





RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL *QUIJOTE*



EMILIO MARTÍNEZ MATA /
PABLO JOSÉ CARVAJAL PEDRAZA (eds.)

RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN
DEL *QUIJOTE*

VISOR LIBROS

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/228

COMITÉ ASESOR:

Carlos Alvar
José Manuel Blecua
Luis Alberto de Cuenca
José María Díez Borque
Pura Fernández
Teodosio Fernández
Víctor García de la Concha

Luis García Montero
Araceli Iravedra
José-Carlos Mainer
José Romera Castillo
Remedios Sánchez García
Darío Villanueva



GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS



Unión Europea

Fondo Europeo
de Desarrollo Regional

FI
CYT

FUNDACIÓN PARA EL FOMENTO EN ASTURIAS
DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA APLICADA
Y LA TECNOLOGÍA

iasturias
INNOVACIÓN



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

GREC
GRUPO DE ESTUDIOS
CERVANTINOS

© Ilustración de cubierta: Portada de la 3ª ed. del *Quijote*. Juan de la Cuesta, 1608

© Los autores

© Visor Libros

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-528-6

Depósito Legal: M-30708-2019

Impreso en España - Printed in Spain

Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

ÍNDICE

Introducción	9
Emilio Martínez Mata y Pablo José Carvajal Pedraza	
La escriptura del <i>Quijote</i>	17
Gonzalo Díaz Migoyo	
La locura especular del <i>Quijote</i> entre España, Francia e Italia en el siglo xvii. Recreaciones e interpretaciones	31
Agapita Jurado Santos	
Los mecanismos cervantinos de la parodia según los escritores de anti-novelas en el Barroco francés	45
Esther Bautista Naranjo	
El <i>Quijote</i> en el nacimiento de la novela moderna: la interpretación satírica	61
Emilio Martínez Mata	
El humor y la comicidad en las traducciones inglesas de <i>Don Quijote</i> en el siglo xviii	79
Cristina Valdés Rodríguez	
El teatro en escena: <i>Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança</i> de Antonio José Da Silva (el Judío)	95
María Augusta Da Costa Vieira	
Sir Walter Scott, el <i>Quijote</i> y la sátira del entusiasmo religioso	109
Alfredo Moro Martín	
La recepción del <i>Quijote</i> en Rusia	127
Slav N. Gratchev	

La huella de Cervantes en <i>La Regenta</i>	143
Arнау Pla Novoa:	
Unamuno intérprete del <i>Quijote</i> : Gherardo Gherardi y su adaptación teatral de la novela cervantina	151
Guillermo Carrascón	
<i>Mason & Dison</i> : novela cervantina	165
Pablo José Carvajal Pedraza	
<i>The Cardenio Project</i> de Jesús Eguía Armenteros y sus fuentes	185
María José Álvarez Faedo	

Introducción

Cada vez hay un mayor consenso en el decisivo papel del *Quijote* en el nacimiento de la novela moderna, el género literario por excelencia de la Edad Moderna y de la Contemporánea. Por si esto no fuera poco, la novela cervantina se convirtió en el siglo XVIII y, como consecuencia, también en el XIX, en un fenómeno cultural que trasciende la literatura: alcanzó a ser la obra de arte que mejor representaba la manera de pensar y sentir del hombre moderno, como los libros de caballerías lo habían sido —en buena parte a destiempo— respecto de la Edad Media.

Los ensayos reunidos en este libro parten de estas premisas y se articulan en torno a un eje claramente establecido, el de la recepción e interpretación de la novela cervantina. Estos ensayos corresponden a las comunicaciones más destacadas del «Congreso Internacional Recepción e Interpretación del *Quijote*», celebrado los días 25 y 26 de noviembre de 2016 en la villa asturiana de Salas. El encuentro, enmarcado dentro de las múltiples actividades realizadas durante el IV centenario del fallecimiento de Miguel de Cervantes, estuvo organizado por el Grupo de Estudios Cervantinos (GREC) de la Universidad de Oviedo en colaboración con la Fundación y Aula Valdés Salas, en cuyas instalaciones se desarrollaron los diferentes actos.

Las ponencias presentadas dieron una buena muestra de la trascendencia universal de la que goza el *Quijote*, pues prácticamente no hubo periodo o género que no estuviera presente en alguna de las intervenciones: desde el siglo XVI hasta prácticamente el siglo XXI; de las adaptaciones teatrales italianas o portuguesas a las influencias en la novela francesa, inglesa, norteamericana o rusa; del *Quijote* como origen de la novela moderna a la constatación de que también podemos atribuirle la paternidad de la novela posmoderna y, nos atreveríamos a decir, de casi cualquier corriente novelesca que medie entre ambas.

Pese a las innumerables publicaciones con que contamos sobre la recepción y la interpretación del *Quijote*, el campo no se agota, al contrario, su influjo es tal que no hay género, periodo, país o lengua en donde no se deje notar su presencia. Las múltiples e incesantes ramificaciones ofrecen un precioso pero complejo laberinto de influencias directas e indirectas que desentrañar. Lo que se ofrece a continuación es solo una mínima parte de todo ello, que publicamos con la esperanza de aportar un poco de luz al tema y de servir como inspiración para otros estudios que aún están por hacer.

El volumen se inicia con el estudio de Gonzalo Díaz Migoyo, quien propone un examen de la historia de don Quijote a través de su lectura, faceta no suficientemente atendida en los abundantes estudios sobre la narración del *Quijote*, centrados estos por lo general en el polo opuesto, es decir, el de las distintas voces narrativas jerárquicamente ordenadas como estructura básica de la novela.

Díaz Migoyo analiza las sucesivas lecturas que los diferentes lectores eslabonan, de modo que el *Quijote* que leemos no es tanto un conjunto de relatos enmarcados como una sucesión de lecturas encadenadas de textos tan pronto escritos como eclipsados por su propia lectura. Así, el ciclo se inicia con los libros de caballerías leídos por Alonso Quijano, lectura que transcribe en su propia vida en tanto que don Quijote, legible a su vez para un historiador árabe, que la escribirá como *Historia de don Quijote de la Mancha*, a su vez leída y transcrita, después de la intermediación del traductor morisco, por el «segundo autor» bajo el título de *El ingenioso hidalgo*, el resultado que, después de incontables esrilecturas editoriales, se convierte en lo único que nos es dado leer a nosotros.

Por su parte, Agapita Jurado Santos examina algunas de las primeras recreaciones teatrales del *Quijote*, bajo la premisa de la utilidad que tiene su análisis para el estudio de la historia de la recepción de la novela, pues de estas obras emergen lecturas que nos permiten focalizar temas, motivos y estructuras de la obra original que pudieran diferir de las que se dieron posteriormente. De este modo, Jurado Santos estudia el tema de la locura especular del *Quijote* a partir de la lectura de *Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro y sobre todo de *Les folies de Cardenio* de Pichou, quien considera textualmente a Sancho y don Quijote como dos locos unidos por el error. Lectura que parte de la reelaboración francesa, profundizando el estudio de Pichou y Guérin

de Bouscal, y se cierra con la visión de esta locura en los primeros melodramas italianos, en especial la comedia de Girolamo Gigli, *Un pazzo guarisce l'altro*, donde la locura especular es el hilo conductor de la trama.

Esther Bautista Naranjo estudia las obras principales de Charles Sorel, Paul Scarron y Antoine Furetière en relación con el *Quijote* de Cervantes, de la que se han llegado a considerar copias o imitaciones. Los tres autores reaccionan contra la estética refinada de la novela preciosa para situar sus obras en contextos realistas y desprovistos de heroicidad. Al mismo tiempo, las ridículas aventuras de sus protagonistas son relatadas desde la ironía y la distancia de sus narradores, quienes reivindicaban su autoridad para enjuiciar las acciones evocadas. Todos estos procedimientos justifican la adscripción de estas obras a la categoría de «anti-novelas». El trabajo de Bautista Naranjo —siguiendo la metodología de Genette, Margaret Rose y Linda Hutcheon— se centra en desglosar los diferentes mecanismos de la parodia que los tres autores franceses asumen de Cervantes y adaptan en sus obras para poner en ridículo los géneros que hasta entonces habían dominado la narrativa francesa, aunque las críticas que construyen terminan por adquirir un cariz más simbólico y pretendidamente demoledor al tratar de desmitificar el propio género novelesco.

Emilio Martínez Mata analiza uno de los factores determinantes para que el *Quijote* haya logrado la trascendencia de la que goza hoy en día: la interpretación satírica que se populariza en Inglaterra a partir de finales del siglo xvii y principios del siglo xviii. Ni la estética neoclásica ni la ideología ilustrada explican por sí solas la relevancia que adquiere la obra cervantina a lo largo del siglo xviii en Inglaterra ni las diferencias de interpretación que se aprecian respecto de otros países. Esta influencia sería impensable si perviviese la consideración que tenía la novela de Cervantes durante el siglo anterior, la de una obra burlesca menor, popular, pero sin mayor trascendencia literaria. Será a partir de la interpretación del francés René Rapin como sátira antiespañola, muy popular en la Inglaterra del Siglo de las Luces, cuando la consideración del *Quijote* comience a cambiar. Los novelistas ingleses, cuya actitud crítica ante la realidad va a encontrar en el género de la sátira el vehículo idóneo para manifestar su propósito crítico o moral, que va más allá del mero entretenimiento, encontrarán en la obra de Cervantes un modelo de sátira amable e ideológica en el que verse

reflejados y que les servirá como inspiración. Es así como el *Quijote* se convierte en un modelo a imitar y algunos de sus rasgos, que habían pasado inadvertidos hasta entonces en tanto que mera obra burlesca, pasan a ser la base de toda la novelística posterior, configurando lo que hoy conocemos como novela moderna.

Cristina Valdés Rodríguez realiza una aproximación al humor y la comicidad en el *Quijote*, incidiendo en los mecanismos de creación y de recepción de ambos efectos tanto en el texto original cervantino como en las traducciones al inglés de Peter Anthony Motteux (*The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha*, 1700), Charles Jarvis (*The life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*, 1742) y Tobias Smollet (*The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*, 1755). Dentro de lo que supone una aproximación inicial al tema, se analizan los recursos conducentes a un efecto cómico en los diálogos, los nombres propios (de persona o de lugar), las diversas situaciones o las descripciones realizadas por el autor o por los personajes. Con su análisis, Valdés Rodríguez pone de relieve las similitudes y divergencias entre los tres textos traducidos en la Inglaterra del siglo XVIII y la obra original de Miguel de Cervantes.

