar al de Tristram a la hora de escribir esa digresión que vimos del libro IX. Tristram decidía que tenía que escribir una digresión que se extendiera a lo largo de seis páginas, comenzaba a escribir sobre cómo escribir la digresión, y al final se daba cuenta de que ya había cubierto las seis páginas y, sin haber escrito la anunciada digresión, había escrito una digresión, aunque una digresión diferente de la que él había previsto. Sterne escribe una novela en la que un personaje decide contar su vida, pero en el curso de su escritura

este personaje empieza a escribir sobre cómo escribe su vida, de modo que al final, sin que ese personaje haya contado su vida, Sterne ha escrito efectivamente su novela, pero diferente de la que Tristram y nosotros habíamos previsto. Tristram anuncia una digresión/vida que no llega a escribir; pero si tenemos en cuenta que su objetivo al escribir su vida es ofrecer un retrato exhaustivo de sí mismo, tal objetivo se cumple, porque en ese proceso de escribir—y de escribir sobre su escritura—se retrata perfectamente a sí mismo, de manera similar a como escribiendo sobre la escritura de la digresión consigue su objetivo de escribir una digresión. En uno y otro caso, el proceso de engendrar, de crear, de escribir, desplaza como foco de interés al resultado del mismo, pues, de hecho, y teniendo en cuenta que la historia de su vida es dinamitada por su relato, por su forma de contarla, esa historia de la escritura de su vida puede considerarse la auténtica—o la única—historia unitaria de la obra, la única trama que le da unidad y movimiento narrativo.

Así lo aprecia Wayne Booth cuando explica las tradiciones narrativas que utiliza Sterne para crear su novela:

When we look at *Tristram Shandy* in the light of these traditions [(1) comic novel, (2) collection of essays, and (3) rabelaisian satire], we see that elements from all three help to hold it together: [1] it has a kind of comic plot, though an "exploded" one; [2] it gives us a consistent over-all portrait of the inconsistent mind of one man; and [3] it is the ridiculous product, in its entirety, of a capricious narrator like the grubstreet hack. *In only one of these aspects is the commentary disruptive; in the other two, the dramatic presentation of the act of writing is the chief element of cohesion.*

But in combining the three traditions, Sterne has created something genuinely new: *since Tristram, unlike Montaigne, is really trying to tell a story, his struggle as a writer has itself a kind of plot form impossible in Montaigne.* Though this action disrupts the comic action that he pretends to be relating, the two are really interdependent... (229-30)

Booth añade más adelante, refiriéndose a la batalla que libra Tristram con el tiempo y los diferentes problemas narrativos que encuentra: «Obviously to talk of eliminating commentary from the narrator's arsenal as he conducts this battle would be absurd. The battle is shown *in* the commentary; telling has become showing. Every comment is an action; every digression is "progresive" in a sense more profound than Tristram intends when he boasts about getting on with his story» (234). Y también se hecho eco de la presencia de esta historia de la narración o la escritura como la auténtica trama de la novela Robert Alter en las siguientes palabras:

Sterne adopted the self-conscious self-advertising narrator who reflects discursively on the innovative nature of his fiction as he makes it. Here, again, it is Sterne's peculiar brilliance as a borrower to push so far what he has taken that it is no longer a device or a technique but a fundamental problematic, both literary and philosophical. The narrators of *Joseph Andrews* and *Tom Jones* call attention to themselves as artificers in a variety of ingenious and elegantly

ironic ways. The narrator of "Tristram Shandy" draws us so intimately and inventively into the present tense of his writing that all the other elaborately indicated times of narrated events ultimately dissolve into it, and the stumbling chase of a self trying to catch its own or any experience through an act of written communication becomes the true plot of the novel... (Partial Magic40)

De esta forma nos encontramos con un nuevo sentido en el que el narrador es el protagonista de *Tristram Shandy*: la historia de la narración de su vida es la única historia auténtica de la obra, y él es el protagonista de esa historia—aunque aparecen otros personajes en ella como Eugenius, los lectores, los críticos. De manera similar a como Tristram es protagonista de la obra como narrador y no como personaje, y como narrador le confiere la unidad que no le confiere como personaje, el plano desde el que cobra ese protagonismo, la narración, y del que es protagonista, es el que da a la obra la unidad que no le da la historia. La narración de *The Life and Opinions of Tristram Shandy* es la línea de acción más unitaria y compacta de la obra.

Por eso precisamente la obra de Sterne es una novela acabada. Si la historia que cuenta Sterne en *Tristram Shandy* es la de un narrador que intenta contar su vida, y contar esa vida, tal como se lo plantea, es un imposible, ya que, como hemos visto, es imposible que su narración pueda alcanzar a su vida (de hecho éstas se separan en vez de acercarse), es evidente que la novela de Sterne cuenta la historia de un narrador cuyo relato ha de quedar necesariamente sin terminar. Su narración y su relato tienen que quedar interrumpidos por la muerte, sea en un punto o en otro. Esa interrupción es el final necesario de la novela de Sterne, y ése es el final que encontramos en la obra, una brusca interrupción que, teniendo en cuenta las afirmaciones de Tristram de que escribirá mientras viva, nos hace presuponer su muerte. Incluso si pensamos que fue la muerte real de Sterne, y no una intención preconcebida por su parte (como sugieren los indicadores textuales que ha comentado Booth), lo que dejó la novela en el punto final que tiene, ello no cambia mucho las cosas. Incluso con más volúmenes, el desenlace, tal como está planteada la obra como historia de la narración imposible por parte de Tristram de su vida, habría tenido que ser el mismo, la muerte del narrador que naturalmente no puede ser incluida por estar escrita en primera persona y que hemos de deducir de la interrupción brusca de su narrativa. De esta manera, y paradójicamente, en virtud de esta historia que da unidad a la obra, la del narrador que escribe una autobiografía que es imposible de acabar, la novela de Sterne, la acabara realmente o no, está acabada. He aquí la última gran paradoja, la ironía final de *Tristram Shandy*, un relato a priori condenado a quedar sin terminar pero que precisamente por eso queda

terminado. Sterne pudo eludir así la amenaza de su mala salud, que durante sus últimos años estuvo pendiendo sobre su vida y sobre su novela, riéndose de la muerte en sus mismísimas narices con esta postrera, shandiana, genial broma.

Conclusión

La tradición cervantina y la novela

In any genre it may happen that the first great example contains the whole potentiality of the genre. It has been said that all philosophy is a footnote to Plato. *It can be said that all prose fiction is a variation on the theme of "Don Quixote"*.

Lionel Trilling, «Manners, Morals, and the Novel»^{*(172)}

Furthermore, a novel does change to our perception when set in a special environment of other novels. In the environment provided here—that of well-known English novels in their historical sequence—each of these familiar books inevitably acquires an aspect of freshness, of newness, just by the special juxtaposition with its neighbors. By sheer arrangement, they illuminate each other—and us.

As for placing *Don Quixote* first in a list otherwise of English novels, Lionel Trilling has expressed the point of justification ... Particularly in reading English novels of the eighteenth century, one is aware of the model set by Cervantes. But even in much later works, when that model has been superseded by others, and when technique has undergone many changes, one recognizes certain generic concerns that are shared with Cervantes by, for instance, Conrad and James and Joyce, as they were also by Fielding and Sterne and Jane Austen; and the recognition of these concerns enlarges our understanding of the later work and deepens our pleasure in it.

Dorothy Van Ghent, *The English Novel: Form and Function* (vii-viii)

Al principio de este trabajo invité al lector a un quijotesco viaje a lo largo de ese camino abierto por las afirmaciones de Ortega de que «...toda novela lleva dentro,

^{*(172)} LIONEL TRILLING, «Manners, Morals and the Novel», *The Liberal Imagination* (Londres: Mercury Books, 1961) 209.

como una íntima filigrana, el *Quijote*, de la misma manera que todo poema épico lleva, como el fruto el hueso, la *Iliada*». No somos los primeros que viajan por ese camino. Las palabras de Ortega se han convertido con el tiempo en tópico, y podemos encontrar ecos de las mismas en las afirmaciones de otros críticos y estudiosos. Las que encabezan esta conclusión son sólo un ejemplo. A ellas podemos unir, por ejemplo, las de Harry Levin que ya hemos citado—«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*» («The Example of Cervantes» 79)—o las todavía más contundentes que formula en otro artículo en el que se ocupa de las relaciones entre *Don Quijote* y *Moby-Dick*: «*Don Quixote* is thus an *archetype* as well as an *example, the exemplary novel of all time*»⁽¹⁷³⁾. Robert Alter, en su estudio sobre la novela auto-consciente que incluye autores como Sterne, Diderot o Nabokov, afirma también que «...*Don Quixote* is the *archetypal novel* that seems to encompass the range of what would be written afterward» (*Partial Magic* 29). Y Marthe Robert parte de esta asunción en su libro *L'Ancien et le nouveau: De "Don Quichotte" à Franz Kafka*, asunción que el propio Alter resume en el prefacio que escribe para la traducción inglesa del mismo al afirmar que «*Don Quixote* figures as the *paradigmatic novel of novels*»⁽¹⁷⁴⁾.

