

dia de un género concreto de *romance*, pero tal género ni siquiera se censura con criterios artísticos o morales (como en *The Female Quixote*), simplemente se insiste en la imposibilidad de que los hechos narrados en esos textos tuvieran lugar en Inglaterra.

⁹ Aunque *Female Quixotism* difiere radicalmente de las demás novelas en su escasa valorización de la literatura que informa el comportamiento quijotesco de la protagonista, y es por ello un texto fundamental y radicalmente paródico, presenta sin embargo interesantes puntos de contacto en este respecto. Dorcasina, como los otros Quijotes femeninos, articula a través de su quijotismo una visión romántica del amor como pasión y del matrimonio por amor, claramente contrapuesta a la dominante, en la que priman otras consideraciones que convierten estas cuestiones en algo prosaico, racional y mercantil, representada por los personajes masculinos y también por algunos femeninos (Mrs Stanly y su hija) que la han asimilado. Esto es evidente en el episodio inicial de Lysander y sobre todo en el de Mr Cumberland, que intenta arreglar su matrimonio con Dorcasina como si de una transacción comercial se tratara, lo que se hace particularmente evidente en el lenguaje que utiliza, y lo que despierta la indignación y resistencia de Dorcasina. Sin embargo, es cierto que esta resistencia de Dorcasina, tanto frente a Mr Cumberland como frente a Lysander, conduce en última instancia al fracaso y al arrepentimiento (aunque demasiado tarde) del personaje, lo que sitúa claramente a la autora del lado de la concepción dominante, convencional y patriarcal.

PEREGRINAMENTE PEREGRINOS

ACTAS DEL V CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN DE CERVANTISTAS

Lisboa
Fundação Calouste Gulbenkian

1-5 septiembre 2003

Alicia Villar Lecumberri (Ed.)

Asociación de Cervantistas
2004

EL QUIJOTE FEMENINO COMO VARIANTE DEL MITO QUIJOTESCO

Pedro Javier Pardo García
Universidad de Salamanca

Una de las tareas pendientes del cervantismo es sin duda el estudio de don Quijote como mito. Dicho estudio debería no sólo ocuparse de la extensa galería de personajes que en las literaturas de diferentes lenguas, especialmente las europeas, son claros descendientes del hidalgo manchego y comparten con él esa quintaesencia que podemos denominar *quijotismo*, sino sobre todo hacerlo de forma sistemática. Para ello el estudio del mito de don Quijote debería definir las invariantes que constituyen ese quijotismo de base, para a partir de él analizar las variaciones y derivaciones del mismo, los procesos de *desmitificación* y *remitificación*, tanto desde una perspectiva sincrónica como diacrónica. En definitiva, sería, ni más ni menos, un estudio del tipo de los ya existente sobre otros mitos literarios como el de don Juan o Fausto, si bien el mito quijotesco presenta ciertos rasgos peculiares en cuanto que mito, que tal vez expliquen en cierta medida por qué esta tarea no ha sido todavía abordada. Naturalmente no es la intención de este trabajo hacerlo, pero sí la de ofrecer una modesta y muy limitada contribución a la misma. Para ello se va a ocupar de la transferencia del personaje al sexo femenino que tiene lugar en los siglos XVII y XVIII. Nuestro objetivo es demostrar que esta transferencia da lugar a ciertos rasgos distintivos que diferencian a los Quijotes femeninos de los masculinos, o al menos que permiten delinear un tipo del Quijote femenino común a diferentes obras, es decir, una variante del mito de don Quijote latente en variaciones particulares¹.

I

La obra central en la emergencia de don Quijote como mito literario, y del Quijote femenino como variante del mismo, es sin

duda *The Female Quixote*, escrita por Charlotte Lennox y publicada en Londres en 1752. Es central porque es la primera novela de la literatura inglesa—y casi universal²—que ya desde el título anuncia esa actualización de rasgos esenciales o invariantes quijotescos en un nuevo personaje y contexto que da lugar y caracteriza a un mito. La influencia de la novela de Lennox se dejará sentir en la aparición, en apenas un cuarto de siglo, de una serie de Quijotes cuyas monomanías, o la particular dirección que éstas toman, aparecen anunciadas ya en el título mismo de las obras que protagonizan: espirituales (*The Spiritual Quixote*, de Richard Graves, 1773), filosóficos (*The Philosophical Quixote; or, Memoirs of David Wilkins*, 1782), amigables (*The Amicable Quixote; or, The Enthusiasm of Friendship*, 1788), benevolentes (*William Thornborough, the Benevolent Quixote*, de Jane Purbeck, 1791) o políticos (*The History of Sir George Warrington; or the Political Quixote*, 1797, atribuida tanto a Charlotte Lennox como a Jane Purbeck; y *The Infernal Quixote*, de Charles Lucas, 1801). En todos ellos, al igual que en la obra de Lennox, la figura quijotesca se utiliza como ejemplo de un exceso o *enthusiasm* inducido por la literatura. Pero *The Female Quixote* no sólo fue muy influyente en la literatura inglesa, sino que también fue conocida en el extranjero: se tradujo al alemán en 1754, al francés en 1773 y 1801, y al español en 1805 y 1808. De esta última traducción se ocupó Bernardo María de la Calzada, quien le dio el hermoso título de *Don Quijote con faldas o Perjuicios morales de las disparatadas novelas* (y no deja de ser significativo que sea ésta la única novela quijotesca inglesa traducida al español en el XVIII, aunque en realidad Calzada tradujo la traducción francesa).