Maria Augusta da Costa Viera analiza la obra de Antonio José da Silva *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733), primera obra dramática del autor luso-brasileño puesta en escena en el Teatro do Bairro Alto, también conocido como «Casa dos Bonecos», en la ciudad de Lisboa. La obra, al estilo del teatro de Maese Pedro, se representó por medio de marionetas hechas de corcho y alambre y movidas por hilos. Por medio de un declarado diálogo con la obra de Cervantes, en particular con la segunda parte del *Quijote*, Antonio José da Silva desplaza episodios de la obra cervantina, los combina en otras secuencias, recrea personajes y acciones e invierte algunas posiciones jerárquicas entre el caballero y su escudero. Aunque el texto está escrito en prosa, hay versos y músicas que intervienen con frecuencia en los diálogos. Da Costa Viera examina la obra de Antonio José da Silva, víctima de un contexto histórico trágico que lo lleva a la hoguera por el Santo Oficio en 1739, con la perspectiva de analizar los recortes escénicos, la producción de la comicidad, los diálogos intertextuales con el *Quijote* de Cervantes y la combinación de formas propias del teatro popular en la creación de una ópera jocosa y seria a la vez.

Alfredo Moro Martín aborda en su trabajo el papel desempeñado por la tradición del quijotismo espiritual, centrado en la sátira y parodia de los excesos religiosos de todo tipo, y epitomizada por obras como el *Hudibras* (1663-1678) de Samuel Butler o el *Spiritual Quixote* (1773) de Richard Graves, en la novelística temprana de Sir Walter Scott. El autor escocés fue un gran admirador de la obra de Cervantes desde su adolescencia, cuando leyó las *Novelas Ejemplares* (durante las últimas horas de su vida pidió que le fuera leído el prólogo del *Perisiles*). Si bien esta reconocida fascinación y los cientos de referencias al *Quijote* en la obra de Scott han atraído el interés de algunos investigadores, la influencia de ciertos autores de tradición cervantina ha pasado más desapercibida como pone de manifiesto Moro Martín. En novelas como *Waverley* (1818), y más notablemente en *Old Mortality* (1816) y *The Heart of Midlothian* (1818) nos vamos a encontrar con la reconocible influencia de esta ramificación de la tradición cervantina, que va a permitir a Scott satirizar la extremista visión del calvinismo que los *Covenanters* o *Roundheads* trataron de implantar en la Escocia de finales del siglo xvii. La influencia de Cervantes en Walter Scott no es únicamente un fenómeno de naturaleza directa, sino también indirecta, ya que la recepción británica del *Quijote* durante los siglos xvii y xviii va a jugar un papel fundamental en su propia recepción de la obra cervantina.

Slav N. Gratchev examina en su estudio las etapas de la recepción del *Quijote* en Rusia durante los siglos xviii y xix. A partir de materiales en ruso ubicados en las bibliotecas científicas de San Petersburgo y Moscú, y nunca hasta el momento traducidos al inglés o al español, Gratchev esboza un proceso de apropiación complejo, poniendo el foco de su análisis en el problema de la percepción e interpretación de la novela de Cervantes. Esta, a su llegada a Rusia, recibió en un primer momento una atención mínima —en parte debido a las parciales y mediocres fuentes francesas y alemanas a través de las que se dio a conocer— y fue percibida como un libro sencillo y sobre todo cómico. Gradualmente comenzó a ganar importancia y a evolucionar su interpretación hacia la del arquetipo romántico, convirtiéndose en una de las obras extranjeras más influyentes durante el Renacimiento literario ruso, y don Quijote en uno de los personajes más queridos para autores como Belinsky, Masalsky (quien realiza la primera traducción de calidad al ruso en 1838), Turgenev y, especialmente, Dostoievski.

Arnau Pla Novoa analiza el influjo de Cervantes en *La Regenta*. Pese a que Leopoldo Alas nunca se consideró «cervantista», planteó en numerosos artículos cuestiones relativas a la exégesis del *Quijote* y a la influencia de Cervantes en su tiempo, la segunda mitad del siglo XIX, uno de los periodos más intensos en lo que concierne al estudio del autor alcalaíno y su obra, como es sabido. Los comentarios elogiosos de Clarín a su compatriota no solo revelan la fascinación de un lector muy familiarizado con las obras cervantinas, sino que también ofrecen una interpretación subjetiva de sus escritos como bien apunta Pla Novoa. La presencia de Cervantes en la obra de Alas no se limita a los elogios ocasionales del crítico literario, sino que también se percibe en sus relatos y novelas. En *La Regenta*, además de las alusiones explícitas al universo cervantino, destaca la impronta quijotesca en la caracterización de personajes lectores que, como el hidalgo manchego, se definen por cómo viven sus lecturas, y en la concepción de lo libresco como rasgo distintivo de muchos habitantes de Vetusta. Además de su carácter metaliterario, ambas novelas comparten estrategias narrativas similares, recurren a la ironía, buscan un lector cómplice y asumen ocasionalmente una actitud lúdica que confronta distintas perspectivas y voces.

Por su parte, Guillermo Carrascón revisa una adaptación teatral quijotesca de tintes tragicómicos y unamunianos realizada por el italiano Gherardo Gherardi (1891-1949). Si bien, este es especialmente conocido por su trabajo como guionista en *Ladrón de bicicletas*, junto con otros escritores italianos del momento, como Cesare Zavattini, autor de la historia, y sobre todo Vittorio de Sicca, quien también la dirigió, Gherardi, antes de dedicarse al cine cosechó cierto éxito como dramaturgo en dialecto boloñés y luego en italiano, dando a la estampa en esta lengua una particular versión dramática del *Quijote* como tragicomedia en cinco cuadros, compuesta entre 1925 y 1926. En ella, tal como pone de manifiesto Carrascón en su análisis, Gherardi lleva a cabo una interesante selección de episodios de la novela para montar en escena la que será en el siglo XX la primera de una larga serie de adaptaciones italianas de la novela cervantina para el teatro; una versión personal que, aunque sigue de cerca la lectura unamuniana, no está exenta de rasgos de originalidad tanto por su propuesta de fondo como por su lenguaje escénico.

Pablo José Carvajal Pedraza parte en su trabajo de la cervantina definición de novela posmoderna propuesta por John Barth —«nove-

las que imitan la forma de la novela, por un autor que imita el papel del autor»— para analizar la influencia del *Quijote* como modelo compositivo en una de las obras cumbre de esta corriente, la novela *Mason & Dixon*, del estadounidense Thomas Pynchon. Autor esquivo, paranoico para muchos, de su vida se sabe incluso menos que de la de Cervantes, ya que apenas se conservan algunas fotos de su juventud y unos escasos datos biográficos. Carvajal Pedraza examina los diversos aspectos de la obra del norteamericano que tienen una clara influencia del modelo de novela cervantino, desde la pareja protagonista y su quijotesca empresa, pasando por los diversos juegos de ficción autorial, los relatos interpolados o los elementos metaficcionales, evidenciando con su análisis no solo que estamos ante una novela de clara filiación cervantina, sino que a Cervantes, creador de la novela moderna, le correspondería también un destacado papel en el nacimiento de la novela posmoderna.

Por último, María José Álvarez Faedo examina la participación de Jesús Eguía Armenteros como representante de España en el proyecto Cardenio, iniciado por Stephen Greenblatt en colaboración con el dramaturgo Charles Mee. El proyecto surge después de que ambos escriban una versión del *Cardenio* (1612) perdido de William Shakespeare y John Fletcher, para a continuación contactar con dramaturgos de diferentes partes del mundo e invitarles a que realizasen una interpretación personal de la obra (no una traducción), adecuándola, según los postulados de la corriente neohistoricista, al contexto y circunstancias de cada país. Álvarez Faedo indaga en las fuentes utilizadas por Eguía Armenteros, quien bebe no solo de la versión de Greenblatt y del episodio cervantino, sino también de ciertas polémicas suscitadas por los estudiosos ingleses del Cardenio y que se remontan hasta los tiempos del bardo de Stratford.

EMILIO MARTÍNEZ MATA y PABLO JOSÉ CARVAJAL PEDRAZA



La escriptura del *Quijote*

Gonzalo Díaz Migoyo
Northwestern University

Tiene algo de perogrullada señalar que el *Quijote* no nos da a leer la historia original de don Quijote sino una lectura de esa historia. El narrador del *Quijote* de principio a fin, su sedicente *segundo autor*, no hace otra cosa que contarnos su lectura de la castellanizada *Historia de don Quijote de la Mancha escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. Lo cual da lugar a una versión que difiere suficientemente de la historia de Cide Hamete como para merecer el distinto título con que la conocemos: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*.

No son igualmente evidentes sin embargo algunas de las consecuencias de ello.

Dos manuscritos y un lector

Aunque el *segundo autor* no aparezca hasta el final del capítulo 8, él era quien nos transmitía el incompleto relato del historiador anónimo que leemos hasta ese momento.¹ Seguiremos leyéndole hasta el final mismo de la novela cuando, tras citar a Cide Hamete, en la última frase de la novela, cede la palabra al «Cervantes» escritor de ambos Prólogos. Salvo la ambigua referencia a este *segundo autor* en tercera persona en el momento de la transición entre el historiador anónimo

¹ Es mencionado en ese momento en tercera persona, lo cual ha dado pie al debate sobre si hay que considerar al hablante en este momento como otro narrador o si el mismo *segundo autor* se refiere a sí mismo en tercera persona.

y Cide Hamete Benengeli, todo el relato está pues a cargo y en boca, o pluma, del *segundo autor*. Bien que nada en su relato sea de su cosecha sino de origen y creación ajenos. El omnipresente *segundo autor* no es más que un retransmisor de material de terceros.

El *segundo autor* cita literalmente al historiador anónimo sin indicación alguna de su propia labor. Su tratamiento de la historia de Cide Hamete en cambio utiliza varias modalidades de discurso indirecto mechadas con las abundantes contribuciones personales características de este estilo.

Si un único *segundo autor* cita a un único innominado historiador en estilo directo en los primeros ocho capítulos y nominalmente, en tercera persona y en estilo indirecto en el resto de la novela, cabe deducir que no es probable que las diferencias narrativas entre uno y otro traslado se deban a diferencias entre los textos editados sino que son fruto del trabajo y de la voluntad del editor único de ambos manuscritos, el *segundo autor*. En otras palabras, que las diferencias de tratamiento de uno y otro bloque narrativo no se deban a la escritura de su autor sino a la lectura editorial, a la recepción y no la emisión de los manuscritos.

Como no cabe concluir sino que el historiador anónimo y Cide Hamete son una misma persona,² y como sus relatos no solo tratan de un mismo asunto sino que uno es continuación milimétricamente ajustada del otro, el contraste entre la brevísima reproducción en primera persona y la extensísima en tercera persona sirve de llamada de atención sobre lo que más evidentemente los distingue, la labor del *segundo autor*.

Independientemente de cuál haya sido la razón cervantina para abandonar el relato anónimo y adoptar el recurso a un manuscrito

² Recuérdese que al final de la Segunda Parte el *segundo autor* revela que el anónimo autor inaugural, aquel que decía no acordarse del nombre del lugar de la Mancha donde vivía don Quijote, no era otro que Cide Hamete Benengeli: Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero. Todas las citas de la novela se hacen por la versión digital Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. En este caso: http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap74/cap74_02.htm

encontrado de autor conocido, el carácter primordial del segundo tipo de narración es innegable. En vista de ello no parece descabellado aventurar, con una pequeña dosis de libertad interpretativa, que fundamentalmente la historia de don Quijote comienza en el capítulo 9, es decir, a partir del momento en que el relato exhibe su naturaleza de sedicente retransmisión lectora del texto de un conocido autor anterior, mientras que los capítulos 1 a 8, aunque imprescindibles como *introito*, funcionan más bien como pre-texto narrativo preparatorio del texto novelesco propiamente dicho.