Todos estos autores se han referido, como Ortega, al carácter de *Don Quijote* de *novela ejemplar*—y no deja de ser irónico que, desde la perspectiva del siglo XX, la novela auténticamente ejemplar de Cervantes no sea ninguna de sus *Novelas ejemplares*, que no puedan considerarse novelas en absoluto, aunque por supuesto el significado de «ejemplar» en uno y otro caso es radicalmente diverso: en uno literario, en el otro moral. Y estos cinco autores han investigado también este carácter ejemplar de la única manera en que es posible hacerlo, utilizando a diferentes novelistas y novelas posteriores, es decir, a través de la literatura comparada, de ese método de yuxtaposición e iluminación intertextual que propone y defiende Van Ghent en las palabras que figuran al principio de esta conclusión, aunque, eso sí, utilizando muy dispares enfoques y recursos, lo que ha dado lugar a muy dispares explicaciones de esta ejemplaridad⁽¹⁷⁵⁾. Pese a todos éstos notables intentos—a los que pueden unirse

⁽¹⁷³⁾ HARRY LEVIN, «*Don Quixote and Moby-Dick*», *Contexts of Criticism* (Cambridge: Harvard University Press; London: Oxford University Press, 1957) 97.

⁽¹⁷⁴⁾ MARTHE ROBERT, *The Old and the New: From "Don Quixote" to Kafka* (Berkeley: University of California Press, 1977) ix.

⁽¹⁷⁵⁾ Así lo percibe John J. Allen en las palabras iniciales de su artículo «*Don Quixote and the Origins of the Novel*» al constatar esta ejemplaridad del *Quijote*: «Although it is generally agreed that

los de Gilman en el libro y artículos que hemos venido citando a lo largo de este estudio—esta ejemplaridad que puso en circulación como tal tópico hace ya casi un siglo Ortega, es posiblemente uno de los tópicos menos explicados y menos investigados—tal vez precisamente por su condición de tópico, que puede hacer que tal explicación parezca innecesaria, o tal vez por lo quijotesco, habida cuenta de la amplitud del tópico, de todo intento de explicación. Ninguna de las contribuciones de estos autores es ese libro que reclamaba Ortega y en el que habría que explicar esa ejemplaridad; son, en el mejor de los casos, capítulos del mismo. Tocando nuestro quijotesco viaje a su fin, es el momento de echar la vista atrás y comprobar si, con nuestro énfasis en los novelistas ingleses del XVIII cuya pertinencia indicaba Van Ghent, hemos contribuido algo a la explicación, a ese libro hipotético e ideal que sigue sin escribir.

El carácter del *Quijote* como novela ejemplar, tal como se deduce del análisis de la obra de Cervantes a la luz de las obras de los novelistas ingleses del siglo XVIII—Richardson, Fielding, Sterne—que he ofrecido en las páginas que preceden, se basa en dos aspectos esenciales de sus novelescos hallazgos: su *inclusividad* y su *obviedad*.

El primero, que es al que se refiere Trilling y el que tienen en mente casi todos los que aducen esta ejemplaridad, es esa asombrosa capacidad del *Quijote* de presentar, bien de modo pleno, bien de modo germinal, casi todas las posibilidades que el género irá desarrollando posteriormente. El problema es que habitualmente los comentaristas reducen esa inclusividad a algún rasgo o característica central que es considerada la quintaesencia de la novela y que seguirá reapareciendo en novelistas posteriores—un principio como el quijotesco de Levin o el de auto-consciencia de Alter, un tema como en el caso de Trilling o de Robert, una técnica o forma de narrar como hacen Van Ghent o Gilman. Ello hace que estos enfoques sean sólo visiones parciales de esa inclusividad

Don Quixote is one of the world's great novels, one can scarcely find critics who agree as to precisely where the greatness lies. Similarly, although it is widely held that Don Quixote is the first modern novel, each critic or theorist sees the central "novelty" of the novel differently» (125). Un poco más adelante Allen *ejemplifica* esta ejemplaridad de Cervantes para los novelistas posteriores: «The novelists themselves have consistently been the most enthusiastic admirers of this "paradigmatic novel of novels." "Defoe was proud to acknowledge 'the Quixoticism of R. Crusoe'. Marivaux's first novel, *Pharsamon*, was subtitled *Le Don Quichotte français*. Fielding brought out a comedy, *Don Quixote in England*, before announcing—on the title-page of *Joseph Andrews*—that his first novel had been 'written in the manner of Cervantes'." William Faulkner read *Don Quixote* every year, "as some do the Bible." Stendhal and Flaubert both admit it was their original stimulus, and Turgenev wrote one of the classic essays on the book. Of course, I do not mean to imply that their admiration for the book is restricted to an appreciation of its technique; Flaubert, Turgenev, Dostoevsky, do not speak of technique when they praise the work, and André Malraux said, after World War II, that "only three books, *Robinson Crusoe*, *Don Quixote* and *The Idiot*, retained their truth for those who had seen prisons and concentration camps."» (127).

y por tanto de la ejemplaridad cervantina, ya que ésta resulta precisamente de la extensión y amplitud de sus hallazgos, no reductibles a un solo principio o idea, de la variedad y multiplicidad de frentes en que se producen sus descubrimientos; y, dentro de cada uno de estos frentes, de esa tendencia de Cervantes a presentar la tesis acompañada de su antítesis, a ofrecernos contrarios en continuo diálogo, a reconciliar o al menos hacer convivir extremos, a la paradoja y la ironía, esa tendencia que hemos denominado *realismo inclusivo*, y que hace que pueda encontrarse en el *Quijote* el germen de enfoques o aproximaciones casi opuestos a la novela, que darán lugar a tradiciones o tendencias novelísticas radicalmente diferentes. En el arte cervantino de la novela el *realismo* que es el modo predominante incluye sin embargo el *romance*, lo que da lugar al realismo romántico que tan fecundo será en el siglo XVIII inglés—y en el XVII francés. Además incluye el *romance* desde diferentes distancias, pues si la distancia predominante hacia el mismo en su vertiente caballeresca representada por don Quijote es burlesca, es sin embargo respetuosa hacia su vertiente pastoril representada por las historias entrelazadas, y lúdica al yuxtaponer y contrastar cómicamente una y otras. De esta forma en el *Quijote* encontramos el anti-román por excelencia, pero también el antecedente del neo-román que veremos en Richardson y del román cómico que veremos en Fielding. Además, en esta dialogización del *romance* por la realidad de la que surgen estas diferentes variedades de realismo romántico, no sólo la realidad crítica al *romance*—lo que da lugar a la parodia—sino que el *romance* también critica a la realidad—lo que da lugar a la sátira. Esta dialogización no sólo afecta a la literatura—estilización—sino que también lo hace a la realidad—dialogismo—y en esta dialogización de la realidad también se observa la misma doble dirección del diálogo: el *realismo* de Sancho critica el *romance* de don Quijote, y viceversa. Y este dialogismo no sólo es externo e intradiegético, lo que da lugar a una tradición de novela dialógica—caracterizada por el carácter dual o contrastivo del diálogo—que se observa con toda claridad en Fielding, sino que es también interno y extradiegético, lo que es el germen de la novela psicológica que Richardson empieza a desarrollar a partir de ese carácter interno y extradiegético, y el germen también, aunque aquí en virtud del revolucionario impulso dado al dialogismo extradiegético por Sterne, de la mimesis o realismo de percepción de la novela moderna. En el *Quijote*, además, Cervantes intenta mediante la crítica a la literatura de ficción previa hacernos olvidarnos que su obra lo es también para que parezca realidad, pero al tiempo critica su propia obra y nos recuerda que también es literatura (paradoja metaliteraria) y que también es ficción (paradoja metaficcional). De esta forma su realismo no es sólo anti-literario sino también auto-

consciente; abarca tanto el anti-román que está en la base del Realismo decimonónico, como la anti-novela que es la base de la metaficción del siglo XX.

Es fácil así comprobar cómo la ejemplaridad del *Quijote* viene dada por su inclusividad: todas—o al menos casi todas—las posibilidades de la novela quedan recogidas en *la* novela, todas las direcciones son anunciadas. Pero esta ejemplaridad—y esto es algo que han pasado por algo la mayoría de los comentaristas—viene también dada por la obviedad con que aparecen muchas de estas posibilidades: casi todas las novedades que aporta la novela a la ficción narrativa quedan explicitadas, todas las innovaciones son dramatizadas. En el *Quijote* no sólo están casi todos los hallazgos y descubrimientos del nuevo género, los que explorarán y desarrollarán luego novelistas posteriores; además éstos se muestran de manera obvia, explícita, evidente, y eso indudablemente también hizo la obra ejemplar para los novelistas posteriores, que no sólo pudieron encontrar en el *Quijote* una enciclopedia de posibilidades que desarrollar de acuerdo con su gusto, temperamento, o habilidad, sino que además no pudieron dejar de hacerlo por la manera explícita en que Cervantes las articula.