Sin embargo, si bien la novela de Lennox se nos aparece como decisiva en la formulación del Quijote femenino, no es ni mucho menos la única que presenta un personaje de estas características. Antes de ella—y excluyendo la heroína quijotesca del *Pharsamon* de Marivaux (1737), que da la réplica al Quijote masculino que protagoniza la novela y le da título, por lo que podría describirse como una especie de Dulcinea quijotizada—hay dos Quijotes femeninos, uno en francés y otro en inglés, que sin duda influyeron en la concepción del Quijote femenino de Len-

nox. Se trata de *La Fausse Clélie* (1670) de Adrien Thomas Perdou de Subigny, traducida al inglés como *Mock-Clelia; or Madame Quixote* en 1678, y *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740) de Samuel Richardson. Y después—dejando de nuevo aparte algunos personajes femeninos quijotescos como la protagonista de la obra anónima *Susanna; or Traits of a Modern Miss* (1795)³—hay otras dos novelas, una británica y otra norteamericana, escritas ambas en la frontera misma de los siglos XVIII y XIX, cuyas protagonistas femeninas fueron sin duda influidas por la de Lennox: *Norhtanger Abbey*, la primera novela escrita por Jane Austen entre 1798 y 1799, aunque publicada en 1818; y *Female Quixotism* (1801) de Tabitha G. Tenney.

Las heroínas de todas estas novelas comparten un común sustituto quijotesco, que podríamos cifrar, de forma sumaria y necesariamente simplificadora, en los siguientes rasgos o invariantes. Como don Quijote, (1) la literatura es el centro de su vida y determina su comportamiento, basado en la lectura e imitación de unos modelos literarios; (2) sufren la misma confusión de literatura y vida, que lo es también de ficción y realidad, en ambas esferas, es decir, leen literatura/ficción como si fuera vida/realidad, y viven la vida/realidad como si fuera literatura/ficción; (3) como consecuencia de ello, se produce un conflicto entre mundo y visión de mundo, más en concreto entre una visión romántica de la realidad y una realidad anti-romántica. Ello es fácilmente observable si atendemos a las características y vicisitudes de estos Quijotes femeninos.

(1) La falsa Clelia es *Juliette d'Arviene*, quien, imbuida de la lectura constante de la *Clélie* de Scudéry (que será uno de los textos predilectos de Arabella), y tras unas fiebres provocadas por su matrimonio frustrado con Vingster, cree que es el personaje de Scudéry y que está viviendo su historia, lo que le hace ver (como le ocurrirá a Arabella) en determinados personajes y situaciones de su entorno una reproducción de los narrados en el texto romántico. Sin embargo esta historia no es sino una más entre las muchas que narran una serie de personajes nobles reunidos en una mansión (al modo del *Heptameron* o el *Decameron*), lo que la deja en suspenso durante gran parte del relato hasta que ya en

la última página se le da un precipitado al tiempo que previsible desenlace: Vingster se la lleva para hacerla su mujer y así curarla.

(2) *Pamela Andrews* es indudablemente un Quijote, aunque ello pueda pasar desapercibido. Enfrentada al acoso sexual de Mr B., y secuestrada por éste en una casa de campo para conseguir sus propósitos, se comportará en todo momento como una heroína de *romance*, si bien su imitación tiene como modelo el modo, es decir, el idealismo romántico común a diferentes fórmulas o géneros de *romance*, más que uno concreto de éstos. Tal idealismo se muestra especialmente en su demonización de Mr B. y su exaltación de sí misma como heroína romántica favorecida por la Providencia. Tanto Mr B. como una criada se ocuparán de hacer notar el origen literario y romántico de tal visión de mundo, algo confirmado por sus discrepancias con la realidad y por su misma boda al final de la primera parte de la novela con el *perverso* Mr B.⁴

(3) La heroína de *The Female Quixote* es *Arabella*, quien rechaza tajantemente la boda dispuesta por su padre con Glanville porque éste no sigue las pautas del *romance* heroico francés, cuyo argumento característico queda reproducido en las expectativas de la protagonista y los ejemplos que analiza con profusión a lo largo del libro. Glanville, sin embargo, sigue enamorado de ella y está dispuesto a luchar y sacarla del error. Como don Quijote, *Arabella* proyecta los personajes y situaciones característicos de los libros leídos en la realidad circundante, lo que da lugar a abundantes confusiones cómicas, especialmente por su propensión a ver pretendientes por todas partes, algunos reales, otros productos de su imaginación, a los que muchas veces convierte en *ravishers*, es decir, en raptos y violadores, sin motivo aparente. Al final se cura de su qui jotismo y se casa con Glanville.