Edición y escrilectura

Carece de novedad que un narrador novelesco se presente como transmisor de un texto ajeno. Que ese texto sea un manuscrito aleatoriamente encontrado es también recurso antiguo y común. Que además el manuscrito en cuestión sea exótico por razón de su autor y de su lengua, no es tampoco original, especialmente tratándose de libros de caballerías. Siendo todo ello de sobra conocido y frecuentemente practicado, o quizás por eso mismo, no ha dado lugar, sin embargo, a preguntarse cuál sea la naturaleza de una narración que se declara basada en otra narración, cuáles sean las diferencias narratológicas entre ellas, ni cómo esta particular postura narrativa afecta a distintos aspectos de cualquier novela y en este caso al *Quijote*.

La retransmisión editorial de un relato ajeno no solamente presupone su lectura sino que en cierto sentido ha de considerarse transcripción de esta lectura. Llamemos «escrilectura» a esta transcripción de la lectura de quien edita para distinguirla tanto de la escritura original que se edita como de cualquier otra lectura que no dé lugar a retransmisión alguna o, más ampliamente, que no sea comunicada por escrito a terceros. Conviene hacer la distinción para no ignorar el hecho indudable de que el texto de cualquier escrilectura editora es siempre categóricamente distinto del texto de la escritura original, por mínima que sea la diferencia entre ellos. No creo que sea difícil entender y aceptar que lo que el escritor original «quiere decir» cuando escribe y lo que su editor o retransmisor «entiende que quiere decir» no pueden coincidir más que idealmente, no realmente. En efecto, la lectura en la que se basa una retransmisión no depende sólo del texto

y del contexto que edita sino también del contexto lector, es decir, de circunstancias lectoras ajenas al texto original. Señalar el carácter editor de una narración es pues recordar que la escritura del escritor editado ha sido filtrada por un lector cuya escrileitura ni duplica ni repite la escritura original, sino que más bien representa la recepción e interpretación de esa escritura.

Sean grandes o pequeñas sus diferencias, la sustitución del texto editado por el texto editor implica siempre una modificación interna del funcionamiento básico de la expresión, ese en el que un emisor comunica directamente con su receptor sin mediación alguna. En el caso de la retransmisión textual, en cambio, se inmiscuye en esa pareja básica un receptor del emisor original que actúa como emisor alternativo adicional para el receptor final. Al hacerlo, cambia el objeto de la expresión: el punto de vista del receptor inicial sustituye al punto de vista autorial, con lo que el receptor último no accede a la emisión original sino a la recepción de esta por el intermediario. El funcionamiento básico de la expresión se desdobra al interponerse este jánico receptor-emisor entre el emisor original y el receptor último.

Ofrecerle a este no la emisión original sino su versión modificada por este receptor-emisor intermedio significa que el objeto de la expresión deja de ser el sentido intencionado del emisor original y pasa a ser el sentido entendido por el intermediario, o sea, no el sentido ideal inicial de la expresión sino el sentido actual final tal como ha sido entendido por el receptor intermedio, el sentido-en-efecto de la expresión en vez de su sentido-en-potencia.

No que el procedimiento sea inusual, pues se da en cualquier discurso indirecto, pero no por común deja de ser conveniente resaltar la reduplicación expresiva que supone y sus consecuencias para analizar los actos de comunicación representados en el *Quijote*.³

³ Señalar la naturaleza escrileitora del texto del *Quijote* supone reconocer en él como nuevo nivel narrativo el de la escrileitura. Conviene aclarar que el escrileitor es distinto tanto del narratorio (figura ideal que no es sino el negativo textual del narrador), ni con el lector textual (figura igualmente ideal que reproduce fielmente la intención del escritor-en-el-texto). A diferencia de ambos, el escrileitor quijotesco, en este caso el *segundo autor*, es un receptor con entidad propia cuyo rasgo más destacado es ser un lector (ficticiamente) real del (ficticio) historiador árabe, no su lector ideal. Real, digo, porque aunque Cide Hamete haya asignado una posición implícita a su

La inversión comunicativa

Evidentemente toda representación está determinada por la visión de quien la hace y en este sentido toda descripción de la realidad es subjetiva. Mas cuando esta inherente subjetivización universal no llama la atención sobre sí misma y se mantiene implícita en la expresión, no suele tenerse en cuenta. Caso distinto es aquel en el que la expresión destaca o hace insoslayable su naturaleza de contestación a otra expresión anterior, es decir, cuando la expresión incorpora visiblemente la recepción de una emisión ajena anterior y la re-emisión de esta recepción. Una vez advertido que la recepción de una emisión anterior es el objeto de la emisión final, estamos ante una expresión escrilectora en la que el doblete intermedio de emisión-recepción da lugar a la tríada final emisión-recepción-emisión. Lo cual ocurre, dicho en términos menos abstractos, cuando el hablante o descriptor no se expresa independientemente de cualquier estímulo exterior sino como respuesta o bajo la influencia de una expresión o realidad ajena anterior, es decir, cuando la expresión incorpora el punto de vista propio al ajeno.

La escrilectura es quizás el más claro protocolo funcional de esa operación que sustituye a la emisión original con la emisión secundaria de su recepción, tal como ocurre en la edición, pero sus manifestaciones no se limitan a esta circunstancia editora. Se da igualmente en todos aquellos casos en los que el objeto de una expresión es la interpretación de otra expresión anterior y no esta misma. Cuando se comunica el sentido de una expresión tal como lo entiende su receptor en vez de limitarlo a su intención original por el emisor se está expresando no

lector-posición que desconocemos al desconocer el texto del historiador-, no es esta la que adopta el *segundo autor*, cuya lectura ni se atiene ni tiene por qué atenerse a ella. De hecho, su postura como receptor real del manuscrito histórico queda perfilada breve pero nítidamente cuando describe en primera persona las circunstancias de su búsqueda, de su hallazgo y de su utilización del manuscrito, así como su opinión sobre el historiador, circunstancias todas ajenas y desconocidas de Cide Hamete. La lectura y la consecuente escritura del *segundo autor*, a diferencia de la escritura de Cide Hamete, es reconociblemente contemporánea y local para los lectores coetáneos de la novela. Todo lo cual no niega la existencia, a su vez, tanto del propio narratorio del *segundo autor* como de su un lector implícito o textualizado, al que tampoco hay que confundir con el lector real del *Quijote*, que puede aceptar la prefiguración autorial del *segundo autor* o ignorarla, leyendo a su aire y con independencia de ella.

lo que se quiso decir sino lo que se consiguió dar a entender. Significa pues abordar la expresión por el extremo opuesto al habitual, el de sus efectos en el receptor y no el de su propósito emisor: una inversión comunicativa basada en la interposición de ese jánico intermediario receptor-emisor entre el origen y el final de la expresión.

Esta inversión comunicativa es aplicable en multitud de ámbitos expresivos: el de cualquier representación de una aprehensión particular y concreta de la realidad; el del habla en tanto que contestación dialógica en vez de como afirmación monológica; el de los actos y las conductas como respuestas a estímulos externos y no como manifestaciones de voluntad autónoma. Todos estos tipos de expresión, extensiones o aplicaciones del procedimiento escribtor del *segundo autor*, se manifiestan en el *Quijote* con una frecuencia y una claridad que permiten considerar a la escritura como la plantilla semántica de la novela. Gran número de los episodios novelescos del *Quijote*, en efecto, se atienen a este tipo de representación y adoptan, por tanto, un modo discursivo análogo al de la escritura narrativa.

La traducción de la *Historia* de Cide Hamete

Al hablar de la recepción textual del *segundo autor* como fundamento narratológico del *Quijote* no es posible olvidar lo íntimamente que está relacionada con ella la traducción del morisco toledano. En términos generales, su labor es análoga a la de aquel en el sentido de que también él textualiza, castellanizándola, su lectura del texto árabe de Cide Hamete; otra escritura más, pues, que repite, y ausenta, un texto previo y ajeno modificándolo.

Pero el traslado del morisco aljamiado tiene además particularidades que perfilan aun más nítidamente, si cabe, el procedimiento escribtor, particularidades que no se darían en otro texto o con otro traductor. En primer lugar, porque su traducción es infiel, es decir, evidentemente personalizante: aunque el *segundo autor* le ruega que «volviese todos aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada»,⁴ sabe-

⁴ <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap09/default.htm>

mos que el morisco se permite libertades que exceden los límites del encargo. Su voluntad y su interpretación de la materia que traduce modifican idiosincráticamente el original traducido. Primer rasgo de la escrilectura como procedimiento subjetivizante. En segundo lugar, porque el traductor morisco es el primero, antes que el *segundo autor*, en familiarizar a-la-castellana el exotismo del manuscrito árabe, así como en legalizar su ilegalidad idiomática. Segundo rasgo típico, pues, de la escrilectura como adaptación a las circunstancias lectoras, no a las escritoras. En tercer lugar y llamativamente, porque la labor del morisco es emblemática de la antedicha inversión comunicativa (ese comenzar por el cabo, la percepción o recepción, como renovado origen del principio, la emisión) de la escrilectura que informa toda la novela. Inversión es, en efecto, la que lleva a cabo el traductor al convertir el derecha-a-izquierda del texto árabe en un izquierda-a-derecha castellano. Inversión solamente espacial y gráfica, sin duda, pero gráficamente paradigmática del cambio de dirección conceptual que supone crear un texto a partir de la recepción de otro texto ausente, en vez de hacerlo a partir de la emisión primigenia.

Este revés inaugural del traductor morisco, anterior al ejecutado luego narrativamente por el *segundo autor*, prefigura el enfoque general del *Quijote*, tan contrario al narrativamente habitual: focalización desde el punto de vista de los receptores, los lectores o los destinatarios reales y no desde el punto de vista de emisor, escritor o creador ideal alguno.

La escrilectura quijotesca

En la medida en que su realidad está siempre condicionada por la lectura es el protagonista quien manifiesta más evidentemente el procedimiento. No me refiero solo a su lectura libresca en el pasado, sino a su continuo leer después de abandonados los libros, a su actual lectura sin libros. En efecto, desaparecidos sus libros favoritos, la conducta demencial de Alonso Quijano sigue siendo sustancialmente la de actos de lectura: reacción lectora al universo literario en el que ha trastocado su realidad circundante. Más que héroe-de-acción el don Quijote en el que se convierte Alonso Quijano es un héroe-de-reac-

ción: reacción lectora en el pasado como afanoso lector de libros de caballerías, y reacción actual, acabada la lectura de libros reales, al vivir su realidad como si continuara leyéndola.