La base de esta explicitación es la intención paródica cervantina y la genial forma de ejecutarla. Así el feliz hallazgo de la locura literaria quijotesca, en principio un mero recurso con el que parodiar los libros de caballerías, le permite a Cervantes, como hemos visto, dramatizar en su historia el proceso de desplazamiento que va del román a la novela, del *romance* al *realismo*, de la representación vertical a la horizontal, así como la presencia de aquél en éste como principio estructural y como modo de percepción de la realidad, presencia que en otras novelas no es tan evidente pero que puede detectarse en casi todas. Gracias a la locura quijotesca puede también Cervantes hacer obvia esa discrepancia entre realidad y visión que es la base del principio dialógico (en sus vertientes autor-personaje, personaje-personaje), el principio que mediatiza y da forma a la representación horizontal de la realidad de casi toda novela, aunque tal vez no de la manera radical en que lo hace en el *Quijote* en virtud de esa locura, que exagera esa discrepancia para que sea imposible no verla. Y gracias a la locura quijotesca puede Cervantes introducir el referente literario caballeresco que permite explicitar ese impulso anti-literario, de reacción contra la literatura previa y de búsqueda de realidades no literaturizadas, que está implícito en casi todas las novelas y orienta el desarrollo de la novela como género. A ello hay que unir el otro gran hallazgo de esa parodia cervantina, el del autor ficticio y sus intermediarios, que Cervantes toma de los libros de caballerías para burlarse de ellos y abrir así otro frente paródico, que no gira en torno los personaje sino a los narradores. Pero estos narradores en principio al

servicio de la parodia, al igual que don Quijote, permiten a Cervantes crear esos dos planos de la historia y la narración y articular sus paradojas metaliteraria y metaficcional, paradojas que son una explicitación de la paradoja que está en la base misma de la novela como género, que busca dar una representación verdadera de la realidad a través de una historia ficticia, que es esa mezcla de *historia* y de ficción, de verdad histórica y verdad poética, que Cervantes hace evidente mediante su utilización de los narradores dramatizados. De esta manera la parodia del román caballeresco, que está en la base de la génesis de don Quijote como personaje y de Cide Hamete como autor, permite dramatizar la transición del *romance* al *realismo* como modos de representación de la realidad o de mimesis, así como los diferentes aspectos de la especificación cervantina de este nuevo modo, el realismo cervantino. Los diferentes niveles o estratos de significado presentes en la locura quijotesca y el conflicto a que da lugar entre don Quijote y el mundo—yendo de lo específico a lo general: *romance* frente a *realismo*, visión frente a realidad, literatura frente a vida—dramatizan perfectamente estos diferentes aspectos del realismo cervantino—su carácter romántico, dialógico, y anti-literario, respectivamente. El último de los conflictos citados—literatura-vida—es dramatizado además no sólo mediante la locura quijotesca, es decir dentro de la historia, sino mediante Cide Hamete y los narradores dramatizados, o sea en la narración—de hecho en la relación de la historia, que aparece como literatura, frente a la narración, que aparece como vida—y a él se le superpone en este nivel de la narración otro conflicto entre ficción e historia—ambos conflictos dramatizan el carácter auto-consciente del realismo cervantino. La ejemplaridad del *Quijote* puede resumirse así en el siguiente esquema:

DON QUIJOTE	<i>romance</i> frente a <i>realismo</i> ——— <i>realismo romántico</i>	HISTORIA
	visión frente a realidad ——— <i>realismo dialógico</i>	
	literatura frente a vida ——— <i>realismo anti-literario</i>	
CIDE HAMETE	literatura frente a vida — <i>realismo auto-consciente</i>	NARRACIÓN
	ficción frente a <i>historia</i> — <i>realismo auto-consciente</i>	

De esta forma el *Quijote* hace explícito lo que está implícito en casi todas las novelas, evidente lo que está siempre latente en el género. Y además ofrece casi todo lo que el género tiene que ofrecer, bien de forma germinal, bien de forma plena. Por eso el *Quijote*, aunque no sea la *primera* novela (y ese es un asunto en el que no voy a entrar y que me parece irrelevante), aunque podamos encontrar sus hallazgos e innovaciones

esbozados o incluso desarrollados en textos anteriores, sí es la novela *ejemplar*, paradigmática, arquetípica, la de más decisiva influencia y la más determinante en la configuración del nuevo género, y ello porque, como acabamos de explicar, nos da ya casi todos los hallazgos e innovaciones—y no uno u otro separadamente—y lo hace con abrumadora madurez y contundencia: el *Quijote* es la novela ejemplar por inclusiva y por obvia. Retomando la metáfora que utilizamos en la introducción, el *Quijote* abre un río en la llanura de la ficción cuya cuenca se extiende por todo el territorio de la misma que corresponde a la novela (inclusividad), al que van a parar casi todos los ríos o del que parten casi todos los ríos de ese territorio, y cuyo cauce es tan ancho y caudaloso que su presencia no pueda pasar inadvertida (obviedad), que lo convierten en el río de ríos. Tal vez haya otros ríos nacidos en las proximidades del cervantino, en la misma zona novelesca, e incluso antes que él, pero ninguno tiene ni el caudal ni la cuenca del cervantino. En el curso de este trabajo hemos ido viendo cómo ese río va engrosando sus aguas con las aportaciones de otros ríos, algunos de ellos casi tan caudalosos como él (Richardson, Fielding, Sterne); tanto que acaba dando lugar a bifurcaciones y ramificaciones, algunas tan caudalosas como la del cervantino, que se dirigen hacia otras zonas de ese territorio (el realismo psicológico, social, de percepción y construcción). La cuenca fluvial que van conformando así todos estos ríos, afluentes, bifurcaciones, y que se extiende por un amplísimo territorio de la llanura de la ficción, es la de la tradición cervantina tal y como ha sido definida y concebida en este trabajo.

Siendo ello así no es difícil comprender que esta tradición cervantina es la más universal y representativa de ese género indefinible e indefinido que es la novela. En el inicio de este trabajo decíamos que definir la novela es imposible, y a lo más que podía aspirarse era a definir la novela según una determinada tradición o grupo de obras. Pues bien, si partáramos de esta limitación de cualquier definición o visión de la novela—y por supuesto de la que me disponía a ofrecer según el *Quijote* y los novelistas ingleses del XVIII—creo que, dibujada ya tal visión a lo largo de las páginas que preceden, puede apreciarse que al menos la tradición elegida es posiblemente la más significativa y amplia, la que contiene de alguna manera a todas las otras tradiciones como el *Quijote* contiene a las novelas del XVIII. De la matriz cervantina desgajan Richardson, Fielding y Sterne diferentes troncos al desarrollar aspectos novelísticos del *Quijote* más allá de Cervantes, y en éstas sus particulares exploraciones o aportaciones estos autores abren el camino a la gran novela decimonónica y a la novela moderna, anticipan los caminos que andarán el Realismo, el Modernismo o el Posmodernismo. Podemos decir sin incurrir en la exageración que entre Cervantes y Sterne quedan comprendidas todas las

posibilidades que la novela ha desarrollado después; si casi todo está ya en el *Quijote*, con las novelistas ingleses del XVIII podemos decir sin rubor que ya está todo. La novela de los siglos XIX y XX no es sino un desarrollo de esos casi dos siglos que van de principios del XVII con Cervantes a finales del XVIII con Sterne. Entre ambos quedan comprendidos no sólo una gran variedad de concepciones del *realismo* o la mimesis de la novela, sino también una amplia gama temas o preocupaciones, de técnicas o relatos: el narrador omnisciente frente a la primera persona, el método epistolar o el autobiográfico, la introspección subjetiva del personaje y la intervención valorativa del narrador, la parodia y la sátira, lo privado y lo público, el dormitorio y el ancho mundo, la realidad subjetiva y la objetiva, la realidad idealizada o romántica y degradada o anti-romántica... La variedad de los métodos y los mundos narrativos de los novelistas que hemos analizado es inagotable, y, de ahí, teniendo en cuenta además su situación en el arranque de la novela como género, la universalidad y significación de la tradición novelística que integran.