(4) *Catherine Morland*, la protagonista de *Northanger Abbey*, es otro personaje qui jotesco, aunque de forma tardía, en el segundo volumen de la novela. En el primero la vemos en Bath, llevando una intensa vida social y enamorada de Tilney, es decir, en la característica novela de Austen en torno a las ilusiones, relaciones y tribulaciones de jovencitas casaderas que entran en sociedad. Cuando va invitada a *Northanger Abbey*, la casa de Tilney, es cuando se dispara su imaginación literaria, alimentada por *The*

Mysteries of Udolpho de Anne Radcliffe, y crea un *romance* gótico en torno al General Tilney, su mujer y familia, en el que naturalmente éste juega el papel de villano (el que *Pamela* atribuía a Mr B.). Tilney la saca del error y tras vencer la oposición paterna se casa con ella.

(5) *Female Quixotism* narra una historia ligeramente diferente, si bien su protagonista, *Dorcas Sheldon*, se parece a sus antecesoras. Como *Arabella*, *Dorcas*—así es como ella romantiza su nombre—ha leído demasiado, en este caso novelas de amor (incluyendo las de Richardson), y espera que la realidad (en este caso el amor) sea como lo describen las novelas; y, como ella, tiene un notable componente de vanidad que le hace ver en todos los hombres que le salen al paso pretendientes o enamorados. Sin embargo su historia es una especie de versión de la que habría sido la de *Arabella* si Glanville no hubiera perseverado. Tras una propuesta de matrimonio de Lysander, frustrada por las pretensiones literarias de la protagonista, será víctima de una serie de impostores que se aprovechan de su vanidad y su extravagancia para intentar conseguir su fortuna. La novedad radica en que los años van pasando, y al final, cuando por fin sale de su error, es demasiado tarde: es vieja y está sola.

Aunque los cinco textos están unidos por vínculos genéticos y paralelismos textuales⁵, en cuanto a la concepción del personaje y el qui jotismo femenino, los más importantes, que además poseen una coherencia mayor entre ellos, son los tres ingleses. En ellos, especialmente en el de Lennox, se basa el retrato del Quijote femenino como variante del mito qui jotesco que se esboza a continuación, aun sabiendo que las otras obras introducen variantes sobre la variante. En *Pamela*, *The Female Quixote* y *Northanger Abbey* podemos encontrar una matriz común que permite formular las características básicas del Quijote femenino.

II

La piedra angular de esa matriz común podría ser, utilizando la distinción de Staves entre Quijotes *literarios e ideológicos* (es decir, aquéllos cuyo qui jotismo se origina en la lectura de ficción frente al de los que lo hace en la no ficción), el hecho de que los Quijotes femeninos son siempre literarios, no ideológicos. El qui jotismo femenino tiene su origen en la lectura de *romances*, es

decir, del tipo de ficción idealista que en inglés se contrapone habitualmente a *novel*. Si don Quijote se veía afectado por la lectura de *romance* de caballerías, los Quijotes femeninos lo serán por el *heroico* que nace en Francia en el siglo XVII (Juliette y Arabella) y el *gótico* que nace en Inglaterra en el siglo XVIII (Catherine), aunque Pamela lee también libros religiosos y fábulas, y Dorcasina también novelas (hay que tener en cuenta que la distinción entre *novel* y *romance* es todavía inestable en el siglo XVIII, de modo que los dos términos a veces son intercambiables). Una diferencia clave entre estos tipos de *romance* y los que lee don Quijote radica en el protagonismo que las mujeres adquieren en los primeros, lo cual no es sorprendente si tenemos en cuenta que se trataba de un tipo de literatura en gran parte escrita *por y para* mujeres. Que los Quijotes femeninos lo sean por influencia de este tipo de literatura es por tanto perfectamente consecuente al mismo tiempo que sintomático de la emergencia de la mujer como productora y consumidora de ficción, sobre todo popular y romántica. Las ideas, parece, seguían siendo cosa de hombres: los Quijotes literarios del siglo XVIII son todos mujeres (con la excepción de Launcelot Greaves, el Quijote de la obra homónima de Smollett, cuyo modelo naturalmente sigue siendo el caballeresco), mientras que los Quijotes ideológicos (y a los ya citados habría que unir al Adams de Fielding, o Walter y Toby Shandy de Sterne) son todos hombres. Este quijotismo de origen romántico parece pues ser un primer y fundamental rasgo distintivo del Quijote femenino, que aún puede precisarse más, tanto en lo que se refiere al quijotismo como a su dimensión romántica.

1. QUIJOTISMO

El quijotismo del Quijote femenino podría describirse como de baja intensidad: es un quijotismo atenuado o limitado, menos radical y subversivo, más socializado o domesticado. Ello es resultado de una serie de peculiaridades.