Alonso Quijano no imita a los caballeros descritos en sus antiguas lecturas, entre otras razones porque la conducta de estos que describen los libros de caballerías se limita a unos pocos hechos y situaciones caballerescamente pertinentes. El resto de su vida carece de interés y no se describe. Recuérdese lo extraordinario que resulta para el cura la historia de Tirant lo Blanc en la que, dice, «comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen». La locura de Alonso Quijano, o sea, su conducta quijotesca, no puede seguir las pautas de sus héroes literarios más que en la medida en que los sigue leyendo en su propio entorno como antes los leía en el de aquellos. Su conducta es demencial porque, ya sin escritura que leer, persiste en su antigua postura lectora.

Permítaseme insistir brevemente. Al salir de su casa, expuesto a situaciones impensadas y casuales que nada tienen que ver con las descritas en sus libros de caballerías, Alonso Quijano no las afronta imitando a aquellas porque no existe posible correspondencia entre ellas. Se enfrenta a sus actuales circunstancias viviéndolas lo mismo que en su día vivió las aventuras librescas, *sub specie lectionis*. La conducta que el enloquecido Alonso Quijano imita es su anterior vivencia lectora. Por lo visto, aquella mirífica experiencia lectora con la que tanto disfrutaba en el pasado ha creado en él una adicción que, una vez desaparecidos los libros, sólo puede satisfacer mediante una lectura-sin-libros-de-caballerías, una pseudo-lectura de «caballerías». Para poder seguir disfrutando su anhelada vivencia lectora es necesario que desaparezca la diferencia entre su vida lectora y su vida sin libros de modo que el mundo libresco del pasado invada todo el mundo que actualmente le rodea. Enloquecido por su adicción, el quijotizado Alonso Quijano ya no concibe más vida deseable que la encantadora y encantada vida lectora en la que viciosamente se regodeaba en el pasado.

Su pública conducta quijotesca viene a ser así escritura de su ininterrumpida lectura actual de la realidad circundante. Los hechos y los dichos de su vida en tanto que don Quijote no son sino transcripción de su alocada lectura de ese nuevo y ausente pseudo-libro de caballerías

en que ha convertido su realidad circundante. Constituyen, en buena cuenta, una escrileitura existencial.⁵

Este carácter escrileitor de su conducta ni siquiera desaparece cuando el caballero carece de realidad pseudo libresca alguna a la que responder, es decir, que leer. En efecto, cuando se ve obligado a suplir la falta de estímulo exterior legible y se ve obligado a inventárselo, seguirá haciéndolo escrileitoramente. No es tan enrevesado como parece. Dos muestras solamente, pero excepcionales por su conocido valor paradigmático de ambas Partes de la novela: la penitencia de Sierra Morena en la Primera y la visión en la Cueva de Montesinos en la Segunda.

En lo más apartado de Sierra Morena don Quijote se encuentra, como quien dice, en un desierto de estímulos externos a los que enfrentarse lectoramente, una especie de *tabula rasa* comunicativa. Para seguir manteniendo su postura escrileitora ante este vacío, el caballero se inventa un motivo y una causa para hacer penitencia, y ha de inventarlos *de toutes pièces*.⁶ Pues bien, su invención sigue pautas de lectura literaria tanto en sus razones y en sus propósitos como en su ejecución: adopta básicamente la conocida postura literaria de «suspender voluntariamente la incredulidad» respecto de la ausencia de motivo alguno para la penitencia. Y así crea uno por arte de birlibirlique, porque, como le explica a Sancho «Ahí está el punto y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias. El toque está en desatinar sin ocasión».⁷

⁵ Una vida que al quedar reflejada en la memoria y la fama locales, o en los escritos de sus diversos biógrafos, da pie a documentos y monumentos históricos que otros biógrafos suyos descifrarán, entre ellos Cide Hamete Benengeli (que este confiesa, en su relación anónima, haber rebuscado y acopiado, antes de que su editor, el *segundo autor*, transcriba su texto escrileitor eliminando los detalles relativos a esa tarea historiográfico preparatoria). Sus biógrafos, lectores también antes de emprender su propia escritura historiográfica, satisfacen así el deseo expreso, y la predicción, del caballero de que su vida perdure no tanto en, o mediante, el registro testifical directo e inmediato de sus hechos como en, o mediante, la lectura e interpretación de una variedad de relaciones escritas y orales previas a la escrileitura historiográfica.

⁶ Téngase en cuenta, además, que el concepto mismo de penitencia es ya, evidentemente, de carácter reactivo: se hace penitencia por o a causa de ciertos actos o circunstancias que así lo exigen.

⁷ <http://www.gdmigoyo.com/leer-el-quiote-o-la-lectura-en-efecto/4-la-locura-de-leer-don-quiote-en-sierra-morena/>

En la Cueva de Montesinos el hidalgo describe a sus interlocutores punto por punto una experiencia no ya afín sino precisamente lectora. Les ofrece su escrileitura de una visión, más que onírica simplemente ficticia, en todo acorde con criterios literarios, que le lleva imaginariamente desde la entrada en otro mundo, un mundo libresco, desde luego, hasta unos encuentros, parlamentos y sucesos igualmente dignos de un relato caballeresco cualquiera: Alonso Quijano describe lo que lee en la cueva de su imaginación literaria.⁸

Un mundo de escrileaturas

No sólo el traductor, el narrador y el protagonista manifiestan, cada uno a su manera, la antedicha interna duplicación expresiva. El resto de la novela lo practica también al entrelazar una mirada de realidades subjetivas (perspectivistas, si se quiere) según las interpretaciones y percepciones de los distintos personajes. En el *Quijote* lo decisivo no suele ser qué hicieron los personajes sino cómo entendieron, contestaron o reaccionaron subjetiva y personalmente a sus circunstancias o a la conducta ajena.

Ejemplos destacados de ello tenemos, por mencionar solo unos pocos, en la intensa peripecia amorosa de Marcela, Grisóstomo y sus amigos, todos ellos intérpretes (receptores, pues, aunque enfrentados) de un mismo fenómeno sentimental o espiritual de desastradas consecuencias materiales: el amor que merece, y al que algunos creen que, recíprocamente, la obliga, la belleza de Marcela. A este motor es al que obedecen y remiten como efecto y consecuencia todos los acontecimientos del episodio.

O en el enfrentamiento amoroso, y, por ende, la contestación recíproca, de Cardenio, Dorotea, Luscinda y Don Fernando, cuyas historias tienen en común la proliferación de un único malentendido recíproco; y cuya solución es producto de la corrección de sus interpretaciones de la conducta y los sentimientos ajenos. No son los deseos amorosos activos de ninguno de ellos, en efecto, los que determinan el

⁸ <http://www.gdmigoyo.com/leer-el-quiote-o-la-lectura-en-efecto/7-el-sueno-de-la-lectura-en-la-cueva-de-montesinos/>

avance de la acción sino sus reacciones a la disrupción creada por Don Fernando. Todas ellas son consecuencia y respuesta de los enamorados a la injerencia del aristócrata, alguien que, a su vez, más que agente voluntario de sus deseos es también víctima de sus instintos.

O en la novela interpolada de *El curioso impertinente*, cuyos personajes se encuentran esclavizados por su decisión de ordenar su vida amorosa como respuesta a la conducta amorosa ajena. Su enfermiza curiosidad, ya se sabe, no les lleva a analizar, expresar o alimentar el amor que cada uno siente, sino que se aplica exclusivamente al amor que reciben, o que creen y esperan recibir, de otros.

Por no hablar del retablo de Maese Pedro, a cuyos muñecos inermes sólo anima la credulidad de los espectadores. O de la autoridad y autoría respectivas de Cervantes y de Avellaneda, que tanto uno como otro someten al tribunal de sus lectores. O, más generalmente, el que toda la Segunda Parte de la novela trate de las multifacéticas reacciones de unos y otros a la lectura o al conocimiento de la Primera Parte, o sea, que una Parte sea, en sentido lato, respuesta lectora a la otra.

Ni podemos olvidar tampoco que la recepción del *segundo autor* del manuscrito de Cide Hamete Benengeli es paradigmática de nuestra propia recepción, lectura e interpretación del *Quijote*. Lectores como somos de su escrilectura, nos vemos retratados en él.⁹ Como él, actualizamos y personalizamos lo que leemos, consciente e inconscientemente, según nuestras circunstancias, nuestras necesidades o nuestros propósitos. Tan es así que se puede decir sin temor a equivocarse que ni nuestro *Quijote* es igual al de ningún otro, ni siquiera nuestro *Quijote* de hoy será el mismo que el de ayer o el de mañana. Todo ello sin dejar de ser el *Quijote* de todos.

Coda

Lo que el *Quijote* nos a da a leer no es lo que varios historiadores escribieron del caballero sino lo que uno de sus lectores, el *segundo*

⁹ Y, de hecho, si decidiéramos transmitir nuestra lectura a otros plasmándola por escrito, nos convertiríamos en escrilectores o segundos autores adicionales de su escrilectura, modificándola idiosincráticamente-precisamente como yo vengo haciendo en esta re-presentación de ella.

autor, entendió de la escritura de estos, sean uno o varios. Consecuencia paradójica de ello es que su autor declarado, Cide Hamete Benengeli, resulte textualmente implícito: implicado, o sea, oculto en el pliegue textual de la lectura de su texto, en la escrileitura del explícito *segundo autor*. Y adviértase que la novela no propone la autoría del *segundo autor* como colaborador de igual rango y naturaleza que el escritor al que lee y edita. Su autoría se limita a la de publicar su percepción lectora de la información generada por otro. Autoría derivada que, a primera vista, parecería distinta de la primigenia del autor del texto leído, si no fuera porque, en buena cuenta, todas las autorías resultan ser versiones de textos anteriores, es decir, producto de la recepción de textos anteriores.

Ahora bien, aun cuando todo texto sea producto de la recepción de textos anteriores, no todos lo señalan tan agudamente como lo hace el *Quijote*. Superlativamente aplicable como es ello al *Quijote*, se ha dicho a menudo que se trata de un libro de libros o sobre los libros, un ejercicio novelesco metaliterario. Pero no se ha insistido suficientemente, a mi parecer, sobre el ámbito en el que tiene lugar esta reduplicación o reflexión de un libro en otro. Se da por descontado, creo que por impensado, que el nexo operativo entre ellos es la escritura, bajo cualquiera de sus modos intertextuales: parodia, imitación, crítica, etc.; en definitiva, se presupone que el nexo metaliterario es un nexo escritor. Creo, en cambio, que el nexo eficiente, desde luego el nexo que a Cervantes le interesaba, del que trató y al que se aplicó tan deslumbrantemente, es un nexo lector, es la lectura en sus distintos modos y consecuencias. La actualización lectora de un texto, única y última realidad literaria, es metaliteraria en la medida en que implica siempre la reflexión y la reciprocidad de dos textos, el texto virtual de la escritura y el texto que su lectura realiza.

