

Actas del
II Congreso Internacional
de la
Asociación de Cervantistas

publicadas por
GIUSEPPE GRILLI

[AION-SR XXXVII,2 (1995)]

Separata



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1995

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA

LA OTRA CARA DE CERVANTES
EN LA NOVELA INGLESA DEL SIGLO XVIII:
«TOM JONES» Y «HUMPHRY CLINKER»

El estudio de la influencia de Cervantes en la novela inglesa del siglo XVIII se ha centrado tradicionalmente en la transposición de la figura quijotesca y la trama de aventuras en el camino al suelo literario inglés, y naturalmente en las obras que mejor reflejan esta transposición, especialmente el *Joseph Andrews* de Henry Fielding (1742) y, con menos interés, una serie de obras menores entre las que suele situarse el *Launcelot Greaves* de Tobias Smollett (1762), imitaciones todas del *Quijote* que podríamos llamar *literales*. En las páginas que siguen intentaré apuntar con inevitable brevedad una dimensión más profunda de la influencia cervantina en la novela inglesa, una dimensión en gran medida oculta por lo literal y evidente de esas imitaciones, y que no ha merecido por el momento excesiva atención por parte de la crítica. No es la cara de Cervantes iluminada por su personaje, don Quijote, en sus diferentes metamorfosis inglesas, la que nos interesa, sino la cara más oculta, la del autor que crea una nueva forma de arte narrativo, la novela, que es también imitada en la novela inglesa del XVIII, o, más bien, utilizando la distinción de Harry Levin, *emulada*, es decir, desarrollada y enriquecida, asimilada más allá de la imitación servil¹. Para rastrear esta otra cara de Cervantes me cen-

¹ Harry Levin realiza esta distinción en «The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists», *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, ed. Morton W. Bloomfield (Cambridge: Harvard University Press, 1970), precisamente al rastrear 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: «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» (47). En esta misma línea escribió ya Gilman su artículo «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: Insula, 1947). Gilman distinguirá en el curso de su artículo la imitación de la afinidad en la concepción genérica de la novela, una distinción que se corresponde con las dos caras de Cervantes de las que hemos hablado, y cuya presencia simultánea en la novela del siglo XVIII sólo muy recientemente ha sido puesta de manifiesto por

traré precisamente en Fielding y Smollett, aunque no en las obras de obvia inspiración cervantina ya citadas, sino en otras en las que esta inspiración es menos aparente, pero que, muy significativamente, representan la cima de su quehacer novelístico: *Tom Jones* (1749) y *Humphry Clinker* (1771).

1. Naturalmente es imposible resumir en unas líneas la concepción cervantina de la novela que ha de ser el necesario punto de partida de este análisis. Me limitaré a apuntar un aspecto de esta concepción especialmente relevante por su reaparición en los novelistas ingleses del XVIII, un aspecto al que me referiré utilizando la conocida teoría de Bajtín del *principio dialógico*. El principio dialógico define la novela como la forma literaria en la que dialogan diferentes visiones de mundo o de la realidad a través de sus correspondientes lenguajes.

(1) En el *Quijote* este diálogo se caracteriza, en primer lugar, por el papel central que tiene en él la visión o representación de la realidad característica de la literatura previa, concretamente la del género caballeresco (una de las variantes del tipo de ficción idealista denominada en inglés *romance*), que es el que informa la visión idealizada de la realidad de don Quijote y, a través de la imitación quijotesca, la que da forma a la obra siguiendo en líneas generales las pautas del *romance* caballeresco. En la novela de Cervantes la ficción idealista caballeresca es dialogizada, es decir, expuesta al contacto de una realidad no sólo presentada sin ningún tipo de idealización romántica sino que sustituye ésta por una degradación anti-romántica. La novela cervantina se caracteriza por este diálogo con el *romance*, diálogo en el que tanto el héroe como el mundo que nos presenta el *romance*, que conforman la visión que de sí mismo y del mundo que le rodea tiene don Quijote, quedan expuestos a una realidad anti-romántica, un hidalgo viejo y loco y un mundo bajo y mezquino (a veces de claros contornos picarescos), que conforman la visión antagónica que de la realidad ofrece el autor, y que por tanto muestra las limitaciones del *romance* como modo de representar la realidad. Sin embargo esta brutal yuxtaposición no es la única distancia posible que el autor puede adoptar frente al *romance*: Cervantes, aun mostrando también en el

R.K. Britton en «Don Quixote's Fourth Sally: Cervantes and the Eighteenth-Century Novel», *New Comparison* 15 (1993): 21-32, donde se refiere a ellas como *Quijotismo* y *Cervantismo*: «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» (22-23). Ese Cervantismo, no el mero Quijotismo, es el objeto de este trabajo.

seno del *Quijote* las limitaciones de la variante pastoril del *romance* representada por una serie de personajes e historias de carácter idealista — Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Dorotea, Eugenio y Leandra, por ejemplo — a través de nuevo de su yuxtaposición con los cabreros y con la misma historia de don Quijote y Sancho, y por tanto aun distanciándose de ella, adopta un actitud o distancia bien diferente, pues estos personajes e historias mantienen sus perfiles románticos y no son transformados en su antítesis, como ocurre con la variante caballeresca. En cualquier caso, adoptando una u otra distancia, la novela cervantina se caracteriza por esta yuxtaposición de *romance* y realidad, o de una realidad romántica con otra anti-romántica.