(1) En primer lugar, aparece presentado más que como locura, como error, que es la palabra que se repite una y otra vez para referirse al comportamiento de Arabella en *The Female Quixote*. Los Quijotes femeninos no alucinan, no transforman la realidad objetiva o exterior, como don Quijote, simplemente comenten errores en sus juicios sobre la realidad interior, es decir, las ca-

racterísticas o intenciones, de otros personajes, sobre todos los masculinos, y de la situación en que se encuentran con ellos. Pamela convierte a Mr B. en un pérfido villano, lo mismo hace Catherine con Mr Tilney, Arabella y Dorcasina ven enamorados y *ravishers* por todas partes. Y a veces, incluso la realidad, o mejor dicho las apariencias, apoyan o sostienen sus erróneas interpretaciones (los enamorados de Arabella se curan y viven precisamente cuando ella se lo ordena), o aparecen personajes (especialmente en *The Female Quixote* y *Female Quixotism*) que, por diversos motivos, no siempre loables, actúan de acuerdo con sus expectativas románticas, confirmándolas y justificando así tales errores. El hecho de que el quijotismo femenino no implique locura o un radical trastorno de la personalidad, está íntimamente unido al de que éste parece ser algo accidental o transitorio, que se abandona con cierta facilidad, como se aprecia especialmente en Arabella y Catherine, y a diferencia de don Quijote, cuyo quijotismo es su esencia y para quien volver a la cordura significa la muerte. De hecho Arabella se cura por pura lógica, gracias a los cuidados y convincentes argumentos de un clérigo (aunque su curación empieza ya con los argumentos de una condesa amiga), Julia por matrimonio (además su quijotismo se produce en ataques de unas pocas horas, tras los cuales recupera la cordura), y Catherine sale de su error por sí misma cuando Tilney desmiente sus conjeturas. Pamela es la que traiciona de forma más espectacular su quijotismo al casarse con el personaje que hasta ese momento representaba el mal absoluto, Mr B. La más persistente de todas es sin duda Dorcasina, cuyo quijotismo de larga duración se extiende a lo largo de muchos años y marca su vida, aunque se manifiesta en brotes episódicos separados por largos intervalos.

(2) El carácter de error y accidente del quijotismo femenino es en cierta medida resultado de su origen. A diferencia del de don Quijote, aquél no procede exclusivamente de una lectura que confunde realidad y ficción, sino de la combinación de ésta con la ignorancia del mundo, que viene dada por la juventud y la vida recluida de las protagonistas, como se repite hasta la saciedad tanto en *The Female Quixote* como en *Female Quixotism*⁶. Ello introduce una variante fundamental respecto a don Quijote: éste

es viejo y por tanto tiene experiencia del mundo, por lo que sólo la locura puede justificar su quijotismo; en el caso de las heroínas, su juventud y su reclusión explican sus *errores*. La juventud se convierte así en un rasgo distintivo muy ligado a otra peculiaridad del Quijote femenino: las heroínas quijotescas son románticas, y no anti-románticas. Arabella es joven, bella, inteligente, virtuosa, y tiene buen juicio en todo lo que no toque a los *romances*, por lo que es prácticamente igual a las heroínas que admira. De hecho despierta el amor del héroe, Glanville, la admiración de figuras con cierta autoridad, y es superior a cualquier otro personaje femenino, especialmente a Miss Glanville, que sirve de contrapunto para resaltar sus cualidades. Además, y esto es lo único que la distingue de Pamela, que tiene todas esas y otras buenas cualidades, es rica. Solo Catherine se acerca más a lo anti-romántico, pero no tanto intrínsecamente como por comparación con los modelos literarios, un tema que Austen desarrolla sobre todo en el primer capítulo de la obra. Pero luego de hecho recibe tratamiento de heroína, despierta el amor del héroe, y de nuevo se presenta como superior por contraste a la prometida de su hermano, Isabella Thorpe. En el Quijote femenino el núcleo básico del personaje es romántico y admirable, y es sólo ridículo en su quijotismo accidental. Cuando éste se erradica, queda una heroína perfecta, lo que es ratificado por su matrimonio con el héroe. La excepción a este respecto es, naturalmente, Dorcasina, cuya presentación anti-heroica se parece a la de Catherine, y que, pese a las buenas cualidades y la belleza moderada que se le atribuyen en un principio, se irá convirtiendo, a medida que envejece, en un personaje ridículo, muy cercano al Quijote original en la enorme distancia que separa la visión romántica que tiene de sí misma y la realidad anti-romántica que representa: una mujer vieja comportándose como la heroína a la que pudo parecerse un día pero que ya definitivamente no es.⁷

(3) La anomalía representada por Dorcasina subraya el carácter fundamentalmente romántico de los otros Quijotes femeninos, así como el hecho de que esa discrepancia entre visión romántica y realidad que es una de las características del quijotismo, tiene en éstos una dimensión sólo externa. El Quijote femenino no es una figura anti-heroica en un mundo anti-heroico, como don