A juzgar por sus escritos creo que este era el nexo que a Cervantes le interesaba, del que trató y al que se aplicó tan deslumbrantemente. Su atención a la literatura en y por los lectores, digamos, a la literatura-en-efecto, en vez de a la literatura en y por los escritores, simple literatura-en-potencia, no solo respondía a la conocida preocupación coetánea por los peligros de ciertas lecturas, sino que iba mucho más allá, en el tiempo, en el espacio e intelectualmente, cuando supeditaba la producción escritora a la producción lectora y centraba integralmente el fenómeno literario en la lectura.

Bibliografía

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, Dirigida por Francisco Rico. <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/>
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo, «El sueño de la lectura en la Cueva de Montesinos», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, ed. J. Whicker, Estudios áureos I, vol. 2, Birmingham, 1998, pp. 187-193. <http://www.gdmigoyo.com/leer-quijote-o-la-lectura-en-efecto/7-el-sueno-de-la-lectura-en-la-cueva-de-montesinos/>
- «La locura de leer: Don Quijote en Sierra Morena», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, ed. Christoph Strosetzki, 2001, pp. 422-428. <http://www.gdmigoyo.com/leer-el-quijote-o-la-lectura-en-efecto/4-la-locura-de-leer-don-quijote-en-sierra-morena/>



La locura especular del *Quijote* entre España, Francia e Italia en el siglo XVIII. Recreaciones e interpretaciones

Agapita Jurado Santos
Università degli Studi di Firenze

El estudio de las recreaciones quijotescas ofrece la posibilidad de reconstruir la historia de la recepción del *Quijote*, y si tomamos en consideración el siglo XVII, años cercanos a su fecha de publicación, es evidente la distancia de lectura respecto a las que estamos realizando desde finales del siglo XIX. Es este seguramente uno de los principales motivos por el que la gran cantidad de obras que recrean el *Quijote* han recibido poca atención hasta finales del siglo XX, en el que no sin dificultades y grandes debates se ha ido asentando la importancia de la comicidad en el desarrollo de la novela. Otro motivo del desinterés de la crítica es la objetiva dificultad de estudiar obras con lenguas diferentes y escritas en situaciones histórico-literarias más o menos lejanas, lo cual supone un notable esfuerzo para el crítico cervantino, que debe hacerse con los instrumentos para penetrar y comprender ese nuevo contexto de emisión y de recepción de la nueva obra. Es a partir de los años noventa cuando se empiezan a multiplicar los estudios sobre la recepción del *Quijote* en España, Italia, Reino Unido, Alemania, y otros países (Jurado 2015); hasta el punto de que entre 2005 y 2016, con la celebración de los diversos centenarios, los congresos, números monográficos y abundantes ensayos han contribuido en la creación de lo que empieza a configurarse como una nueva línea crítica de amplísima portada, no solo por su abundancia o por las implica-

ciones del fenómeno en la construcción de una conciencia de la transnacionalidad, sino también por la posibilidad de desarrollar a partir de estas obras dos direcciones críticas nuevas y renovadoras. Es decir, por un lado el estudio de las recreaciones quijotescas enriquece la cultura de llegada, aportando nuevos temas, tipos, y recursos retóricos y estilísticos, que pienso que los estudiosos de las diferentes literaturas podrían integrar en una visión más amplia de relaciones e influencias recíprocas, sobre todo en el marco europeo de esos años en los que junto a la creación de las grandes monarquías nacionales se multiplican los contactos entre los países de la Europa occidental, o bien por las políticas matrimoniales, o por las numerosas guerras habidas en la Edad Moderna.

Por otro lado, en las obras que recrean el *Quijote* emergen lecturas que nos hacen focalizar temas, motivos y estructuras de la obra fuente, porque el *pastiche*, la reelaboración de un texto, es «crítica en acción» (Genette 1997: 11, 116). Y estas lecturas e interpretaciones no tienen por qué coincidir con las que hemos realizado posteriormente, pues sabido es que cada época se refleja o se proyecta a sí misma en las obras del pasado, si bien nos ofrecen ideas nuevas, otras perspectivas que a menudo surgen de un estudio atento de la novela; y con estudio me refiero al acercamiento que dramaturgos como Guillén de Castro, Pichou, o Girolamo Gigli, por ejemplo, realizan con el objeto de extrapolar de la novela personajes, episodios o tramas más o menos cercanos al original.¹ En el análisis de las variantes y las invariantes emergen interpretaciones que nos van a interesar, en particular una invariante, la de la locura especular, presente en el *Quijote* con diferentes matices y protagonistas, que los dramaturgos explotaron por la riqueza del recurso en las tablas, pues su estructura binaria favorecía la construcción de paralelismos funcionales en el género teatral. Las representaciones teatrales de las múltiples facetas de la locura especular de la novela, subrayan la existencia de esos temas y motivos en el *Quijote*, ofreciendo ideas nuevas en la interpretación del *Quijote* cervantino.

¹ No me detengo en repetir las implicaciones que comporta el cambio de género de la novela al teatro, la transcodificación, por ejemplo la obligada reducción de la trama o la puesta en diálogo de la instancia narrativa.

La locura especular de Cardenio y don Quijote, de Cervantes a Guillén y a Pichou

El de la locura es un tema basilar de la trama, un eje principal en la estructura del *Quijote*, la condición esencial de su coherencia (Bigeard 1972: 155), que se va definiendo a través de las acciones y los diálogos del hidalgo, en particular por deslinde contrastivo.² La locura adquiere significados nuevos con una serie de *mise en abîme* que, poniendo a un loco frente al otro, amplifican o subrayan los rasgos identificadores de una locura que se potencia al verse reflejada en el otro. Es esta la estructura de uno de los contrastes más elaborados de la novela, el encuentro de don Quijote y Cardenio en Sierra Morena, donde se ha visto, por ejemplo, una «esencial similitud de [la] estructura psíquica» (Pini 1990: 228) entre ambos personajes, que daría lugar a una locura imitativa por parte de don Quijote, basada en el deseo mimético, triangular, ilustrado por René Girard. Sería la envidia de la locura «real» de Cardenio la que empujaría a don Quijote a realizar las locuras de Sierra Morena, aunque Pini³ y Cesare Segre⁴ lo plantean con cautela, pues bien es cierto que ni Sancho, ni don Quijote, ni el narrador, aluden textualmente a una posible imitación de la locura de Cardenio. Cervantes deja entrever en varias ocasiones la admiración del hidalgo por el loco, como afirma el narrador después del relato del cabrero (I, 23: 260): «El cual [don Quijote] quedó admirado de lo que al cabrero había oído y quedó con más deseo de saber quién era el desdichado loco, y propuso en sí lo mesmo que ya tenía pensado: de buscallo por toda la montaña»; o la primera vez que se lo encuentra delante, en el capítulo siguiente, tras ser molido a palos, el hidalgo muestra su deseo de acabar de conocer la historia de Cardenio (I, 24: 270). Y en el capí-

² «La definición por deslinde contrastivo de la locura peculiar de Don Quijote parece ser una de las preocupaciones centrales de Cervantes» (MacCurdy 1978: 5).

³ Donatella Pini (1990: 224), en la versión española de su estudio sobre los dobles en el *Quijote*, afirmaba que el héroe «decide imitar la locura de Cardenio, con quien se acaba de encontrar en Sierra Morena»; mientras que posteriormente, en la edición italiana (1994: 280), sostiene que el héroe «decide di imitare la follia dei suoi modelli libreschi stimolato dalla follia di Cardenio».

⁴ «Cardenio si muove quasi a specchio di Don Chisciotte, o lo anticipa [...] Salvo che la pazzia di Cardenio è davvero ottenebrante, bestiale; quella di don Chisciotte è una pazzia di secondo grado, lucida, raziocinante» (Segre 1974: 200).

tulo posterior, en un crescendo, don Quijote comunica a Sancho (I, 25: 273): «te hago saber que no solo me trae por estas partes el deseo de hallar al loco, cuanto el que tengo de hacer en ella una hazaña», poniendo en primer el lugar el «deseo de hallar al loco» respecto a la penitencia por su señora; de ahí la incapacidad de don Quijote de responder a la pregunta planteada por Sancho sobre la causa, la sinrazón de sus penitencias y locuras:

los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano? (I, 25: 276).

La conocida respuesta de don Quijote: «el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?» mantiene sin explicar la causa de esa repentina decisión.⁵ Un nudo que Guillén de Castro intentará resolver en su comedia *Don Quijote de la Mancha*, donde retoma el encuentro entre Cardenio y don Quijote siguiendo la novela muy de cerca, como demuestra la abundancia de citas textuales (Jurado 2012: 54-60). Guillén de Castro leyó el episodio con suma atención, y nos ofrece una «explicación» coherente de la escena, subrayando la verdadera causa de las locuras de don Quijote en Sierra Morena:

¡Qué tierno amante! ¡Qué fiero!
 ¡Qué galán y qué membrudo!
 ¡Grandes *invidias* me dan
 de su imitación famosa!
 En su locura celosa,
 éste imitaba a Roldán (vv. 2394-99, la cursiva es mía).

Si don Quijote declara abiertamente su envidia, Sancho refuerza el concepto: «Al otro quiere imitar / en todo» (vv. 2484-2485), y el

⁵ En Sierra Morena se subraya el aspecto literario, imitativo, de la locura quijotesca, con esta *mise en abîme* que, según Pini (1990: 224), provoca en el caballero de la Mancha «la crisis de conciliar la vida con el modelo artístico que querría realizar».

mismo don Quijote, mientras está apaleando al escudero por haberlo interrumpido, insiste en mostrar lo perfecto de su imitación: «¿No le imito bien?» (v. 2493). Guillén de Castro no deja lugar a dudas de que es la envidia el motivo por el que el hidalgo manchego decide imitar a Cardenio, compitiendo con él en la reproducción del modelo. Es evidente que estas obras pueden aportar lecturas de la novela, interpretaciones que, jugando con la combinación de variantes e invariantes, no carecen de coherencia en su interpretación de episodios y relaciones entre los personajes. Aunque también se realizan reelaboraciones más alejadas de la obra fuente, más creativas, en la búsqueda de motivos originales, en esta línea se sitúa Pichou con la tragicomedia *Les folies de Cardenio*, la primera obra que retoma a don Quijote y Sancho más allá de nuestras fronteras.⁶

Pichou elimina el episodio de la penitencia en Sierra Morena, concediendo al encuentro entre don Quijote y Cardenio otra finalidad, la de resaltar la locura alucinatoria y deformante de la realidad que ambos locos comparten. Por un lado Cardenio, con visiones tenebrosas que transforman bosques en cadáveres y ríos de sangre, entre los que evoca el suicidio; por otro don Quijote, enamorado, guerrero hiperbólico y fanfarrón: «J'ay gravé mon estime au sein de la memoire / Et vuidé de lauriers les autels de la gloire» (vv. 971-972) dice don Quijote a Sancho al salir por primera vez en escena, justo antes de la interrupción de Cardenio, que entra *en folie*. Pichou elabora en este encuentro uno de los contrastes tragicómicos más logrados de la pieza, entre el deliro trágico de Cardenio, convencido de estar rodeado de enemigos, y un don Quijote dispuesto a batirse con tal de no dejarse arrebatar la gloria de esta empresa. Y es el astuto Sancho, rompiendo la ilusión teatral, el encargado de dar una lectura del encuentro: «Je ne voy rien paraistre / Et le tiens pour le moins aussi fou que mon maistre» (vv. 1091-92). Pichou evoca una igualdad entre ambas locuras, son especulares, de ahí que Cardenio, cual don Quijote con los rebaños, se abalance entre los soñados ejércitos buscando la muerte (v. 1096). Mientras que don Quijote clama para sí la heroica empresa: «C'est à moy d'accomplir ces genereux effets» (v. 1101), provocando así la furia de Cardenio: «Rival injurieux à l'honneur de mon sort, / Tu me veux donc ravir la gloire en cet effort?» (vv. 1109-110).