Para concluir no estará de más dejar constancia de cómo si el propósito inicial de escribir ese libro—o al menos un capítulo del mismo—que pedía Ortega, respondiendo además a la pregunta mágica de qué es una novela, era una empresa a priori quijotesca por la inadecuación del protagonista de la misma—un doctorando—y de su contexto—una tesis doctoral; el resultado es plenamente shandiano, un libro extenso y prolijo en demasía—cuanto más escribía más me quedaba por escribir—y en el que late ese incontenible e incontenido afán enciclopédico propio de los Shandy que habrá puesto a prueba la paciencia del lector en más de una ocasión—aunque por desgracia no con el ingenio y la gracia de Tristram. Pido perdón por ello y sólo puedo justificarme como se justificaba Tristram, haciendo más sus palabras cuando dice que, «...let that be as it will, Sir, I can no more help it than my destiny:—A sudden impulse comes across me—drop the curtain, Shandy—I drop it—Strike a line here across the paper, Tristram—I strike it—and hey for a new chapter!». Espero al menos que, ya que carente del talento cómico de Tristram, al menos, a diferencia de éste, que se proponía contarnos su vida y no pasaba de su nacimiento y unos cuantos episodios aislados, este trabajo sí haya dado cuenta de las cuestiones planteadas, aunque por supuesto soy consciente—y cómo no serlo habiendo dedicado tantos años a estudiar a Cervantes y Sterne—de la imposibilidad de este artefacto literario de atrapar toda la complejidad de esa realidad viva que son las obras de Cervantes, Richardson, Fielding y Sterne. Estas, como la propia realidad, son elusivas, inabarcables, irreductibles a un solo sistema o teoría, a un solo punto de vista—y qué mejor prueba del éxito de estos autores en esa

empresa mimética que se propusieron y de su grandeza. Sólo mediante el diálogo, mediante la serie de respuestas que estas literarias teorías o puntos de vista puedan provocar en otros críticos y estudiosos, pueden superarse esas limitaciones de toda teoría y todo punto de vista, de toda interpretación. Esta es la auténtica tarea crítica, más allá de escuelas y métodos, una tarea que es por tanto es dialógica, anti-literaria y auto-consciente, como el realismo cervantino, y que es la única que puede acercarnos a la verdad o—ya que ésta, de un tiempo a esta parte, parece que ha dejado definitivamente de existir—a una cierta verdad. Cervantes y la tradición cervantina guardan así también una lección para la crítica. Lo que Cervantes y la tradición cervantina nos enseñan es que para llegar a esa verdad, para atrapar la multiforme y multidimensional naturaleza de la realidad, en este caso representada por las obras de arte de esta tradición cervantina, nuestra literatura crítica debe ser también dialógica—o sea que debe renunciar a una perspectiva única y dogmática—anti-literaria—debe reaccionar a/contra la literatura previa sobre el tema, aunque no necesariamente para destruirla, las distancias posibles y las posibilidades de utilización son múltiples—y auto-consciente—consciente siempre de sus propias limitaciones. Y también, por qué no, para completar así el paralelismo con el modo de representación cervantino de la realidad, un tanto romántica, debe aspirar a ese ideal imposible que es la verdad, y estar dispuesta a sacrificar comodidades y ventajas materiales—entre otras cosas las publicaciones rápidas y poco meditadas—para conseguirlo. Por eso produce escalofríos a muchos cervantistas pontificar y establecer dogmas sobre el *Quijote*, o simplemente a muchos lectores del *Quijote* pontificar y establecer dogmas sobre la literatura, aferrados a la tradición y sin un ápice de auto-crítica. Como decía Ortega, es justo que con él concluyamos este viaje que con él iniciábamos, «para unos y para otros, por lo visto, Cervantes no ha existido».

Santa Barbara, Cuenca, Salamanca, Septiembre de 1990 – Septiembre de 1995

1000

1000

1000

Bibliografía

Lo que sigue a continuación no es una bibliografía de obras *citadas*—que ya se ha ido ofreciendo en las notas a pie de página cuando se menciona cualquier trabajo por primera vez. Tampoco es una bibliografía de obras *recomendadas* o de interés sobre los temas aquí tratados—que he intentado también ofrecer en notas a pie de página. Lo que sigue es una bibliografía de obras *consultadas*, es decir, que se han manejado o leído—total o parcialmente, con mayor o menor interés—y que han influido—positiva o negativamente, decisiva o superficialmente—en este trabajo. He intentado así huir de una práctica frecuente, no sólo en tesis doctorales sino en libros publicados, que me parece detestable (aunque más en las primeras que en los segundos): la de engordar bibliografías incluyendo en ellas toda obra que se cita o se conoce, aunque no se haya leído. De ello resultan extensas bibliografías que falsean el trabajo de investigación realizado dando una sensación de erudición y dominio absoluto del tema que yo ni puedo ni quiero ofrecer, y menos en un tema tan amplio como el aquí tratado. Lo que falta en la bibliografía que sigue o bien no se conoce o, si se conoce (a veces incluso se puede haber citado a pie de página), no se ha leído o consultado, no ha sido tenido en cuenta para redactar las páginas que preceden. Las carencias o virtudes bibliográficas de este trabajo aparecen así al desnudo consultando esta bibliografía, y creo firmemente que esa es una importante función de las bibliografías—que ha sido postergada con el pretexto de ofrecer información bibliográfica al lector en un listado al final del trabajo.

Creo, además, que es más honesto; que es necesario en trabajos que versan sobre tantas y tan complejas obras para dejar claras las fuentes de información e inspiración entre el gran número posible de ellas; y que es finalmente exigible si estos trabajos son además tesis doctorales. Sólo en la parte de la bibliografía dedicada a los estudios sobre Cervantes y los novelistas ingleses del XVIII he incluido algunas obras a las que por diferentes circunstancias no he tenido acceso o no he podido conseguir, obras que señalo con un asterisco al final de la referencia. En este caso el interés de la información que se ofrece y la ausencia de bibliografías exhaustivas y puestas al día sobre el tema era un buen motivo para postergar los argumentos que acabo de esgrimir.

Fuentes Primarias

- CERVANTES, MIGUEL DE. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Juan Bautista A Valle-Arce. 2 vols. Madrid: Alhambra, 1979.
- FIELDING, HENRY. *Shamela and Joseph Andrews*. Ed. Sheridan Baker. The Crowell Critical Library. New York: Crowell, 1972.
- . *Joseph Andrews*. Ed. R. F. Brissenden. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- . *Tom Jones*. Ed. R. P. C. Mutter. Harmondsworth: Penguin, 1966.
- HELIODORO. *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Ed. y trad. Emilio Crespo Güemes. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid: Gredos, 1979.
- MARTORELL, JOANOT. *Tirante el Blanco*. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511. Ed. Martín de Riquer. 5 vols. Clásicos Castellanos. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- MONTEMAYOR, JORGE DE. *Los siete libros de la Diana*. Ed. Asunción Rallo. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 1991.
- RICHARDSON, SAMUEL. *Pamela*. Ed. Peter Sabor. Harmondsworth: Penguin, 1980.
- RODRIGUEZ DE MONTALVO, GARCI. *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Bleuca. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 1987.
- SMOLLETT, TOBIAS. *The Life and Adventures of Sir Lancelot Greaves*. Ed. Peter Wagner. Harmondsworth: Penguin, 1988.

- . *The Expedition of Humphry Clinker*. Ed. Lewis M. Knapp. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- STERNE, LAURENCE. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Ed. Graham Petrie. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- TROYES, CHRETIEN DE. *Romans de la Table Ronde. (Erec et Enid, Cligès, Yvain y Lancelot.)* Ed. y trad. Jean-Pierre Foucher. Folio. París: Gallimard, 1970.

Fuentes Secundarias

1. FICCION NARRATIVA: TEORIA, HISTORIA, CRITICA

- ALTER, ROBERT. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.
- AUERBACH, ERICH. *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- BAJTIN, MIJAIL. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- . *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- BALFOUR, IAN. *Northrop Frye*. Twayne's World Authors Series. Boston: Twayne, 1988.
- BECKER, GEORGE J. «Introduction: Modern Realism as a Literary Movement». *Documents of Modern Literary Realism*. Ed. George J. Becker. Princeton: Princeton University Press, 1967. 3-38.
- BEER, GILLIAN. *The Romance. The Critical Idiom*. London: Methuen, 1970.
- BOOTH, WAYNE. *The Rhetoric of Fiction*. 1961. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- CAWELTI, JOHN G. *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

- . «The Concept of Formula in the Study of Popular Literature». *The Study of Popular Fiction: A Source Book*. Ed. Bob Ashley. London: Pinter, 1989. 87-92.
- CHATMAN, SEYMOUR. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. 1978. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- DANE, JOSEPH A. «Parody and Satire: A Theoretical Model». *Genre* 13 (1980): 145-59.
- FRYE, NORTHROP. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 1957. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- . «Myth, Fiction and Displacement». *Fables of Identity: Studies in the Poetic Mythology*. New York: Harbinger Books, 1963.
- . *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- GENETTE, GERARD. «Discours du récit». *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GRANT, DAMIAN. *Realism. The Critical Idiom*. London: Methuen, 1970.
- GREENWOOD, E. B. «Reflections on Professor Wellek's Concept of Realism». *Neophilologus* 46 (1962): 89-97.
- GUILLEN, CLAUDIO. «Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque». *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 1971. 135-58.
- HAMILTON, A. C. *Northrop Frye: Anatomy of his Criticism*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- HUTCHEON, LINDA. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. 1980. New York: Routledge, 1991.
- . *A Theory of Parody*. 1985. New York: Routledge, 1991.
- JAKOBSON, ROMAN. «On Realism in Art». *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Eds. Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1978. 38-46.
- JAMESON, FREDERIC. «Magical Narratives: Romance as Genre». *New Literary History* 7 (1975): 135-63.
- KERN, EDITH. «The Romance of Novel/Novella». *The Disciplines of Criticism*. Ed. Feter Demetz. New Haven and London: Yale University Press, 1968. 511-30.
- LAZARO CARRETER, FERNANDO. «El realismo como concepto crítico-literario». *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, 1979. 121-42.