Quijote y la propia Dorcasina, sino una heroína romántica en mundo anti-romántico. La visión quijotesca entra en colisión con la realidad que rodea al personaje, y no con la del propio personaje. La heroína está a la altura de su ideal romántico, los otros no, especialmente los personajes masculinos (entre los que abundan tiranos e impostores). Tristemente, es de estos personajes de los que depende su destino (padres o prometidos), lo que apunta a una limitación más del quijotismo femenino. Como consecuencia de ésta y otras restricciones impuestas por su condición femenina en una sociedad patriarcal, el espacio vital y la capacidad de acción del quijotismo femenino aparecen considerablemente reducidos: ya no ejerce su acción en el mundo exterior, como en *Don Quijote*, sino en un ámbito doméstico (aunque sus efectos puedan ocasionalmente dejarse sentir más allá) y matrimonial (se reduce básicamente a la cuestión de elegir marido). De nuevo estamos ante un aspecto del quijotismo femenino que tiende a limitar el conflicto quijotesco tanto en su ámbito —sólo con el exterior— como en el impacto que puede tener sobre el mismo. Pero en este caso se produce una paradójica intensificación de otra dimensión del conflicto, que dota al personaje de cierta profundidad y trascendencia: el quijotismo es reformulado como un conflicto entre las aspiraciones a una vida romántica de las heroínas y una realidad que las limita y restringe no sólo por ser anti-romántica, sino por su condición opresiva y represiva para las mujeres. El quijotismo sirve así para poner de relieve las limitaciones que impone a ese idealismo romántico tanto un mundo que no está a su altura como su destino de mujer como hija y esposa.

2. ROMANCE

El quijotismo femenino implica una particular y paradójica utilización del *romance* que lo inspira: junto a la crítica paródica se produce una reivindicación del mismo, de diferentes maneras y con diferentes propósitos.

(1) A diferencia de los Quijotes ideológicos, que se utilizan para satirizar las ideas, instituciones, o costumbres, representadas por la figura quijotesca, los Quijotes literarios se utilizan para parodiar las lecturas de ficción que son la fuente de su quijotismo. En el caso de los Quijotes femeninos, tales lecturas son, como he-

mos dicho, fundamentalmente diferentes géneros de *romance*. La parodia, sin embargo, no se lleva a cabo de forma destructiva: el blanco paródico es la fórmula, no el modo—el idealismo romántico cuya validez no es cuestionada. En *The Female Quixote*, por ejemplo, los argumentos que esgrimen contra el *romance* tanto el clérigo como la condesa censuran claramente el género heroico del siglo XVII (el clérigo lo descalifica no sólo por ficticio, sino especialmente por absurdo y criminal), pero salvan el modo (la condesa especialmente insiste en que el problema es que el concepto de virtud y los valores morales cambian con la sociedad, y por eso los *romances* heroicos ya no son aceptables, es decir, lo que se descalifica no es el idealismo romántico característico del modo, sino una particular formulación del mismo que ya no es válida por anacrónica)⁸. Y es precisamente este idealismo que el *romance* ha insuflado en los Quijotes femeninos, el que, junto con la inocencia y el carácter romántico de las heroínas, permite trascender la parodia y otorga a las obras su potencial satírico, pues tal idealismo se convierte en un comentario crítico sobre la degradación de la realidad circundante. Las heroínas quijotescas cometen un error que distorsiona su visión del mundo en términos epistemológicos pero que las convierte piedras de toque morales: incluso en su error, son superiores al mundo que las rodea. Los códigos literarios de comportamiento de Arabella son anacrónicos, pero preferibles a los contemporáneos y frívolos de Miss Glanville; sus literarias expectativas sobre la naturaleza de las *aventuras* de Miss Groves son de nuevo absurdas, pero de nuevo preferibles a la realidad corrupta que ese término encubre. En *Pamela* es aún más evidente cómo el idealismo romántico de la protagonista está al servicio de una crítica de la realidad carente de valores morales. Y Catherine, como Arabella, siempre interpreta el comportamiento de los demás de forma positiva, de modo que su ingenuidad desengañada se convierte en una censura sobre quienes se ejerce (el caso de Isabella Thorpe). Incluso en una obra en la que la dimensión paródica prima sobre todo lo demás, como es el caso de *Female Quixotism*, el lector no puede dejar de pensar que, aunque extravagante, Dorcasina es superior a casi todos sus pretendientes, en su mayor parte bromistas y arribistas. De esta forma, aunque de forma menos evidente que en los dos

primeros casos, incluso en *Northanger Abbey* y *Female Quixotism*, la sátira se deja sentir junto a la parodia, y la crítica del *romance* va acompañada de la crítica de la sociedad.