(2) En segundo lugar, el principio dialógico implica que la realidad, en gran medida como resultado de ese diálogo con la visión romántica del mundo del hidalgo, aparece dialogizada, es decir, fragmentada en una serie de visiones de mundo en continuo diálogo, como una suma de diferentes formas de aproximarse a ella y experimentarla, de la que resulta una visión plural o dialógica de la realidad. En el *Quijote* las vertientes fundamentales de ese diálogo son el diálogo de la visión del mundo de don Quijote con la realidad, es decir con la visión de mundo del autor, y el que tiene lugar con las visiones de mundo de otros personajes, sobre todo la de Sancho. Sus rasgos más distintivos son, en lo que se refiere a la primera, su carácter limitado y radical, y en lo que se refiere a la segunda, su carácter contrastivo. En otras palabras, la locura quijotesca implica una formulación radical de la discrepancia entre realidad y visión así como una reducción o simplificación de la enorme variedad y complejidad de la realidad a una idea obsesiva a la que aquélla se escapa continuamente; y la centralidad de la pareja formada por don Quijote y Sancho implica que la discrepancia entre diferentes visiones adopta un carácter dual, toma la forma de un contrapunto continuo, de una sucesión de tesis y antítesis sin que se ofrezca nunca una síntesis de modo explícito (la ha de realizar el lector).

Así pues, la novela según Cervantes, por un lado, (1) dialogiza el *romance* al incorporarlo dentro de sí y situarlo ante nuevas y antagónicas realidades, y, por otro, (2) dialogiza la realidad al presentarla como una suma de visiones y ofrecernos diferentes modos de percepción de la misma. Ello nos permite separar dos aspectos del principio dialógico que Bajtín no discrimina explícitamente, el diálogo con la literatura, concretamente con el *romance*, dentro de la novela — que denominaremos, adoptando un término bajtiniano, *estilización* — y el diálogo entre visiones de la realidad — que denominaremos *dialogismo*².

² Prescindo de un tercer aspecto del principio dialógico, íntimamente asociado a los otros, y esencial en la formulación bajtiniana, el del plurilingüismo o la heteroglosia, la variedad de lenguajes y jergas a través de los cuales se articula el diálogo de visiones,

La lección cervantina sobre la novela, por tanto, es doble, comprende la incorporación y dialogización del *romance* para adoptar una cierta distancia frente a él en función de la realidad que se superpone sobre él (estilización), y la dialogización o presentación dialógica de esa realidad (dialogismo). La primera de esas lecciones aparece claramente asimilada y desarrollada en el *Tom Jones* de Fielding, la segunda en el *Humphry Clinker* de Smollett.

2. Si la acción del *Quijote* sigue en líneas generales la del *romance* de caballerías del siglo XVI, descendiente y epígono del medieval, la acción de *Tom Jones* sigue la trama del *romance* heroico francés del siglo XVII, del que son exponentes obras como *Polexandre* (1632) y *Cithérée* (1640-42) de Gomberville, *Cassandra* (1642), *Cleopatre* (1648) y *Faramond* (1662), de La Calprenède, o *Ibrahim* (1641), *Artamène* (1649), *Clélie* (1656) y *Almahide* (1660), de Madelaine de Scudéry. Pese a las explícitas críticas de Fielding a estas obras en uno de los capítulos introductorios del *Joseph Andrews*, la obra mayor de Fielding cuenta una historia similar en sus componentes básicos: la de un héroe y una heroína, uno de ellos de orígenes misteriosos y aparentemente de rango inferior, cuyo amor se enfrenta a una serie de obstáculos, especialmente un impedimento paterno, a causa del cual abandonan el hogar y se lanzan a un viaje que, tras una serie de separaciones y peripecias en las que la mano de la Providencia se deja ver en una sucesión de increíbles casualidades y coincidencias, culmina con su reunión final y, tras el descubrimiento de la verdadera identidad y noble linaje del héroe o la heroína, con su matrimonio. El *romance* heroico es una variante del griego, de hecho sus autores toman como modelo a Heliodoro y su *Historia etiópica*, como ya había hecho antes Cervantes en el *Persiles*, obra que guarda una evidente relación con el *romance* francés tanto por su trama argumental como por la pretensión que com-

del que sin embargo se ocupan prácticamente todos los análisis del *Quijote* desde la teoría de la novela de Bajtin publicados en nuestra lengua: Fernando Lázaro Carreter, «La prosa del *Quijote*», *Lecciones cervantinas*, ed. Aurora Egido (Zaragoza: Caja de Ahorros, 1985); Mercedes Gracia Calvo, «La embajada a Dulcinea: lectura bajtiniana», *Anales Cervantinos* 23 (1985): 97-114; 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. Pero estos estudios, desde mi punto de vista, descuidan los aspectos en los que se centra este trabajo, que son mucho más interesantes para estudiar la tradición cervantina en la novela europea, como confirma el artículo de Horst Weich, «Narración polifónica: el *Quijote* y sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII)», *Anthropos* 98/99 (1989): 107-12, que se centra en esta misma dimensión del principio dialógico, que él denomina polifonía, en la que distingue dos aspectos similares a los que hemos deslindado aquí: «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. 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» (108).

parte con los autores franceses de escribir *épica en prosa*, o, lo que es lo mismo, de legitimar el *romance* sometiéndolo a las normas aristotélicas de la *épica*. Curiosamente, y pese a sus críticas a los autores de *romance* francés, ésta es también la pretensión de Fielding, que argumentará incluso con ideas muy similares³, aunque él la utiliza no para legitimar el *romance*, sino el nuevo género, la novela, al que Fielding denominará *comic romance*. Y es que no es al Cervantes del *Persiles* al que sigue Fielding, sino al del *Quijote*, pues sobre ese modelo heliodórico o heroico francés que le sirve de base, y al igual que hizo Cervantes sobre el de caballerías, proyecta una nueva realidad antiromántica que contrasta cómicamente con él, que marca distancias frente a él y lo dialogiza. La clave para entender la labor novelística de Fielding no es la *épica* en prosa a la manera del *Persiles* o el *romance* heroico, sino el *romance* en versión cómica a la manera del *Quijote*⁴.