- LEMON, LEE T. y MARION J. REIS. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- LEVIN, HARRY. «What is Realism». *Contexts of Criticism*. Cambridge: Harvard University Press: 1957. 67-75.
- . «Romance and Realism». *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*. New York: Oxford University Press, 1963. Capítulo II, 24-83.
- LUKACS, GEORG. *The Theory of the Novel*. 1921. London: Merlin Press, 1988.
- MORSON, GARY SAUL, y CARYL EMERSON. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Standford: Standford University Press, 1990.
- REED, WALTER L. *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- ROBERT, MARTHE. «El género indefinido». *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973. Parte I, 13-66
- ROSE, MARGARET A. *Parody/Meta-fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- SCHOLES, ROBERT, y ROBERT KELLOGG. *The Nature of Narrative*. London: Oxford University Press, 1966.
- SEGRE, CESARE. «What Bakhtin Left Unsaid: The Case of the Medieval Romance». *Romance: Generic Transformation from Chétien de Troyes to Cervantes*. Ed. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee. Hanover and London: University Press of New England, 1985. 23-46.
- SHRODER, MAURICE. «The Novel as a Genre». *The Massachusetts Review* 4 (1963): 291-308.
- TODOROV, TZVETAN. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- TRILLING, LIONEL. «Manners, Morals and the Novel». *The Liberal Imagination*. London: Mercury Books, 1961. 205-222.
- VILLANUEVA, DARIO. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España, Espasa-Calpe, 1992.
- WARREN, FREDERICK M. *A History of the Novel Previous to the Seventeenth Century*. New York: Holt, 1895.
- WAUGH, PATRICIA. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. 1984. London: Routledge, 1988.
- WELLEK, RENE. «The Concept of Realism in Literary Scholarship». *Neophilologus* 45 (1961): 1-20.

2. ROMAN DE CABALLERIAS

- ALONSO, DAMASO. «*Tirant lo Blanc*, novela moderna». *Primavera temprana de la literatura europea*. Madrid: Guadarrama, 1961. 201-53.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA. Introducción. *Amadís de Gaula*. Garci Rodríguez de Montalvo. Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. 9-119. Versión resumida de su libro "*Amadís de Gaula*": *El primitivo y el de Montalvo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990).
- AYLWARD, EDWARD T. «The Influence of *Tirant lo Blanch* on the *Quijote*». Tesis Doctoral inédita. Princeton University, 1974.
- . «*Tirant lo Blanch* and the Artistic Intent of Joanot Martorell». *Hispanofilia* 28 (1985): 23-32.
- BARRON, W. R. J. *English Medieval Romance*. Longman Literature in English Series. London: Longman, 1987.
- BROWNLEE, KEVIN, Y MARINA SCORDILIS BROWNLEE, eds. *Romance: Generic Transformation from Chretien de Troyes to Cervantes*. Hanover and London: University Press of New England, 1985.
- CACHO BLECUA, JOSE MANUEL. Introducción. *Amadís de Gaula*. Garci Rodríguez de Montalvo. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 1987. 19-216. Basada en su libro *Amadís: heroísmo mítico-cortesano* (Madrid: Cupsa, 1979).
- COHEN, GUSTAVE. *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII siècle: Chrétien de Troyes et son oeuvre*. París: Joseph Floch, 1948.
- DEYERMOND, ALAN D. «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature». *Hispanic Review* 43 (1975): 231-59.
- EISENBERG, DANIEL. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982.
- EVERETT, DOROTHY. «A Characterization of the English Medieval Romances». *Essays and Studies* 15 (1929): 93-121.
- FOGELQUIST, JAMES DONALD. *El "Amadís" y el género de la historia fingida*. Studia Humanitatis. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.

- FOURRIER, ANTHIME. «Introduction» y «Chrétien de Troyes, le "realisme magique" et *Cligès*». *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen-Age: Les débuts (XII siècle)*. París: Nizet, 1960. 11-15 y 111-78.
- FRAPPIER, JEAN. *Chrétien de Troyes: l'homme et l'oeuvre*. 1957. *Connaissance des Lettres*. París: Hatier, 1968. Resumen en inglés en «Chrétien de Troyes», Loomis, *Arthurian Literature* 157-91.
- GREEN, D.H. «Irony and Medieval Romance». *Arthurian Romance: Seven Essays*. Ed. D.D.R Owen. Edinburgh and London: Scottish Academic Press, 1973. 49-64.
- KÖHLER, ERICH. *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*. 1970. Biblioteca General. Barcelona: Sirmio, 1990.
- LACY, NORRIS J. «The Typology of Arthurian Romance». *The Legacy of Chrétien de Troyes*. Ed. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, y Keith Busby. 2 vols. Amsterdam: Rodopi, 1987. I, 33-56.
- LIDA DE MALKIEL, MARIA ROSA. «Arthurian Literature in Spain and Portugal». Loomis, *Arthurian Literature* 406-418.
- LOOMIS, ROGER SHERMAN, ed. *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press, 1959.
- . *The Development of Arthurian Romance*. London: Hutchinson, 1963.
- MCNERNEY, KATHLEEN. "*Tirant lo Blanc*" *Revisited: A Critical Study*. Medieval and Renaissance Monograph Series. Michigan: Michigan Consortium for Medieval and Early Modern Studies, 1983.
- MENENDEZ PELAYO, MARCELINO. *Orígenes de la novela*. 1905. *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*. 4 vols (XIII, XIV, XV y XVI). Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.
- MICHAEL, IAN. «Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification». *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 68 (1986): 498-527.
- NICOLAU D'OLWER, LLUIS. «*Tirant lo Blanc*: Examen de algunas cuestiones». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15 (1961): 131-54.
- PIERCE, FRANK W. "*Amadís de Gaula*". Twayne's World Authors Series. Boston: Twayne, 1976.
- RIQUER, MARTIN DE. Introducción. *Tirante el Blanco*. Joanot Martorell. Clásicos Castellanos. Madrid: Espasa-Calpe, 1974. VII-CIX.
- . "*Tirant lo Blanch*", *novela de historia y de ficción*. Barcelona: Sirmio, 1992.

- SIEBER, HARRY. «The Romance of Chivalry in Spain: From Rodríguez de Montalvo to Cervantes». Brownlee 203-219.
- STEVENS, JOHN. *Medieval Romance: Themes and Approaches*. London: Hutchinson, 1973.
- TORRES, ANTONIO. *El realismo del "Tirant lo Blanch" y su influencia en el "Quijote"*. Barcelona: Puvill, 1979.
- VAETH, JOSEPH A. *"Tirant lo Blanch": A Study of its Authorship, Principal Sources and Historical Setting*. 1918. New York: AMS Press, 1966.
- VARGAS LLOSA, MARIO. «Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*». *Revista de Occidente* 70 (1969): 1-21.
- VINAVER, EUGENE. «Form and Meaning in Medieval Romance». Oxford: Modern Humanities Research Association, 1966.
- . *The Rise of Romance*. Oxford: Clarendon Press, 1971.

3. CERVANTES: «DON QUIJOTE»

- ALFARO, GUSTAVO A. «Cervantes y la novela picaresca». *Anales Cervantinos* 10 (1971): 23-31.
- ALLEN, JOHN J. *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*. Gainesville: University of Florida Press, 1969.
- . *Don Quixote: Hero or Fool? Part II*. Gainesville: University of Florida Press, 1979.
- . «Don Quixote and the Origins of the Novel». *Cervantes and the Renaissance*. Ed. Michael D. McGaha. Newark: Juan de la Cuesta, 1980. 125-40.
- . «The Providential World of Cervantes' Fiction». *Thought* 55 (1980): 184-95.
- . «El duradero encanto del *Quijote*». *Insula* 538 (Octubre 1991): 3-4. Número monográfico dedicado al *Quijote*.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA. «Tres comienzos de novela». *Nuevos deslindes cervantinos*. Letras e Ideas. Barcelona: Ariel, 1975. 213-43.
- . «Don Quijote, o la vida como obra de arte». *Nuevos deslindes cervantinos*. Letras e Ideas. Barcelona: Ariel, 1975. 335-87. También en Haley, *El "Quijote"* 204-34.