(2) A esto hemos de unir que en estas obras el *romance* aparece como portador de una cierta verdad alegórica: a través del modo romántico que caracteriza la visión de mundo de las heroínas se vislumbra algo real, se enuncia una realidad, si bien de forma alegórica, indirecta, no literal. De nuevo en *The Female Quixote* tenemos un ejemplo paradigmático: Sir George se inventa un *romance* en torno a su vida para conquistar a Arabella, a través del cual, sin embargo, deja ver su naturaleza inconstante y frívola, y Arabella la descubre. Los ropajes característicos del *romance*, parece decirnos Lennox, no ocultan la verdad, no traicionan la naturaleza esencial del ser humano, simplemente la adornan con las convenciones características del género. Lo mismo ocurre con el *romance* gótico imaginado por Catherine: a la postre el general Tilney, si no un villano gótico, sí que resulta ser un tirano que expulsa a Catherine de su mansión y se opone al matrimonio con su hijo, de modo que al final resulta que Catherine simplemente ha dado forma romántica a sus intuiciones y miedos sobre el general Tilney y su situación, sobre la realidad. Y Pamela escribe en sus cartas un *romance* que le sirve para asimilar una realidad hostil y reaccionar ante ella, y que le proporciona una pauta de conducta que resultará válida finalmente. Pero no sólo el *romance* de las heroínas esconde una realidad, sino que además la supuesta representación de la realidad que son estas novelas con heroínas quijotescas esconde de hecho un *romance*, los propios textos tienen a la postre mucho de *romances*. El caso más claro el de *La Fausse Clélie*, donde Juliette se cree un personaje literario porque en realidad sufre las mismas vicisitudes y aventuras que su predecesora literaria, de forma que la novela de Subligny reproduce la acción de la de Scudéry en un contexto contemporáneo. Las aventuras finales y el desenlace de *The Female Quixote* son tan románticas como las de los *romances* parodiados, por lo que la novela en su conjunto puede considerarse una variante actualizada, de nuevo situada en un contexto contemporáneo, de la trama característica de los *romances* heroicos (las dificultades que se interponen en el amor de un héroe y

una heroína, incluyendo rivales dispuestos a todo, y que finalmente se superan de forma romántica). Lo mismo puede decirse de la trama en la que se ve inmersa Pamela, e incluso Catherine vive una historia de *romance*. El comportamiento quijotesco crea el *romance* a partir de la realidad, pero lo hace sin violentarla al modo de don Quijote, ya que la historia de la que forma parte tiene claras afinidades con el *romance*.

(3) Finalmente, el quijotismo femenino todavía confiere al *romance* otro valor añadido como territorio femenino, en el que se articula una mirada o punto de vista femenino sobre el mundo, frente a la perspectiva dominante masculina. En *The Female Quixote* tienen lugar una serie de discusiones en las que Arabella defiende los *romances* heroicos frente a los personajes masculinos que los desprecian. La particular lectura que hace Arabella de estos textos los convierte en una especie de reescritura femenina de la historia escrita por los hombres, la versión femenina de la misma—de hecho parece la única forma disponible de articular literariamente esa perspectiva—que Arabella utiliza para poner de manifiesto el carácter sesgado o falso de la masculina (por ejemplo en su representación negativa de un personaje como Cleopatra, que en el *romance* de ese título aparece redimida). Aunque esta utilización pueda carecer de fundamento real, el hecho es que en un momento dado Arabella es capaz de imponerla e imponerse sobre la pedantería masculina, haciendo pasar a Scudéry por historiadora y dejando en ridículo al erudito Mr Selvin, que nada sabe de los lugares, personajes y acontecimientos supuestamente históricos con los que Arabella lo bombardea. *Northanger Abbey* presenta una anomalía en este aspecto que sin embargo apunta a lo mismo: Tilney ha leído *romances*, su hermana lee historia, lo cual parece proponer una superación de esta alternativa (mujer/ficción, hombre/no ficción) que confirma su existencia. En *Pamela* Mr B. se burla de las lecturas románticas de Pamela y sobre todo de sus románticas cartas, pero en éstas Pamela articula su punto de vista sobre la realidad frente al dominante que Mr B. impone a todos los que la rodean. Pamela romantiza la realidad en sus cartas como respuesta a la realidad aristocrática y patriarcal representada por Mr B. Ello nos permite observar que el quijotismo femenino utiliza el *romance* no sólo

como reivindicación de un punto de vista femenino sino como arma de combate o estrategia de resistencia frente a la imposición del masculino. Pamela escribe un *romance* en sus cartas con ella misma como protagonista y lo cose a sus ropas como si de una coraza se tratara: se defiende de una realidad que quiere anular su voluntad con su escritura romántica, y de hecho acaba triunfando, imponiendo su visión y punto de vista. Lo mismo podría decirse de Arabella, que, ante la situación de sometimiento absoluto en que se encuentra a la hora de elegir marido, no hace sino acudir a unos modelos literarios que otorgan un poder a la mujer del que carecía en la realidad, y de ahí la indignación y perplejidad de los hombres, sobre todo las figuras paternas, ante la literaria conducta de Arabella. Catherine utiliza el *romance* no sólo para articular sus intuiciones y miedos en torno a Mr Tilney, sino también para ponerse en una posición en la que su amor con el hijo de éste puede consumarse, y dar así rienda suelta a su fantasía⁹.

En resumen, estamos ante ficciones en torno al matrimonio y la elección de marido, el trance decisivo en la vida de una mujer de la época, en el que los Quijotes femeninos utilizan el *romance* para asimilar, reaccionar, o influir en esta situación. El quijotismo adquiere así un valor añadido de desafío o rebelión femenina frente a una autoridad masculina o un orden patriarcal que les niega toda capacidad de decisión y acción, que ellas recuperan en gran medida gracias a su quijotismo romántico. Naturalmente la curación de las heroínas por representantes de esa sociedad patriarcal marca su reintegración al orden establecido, la domesticación de la subversión, la asunción de los papeles que les corresponden como hijas y esposas. Pero la subversión no es castigada—de hecho es casi premiada, con la excepción de *Female Quixotism*, donde es duramente castigada. En este sentido, la actitud que se desprende en el tratamiento del quijotismo de las heroínas podría resumirse como *fue bello mientras duró*.