(1) Esta dialogización cómica del *romance* se observa desde el comienzo mismo de la obra en la presentación del héroe. Tom es abandonado en el dormitorio de su padre adoptivo y reproduce así el motivo del héroe expuesto de orígenes misteriosos, pero este motivo es inmediatamente degradado al descubrirse que es el bastardo de una criada, Jenny Jones, y por tanto de baja naturaleza y linaje, lo que traslada el motivo del *romance* a un contexto anti-romántico. Algo similar ocurre con el motivo del héroe predestinado, cuya naturaleza heroica y excepcional viene marcada desde la infancia por ciertos signos y profecías, como pone de manifiesto el narrador al titular uno de sus capítulos (III.2): «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)⁵. Los malos agüeros a los que se refiere el narrador son una serie de robos que revelan la propensidad al vicio de Tom, que anuncian no su naturaleza y destino heroicos sino anti-heroicos, una clara degradación de la predestinación romántica del héroe, que

³ Vid Arthur Cook, «Henry Fielding and the Writers of Heroic Romance», *PMLA* 62 (1947): 984-94.

⁴ Sobre el debate entre los partidarios de *épica en prosa* frente a los de *romance cómico* como modelos más aptos para describir la obra de Fielding véase el artículo de Sheridan Baker, «Fielding's Comic Epic-in-Prose Romances Again», *Philological Quarterly* 58 (1979): 63-81, que se inclina por éste último. Las relaciones de Fielding con el *romance* son estudiadas también en un artículo anterior del propio Baker, «Henry Fielding's Comic Romances», *Papers of the Michigan Academy of Sciences, Arts, and Letters* 45 (1960): 411-19, en la monografía de Henry Knight Miller, *Henry Fielding's "Tom Jones" and the Romance Tradition* (Victoria: University of Victoria, 1976), y en el estudio de Hubert McDermott, *Novel to Romance: The "Odyssey" to "Tom Jones"* (London: MacMillan, 1989). Las relaciones con el *romance* heroico francés en concreto han sido analizadas de manera magistral, y muy influyente en las páginas que siguen, por James J. Lynch en *Henry Fielding and the Heliodoran Novel: Romance, Epic, and Fielding's New Province of Writing* (London and Toronto: Associated University Presses, 1986).

⁵ Cito por la edición de R.P.C. Mutter de la obra en Penguin: Henry Fielding, *The History of Tom Jones* (Harmondsworth: Penguin, 1966).

se ve confirmada por las siguientes palabras del narrador en las que ésta es sustituida por una especie de predestinación negativa o anti-romántica: «... it was the universal opinion of all Mr Allworthy's family, that he was certainly born to be hanged» (123). Sin embargo, pese a estos negativos comienzos, poco a poco se va descubriendo que Tom no es tan malo y que incluso tiene un aspecto heroico o romántico. Así lo revelan las altruistas razones por las que ha cometido esos robos y su comportamiento noble en una serie de situaciones, así como sus cualidades atléticas, su piel extremadamente blanca y su extraordinaria hermosura. Tom, por tanto, aparece como una mezcla de héroe y anti-héroe, de lo elevado y lo degradado, reúne en sí aspectos de *romance* y de una realidad anti-romántica que lo dialogiza y que da lugar a un cómico contraste similar al que se produce en el *Quijote*.

(2) Esta misma dualidad se observa en el mundo que lo rodea. En la cima de ese mundo aparece Sophia, la heroína, a la que se presenta siguiendo todos los clichés del *romance* como una figura sublime, idealizada física y moralmente. Sin embargo, Tom no se enamora en un principio de ella, sino de Molly, que es todo lo contrario, el polo anti-romántico de Sophia, una humilde muchacha poseedora de un cuerpo y una belleza hombrunos así como de una varonil falta de modestia y celo por su virtud que le hace tomar la iniciativa con Tom y seducirlo (y Tom no es el primero, de hecho está embarazada de otro). 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, y lo mismo ocurre con los amores de Tom y Molly, que son un contraste degradado a los que Tom inicia inmediatamente después con Sophia. Este cervantino contraste o yuxtaposición entre el *romance* y una realidad antagónica se seguirá produciendo en las sucesivas recaídas de Tom con mujeres que representan la antítesis de Sophia, en las que se muestra no sólo la doble naturaleza de Tom a la que ya nos hemos referido, sino también la del mundo que lo rodea y del que forma parte, y cuya dualidad refleja el héroe en sí mismo. La primera recaída se produce de nuevo con Molly, la segunda con Mrs Waters y la tercera con Lady Bellaston.

En la primera de ellas la yuxtaposición entre los idealizados y espirituales amores de Tom y Sophia y los terrenales y sexuales amores de Tom con estas mujeres, aparece con toda claridad en la escena en que Tom, caminando por un bosque por el que corre un arroyo sobre cuyo murmullo cantan los ruiseñores y susurra la brisa entre los árboles, se siente invadido por una enorme ternura hacia su Sophia y le dedica un retórico y romántico apóstrofe, al final del cual se dispone a inscribir su nombre en la corteza de un árbol, pero al mismo tiempo que pronuncia sus últimas palabras...