⁶ Estrenada en 1628 en el Hôtel de Bourgogne de París.

De la imitación del modelo, Pichou desliza el acento hacia la rivalidad guerrera, alejándose de la novela, pues don Quijote aquí no pretende imitar las locuras del otro loco, sino superarlas, en esta competición por la conquista de la gloria en las armas, ya no en el amor como sucedía con los Cardenios de Cervantes y de Guillén. El dramaturgo francés retoma un motivo de la novela, la invariante de la imitación de Cardenio, con un material nuevo, incluyendo a su vez otros capítulos del *Quijote*, en un *pastiche* donde los materiales cervantinos se mezclan, se reinterpretan, con la función de crear una situación cómica basada en el recurso de la acumulación. Ambos son locos, rodomontes en busca de la gloria; el uno por la falsa percepción del exterior, del mundo que le rodea, y el otro por la «locura de vana presunción» (Foucault 2010: 44); la presencia simultánea de los dos locos en escena multiplica los motivos cómicos, derivando hacia la farsa a través del espejo deformante del otro, de la mirada del loco.

La envidia de don Quijote en Girolamo Gigli

Se trata de un proceso creativo muy similar al que utilizará setenta años más tarde Girolamo Gigli en Italia, quien retoma el motivo de la locura especular primero en *Amore fra gli impossibili* (1693), uno de los melodramas dedicados a don Quijote y representado en Roma, en el teatro privado de la duquesa de Zagarolo. Aquí Lucrine, enamorada de una estatua, muestra un «abbaglio de la mente» (p.90) especular al de don Quijote, notorio al mundo por «ver l'impossibil sempre» (p.156); el melodrama tiene poco más en común con la novela, ni siquiera aparece Sancho, y don Quijote se acompaña con tipos de la comedia del arte, al igual que en los otros dos melodramas que retoman al hidalgo. Muy diferente es el acercamiento de Girolamo Gigli a la novela en la comedia serio ridícula *Un pazzo guarisce l'altro* (1698), representada en el Collegio Tolomei, donde es evidente la cercanía al modelo (Fido 2006: 143). Don Quijote aparece acompañado por Sancho, y Gigli, del mismo modo que Pichou, mezcla elementos de la novela para crear una historia original. Una de las invariantes es el motivo de la rivalidad y la envidia de don Quijote de otro loco, en este caso de don Ramiro, un loco de amor con una causa «real», que tiene puntos de contacto con el episodio de Cardenio. La comedia se inicia con la salida de don

Quijote a escena, en *medias res*, caminando por una *selva*, mientras anuncia a Sancho que va a ser testigo de una «miracolosa azione [...] dalla quale prenderà il nome questa selva, che voglio da qui d'avanti si chiami la selva donchisciottea» (I, 1: 248). Se caracteriza así a don Quijote como al fanfarrón presuntuoso de las rodomontadas, aunque las hazañas que realiza el caballero no miran ahora a la conquista de la gloria, sino a la del amor de una sibilla; y para ello sigue de cerca los modelos caballerescos:

Prima d'accasarmi con questa sapientissima dama, è necessario che io faccia tutti i corsi della cavalleria che hanno fatto Orlando e Amadis, maestri classici del nostro ordine e per ciò mi manca ancor la migliore (I, 1: 250).

Original elaboración del episodio de Sierra Morena, que demuestra el conocimiento de Gigli de la novela, también por la alusión a otros capítulos de la primera parte, por ejemplo, cuando Sancho responde a don Quijote recordándole que ya ha hecho méritos con los molinos de viento y con los cueros de vino; evocando así, con una capacidad de síntesis extraordinaria, dos episodios de la novela que debían ser ampliamente conocidos por el público. La respuesta de don Quijote introduce uno de los motivos más importantes de la comedia, la voluntad del aprendiz de caballero de enloquecer para conquistar a la Sibilla con su prueba de amor:

Io devo ancora impazzare e questa, o Sancho mio buono, è quella cosa che ho disposto di fare adesso adesso ad esempio di quei signori che t'ho detto e voglio che tu mi sia testimone di due o tre insolenze e pazzie scelte per raccontarle tutte alla signora sposa e pregarla d'aver pietà di questo pazzo cavaliere (I, 1: 250; la cursiva es mía).

Una lúcida locura, la clara voluntad de enloquecer que evoca la interpretación de otro creador de fábulas, Torrente Ballester, quien ha sostenido, cuatro siglos más tarde, que Alonso Quijano «juega a ser don Quijote» (1975: 64), pues la novela es la historia «de un hombre que juega a ser otro» (1975: 64). Gigli insiste a lo largo de la comedia en subrayar la voluntad de don Quijote de ser (¿o estar?) loco, y hace afirmar al mismo don Quijote:

Ti ho detto che tu non mi racconti barzellette, perché ho da star malinconico (a Sancho en I, 7: 261).

Ecco gente; è meglio che io faccia un paio di salti, acciò non mi stimi savio (II, 3: 275).

Qui è necessario che, dall'allegrezza io mi venga meno, però sostienimi, che io non batta il capo in terra (a Sancho cuando este le entrega la carta de la Sibilla, en II, 18: 291).

Ogni volta che io considero il gran pericolo che io corro di rimettere il cervello, metto per passione i capelli canuti (al doctor, en III, 2: 297).

Ti manda qui qualche mio rivale per farmi diventar savio e perder la grazia della signora Sibilla (al doctor, en III, 2: 298).

Io gradisco assai d'essere stimato il più matto uomo del mondo (a Sancho, en III, 7: 303).

O cuando, disfrazado de mujer, pide a Sancho que, en calidad de fiel testigo, difunda la noticia de su extraordinaria locura por todos los caminos:

Va' adesso, per tutte queste strade, a gridare che don Chisciotte della Mancía fila una conocchia per amor della Sibilla e che è preparato a sostener con la rocca che questa è *la più gran pazzia che si possa fare nel mondo* (III, 18: 316; la cursiva es mía).

La ambición de ser el mayor loco del mundo es el objetivo de las acciones de don Quijote, motor a su vez de otro motivo recurrente y estructural de la comedia: la envidia de don Quijote de otros locos, sobre todo del príncipe Ramiro que, del mismo modo que Cardenio, tiene razones «reales» para su locura amorosa: Erminda, su esposa y reina de Valencia, lo ha rechazado sintiéndose incapaz de olvidar a su antiguo amor, del que acababa de enviudar al casarse. Don Quijote, cuando conoce la existencia de este otro loco, declara su envidia: «Sancio, non ti posso negare che una generosa invidia mi morde il petto» (I, 2: 253); y el motivo se desarrollará a lo largo de los tres actos, aunque ya desde estas primeras escenas empieza a delinarse. Don Chisciotte muestra la misma curiosidad por el loco que la del hidalgo cervantino: «Adesso, in che pazzia si trattiene attualmente sua maestà?», para decidir imitarlo tan a la letra que, al enterarse de que don Ramiro va por los campos «nuto nuto, in camicia», como

Cardenio en Sierra Morena, nuestro Quijote italiano se quedará en camisa en el escenario.⁷

La rivalidad es un aspecto de la locura determinante para explicar la «lucidez» de don Quijote en el encuentro con don Ramiro. Gigli los pone el uno frente al otro solo en tres ocasiones, en la parte final de la comedia, en la tercera jornada, cuando ya están bien delineadas ambas locuras. En el primer encuentro don Quijote manda a Sancho a observar las locuras de don Ramiro: «voglio che tu vada a riportarmi quello che dice perché io voglio pigliar il modelo di qualche bella pazzia» (III, 6: 302). El resultado de esta observación indirecta es la crisis de don Quijote, la duda de no estar a la altura de su rival: «Dubito d'esser meno matto di lui, perché io, peraltro, parlo sempre a proposito e dico, di quando in quando, delle sentenze» (III, 7: 304). Gigli, con su particular estilo de sintetizar mecanismos constructivos de la novela, más que personajes o episodios, presenta otro motivo importante para la crítica del siglo xx, la alternancia entre locura y cordura del Quijote cervantino, con una técnica de pastiche en la que la fuente queda completamente transformada, y cuya función aquí será la de buscar una resolución «verosímil» de la cura de don Quijote y la de don Ramiro. La sensación de don Quijote de no estar realmente loco se debe no solo a sus razonamientos lógicos, sino también a su capacidad de manipular las situaciones, mostrando un evidente control de sí mismo que podemos observar en el segundo encuentro con don Ramiro, donde don Quijote nos comunica, en un aparte: «Voglio un pò sentiré in che dà la sua pazzia con discorrere io seriamente» (III, 11: 309). El resultado de este diálogo será otro recurso original de Gigli, pues don Ramiro, una vez informado de que la Sibilla ama a don Quijote porque está loco, decide enloquecer él también, invirtiendo así la relación imitativa. Ambos se reflejan y se imitan, son el uno el espejo del otro, elemento fundamental en la cura de don Quijote, a la que asistimos en la tercera y última escena en la que los dos dialogan ante el público, casi al final de la comedia. Aquí, don Quijote va a provocar el desenlace de esta trama, la principal, disfrazándose de mujer, y fingiendo ser la Sibilla,

⁷ También en el tercer acto (III, 6-7) imita a don Ramiro vendándose los ojos, y dando lugar a un equívoco sexual con fuertes connotaciones cómicas, pues don Quijote toma a don Ramiro por la Sibilla (III, 11).

para aconsejar al rival que vuelva con su amada Erminda: «state con lei; che occorre andare a cercare tante Sibille? Non vedete che è bella quasi quanto sono io?» (III, 18: 317); a estos sensatos consejos del disfrazado don Quijote, don Ramiro, subrayando la belleza «monstruosa» del disfrazado caballero, le entrega un espejo para desengañarlo. Y el espejo, instrumento de revelación de nosotros mismos y engañoso a la vez,⁸ pondrá a don Quijote ante la realidad: «Don Chisciotte, quanto sei brutto quando ti miro» (p. 317), exclama ante su imagen, como si hablara con otro yo, para añadir: «E ti sei messo a far all'amore?» (p. 317). Con una inversión del mito de Narciso, la imagen, el reflejo de sí mismo conduce a la razón, a tomar conciencia de ser el barbero del Toboso, induciendo a don Ramiro, casi por reflejo, a recuperar al infante de Andalucía que la locura había ofuscado, con un diálogo esticotímico que acelera el ritmo de la vuelta en sí de ambos:

- D. RAMIRO— Non son io l'infante d'Andaluzia?
 D. CHISCIOTTE— Non son io il barbiere del Toboso?
 D. RAMIRO— Non son io don Ramiro?
 D. CHISCIOTTE— Non son io Mastro Antonio?
 D. RAMIRO— E dove [son] in queste selve, lontano dalla mia sposa?
 D. CHISCIOTTE— E perché [son] fuor di bottega, lontano dalla mia moglie e da' miei figliolini?
 D. RAMIRO— Ella, se mi ama, piangerà la mia lontananza.
 D. CHISCIOTTE— Se non lavoro non c'averanno il pane.
 D. RAMIRO— Ritorna in te stesso.
 D. CHISCIOTTE— Lascia la Sibilla e cavati la gonnella (III, 18: 318).