III

El examen de las diferentes obras realizado hasta aquí permite observar cómo la transferencia de la figura quijotesca al sexo femenino lleva aparejada la aparición de una serie de rasgos y peculiaridades, a saber: (1) una particular concepción del quijo-

tismo (en términos literarios y no ideológicos, románticos y no anti-románticos, como error o accidente y no como locura); y (2) una particular utilización del mismo para fines paródicos (pero salvando el idealismo romántico), satíricos (haciendo de ese idealismo romántico un comentario crítico sobre la realidad), e incluso reivindicativos (de un cierto punto de vista femenino sobre la realidad o incluso como arma de combate ante esa realidad). La explicación, al menos parcial, de estos rasgos distintivos del quijsotismo femenino, hay evidentemente que buscarla en la situación de la mujer en el siglo XVIII. En esta época, a la tradicional condición de sometimiento y dependencia en el seno de una sociedad patriarcal, en la que el matrimonio o el servicio doméstico eran prácticamente los dos únicos horizontes vitales disponibles, se une un nuevo protagonismo de la mujer como escritora y lectora, aunque naturalmente relegada a la periferia del sistema literario (puesto que la literatura que escribe y lee es fundamentalmente de ficción, sobre todo de naturaleza romántica). Como fruto de la conjunción de ambas circunstancias, no es de extrañar que las mujeres utilicen la literatura que consumen y producen para dar forma a fantasías en torno al matrimonio, reivindicar un punto de vista propio y crítico sobre la realidad, y articular una rebelión inviable en la realidad y en última instancia no subversiva, puesto que acaba siendo asimilada al orden establecido. El quijsotismo se convierte así en un instrumento que confiere a las mujeres un protagonismo, una iniciativa y un poder que no tenían en la realidad, al tiempo que, por su propia naturaleza de anomalía o error y la perspectiva cómica asociada a ella, deja a salvo las normas o convenciones que cuestiona efímeramente, haciendo este tipo de comportamiento aceptable. El tipo del Quijote femenino, elaborado a partir de las convergencias de las obras que acabamos de examinar, se carga así de nuevos significados y connotaciones. Y ello es fruto de ese proceso de transformación y adaptación a nuevos contextos que hace de ciertos personajes como don Quijote auténticos mitos literarios.

OBRAS CITADAS

- AUSTEN, Jane. *Norhtanger Abbey*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- HAMMOND, Brean S. "Mid-Century English Quixotism and the Defence of the Novel". *Eighteenth-Century Fiction* 10 (1998): 247-68.
- HOOPLE, Sally C. "The Spanish, English and American Quixotes". *Anales Cervantinos* 22 (1984): 119-42.
- LENNOX, Charlotte. *The Female Quixote*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- PARDO, Pedro Javier. "Novel, Romance and Quixotism in Richardson's *Pamela*". *Atlantis* 18 (1996): 306-36.
- . "El romance como concepto crítico-literario". *Hesperia* 2 (1999): 29-114.
- PAULSON, Ronald. *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*. New Haven, London: Yale University Press, 1967.
- . *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. Harmondsworth: Penguin, 1980.
- SLOMAN, Judith. "The Female Quixote as an Eighteenth-Century Character Type". *Transactions of the Samuel Johnson Society of the Northwest* 4 (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*. 1935. Archon Books, 1969. 64-117.
- STAVES, Susan. "Don Quixote in Eighteenth Century England". *Comparative Literature* 24 (1972): 193-215.
- SUBLIGNY, Adrien Thomas Perdou de. *La Fausse Clélie, Histoire française, galante et comique*. Amsterdam, Jacques Wagenaar, 1671.
- TENNEY, Tabitha Gimán. *Female Quixotism*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992.
- WATT, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- WELSH, Alexander. *Reflections on the Hero as Quixote*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

NOTAS

¹ Frente a la abundancia de estudios sobre don Juan y Fausto, algunos convertidos ya en clásicos, en el caso de don Quijote sólo pueden citarse dos libros que abordan el personaje como mito, aunque ambos de forma

limitada. Alexander Welsh en *Reflections on the Hero as Quixote* estudia una amplia gama de personajes quijotescos de las novelas de Fielding, Sterne, Dickens, Thackeray, o Dostoyevsky, entre otros, pero a los que se analiza exclusivamente en función de dos dimensiones del heroísmo quijotesco: don Quijote como campeón de la justicia y como víctima de bromas. *Myths of Modern Individualism*, el último libro publicado de Ian Watt, un reputado especialista en la novela inglesa del XVIII y autor de uno de los estudios fundamentales y más influyentes sobre la misma, *The Rise of the Novel*, se ocupa apenas del mito de don Quijote, en parte porque lo estudia en conjunción con los de Fausto y don Juan (a los que más tarde añade el de Robinson Crusoe), en parte porque es el que parece conocer menos (posiblemente por la falta de estudios sobre el mismo), aunque formula una muy interesante tesis que ve estos tres mitos como expresión del individualismo moderno que empieza con el Renacimiento. Sobre la particular variante del mito de la que se ocupará este trabajo, el Quijote femenino, y alguna de las obras en las que éste aparece, han escrito Small, Sloman, Hoople, y Paulson (1998).