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)

El contraste entre Sophia y su romántica evocación con la prosaica aparición de Molly, que culmina con los dos retirándose al bosque para dar satisfacción a sus más carnales pasiones, es casi tan brutal y no menos cómico que el que se produce entre Dulcinea y la sucia aldeana en la escena del Toboso, y que el que se produce en general a lo largo de todo el *Quijote*. La borrachera de Tom en ese momento sitúa su pasión por Molly a la par con sus otros instintos y apetencias más primarios, le confiere un cierto componente de animalidad que nos acerca al terreno de la picaresca y que subraya y aumenta la distancia entre los dos mundos en que se mueve el héroe. Algo similar sucede en las otras dos recaídas o relaciones amorosas del héroe, que son igualmente asociadas a sus necesidades materiales y por tanto equiparadas con ellas.

Primero con la comida, en la escena en que Tom satisface su apetito con una copiosa cena antes de satisfacer su otro apetito, también copioso, con Mrs Waters (IX.5). El autor equipara de forma explícita en uno de sus comentarios el amor de Mrs Waters por Tom con el amor a la comida, luego hace una cómica distinción entre los dos de la que aquél resulta aún más rebajado, y finalmente describe una cómica escena, los intentos de seducción de Tom por parte de Mrs Waters mientras éste come, en la que pugnan uno con otro, el amor de Mrs Waters con el hambre de Tom, y en la que aquél se estrella continuamente en ésta:

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. (455)

En este pasaje el contraste implícito entre los amores ideales de Tom y Sophia y estos bajos y gastronómicos amores se traslada al que se establece entre los encantos de Mrs Waters, descritos en el lenguaje retórico y elevado del *romance*, y las viandas de las que Tom está dando buena cuenta, cuyo efecto inmediato en este caso es equiparar los unos con las otras, ponerlos al mismo nivel, y cuyo resultado global es el *mock-romance* o *comic romance*, la cervantina técnica de toda la obra condensada en un pasaje.

Los amores con Lady Bellaston también estarán íntimamente asociados a las necesidades materiales del héroe, esta vez al dinero. Los favores económicos de ésta compran los servicios amorosos de Tom, que se encuentra en una situación de extrema necesidad en Londres y vuelve a recaer en esa especie de amor de subsistencia, material. El contraste con el amor de Tom por Sophia es evidente en la escena en que Tom recibe una carta de Sophia mientras Lady Bellaston se encuentra en su aposento (XIV.2), a raíz de la cual ésta hace una distinción que revela claramente la índole de su amor: «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 aquello cuya renta disfruta otra mujer. Los términos legales sustituyen a los culinarios del amor de Mrs Waters, pero la degradación del amor, convertido en una mercancía, una propiedad que puede ser comprada, es la misma, y muestra la doble naturaleza, romántica y picaresca, del mundo y los amores del héroe, cuyo resultado no es otro sino dialogizar el *romance* al enfrentarlo a una realidad anti-romántica.

(3) De esta doble naturaleza del héroe y el mundo resultan dos tramas, dos líneas de acción, como ha indicado muy acertadamente Lynch. Por un lado, una picaresca, que empieza con un héroe nacido para ser colgado, que es expulsado de su casa tras una borrachera y una pelea, que viaja sin dinero de posada en posada satisfaciendo como puede sus necesidades materiales de todo tipo, y que finalmente da con sus huesos en prisión y va a ser efectivamente ahorcado. Por otro lado tenemos una trama romántica, en la que el mismo héroe, encarnando todo el idealismo romántico — frente a su sanchesco compañero, Partridge — y románticamente enamorado de la heroína, viaja tras ella gracias a una serie de coincidencias en las que se muestra la mano de la Providencia, se enfrenta a una serie de situaciones y aventuras en las que se comporta como un auténtico héroe, y debe superar una serie de obstáculos que se interponen en sus amor por Sophia. Estamos así ante la cervantina yuxtaposición de *romance* y picaresca — o al menos una realidad degradada — de la que el primero resulta dialogizado. Ambas tramas se cruzan o confluyen en diferentes puntos, especialmente en la venta de Upton (IX), donde Tom se cruza con Sophia merced a una providencial coincidencia, pero el encuentro es frustrado por encontrarse Tom en la cama con Mrs Waters, a lo que sigue otra serie de casuales encuentros, tanto románticos como anti-románticos, y donde se producen una serie de discordias y confusiones, todo ello como resultado del cruce de diferentes hilos narrativos que convergen en la venta. La venta de Upton está sin duda modelada sobre la de Juan Palomeque del *Quijote*, en la que también se

cruzan diferentes hilos que dan lugar a una serie de encuentros — tanto providenciales y románticos (Cardenio y Dorotea con Luscinda y don Fernando, el Oidor con su hermano el Cautivo) como cómicos y anti-románticos (don Quijote con el barbero que reclama lo suyo y con los cuadrilleros que lo reclaman a él) — y a la confusión y discordia comparada por el hidalgo con la del campo de Agramante. En ambas ventas, en cualquier caso, se observa una similar superposición de una trama o tramas románticas (las amorosas de los personajes de las historias intercaladas en el *Quijote*, la de Tom y Sophia en *Tom Jones*) con otra anti-romántica (la de las anti-caballerescas aventuras de don Quijote, la de las aventuras sexuales de Tom), una similar yuxtaposición de los dos mundos que éstas representan.