Mastro Antonio, humilde barbero, casado y con hijos, renegará a continuación los libros de la errante caballería que le habían hecho «perdere il cervello» para volver a ser «mastro Antonio per grazie del suo specchio» (III, 19: 319), un espejo que en el caso de don Ramiro es

⁸ El espejo es un símbolo que implica una amplia gama de significados, y que ha tenido una gran importancia en las diferentes culturas por «su capacidad de originar una imagen duplicada», que refleja una copia fiel de quien se mira en él y a la vez invertida, «instrumento de revelación de nosotros mismos [el espejo puede llegar a ser] una ocasión para reconocerse, encontrar un nuevo detalle o incluso desconocerse» (Segantini 2013/2104: 140-141).

metafórico, y es el mismo el mismo príncipe quien lo explica al narrar su remedio y su cura:

Narreró io, con più agio, la strana origine della mia salute: m'incontrai con quell'infelice, che delirava anch'egli, *non so perché* e fummo in un tempo a noi stessi scambievolmente rimedio al nostro male (III, 21: 320; la cursiva es mía)

Encontrarse con otro loco, verse espejado en él, parece ser la causa de la cura, aunque don Ramiro confiesa desconocer la razón, dejando un interrogante en el receptor: «No sé por qué», quizás porque en Italia se consideraba que «scoprendo le pazzie degli altri tanto più saggi vi dimostrate» (Pompejano, 1993: 232), como sostiene Tommaso Garzoni en la prefación de su estudio, *L'Hospitale dei pazzi incurabili* (1586). El autor describe un repertorio de casos de locos sacados de la antigüedad, o de la vida cotidiana, con el objetivo de dar instrumentos para defenderse de la locura, reconociéndola, encerrándola en unas nuevas instituciones nacidas con el objeto de proteger, y sobre todo alejar con el encierro, a los locos; hospitales que estaban surgiendo desde hacía más de un siglo en España, y que siguiendo el ejemplo español dio lugar a la creación en Roma del hospital de Santa Maria della Pietà (1563). Muy lejos queda la visión de la locura como polo necesario a la dialéctica de la razón, la «folie savante» y filosófica de Erasmo; ahora la locura no se ríe de los cuerdos, sino que es objeto de risa, espejo deformante de nosotros mismos, mostrando toda su fealdad, lo monstruoso que hay en esa enfermedad de la que nadie, ni reyes, ni nobles, ni prelados, está a salvo.

Por otro lado, también podríamos pensar en el doble, en el perturbante freudiano, y en su capacidad de mostrar lo reprimido e inconsciente, siguiendo el estudio de Otto Rank, pero el espacio se nos acaba, por lo que concluyo señalando que esa interrogativa indirecta de don Ramiro, sobre la extraña cura de los dos locos, se queda ahí, sin respuesta; y es la misma ambigüedad que los críticos hemos debatido sobre la cura del *Quijote* durante decenios, por no entrar en estas últimas líneas en la rápida cura de Cardenio. Una prueba más del valor de estos textos a la hora de reflexionar sobre los mensajes y la estructura profunda de la novela, de las capacidades hermenéuticas de estas decenas de obras teatrales o narrativas que estamos estudiando.

Bibliografía

- BIGEARD, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques, Paris, 1972.
- CASTRO Y BELLVIS, Guillén de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. L. García Lorenzo, Anaya, Salamanca, 1971.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, 2 vols., Instituto Cervantes / Crítica, 1998.
- FIDO, Franco, *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972; trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, Bur, Milano, 2010.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Ed. du Seuil, Paris, 1982; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997.
- GIGLI, Girolamo, *Amore fra gli impossibili* [1693], en *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo: Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, ed. C. Frenquellucci, Olschki, Firenze, 2010, pp. 77-156.
- *Un pazzo guarisce l'altro* [1698], en *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo: Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, ed. C. Frenquellucci, Olschki, Firenze, 2010, pp. 245-321.
- JURADO SANTOS, Agapita, *La locura de don Quijote en las tablas del XVII. Don Gil de la Mancha*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.
- *Recorridos del «Quijote» por Europa. Hacia una bibliografía*, Reichenberger, Kassel, 2015.
- MCCURDY, Raymond R. y RODRÍGUEZ, Alfred, «Las dos locuras de Don Quijote», *Anales Cervantinos*, XVII, (1978), pp. 3-10.
- PICHOU, ?, *Les Folies de Cardenio: tragi-comédie; suivie des Autres oeuvres poétiques: 1630-1629* [sic], [1630] ed. Jean-Pierre Leroy, Droz, Genève, 1989.
- PINI, Donatella, «El *Quijote* y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina», en *Actas del primer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 223-233.
- «Il *Quijote* e i doppi. Suggestimenti per una rilettura del romanzo cervantino», en *Rileggere Cervantes. Antologia della critica recente*, ed. M. Scaramuzza Vidoni, LED, Milano, 1994, pp. 279-92.
- POMPEJANO, Valeria, «La follia "ospitalizzata". Dal trattato di Tommaso Garzoni al teatro di Charles Beys», *Studi di letteratura francese*, 1, 1993, pp. 229-247.

- RANK, Otto, *Der Doppelgänger. Psychoanalytische Studie*, Internationaler Psychoanalytischer, Leipzig / Wien / Zürich, 1925; trad. it. *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, SugarCo, Milano, 1987.
- SEGANTINI, Caterina, «El espejo», en *Recluidos y charnegos en la narrativa de Juan Marsé: «Encerrados con un solo juguete» y «El amante bilingüe»*, tesis magistral, Università degli Studi di Firenze, 2013/2014, pp. 135-147.
- SEGRE, Cesare, «Rette e spirali nel *Don Chisciotte*», en *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 183-219.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *El «Quijote» como juego*, Guadarrama, Madrid, 1975.



Los mecanismos cervantinos de la parodia según los escritores de anti-novelas en el Barroco francés

Esther Bautista Naranjo
Universidad de Castilla-La Mancha

Introducción

En nuestros días nadie se llevaría las manos a la cabeza si dijéramos que el *Quijote* es una novela paródica, especialmente desde que Peter Russell lo considerase a *funny book*, y de que afirmara que «any serious study of Cervantes's book [...] must start from the fact that it was conceived by its author as an extended parody of romances of chivalry» (1985: 37).¹ Sin embargo, no hace mucho Eduardo Urbina se asombraba al reconocer que «[...] a pesar de su importancia y cen-

¹ Es conveniente aclarar que, en inglés, a diferencia del español y del francés, existen diferencias entre los términos *novel* y *romance* (Riley 1962). Mientras que *novel* (en español, novela; en francés, roman) designa toda prosa de ficción de extensión significativa, de carácter realista, *romance* hace alusión a ficciones más antiguas, de carácter idealizante. El *Quijote* surge como reacción a este último tipo de ficción. La cuestión se torna más compleja si tenemos en cuenta que, en época de Cervantes, en España existían los «romances», composiciones de tradición oral escritas en verso, y que se entendía por «novelas» otros tipos de ficciones breves, mientras que lo que designamos actualmente como novela se le denominaba «historia» o «libro». Los autores de *anti-roman* a los que aquí nos referiremos responden a los *roman* preciosistas, aunque no a las novelas en sentido moderno. Por ello, el *Quijote* o el *Berger extravagant* serían «novelas» («anti-romances»), mientras que *Amadís de Gaula* o *L'Astrée* serían «romances».

tralidad en la creación del *Quijote*, no exista hasta el momento ni un estudio comprensivo de la parodia, dando cuenta de la significación de su papel, o ni tan siquiera una tipología que ponga de relieve la extensión y diversidad de su uso» (1989: 394). Porque una cosa es el estudio generalista de los mecanismos de la parodia literaria y otra muy distinta es la parodia como elemento operativo en el *Quijote*, es decir, el *Quijote* entendido como modalidad paródica. Por suerte, el tiempo ha pasado y muchos han sido los intentos de solventar esta carencia.

Sobre los conceptos de parodia y antinovelá

El propio Urbina plasmó con acierto unos principios básicos en su artículo «Sobre la parodia y el *Quijote*» (1989). En él apuntaba ya que un estudio comprensivo de este tema podía realizarse desde tres perspectivas:

1. Según la crítica contemporánea a Cervantes. La poética renacentista estaba basada en el principio de *imitatio*, tanto en el sentido genético como funcional, y no implicaba la mimesis sino la copia de un modelo. López Pinciano en su *Philosophía antigua poética* (1596), de corte neoaristotélico, establece que la parodia es un género literario que aplica a un texto burlesco algún rasgo proveniente de una obra seria y grave: «La Parodia no es otra cosa que un poema que a otro contrahace, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas» (citado en Urbina 1989: 391). Evidentemente, el *Quijote* no entra en esta primera adscripción, y tal vez por este motivo, observa Urbina, Daniel Eisenberg concluyó que el *Quijote* no era una parodia.²

2. Desde la práctica cervantina, es decir, tomando el propio texto del *Quijote* como modalidad paródica que sigue una tradición: la parodia ya existía en la antigüedad clásica³ y la ironía era intrínseca a

² Eisenberg (1987: 87) opina que la parodia puede explicar el uso de personajes ignorantes, estúpidos o de clase social baja, pero *Don Quijote* incluye a gente de todas las clases sociales a excepción de la realeza, con distintos niveles de conocimientos e inteligencia, y con una impresionante variedad de ocupaciones

³ La parodia (especialmente la mitológica) estuvo en vigor durante las tres fases de la comedia griega, bien, atacando directamente el mito o bien rehaciendo el tra-

las novelas de caballerías. Chrétien de Troyes había llevado a cabo reescrituras burlescas de la leyenda bretona de Tristan e Isolda, así como de las gestas del ciclo artúrico. La sátira menipea y la tradición carnavalesca se sitúan también dentro de esta tradición. Ahora bien, ¿qué es lo que aporta Cervantes? Su especificidad consiste en utilizar mecanismos paródicos para desmontar «las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías» (II, lxxiv, 1223), desde las ambigüedades hasta la sátira horaciana o menipea, además de incluir la experiencia vivida por los personajes (lo corpóreo, lo tangible, lo visceral) como forma de creación de la novela moderna,⁴ porque es lo real lo que va a subyugar el espíritu del «loco» hasta provocar el desengaño de su ideal libresco.