- . *Don Quijote como forma de vida*. Madrid: Fundación Juan March, Editorial Castalia, 1976.
- . «Cervantes y el narrador infidente», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 7 (1987): 163-72.
- . «Las voces del narrador». *Insula* 538 (Octubre 1991): 4-6. Número monográfico dedicado al *Quijote*.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, y E. C. RILEY, eds. *Suma Cervantina*. Londres: Tamesis, 1973.
- BLANCO AGUINAGA, CARLOS. «Cervantes y la picaresca: Notas sobre dos tipos de realismo». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957): 313-42.
- CASALDUERO, JOAQUÍN. *Sentido y Forma del "Quijote"*. 1949. Madrid: Ediciones Insula, 1975.
- CASTRO, AMERICO. «Cervantes y Pirandello». 1924. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967. 477-85.
- . *El pensamiento de Cervantes*. 1925. Barcelona: Crítica, 1987.
- . «La palabra escrita y el *Quijote*». 1947. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1957. 359-408. También en Haley, *El "Quijote"* 55-90.
- . «Cómo veo ahora el *Quijote*». Introducción. *Don Quijote*. Miguel de Cervantes. Madrid: Magisterio Español, 1971. 9-102.
- DUNN, PETER N. «Cervantes De/Re-Constructs the Picaresque». *Cervantes* 2 (1982): 195-231.
- DURAN, MANUEL. «El *Quijote* visto desde el retablo de Maese Pedro». *Anthropos* 98/99 (1989): 101-4. Número monográfico dedicado a Cervantes.
- EISENBERG, DANIEL. «Don Quijote y los libros de caballerías: necesidad de un reexamen». *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982. 131-45.
- . «Cervantes and the *Libros de caballerías*». *A Study of "Don Quixote"*. Newark: Juan de la Cuesta, 1987. 3-44.
- EL SAFFAR, RUTH S. «The function of the fictional narrator in *Don Quijote*». *Modern Language Notes* 83 (1968): 164-77. También (traducido) en Haley, *El "Quijote"* 288-99.
- . *Distance and Control in "Don Quixote": A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1974.
- . «The Truth of the Matter: The Place of Romance in the Works of Cervantes». *Romance: Generic Transformation from Chretien de Troyes to Cervantes*. Ed.

- Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee. Hanover and London: University Press of New England, 1985. 238-52.
- ESCRIBANO, F.S. «El sentido cervantino del ataque contra los libros de caballerías». *Anales cervantinos* 5 (1955-56): 19-40.
- FORCIONE, ALBAN K. «I. Romances of Chivalry and the Classical Aesthetic» y «II. Cervantes and the Classical Aesthetic: *Don Quixote*». *Cervantes, Aristotle, and the "Persiles"*. Princeton: Princeton University Press, 1970. 11-166.
- GRACIA CALVO, MERCEDES. «La embajada a Dulcinea: Lectura bajtiniana». *Anales Cervantinos* 23 (1985): 97-114.
- GILMAN, STEPHEN. «Cervantes en la obra de Mark Twain: Hacia una teoría del diálogo novelístico». *Miguel de Cervantes Saavedra: Homenaje de "Insula" en el Cuarto Centenario de su Nacimiento*. Madrid: Ediciones Insula, 1947.
- . *The Novel According to Cervantes*. Berkeley: University of California Press, 1989. Traducción: *La novela según Cervantes*. 1993.
- GOMEZ, JESUS. «*Don Quijote* y el diálogo de la novela». *Anales Cervantinos* 28 (1990): 35-44.
- HALEY, GEORGE. «The narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's puppet show». *Modern Language Notes* 80 (1965): 145-65. También (traducido) en Haley, *El "Quijote"* 269-287.
- , ed. *El "Quijote"*. El escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1980.
- LAZARO CARRETER, FERNANDO. «La prosa del *Quijote*». *Lecciones cervantinas*. Ed. Aurora Egido. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja: Zaragoza, 1985.
- LEVIN, HARRY. «The Example of Cervantes». *Contexts of Criticism*. Cambridge: Harvard University Press; London: Oxford University Press, 1957. 34-48. También en *Cervantes: A Collection of Critical Essays*. Ed. Lowry Nelson. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969.
- . «*Don Quixote* and *Moby-Dick*». *Contexts of Criticism*. Cambridge: Harvard University Press; London: Oxford University Press, 1957. 97-109.
- . «The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists». *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge: Harvard University Press, 1970. Traducción: «Cervantes, el quijotismo y la posteridad». *Suma Cervantina* 377-96.
- MADARIAGA, SALVADOR DE. *Guía del lector del "Quijote"*. 1926. Selecciones Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

- ORTEGA Y GASSET, JOSE. *Meditaciones del "Quijote"*. 1914. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- PARKER, ALEXANDER A. «El concepto de la verdad en el *Quijote*». *Revista de Filología Española* 32 (1948): 287-305.
- . «Fielding and the Structure of *Don Quixote*». *Bulletin of Hispanic Studies* 33 (1956): 1-16.
- PLACE, EDWIN B. «Cervantes and the *Amadís*». *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*. Ed. John Esten Keller y Karl-Ludwig Selig. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966. 131-40.
- PREDMORE, RICHARD L. *The World of Don Quixote*. Cambridge: Harvard University Press, 1967. Traducción: *El mundo del "Quijote"*. Madrid: Insula: 1958.
- RILEY, E.C. *Cervantes's Theory of the novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962. Traducción: *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1966.
- . «Teoría literaria». *Suma Cervantina* 293-322.
- . «Cervantes: A question of genre». *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*. Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981. 69-85. También (traducido) en Haley, *El "Quijote"* 37-51.
- . «Género y contragénero novelescos». *Literatura en la época del Emperador*. Ed. Víctor García de la Concha. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1988. 197-208.
- . «Romance, the Picaresque and *Don Quixote* I». *Studies in Honor of Bruce Wardropper*. Ed. Diane Fox et al. Newark: Juan de la Cuesta, 1989.
- . *Introducción al "Quijote"*. Barcelona: Crítica, 1990.
- RIQUER, MARTIN DE. «Cervantes y la caballerisca». *Suma Cervantina* 273-92.
- RIVERS, ELIAS L. «El principio dialógico en el *Quijote*». *La Torre* 2 (1988): 7-21.
- ROBERT, MARTHE. *The Old and the New: From "Don Quixote" to Kafka*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- SPITZER, LEO. «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*». *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955. 161-225.
- TROTTER, G.D. «Cervantes and the Art of Fiction». Inaugural Lecture delivered at the University of Exeter on 8 February, 1965. Exeter: University of Exeter, 1965. 22 pp.
- URBINA, EDUARDO. *Principios y fines del "Quijote"*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1990.

- WARDROPPER, BRUCE W. «*Don Quijote*: story or history?». *Modern Philology* 63 (1965): 1-11. También (traducido) en Haley, *El "Quijote"* 237-52.
- WEICH, HORST. «Narración polifónica: El *Quijote* y sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII)». *Anthropos* 98/99 (1989): 107-12. Número monográfico dedicado a Cervantes.
- WILLIAMSON, EDWIN. *The Half-Way House of Fiction: "Don Quixote" and Arthurian Romance*. Oxford: Clarendon Press, 1984. Traducción: «*Don Quijote*» y los libros de caballerías. Madrid: Taurus.

4. CERVANTES Y EL SIGLO XVIII INGLES.

GENERAL

- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA. «Quijotes y quijotismos del inglés». *Ojáncano* 2 (1989): 58-66.
- BECKER, GUSTAV. *Die Aufnahme des "Don Quijote" in die englische Litteratur (1605-c.1770)*. Berlín: Mayer and Müller, 1906. (*)
- BRITTON, R.K. «Don Quixote's Fourth Sally: Cervantes and the Eighteenth-Century Novel». *New Comparison* 15 (1993): 21-32.
- BURTON, A.P. «The Place of *Don Quijote* in the History of English Literary Taste, 1685-1781». Tesis Doctoral inédita. University of Oxford, 1966. (*)
- . «Cervantes the Man Seen through English Eyes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries». *Bulletin of Hispanic Studies* 45 (1968): 1-15.
- CRADDOCK, MICHAEL CHARLES. «The Windmill and the Giant. *Don Quijote* and the Eighteenth-Century English Novel: Being a Study of Three Quixotic Novels and their Cervantine Context». Tesis Doctoral inédita. University of York: 1989.
- FITZMAURICE-KELLY, JAMES. «Cervantes in England». Lecture delivered before the British Academy in commemoration of the tricentenary of *Don Quixote*. Oxford, 1905. 19 pp. También en *Proceedings of the British Academy* II (1905-1906): 11-29.