Sin embargo hay una diferencia importante respecto al *Quijote* en la yuxtaposición y la dialogización que hemos venido observando. El contraste en el *Quijote* es fundamentalmente el que se produce entre la visión romántica e irreal que proyecta un personaje sobre sí mismo y el mundo, y su anti-heroica figura y el mundo degradado en que vive, mientras que en *Tom Jones* es un contraste entre diferentes aspectos de la realidad, entre el componente heroico y el anti-heroico de Tom, entre el aspecto romántico de la realidad que conforman Tom y Sophia frente al anti-romántico que conforman Tom, Molly, Mrs Waters y Lady Bellaston. El *romance* no es una quimera en la cabeza de un loco sino que es parte de la realidad, y ello implica que la dialogización del *romance* de Fielding es diferente a la de Cervantes, la distancia que adopta frente al *romance* es diferente. No es paródica y destructiva, como la de Cervantes frente al género caballeresco, sino que está suavizada por importantes dosis de complicidad. En este sentido se encuentra más cercana al tratamiento cervantino más respetuoso de lo pastoril, que mantiene su identidad romántica como parte de la realidad del *Quijote*, pese a estar superpuesto con una realidad anti-romántica (aunque Cervantes es más serio en su tratamiento de esta variante de *romance* que Fielding de la variante heroica, es aun más cómplice de la misma que Fielding). Esta diferencia en la dialogización del *romance* se hace obvia cuando al final de *Tom Jones* el héroe emerge de su naturaleza dual como héroe integral al reformarse y al descubrirse que en realidad es de noble linaje, se casa finalmente con la heroína y comienza una idílica vida en un mundo plenamente romántico. En *Tom Jones* el *romance* triunfa, emerge de una realidad mezclada y compleja, al contrario que en el *Quijote*, donde es una fantasía aplastada por esa realidad y sólo sobrevive en una serie de historias intercaladas secundarias. Pero durante gran parte de su narración Fielding se mantiene a una cómica distancia, degradándolo y sumergiéndolo en un mundo anti-romántico. Fielding, como Cervantes, incluye los dos polos, el romántico y el anti-romántico, pone el *romance* en un contexto realista para producir un efecto cómico y distanciarse de él, pero la distancia que adopta es diferente, a medio

camino entre el respeto y seriedad de las historias intercaladas pastorales del *Quijote* y la burla y comicidad de la historia caballeresca del hidalgo.

3. Smollett ofrece en *Humphry Clinker* un relato en apariencia radicalmente dispar del de Cervantes, pues está conformado por una serie de cartas en las que se nos cuenta el viaje entre turístico y terapéutico de una familia — Matthew Bramble, su hermana Tabitha y la criada de ésta, Win Jenkins, y sus sobrinos Jery y Lydia Melford — por Inglaterra y Escocia. El *romance* como base estructural se ha difuminado bastante, aunque sigue presente⁶, y es el relato de viajes lo que ahora da forma a la novela. Ello hace que las relaciones con la obra de Cervantes hayan pasado prácticamente desapercibidas, situación que se ha visto agravada por la insistencia en considerar la novela picaresca como la principal influencia en las novelas de Smollett, y por una cierta tendencia en la crítica anglo-sajona a confundir la novela quijotesca con la picaresca, por lo que pensar en el carácter no ya quijotesco sino cervantino de algunas novelas de Smollett es pensar en lo excusado⁷. Pero *Humphry Clinker*, pese a su apariencia radicalmente diferente de la novela de Cervantes, es una novela cervantina, y lo es por su dialogismo a ultranza. Las cartas que nos cuentan el viaje son escritas por diferentes corresponsales y ofrecen diferentes visiones de la realidad — con los diferentes lenguajes a ellas

⁶ Sobre la relación de *Humphry Clinker* con el *romance* puede consultarse el artículo de Sheridan Baker, «*Humphry Clinker* as Comic Romance», *Essays on the Eighteenth-Century Novel*, ed. Robert Donald Spector (Bloomington and London: Indiana University Press, 1965): 154-64, del que se deduce una relación semejante a la de Fielding — *comic romance* — y por tanto deudora de Cervantes en última instancia, aunque vía Fielding.

⁷ Sobre Smollett y la tradición picaresca pueden consultarse el libro de Robert Giddings, *The Tradition of Smollett* (London: Methuen, 1967), al que da la réplica negando la pertenencia de Smollett a esta tradición Paul-Gabriel Boucé en *The Novels of Tobias Smollett* (London: Longman, 1976), pertenencia que es de nuevo reivindicada, y de forma más radical todavía (ni una obra de Smollett se escapa de ser considerada picaresca, ni siquiera la más obviamente quijotesca, *Sir Launcelot Greaves*), el libro de Robert Donald Spector, *Tobias George Smollett* (Boston: Twayne, 1989), en el que se produce la escandalosa confusión a la que aludíamos entre lo picaresco y lo quijotesco que es la fuente de las exageraciones de Spector. De que esta confusión no es algo raro y se producía ya antes del libro de Spector — véase por ejemplo el de Frederick R. Karl, *The Adversary Literature. The English Novel in the Eighteenth Century: A Study in Genre* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1974) — da fe el artículo de David Skilton, «Quixotic and Picaresque Fiction», *DeJoe to the Victorians: Two Centuries of the English Novel* (Harmondsworth: Penguin, 1985 [1977]): 32-44, en el que intenta deslindar lo que al lector hispano parece obvio, la novela quijotesca de la picaresca. La bibliografía sobre Cervantes y Smollett, en cualquier caso, pese a la evidente inspiración cervantina de este autor, que tradujo el *Quijote* y escribió una imitación literal del mismo, y sea por las razones que fuere, es en general escasa, y se reduce al poco iluminador artículo de C. Aubrun, «Smollett et Cervantes», *Études Anglaises* 15 (1962): 123-29, al capítulo tercero del libro de Boucé, «Two Sources of Inspiration: *Don Quixote* and *Gil Blas*» (pp. 71-99), y al artículo de Edward Lee Niehus, «Quixote Figures in the Novels of Smollett», *Durham University Journal* 71 (1978-79): 233-43, un buen análisis pero que no va más allá del Quijotismo.