² Su única competidora a este título sería la novela que Marivaux había escrito ya en 1712 y que se publicaría en 1738 como *Pharsamon, ou les Nouvelles Folies romanesques*, pero que en 1765 reaparecería en una recopilación de obras diversas de Marivaux con el título *Le Dom Quichotte moderne*, y que luego sería traducida al inglés en 1750 como *Pharsamond: or the Knight-errant*.

³ También podría citarse un personaje secundario de *The Political Quixote*, Charlotte Thornton, o los Quijotes femeninos que aparecen en obras de teatro como la anónima *Angelica; or Quixote in Petticoats* (1758), que sigue muy de cerca la obra de Steele *The Tender Husband* (1705), donde aparecía ya una figura femenina quijotesca anterior a Arabella, Biddy Tipkin; o como *Polly Honeycombe* (1760), de George Colman.

⁴ Para un análisis pormenorizado del quijotismo de Pamela y del cervantismo de Richardson, puede consultarse el artículo de Pardo, "Novel, Romance and Quixotism in Richardson's *Pamela*". La distinción entre el *romance* como modo y como género en la que se basa en gran medida dicho análisis aparece desarrollada y ejemplificada como parte de una descripción más pormenorizada del *romance* en Pardo, "El *romance* como concepto crítico-literario".

⁵ De la influencia de la *Fausse Clélie* en *The Female Quixote* dan testimonio las similitudes y paralelismos entre ambos textos comentados por Dalziel y Doody en la introducción a la edición moderna de la obra, y algo similar ocurre entre *The Female Quixote* y *Female Quixotism*, cuya relación es evidente si se tienen en cuenta el similar planteamiento general y los paralelismos episódicos entre ambas, anotados en su introducción

a *Female Quixotism* por Nienkamp y Collins. La relación entre Richardson y Lennox, que podría parecer más dudosa basándonos en la evidencia interna, pues no existen los paralelismos que hay en los casos anteriores, es sugerida por la evidencia externa de la relación entre los autores—Lennox admiraba a Richardson, y, además de conocerse e intercambiar correspondencia, Richardson leyó, sugirió correcciones y contribuyó a la publicación (mediando con el editor) de *The Female Quixote*. A la relación entre los autores hemos de unir la que existe entre los dos personajes, una vez que detectamos el quijotismo, encubierto y no aparente, de Pamela, del que hablaremos más abajo. Paulson ha formulado acertadamente esta relación cuando escribe que "Lennox comes from the camp of Richardson, and her heroine Arabella derives not from Parson Adams but from Richardson's feminine heroines... As this suggests, looking back from Lennox's female Quixote, there is no way of avoiding the fact that Pamela was a prototype of the solemn Quixote—and that Lennox thematizes the Pamela model or uncovers the Quixote in her" (174). Paulson concluye: "Arabella is Richardson's Pamela (or Clarissa) with her Quixotic apparatus showing" (175). Finalmente, sabemos que Austen leyó y apreció (así lo expresa en una carta a su hermana) la novela de Lennox, y esa lectura sin duda determinó la forma que tomó su parodia de un tipo de literatura a través de una lectora femenina.

⁶ La confusión de realidad y ficción, además, está más justificada en el caso de las heroínas, ya que el hecho de que el *romance* heroico incorporara algunos hechos y personajes históricos inducía sin duda a dicha confusión, como ha señalado Hammond (258).

⁷ El carácter romántico de la heroína quijotesca no es sin embargo exclusivo de los Quijotes femeninos, sino que se convertirá casi en una constante en los Quijotes ingleses del XVIII. Se puede aplicar todo lo que acabamos de decir sobre los Quijotes femeninos a muchos de los Quijotes ideológicos masculinos citados más arriba, de forma que podríamos establecer una distinción entre dos tipos de Quijotes según este criterio: de un lado, los Quijotes jóvenes y románticos (la mayoría, de hecho), y de otro los viejos y anti-románticos representados por Adams y los Shandy (una minoría, aunque mucho más logrados literariamente).

⁸ *Pamela* y *Northanger Abbey* manifiestan una tendencia semejante, aunque utilizan estrategias opuestas. En el caso de *Pamela*, la parodia está ausente, ya que Pamela no imita ninguna fórmula o género de *romance*, pero su visión romántica sí que es deudora y reproduce el idealismo romántico que caracteriza el *romance* como modo. La novela demuestra que tal visión es una distorsión epistemológica, pero válida moralmente, que es positiva y superior a otras visiones, y es la base de su triunfo final, lo que equivale a una reivindicación del modo. En *Northanger Abbey*, al contrario que en *Pamela*, todo es fórmula, la obra es ante todo una paro-