- HOOPLE, SALLY C. «The Spanish, English, and American Quixotes». *Anales Cervantinos* 22 (1984): 119-42.
- KNOWLES, EDWIN. *Four Articles on "Don Quixote" in England*. New York, 1941. (*)
- . «Cervantes and English Literature». *Cervantes Across the Centuries*. Eds. Angel Flores y M.J. Bernadete. New York: The Dryden Press, 1947. 267-293. Traducción: «Cervantes y la literatura inglesa». *Realidad* 2 (1947): 268-97.
- NIEHUS, EDWARD LEE. «The Nature and Development of the Quixote Figure in the Eighteenth-Century English Novel». Tesis Doctoral inédita. University of Minnesota, 1971.
- NOWAIRA, A.H.A. «Irony in the Quixotic Novel of the Eighteenth Century, 1742-1773». Tesis Doctoral inédita. University of Birmingham, 1979. (*)
- PATTERSON, MALCOLM HOWIE. «Early English Novels Imitating *Don Quijote*». Tesis Doctoral inédita. University of Oklahoma, 1975.
- PEERS, E. ALLISON. «Cervantes in England». *Bulletin of Spanish Studies* 25 (1947): 226-238. Traducción: «Cervantes en Inglaterra». *Homenaje a Cervantes II*. Ed. F. Sánchez Casado. Valencia: Mediterráneo, 1950. 279-286.
- SKILTON, DAVID. «Quixotic and Picaresque Fiction». *Defoe to the Victorians: Two Centuries of the English Novel*. 1977. Harmondsworth: Penguin, 1985. 32-44.
- SKINNER, JOHN. «*Don Quixote* in 18th-Century England: A Study in Reader Response». *Cervantes* 7 (1987): 45-57.
- SLOMAN, JUDITH. «The Female Quixote as an Eighteenth-Century Character Type». *Transactions of the Samuel Johnson Society of the Northwest*. Vol. 4. Ed. Robert H. Carnie. Calgary, Alberta: Samuel Johnson Society of the Northwest, 1976. 86-101. (*)
- SMALL, MIRIAM R. «*The Female Quixote* and Other Quixotic Imitations of the Eighteenth Century». *Charlotte Ramsay Lennox: An Eighteenth Century Lady of Letters*. Archon Books, 1969. Capítulo III, 64-117.
- STARKIE, WALTER. «Cervantes y la novela inglesa». *Homenaje a Cervantes II*. Ed. F. Sánchez Casado. Valencia: Mediterráneo, 1950. 351-63. Traducción al inglés: «Miguel de Cervantes and the English Novel». *Essays by Divers Hands* (New Series) 34 (1966): 159-79.
- STAVES, SUSAN. «*Don Quixote* in Eighteenth-Century England». *Comparative Literature* 24 (1972): 193-215.

CERVANTES Y FIELDING

- ACOSTA AIDE, SANTIAGO. «El influjo del *Quijote* en *Joseph Andrews*». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 11 (1985): 69-80.
- ANTON-PACHECO SANCHEZ, LUISA. *Sátira y parodia en el "Quijote" y "Joseph Andrews"*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense, 1988. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1989.
- BALLESTEROS, ISOLINA. «La presencia de *Don Quijote* de Cervantes en *Joseph Andrews* de Fielding». *Anales Cervantinos* 27 (1989): 215-24.
- BROOKS, DOUGLAS. «The Interpolated Tales in *Joseph Andrews* again». *Modern Philology* 65 (1968): 208-213.
- BUCK, GERHARD. «Written in Imitation of the Manner of Cervantes». *Germanische-Romanische Monatsschrift* 29 (1941): 53-61.
- CAMINERO, JUVENTINO. «Joseph Andrews y Don Quijote de la Mancha: dos castos varones». *Letras de Deusto* 9 (1979): 95-129.
- COBURN, WILLIAM LEON. «In Imitation of the Manner of Cervantes: *Don Quixote* and *Joseph Andrews*». Tesis Doctoral inédita. University of California, Davis, 1969.
- CRADDOCK, M. C. «*Joseph Andrews* and *Don Quijote*: "in imitation of the manner of Cervantes"». «The Windmill and the Giant». Capítulo 2, 103-201.
- CRUZ CORONADO, GUILLERMO DE LA. «*Don Quijote* e *Tom Jones* (Paralelismos Iniciais)». *Estudios Anglo-Americanos* 9-11 (1985-87): 40-59. (*)
- DRISKELL, LEON V. «Interpolated Tales in *Joseph Andrews* and *Don Quixote*: The Dramatic Method». *South Atlantic Bulletin* 33 (1968): 5-8. (*)
- GILMAN, STEPHEN. «On Henry Fielding's Reception of *Don Quijote*». *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*. Eds. Ian Michael y Richard A. Cardwell. Oxford: Dolphin Book, 1986. 27-38.
- GNUTZMANN, RITA. «*Don Quixote* in England de Henry Fielding con relación al *Don Quijote* de Cervantes». *Anales Cervantinos* 22 (1984): 77-101.
- GOLDBERG, HOMER. «The Interpolated Stories in *Joseph Andrews* or "The History of the World in General" Satirically Revised». *Modern Philology* 63 (1963): 295-310.

- . «Fielding's Prototypes: From Cervantes to Marivaux». *The Art of "Joseph Andrews"*. Chicago: The University of Chicago Press, 1969. Cap. 2, 27-72. *Et passim*.
- GREENE, J. LEE. «Fielding Gypsy Episode and Sancho Panza's Governorship». *South Atlantic Bulletin* 39 (1974): 117-21.
- NIEHUS, E.L. «Fielding». «The Nature and Development of the Quixote Figure in the Eighteenth-Century English Novel». Capítulo III, 47-114.
- PATTERSON, M.H. «The Characters of Two Knight-Errant: *Joseph Andrews*». «Early English Novels Imitating *Don Quijote*». Capítulo II, 28-56.
- PENNER, ALLEN R. «Fielding and Cervantes: The Contribution of *Don Quixote* to *Joseph Andrews* and *Tom Jones*». Tesis Doctoral inédita. University of Colorado, 1965.
- . «Fielding's Adaptation of Cervantes' Knight and Squire. The Character of Joseph». *Revue de Littérature Comparée* 41 (1967): 508-14.
- PONS, EMILE. «Fielding, Swift et Cervantes. De *Don Quichotte in England* à *Joseph Andrews*». *Studia Neophilologica* 15 (1942-43): 305-333.
- REED, WALTER L. «*Joseph Andrews* and the Quixotic: The Politics of the Classic». *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. Capítulo VI, 117-36.

CERVANTES Y SMOLLETT

- AUBRUN, C. «Smollett et Cervantes». *Etudes Anglaises* 15 (1962): 123-29.
- BOUCÉ, PAUL-GABRIEL. «Two Sources of Inspiration: *Don Quixote* and *Gil Blas*». *The Novels of Tobias Smollett*. London: Longman, 1976. Capítulo 3, 71-99.
- CRADDOCK, M.C. «Smollett and Cervantes: Illusion and Reality, Romance and Realism in *Sir Launcelot Greaves*». «The Windmill and the Giant». Capítulo 3, 202-58.
- NIEHUS, E.L. «Smollett». «The Nature and Development of the Quixote Figure in the Eighteenth-Century English Novel». Capítulo IV, 115-162.
- . «Quixote Figures in the Novels of Smollett». *Durham University Journal* 71 (1978-79): 233-43.
- PATTERSON, M.H. «Two Quixotes and Two Sanchos: *Sir Launcelot Greaves*». «Early English Novels Imitating *Don Quijote*». Capítulo III, 57-89.

- ROTELLA, P. «From Picaresque to Cervantean: A Study of Smollett's Novels». Tesis Doctoral inédita. University of Chicago, 1971. (*)
- THURSTON, MAYS JACK. «The Use of Quixote Figures and Allusions to *Don Quixote* in the Novels of Tobias Smollett». Tesis Doctoral inédita. Ball State University, 1974.

CERVANTES Y STERNE

- BOOTH, WAYNE. «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before *Tristram Shandy*». *Publications of the Modern Language Association* 67 (1952): 163-185.
- BOTHWELL DEL TORO, FRANCE. «The Quixotic and the Shandean: A Study of the Influence of Cervantes' *Don Quixote* on Sterne's *Tristram Shandy*». Tesis Doctoral inédita. The Florida State University, 1980.
- CRADDOCK, M.L. «Sterne and Cervantes: *Tristram Shandy* as a Subjective *Don Quijote*». «The Windmill and the Giant». Capítulo 4, 259-321.
- ERICKSON, ROBERT A. «"Tis Tris—Something": Fatherhood and Naming in *Don Quixote* and *Tristram Shandy*». *Pacific Coast Philology* 21 (1986): 54-59.
- HOWES, ALAN B. «Laurence Sterne, Rabelais and Cervantes: The Two Kinds of Laughter in *Tristram Shandy*». *Laurence Sterne: Riddles and Mysteries*. Ed. Valerie Grosvenor Myer. Totowa, NJ: Vision; Barnes & Nobles, 1984. 39-56.
- JONES, JOSEPH R. «Two Notes on Sterne: Spanish Sources. The Hinde Tradition». *Revue de Littérature Comparée* 46 (1972): 437-44.
- LAMB, JONATHAN. «The Comic Sublime and Sterne's Fiction». *English Literary History* 48 (1981): 110-43.
- . «Sterne's System of Imitation». *Modern Language Review* 76 (1981): 794-810.
- NIEHUS, E.L. «Sterne». «The Nature and Development of the Quixote Figure in the Eighteenth-Century English Novel». Capítulo V, 163-210.
- . «Quixotic Figures in the Novels of Sterne». *Essays in Literature* 12 (1985): 41-60.
- REED, WALTER. «*Tristram Shandy*: Displacement and Signification». *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. Capítulo VII, 137-61.