asociados — en continuo diálogo, por lo que son una manifestación del dialogismo bajtiniano. Este dialogismo es en sí mismo prueba de la afinidad existente entre el arte de la novela de Cervantes y Smollett, pero además adopta unos perfiles que nos muestran claramente dónde lo ha aprendido Smollett.

Ello es especialmente evidente cuando un mismo incidente, episodio, lugar, la misma realidad en definitiva, es percibida y presentada de manera muy distinta por dos o más personajes, como ocurre a menudo con los dos principales corresponsales, Matthew y Jery, cuyas cartas conforman la espina dorsal de la novela. El juego dialógico que se establece entre ambos cobra perfiles netamente cervantinos si consideramos que la visión de Bramble está determinada por su monomanía, por una obsesión que al igual que la locura caballeresca de don Quijote colora por completo su visión del mundo y orienta su respuesta ante él; y a ella se opone la visión de Jery, mucho más objetiva, que tiene como función primordial establecer una norma — en un libro en el que no hay un narrador por encima de los personajes — respecto a la que valorar y reconocer la distorsión de la realidad que implica la visión quijotesca — quijotesca por su forma, por su carácter limitado y radical, pero no en sus contenidos — de Bramble, una norma que ocasionalmente contribuyen a establecer también otros personajes. Estamos ante un juego dialógico similar al que se produce en el *Quijote* entre la visión de la realidad del hidalgo y la realidad, planteado de la misma manera radical dado el carácter obsesivo y monomaniaco de Bramble. Pero además, siendo Jery un personaje que corrige la perspectiva de otro, el juego dialógico recuerda al de don Quijote y Sancho, y poco importa que la pareja de Smollett se parezca poco a la de Cervantes, ya que lo esencial es esa voluntad de mostrar el carácter inestable y subjetivo de la realidad a través del contraste entre dos visiones antagónicas, y no el contenido de éstas. Pero incluso el contenido de este juego dialógico de parejas contrastivas se acercará a lo cervantino al completarse en ocasiones con una visión romántica — y en este sentido semejante en su contenido a la quijotesca — de la realidad, la de Lydia, que no sólo contrasta con la visión satírica de Bramble, sino que lo hace a su vez con otra visión más que se añade al juego, la de Win Jenkins, de una índole claramente anti-romántica, prosaica, sanchesca en definitiva. De todo ello resulta una imagen bastante clara del carácter cervantino del dialogismo de la novela, organizado en torno a una serie de contrastes y contrapuntos que introducen cada uno una peculiar distorsión de la realidad, y que reproduce así los dos aspectos característicos del dialogismo cervantino: la monomanía radicalmente distorsionadora de la realidad y la visión dual, en parejas, de la realidad. Este dialogismo se observa con especial claridad en las cartas que los corresponsales escriben desde los grandes núcleos urbanos que aparecen en la novela (Bath, Londres, Edimburgo) y en las que narran sus impresiones sobre los mismos,

siendo el caso de Bath especialmente ilustrativo. El dialogismo de este pasaje (aun sin referirse a él con este nombre) es un lugar común de la crítica de Smollett, pero en ningún análisis del mismo se anota su carácter cervantino.

(1) Bramble ofrece invariablemente una visión satírica de la realidad que cobra claros contornos quijotescos al estar determinada por su obsesión con la enfermedad y la infección, obsesión que nace de su precario estado de salud y su carácter hipocondríaco, y que no sólo se manifiesta en el terreno fisiológico, sino también en el social, pues tiene su contrapunto en su disgusto ante la creciente mezcla de clases sociales, de lo alto y lo bajo, que considera una especie de infección o enfermedad social. Si la locura quijotesca procede de una enfermedad literaria, de la obsesión por los libros de caballerías que filtran la realidad y la distorsionan, la de Bramble nace de su enfermedad física, de su obsesión por la salubridad que realiza la misma función de filtro y deformación de la realidad. Bramble de hecho, antes de dar rienda suelta a su monomanía en Bath, comienza reconociendo sus orígenes y efectos en su visión de la ciudad. Tras declarar su desilusión ante los cambios negativos que observa en ella prosigue:

Methinks I hear you say, «Altered it is, without any doubt; but then it is altered for the better; a truth which, perhaps, you would own without hesitation, if you yourself was not altered for the worse». The reflection may, for aught I know, be just. The inconveniencies which I overlooked in the high-day of health, will naturally strike with exaggerated impression on the irritable nerves of an invalid, surprised by premature old age, and shattered with long-suffering — But, I believe, you will not deny, that this place ... is become the very center of racket and dissipation. Instead of that peace, tranquillity and ease, so necessary to those who labour under bad health, weak nerves, and irregular spirits; here we have nothing but noise, tumult, and hurry (34)⁸.

Tras estas primeras andanadas, Bramble criticará por extenso la arquitectura y urbanismo de la ciudad (críticas en las aparecerá su obsesión con la infección y la salubridad al compararla, por ejemplo, con un tumor en crecimiento), y finalmente hará lo mismo con la desfachatez, ostentación y extravagancia de los nuevos ricos y las clases bajas que se codean en Bath con las altas (que considera de nuevo como una epidemia que corrompe la sociedad y cuyos síntomas son los actos y ceremonias de la vida social). Su visión de Bath se completará con otra carta en la que su visión monomaniaca de la realidad se despacha a placer con el balneario de la ciudad, que describe como un centro de infección, en el que enfermos ulcerosos y personas sanas se bañan en el mismo agua, que luego es bebida por todos los usuarios de los baños públicos, sin que el agua de los privados tenga un origen

⁸ La edición que nos servirá de referencia es la Lewis M. Knapp: Tobias Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker* (Oxford: Oxford University Press, 1984).

más saludable, pues atraviesa en sus cañerías un antiguo cementerio, de manera que, «as we drink the decoction of living bodies at the Pumproom, we swallow the strainings of rotten bones and carcasses at the private bath...» (46). Esta obsesión con la enfermedad y la infección determina claramente su visión negativa, grotesca, degradada, de Bath, y está presente a lo largo de toda la carta, que es una pieza ejemplar de lo que podríamos denominar *realismo de alcantarilla*, característico de Bramble.

(2) La carta de Jery da respuesta a la dimensión social de la monomanía infecciosa de Bramble. Comienza su carta dando una visión de Bath radicalmente diferente, antagónica de la de Bramble, aunque en el fondo también satírica:

I am ... amazed to find so small a place, so crowded with entertainment and variety. London itself can hardly exhibit one species of diversion, to which we have not something analogous at Bath ... Here, for example, a man has daily opportunities of seeing the most remarkable characters of the community. He sees them in their natural attitudes and true colours; descended from their pedestals, and divested of their formal draperies, undisguised by art and affectation ... Another entertainment, peculiar to Bath, arises from the general mixture of all degrees assembled in our public rooms, without distinction of rank or fortune. This is what my uncle reprobrates, as a monstrous jumble of heterogeneous principles; a vile mob of noise and impertinence. But this chaos to me is a source of infinite amusement. (48-49)

Jery describe una realidad básicamente similar a la de Bramble, pero su interpretación de la misma difiere bastante, como él mismo se encarga de subrayar de forma explícita. El hervidero de vida que es Bath y la abigarrada mezcla social que en ella tiene lugar son ahora interpretados positivamente por su interés humano, su valor cómico, que Jery aprecia por encima de todo, y porque, al contrario de lo que afirma Bramble (como de nuevo declara Jery explícitamente), no hace insufribles a las clases bajas y degrada a las altas, sino que permite a aquéllas refinarse y mejorar al contacto con éstas. En general la visión de Bath de Jery es también satírica, atenta a las locuras y vicios de la sociedad, pero mucho más equilibrada y objetiva, desprovista del apasionamiento y el carácter monomaniaco que tiene la de Bramble, frente a la que actúa en este sentido como correctivo o contrapunto sanchesco, como piedra de toque de la distorsión quijotesca de Bramble. Como tal correctivo, sin embargo, no está en sí misma exenta de cierta distorsión, que viene dada por ese talante cómico y un tanto esnob con el que contempla todo.

(3) Lydia, con su visión y su lenguaje románticos, ofrece un correctivo de una índole bien diferente al otro aspecto, el físico, de la monomanía de Bramble. Su carta muestra un paralelismo casi total con la de Bramble, pero alabando e idealizando todo aquello que Bramble critica y degrada, elevándolo con su visión romántica de realidad:

Bath is to me a new world — All is gaiety, good-humour, and diversion. The eye is continually entertained with the splendour of dress and equipage; and the ear

with the sound of coaches, chaises, chairs, and other carriages. *The merry bells ring round*, from morn till night. Then we are welcomed by the city-waits in our lodgings: we have musick in the Pump-room every morning, cotillions every forenoon in the rooms, balls twice a week, and concerts every other night, besides private assemblies and parties without number ... Bath..., to be sure, is an earthly paradise. The Square, the Circus, and the Parades, put you in your mind of the sumptuous palaces represented in prints and pictures; and the new buildings, such as Princess-row, Harlequin's-row, Bladud's-row, and twenty other rows, look like so many enchanted castles, raised on hanging terraces. (39)

Lydia es sensible a otros aspectos de la misma realidad, ensalza la intensa vida social tan denostada y degradada por Bramble, se refiere al «splendor» de los vestidos y los carruajes, adora al ruido y la música que suena por todas partes, y alaba, en perfecta correspondencia con Bramble, la belleza de la arquitectura de la ciudad, pasando revista a los mismos lugares que Bramble, a los que compara con «castillos encantados» o el «paraíso terrenal» (39), y que traen a su imaginación romántica los palacios vistos en grabados y cuadros. En esta misma tónica seguirá describiendo la ciudad y los baños; Lydia se referirá a ese mismo agua que para Bramble era un líquido infecto como un elixir maravilloso que obra maravillosas curas. La visión romántica de Lydia establece así un franco contraste con el realismo de alcantarilla de Bramble, y en este aspecto Lydia se encuentra más cercana al contenido de la visión de don Quijote y Bramble a la de Sancho. Pero lo que importa no es tanto el contenido de la discrepancia, sino la discrepancia en sí, el contrapunto, la visión dual de la realidad; y la revelación de la quijotesca distorsión de la realidad de Bramble, que Lydia define perfectamente al comentar la reacción de Bramble ante el agua y la ciudad en general: «To be sure, the gout had got into his head, as my aunt observed» (40). Esta es efectivamente la fuente de la quijotesca distorsión de Bramble, la enfermedad que ha penetrado en su cabeza y lo colora todo, convertida en monomanía. Lydia ofrece un correctivo romántico a la misma, que, como tal, no está él mismo libre de distorsión. No hay más que ver cómo describe la cómica indisposición de Win en los baños en su lenguaje y visión románticos: «... she looked», nos dice de Win, «like the ghost of some pale maiden, who had drowned herself for love» (40).