- SANTISTEBAN, FRANCISCO. «Las alusiones cervantinas en el *Tristram Shandy*». *Homenaje a Esteban Pujals*. Oviedo: AEDEAN/Universidad de Oviedo, 1981.
- STOUT, GARDNER D. «Some Borrowings in Sterne from Rabelais and Cervantes». *English Languages Notes* 3 (1965): 111-118.
- WEHRS, DONALD R. «Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire». "*Tristram Shandy*". Ed. Melvyn New. London: MacMillan, 1992. 133-54.

5. LA NOVELA INGLESA DEL SIGLO XVIII.

- ALTER, ROBERT. *Fielding and the Nature of the Novel*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- BAKER, ERNEST A. *Intellectual Realism: From Richardson to Sterne*. 1936. *The History of the English Novel*. Vol. IV. New York: Barnes & Noble, 1970.
- BAKER, SHERIDAN. «Henry Fielding's Comic Romances». *Papers of the Michigan Academy of Sciences, Arts, and Letters* 45 (1960): 411-19.
- . «The Idea of Romance in the Eighteenth-Century Novel». *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters* 49 (1964): 507-22.
- . «Fielding's Comic Epic-in-Prose Romances Again». *Philological Quarterly* 58 (1979): 63-81.
- BARNETT, GEORGE L., ed. *Eighteenth-Century British Novelists on the Novel*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968.
- BATTESTIN, MARTIN. «Fielding: The Argument of Design». *The Providence of Wit: Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts*. Oxford: Clarendon Press, 1974. Cap. V, 141-63.
- BEASLEY, JERRY C. «Romance and the "New" Novels of Richardson, Fielding, and Smollett». *Studies in English Literature* 16 (1976): 437-50.
- BOUCE, PAUL-GABRIEL. *The Novels of Tobias Smollett*. London: Longman, 1976.
- BROOKS, DOUGLAS. «Richardson's *Pamela* and Fielding's *Joseph Andrews*». *Joseph Andrews and Shamela*. Ed. Sheridan Baker. The Crowell Critical Library (New York: Crowell, 1972): 486-500.
- BYRD, MAX. "*Tristram Shandy*". London: George Allen&Unwin, 1985.

- COOK, ARTHUR L. «Henry Fielding and the Writers of Heroic Romance». *Publications of the Modern Language Association* 62 (1947): 984-94.
- CRANE, RONALD S. «The Plot of *Tom Jones*». *The Journal of General Education* 4 (1950): 112-30. También en Spector 92-130.
- DALZIEL, MARGARET. «Richardson and Romance». *Journal of Australasian Universities Language and Literature Association* 33 (1970): 5-24.
- DAVIES, ROBERT GORHAM. «Sterne and the Delineation of the Modern Novel». *The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference*. Eds. Arthur Cash and John M. Stedmond. Ohio: The Kent State University Press; London: Methuen, 1971. 21-41.
- DONOVAN, ROBERT ALAN. *The Shaping Vision: Imagination in the English Novel from Defoe to Dickens*. Ithaca: Cornell University Press, 1966.
- EMPSON, WILLIAM. «*Tom Jones*». *The Kenyon Review* 20 (1958): 217-49. También en Paulson, *Fielding* 123-45.
- FLUCHÈRE, HENRI. *Laurence Sterne: de l'homme à l'oeuvre*. París: Gallimard, 1961. Traducción al inglés y refundición: *Laurence Sterne: From Tristram to Yorick. An Interpretation of "Tristram Shandy"*. Trans. and Abrid. Barbara Bray. London: Oxford University Press, 1965.
- FRANK, FREDERICK S. «From Boudoir to Castle Crypt: Richardson and the Gothic Novel». *Revue des Langues Vivantes* 41 (1975): 49-59.
- GHENT, DOROTHY VAN. *The English Novel: Form and Function*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1953.
- GOLDBERG, HOMER. *The Art of "Joseph Andrews"*. Chicago: The University of Chicago Press, 1969.
- JONSON, MAURICE. «The Art of Comic Romance: *Joseph Andrews*». *Fielding's Art of Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1961.
- KARL, FREDERICK R. *The Adversary Literature. The English Novel in the Eighteenth Century: A Study in Genre*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1974.
- KERMODE, FRANK. «Richardson and Fielding». *Cambridge Journal* 4 (1950): 106-14. También en Spector 64-77.
- KETTLE, ARNOLD. «*Tom Jones*». *An Introduction to the English Novel*. London: Hutchinson University Library, 1951. También en Paulson, *Fielding* 84-88.
- KREISSMAN, BERNARD. *Pamela-Shamela*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1964.

- LEHMAN, B.H. «Of Time, Personality, and the Author: A Study of *Tristram Shandy*». *Studies in the Comic, University of California Publications in English* 8 (1941): 233-50. También en Spector 165-184.
- LYNCH, JAMES J. *Henry Fielding and the Heliodoran Novel: Romance, Epic, and Fielding's New Province of Writing*. London and Toronto: Associated University Presses, 1986.
- MACK, MAYNARD. Introduction. *Joseph Andrews*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1948. También (como «*Joseph Andrews and Pamela*») en Paulson, *Fielding* 52-58.
- MCDERMOTT, HUBERT. *Novel to Romance: The "Odyssey" to "Tom Jones"*. London: MacMillan, 1989.
- MCKEON, MICHAEL. *The Origins of the English Novel 1600-1740*. 1987. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- MCKILLOP, ALAN DUGALD. *The Early Masters of English Fiction*. Lawrence: University of Kansas Press; London: Constable; 1962.
- MILLER, HENRY KNIGHT. «Augustan Prose Fiction and the Romance Tradition». *Studies in the Eighteenth Century III. Papers Presented at the Third David Nichol Smith Memorial Seminar*. Camberra 1973. Ed. R.F. Brissenden and J.C. Eade. Toronto: University of Toronto Press, 1976. 241-55.
- . «The "Digressive" Tales in Fielding's *Tom Jones* and the Perspective of Romance». *Philological Quarterly* 54 (1975): 258-74.
- . *Henry Fielding's "Tom Jones" and the Romance Tradition*. English Literary Studies. Victoria: University of Victoria, 1976.
- MUECKE, D.C. «Beauty and Mr B». *Studies in English Literature* 7 (1967): 467-74.
- MUNRO, JAMES S. «Richardson, Marivaux and the French Romance Tradition». *Modern Language Review* 70 (1975): 752-59.
- NEW, MELVYN. «"The Grease of God": The Form of Eighteenth-Century English Fiction». *Publications of the Modern Language Association* 91 (1976): 235-44.
- PAULSON, RONALD. *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 1967.
- , ed. *Fielding: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962.
- PIPER, WILLIAM BOWMAN. «Tristram's Digressive Artistry». *Laurence Sterne*. New York: Twayne, 1966. 31-46. También en *Tristram Shandy*. Laurence Sterne. Ed. Howard Anderson. New York: London, 1980. 548-62.

- PROBYN, CLIVE T. *English Fiction of the Eighteenth Century*. Longman Literature in English Series. London: Longman, 1987.
- RICHETTI, JOHN J. *Popular Fiction Before Richardson: Narrative Patterns 1700-1739*. London: Oxford University Press, 1969.
- SCHULZ, DIETER. «"Novel", "Romance", and Popular Fiction in the First Half of the Eighteenth Century». *Studies in Philology* 70 (1973): 77-91.
- SHKLOVSKY, VICTOR. «Sterne's *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary». *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Eds. Lee T. Lemon y Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. 25-57. También en Traugott (como «A Parodying Novel: Sterne's *Tristram Shandy*) 66-89.
- SPECTOR, ROBERT D., ed. *Essays on the Eighteenth-Century Novel*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1965.
- STEDMOND, JOHN M. *The Comic Art of Laurence Sterne*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- TRAUGOTT, JOHN, ed. *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968.
- WATT, IAN. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. 1957. London: The Hogarth Press, 1987.
- WOLFF, RENATE C. «Pamela as Myth and Dream». *Costerus* 7 (1973): 223-35.

ESTA TESIS SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 29 DE SEPTIEMBRE DE 1995,
DÍA DE SAN MIGUEL,
PATRÓN DE MI PADRE Y DE MI HIJO.
EL DESTINO, SIN DUDA.