(4) La propia Win se referirá a este mismo incidente desde su perspectiva, una perspectiva nada romántica, de hecho anti-romántica, que hace difícil imaginar a Win como el fantasma de una pálida doncella ahogada por amor, y que nos revela por tanto la distorsión de la perspectiva de Lydia, constituyéndose por ello en un claro correctivo sanchesco a la misma. Este carácter sanchesco es reforzado por el hecho de que Win habla de Bath desde perspectiva de una criada y habla de asuntos de criada, ilumina diferentes zonas de la realidad, más materialistas y bajas. En su carta, por ejemplo, habla de la enfermedad del perro de su ama Tabitha y comenta ufana que en Bath está lo mejor de la sociedad y eso le ha permitido hacer importantes amistades ...

con otras criadas, de las que extrae importantes enseñanzas:

I have already made very creditable correxions in this here place; where, to be sure, we have the very squintasence of satiety — Mrs. Patcher, my lady Kilmacullock's woman, and I are sworn sisters. She has shewn me all her secrets, and learned me to wash gaze, and reflash rusty siks and bumbe-seens, by boinling them with vinegar, chamberlye, and stale beer. My short sack and apron luck as good as new from the shop, and my pumpydor as fresh as a rose, by the help of turtle-water... (43-44)

Pese a estos apuntes de lo que podríamos denominar *realismo doméstico*, Win no es una simple criada sino una criada que se da aires de dama, como revela el hecho de que escriba cartas imitando a sus superiores, en las que a su vez intenta asumir la visión de mundo y lenguaje de éstos, lo que da lugar a cómicas prevaricaciones lingüísticas (en el pasaje citado son muy significativas *correxions* en lugar de *connections* o *squintasence* por *quintessence*). Estas prevaricaciones son similares a las de Sancho cuando intenta utilizar palabras de un registro culto por encima del suyo, o cuando reproduce ciertos nombres propios del vocabulario caballeresco deformándolos (*Malino* por *Mambrino*, *feo Blas* por *Fierabrás*), deformaciones similares a las de Win cuando cita los sitios de Bath que ha visto, los mismos que Lydia: «Dear girl, I have seen all the fine shews of Bath; the Prades, the Squires, and the Circlis, the Crashit, the Hottogon, and the Bloody Buildings, and Harry King's row...» (42-43). Win en este sentido es un perfecto ejemplar de esa chusma con pretensiones que tanto abunda en Bath y enerva a Bramble, y cuya perspectiva completa así el diálogo de visiones.

Como estos ejemplos permiten apreciar, Smollett muestra en *Humphry Clinker* cómo la realidad está hecha de diferentes visiones, cómo depende del sujeto que percibe tanto como del objeto percibido, de la forma en que cada uno experimenta el mundo. El dialogismo de la novela se organiza en torno a la monomaniaca y obsesiva visión de Bramble, que ocupa una posición central (como lo hace la de don Quijote en la obra de Cervantes), respecto a la cual las demás actúan de correctivo, mostrando lo limitado de la misma y lo radical de su discrepancia con la realidad. Pero ellas mismas no están libres de distorsión, de forma que establecen un diálogo organizado siempre de manera contrastiva, en continuo contrapunto (Bramble con Jery, Bramble con Lydia, Lydia con Win), que no es sino una variante múltiple del diálogo entre don Quijote y Sancho. Smollett, sin embargo, va más allá que Cervantes, pues, al utilizar el mecanismo del punto de vista múltiple epistolar y multiplicar las visiones, convierte el dialogismo en tema central y además en método narrativo. Si en Cervantes el dialogismo era básicamente un aspecto de la historia, de los contenidos de su obra, en Smollett se convierte en un aspecto del relato, de la forma de contar esa historia, un relato diseñado exclusivamente para mostrar el carácter dialógico de la realidad.

Podemos observar para concluir que tanto en Fielding como en Smollett encontramos un proceso similar de asimilación del *Quijote* que va de lo superficial a lo profundo, del Quijotismo al Cervantismo. Ambos parten de una adaptación literal o casi literal de esta obra — Fielding con su obra teatral *Don Quixote in England* (1734), Smollett con su traducción del *Quijote* (1755) —, escriben luego una novela en la que la influencia cervantina se deja sentir en personajes y aventuras, en la historia — *Joseph Andrews* y *Launcelot Greaves* —, y finalmente prescinden de estas similitudes y muestran su asimilación del legado cervantino en un terreno menos obvio, en su concepción de la novela y la relación de ésta tanto con la ficción precedente, el *romance*, como con la realidad. Ello les permite descubrir nuevas posibilidades en el género que Cervantes inaugura e ir conformando una tradición cervantina de la novela no estática, limitada a la reproducción de los clichés quijotescos, sino en continuo movimiento y progreso, y que implica una afinidad en la forma de tratar o incorporar críticamente la literatura previa y de representar la realidad. La tradición cervantina se convierte así en una manera de entender y hacer novela, una sensibilidad ante la literatura y la realidad, que desembocará en última instancia en la gran novela del siglo XIX.