3. Desde la crítica contemporánea a nosotros. Por su condición de estrategia textual anticonvencional, la parodia está vinculada al concepto de intertextualidad (citado en Urbina 1989: 391). Se trata de la idea genettiana del «palimpsesto» y de la literatura en «segundo grado», pues en todo texto paródico subyace, desde una aproximación cómica o seria, el poso de una obra anterior: «aunque la novela realista haya nacido como oposición a la llamada novela imaginaria, lleva dentro de sí infartada la aventura» (citado en Urbina 1989: 394). Margaret Rose consideró la parodia una forma de metaficción, «the critical refunctioning of performed literary material with comic effect» (citado en Urbina 1989: 391). Desde su perspectiva, el *Quijote* es el arquetipo de novela paródica, porque deconstruye la mimesis que define la ficción desde la ficción misma (citado en Urbina 1989: 391). Hutcheon sigue las tesis de los formalistas rusos al afirmar que la parodia puede ser seria y construir «cortes» en la historia literaria.⁵ Sin embargo, añade que

tamiento que de él se hacía en la tragedia. La *fabula palliata*, en oposición a la *fabula togata*, se basaba en la traducción al latín y la adaptación de comedias nuevas griegas.

⁴ «[It] hovers between romance and a kind of realism, self-consciously retaining the narrative equivocations of Renaissance comic romance, while reflecting much of the substance of lived experience that characterizes the modern novel» (Williamson 1984: 202).

⁵ Así define Tynjanov el concepto de parodia: «La parodia existe cuando emerge en la obra lo parodiado desde un segundo plano, pues este sustrato está restringido, definido y limitado. Además, todos los detalles de la obra tienen una doble estructura y pueden someterse a una doble interpretación. Cuanto más perceptible sea esta duplicidad mayor será la parodicidad» (1968: 152-153); «La mecanización del procedimiento verbal se puede hacer bien con una repetición, que no coincide con

la parodia está codificada en el texto y el lector debe descodificarla para poder comprenderla. Según Hutcheon, la parodia es: «a form of imitation, [...] imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] repetition with critical distance, which marks difference instead of similarity» (citado en Urbina 1989: 391).⁶

Para Jean-Paul Sartre son antinovelas aquellas

[qui] conservent l'apparence et les contours du roman; ce sont des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir: il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire (1977: 9).

Propias de una época de reflexión, estos trabajos aproximan, según Sartre, la literatura a la realidad. Los escritores realistas y burlescos del barroco francés llevan la parodia al extremo para destruir el concepto mismo de novela (ficción), como posteriormente harían Sterne (*Tristram Shandy*, 1767) o Diderot (*Jacques le Fataliste*, 1796).

Partidarios y detractores de la novela preciosista

La influencia del *Quijote* en la Francia del XVII se basa, a mi juicio, en tres principales motivos:

1. La popularidad de los personajes y su calado en el imaginario colectivo (Bardon 1971, Canavaggio 2005).
2. Su carácter paródico o reaccionario frente a un género anterior.
3. Su asociación al nacimiento de la novela moderna (al igual que en Inglaterra; Watt [1987]).⁷

el plan de composición, o bien con la inversión de las partes (una parodia de abajo hacia arriba), o bien con desplazamiento del significado mediante un juego de palabras; finalmente, separándolo de procedimientos similares y uniéndolo a los que lo contradicen» (1968: 150) (la traducción es mía).

⁶ En mi estudio aplicaré estas dos últimas definiciones.

⁷ Martin Turnell (1978) sitúa los inicios de la novela moderna francesa en Marivaux, pasando por alto el precedente de los novelistas barrocos.

La literatura de la primera mitad del siglo xvii está dominada por el estilo preciosista, que recreaba ambientes aristocráticos y galantes, centrados en intrigas amorosas y pasionales a través de un lenguaje refinado y exquisito. Decimos «estilo» porque el preciosismo trascendió todos los géneros literarios e incluso llegó a convertirse en un *art de vivre* de la élite mundana expresado en diccionarios, la moda, el arte, etc. Su paradigma es *L'Astrée* (1610) de Honoré D'Urfé. Estas enormes novelas que gozaban del fervor popular, pueden denominarse, anacrónicamente, «novelas-río», pues relataban las sagas de unos enamorados desdichados y sus descendientes durante varios años, a lo largo de los cuales se veían obligados a enfrentarse a crueles azares. Todas ellas presentan, bajo una apariencia pastoral o histórica, un retrato de la sociedad de la época, centrándose en la expresión refinada de sutilezas psicológicas, como posteriormente haría Mme de Lafayette con *La Princesse de Clèves* (1678). Parte del público empezó pronto a saturarse de este tipo de novelas, que fueron atacadas y ridiculizadas mediante las «histoires comiques» y las anti-novelas barrocas.

Sorel presenta en *Le Berger extravagant* la historia de Louis, un joven enloquecido por la lectura de *L'Astrée* que cambia de identidad y se convierte en el pastor Lysis, quien se propone apacentar ganado a orillas del Sena. Hace una penitencia en el Forez Land (guiño al texto parodiado) para ganar el amor de su amada, Charite, donde sufrirá las burlas de unos jóvenes que se divierten a su costa y tratan de desengañarle. Sorel explica su intención paródica respecto a los romances heroicos en el prólogo.

Paul Scarron cuenta en *Le Roman comique* las peripecias de un grupo de actores itinerantes bastante ridículos que representan distintas formas de defectos morales y cuyas historias se van entrelazando, teniendo como hilo conductor los amores de Destin et l'Étoile. Se trata de un ataque a las novelas heroicas y sentimentales, pues se opone el ambiente rural al cortesano, la itinerancia al sedentarismo y la pedantería al refinamiento. La novela ataca, sobre todo, *le romanesque de convention*: duelos, secuestros, escenas sentimentales, etc.

El carácter antinovelesco es más directo en *Le Roman bourgeois*, de Antoine Furetière, donde se presentan varias historias inconexas de personajes variopintos que componen un *tableau de mœurs* sobre la vida de los burgueses. La historia que adquiere mayor prevalencia es la de Javotte, una joven que rechaza a su pretendiente y huye con

su amante. En el prólogo a la segunda parte se pone de relieve esta incoherencia narrativa: «pour le soin de la liaison, je le laisse à celui qui reliera le livre» (1880: 249).

Parodias del preciosismo en la línea de Cervantes

Al abordar el análisis de la parodia en estos autores debemos partir de una premisa: Cervantes no era visto en la época como el creador de la novela moderna, sino como el destructor de un género. Por ese motivo, arguye Bardon, «Cervantès a contribué à renforcer en France le succès de l'invraisemblable et du faux» (1971: 22). La parodia se expresaba mediante la «locura» de su personaje principal y que se manifestaba en la obra a través de diversos mecanismos, tres de los cuales son los que siguen.

El título

El título cervantino se basa en una doble noción paródica.⁸ Por una parte, un hidalgo no merecería el apelativo «don», y aún menos un personaje burlesco como es Alonso Quijano. Por otra parte, las denominaciones «ingenioso hidalgo» e «ingenioso caballero» resultan contradictorias, pues dicho adjetivo no resulta adecuado a ninguno de estos nombres; aún es más, ambos contrastan con el apelativo de su ídolo literario: *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*.

En el siglo XVII el término «roman» hacía alusión a un género mayor, grave, profundo, serio, con personajes y ambientes nobles, frente a las «histoires» que aludían a géneros menores, cómicos, con personajes y ambientes bajos, como bien se deduce de la definición propuesta por el abate Huet:

[...] ce que l'on appelle proprement des romans sont des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le Plaisir et l'instruction des lecteurs [...] La fin principale des romans est

⁸ Sobre este tema recomiendo consultar el libro de Paz Gago (1995).

l'instruction des lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée et le vice chastié (1678: 3).

En el caso de Sorel encontramos la idea de la extravagancia, que encuentra su paralelo en el adjetivo «ingenioso» que caracteriza a don Quijote. La extravagancia, al igual que el ingenio, presupone un «pretexto», entrando así dentro del dominio del palimpsesto.

Los títulos escogidos por Scarron y Furetière resultan igualmente paródicos, pues *Roman comique* y *Roman bourgeois* unen términos entonces entendidos como antagónicos. La novela debía ser seria, no cómica, y presentar a personajes nobles, no burgueses. Scarron incluye además epígrafes humorísticos que parodian los géneros tomados como modelos y que constituyen objeto de burla.

Prevalencia de la realidad cotidiana sobre la fantasía libresca

Como indica Pavel (2003: 4), los géneros narrativos mayores desde la Antigüedad clásica (incluyendo las caballerías y el pastoril) transportaban a los lectores a un espacio muy distante de su realidad cotidiana y ofrecían una visión del mundo idealizada, alejada de lo cotidiano, lo real y lo tangible. Requerían, por tanto, la denominada *suspension of disbelief*. Sin embargo, las novelas de Sorel, Scarron y Furetière se sitúan lejos de los ambientes aristocráticos de las novelas preciosistas y presentan unos personajes totalmente anti-heroicos en su vida diaria, vulgar y anodina. La realidad, en toda su crueldad, funciona como antídoto a las ilusiones del héroe (Margaret Rose 1969: 41).

Esto mismo ocurre con don Quijote, cuya primera descripción, lejos de presentar el noble linaje de un caballero de alta alcurnia, incide en su tediosa vida diaria, en su frugal alimentación y en su modesto patrimonio. Esto demuestra que el surgimiento de la novela moderna radica en las narraciones que enseñan el mundo tal cual es y no como se imagina. Dentro de este interés por la realidad va a prestarse atención a aquellos elementos que participan de la estética carnavalesca: el hilo fundamental de la parodia en Cervantes es «la profanación [...] las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo» (Bajtín 2005: 180). Se trata de una perspectiva que no se aleja de la picaresca, con la diferencia de que esta se detiene en el nivel

de la descripción, mientras que la parodia cervantina parte de esta preocupación por la realidad para derribar los pilares de un género anterior. Hablo, por ejemplo, del «hueles y no a ámbar» (I, xx, 216), del rebuzno (II, xxv), de los eructos (II, xliii), de los vómitos (I, xviii), del bálsamo de Fierabrás (I, xvii), de las «aguas mayores [y] aguas menores (I, xlvi, 559)...», toda una escatología más propia del vulgo que de los valientes caballeros.

El predominio de la realidad es constante en el texto de Sorel —por ejemplo, en la veneración que Lysis siente hacia el orinal de Charite, cuyo contenido considera agua de los ángeles (objeto que también aparecerá en la narración de Scarron, adjudicado al enano Ragotin)— y culmina en las burlas de los personajes «cuerdos» sobre el loco Lysis, al que hacen creer que se ha convertido en un árbol,⁹ le lanzan al agua con la ropa puesta, le incitan a participar en pendencias de las que sale apaleado o lapidado... En otras ocasiones se recurre, como en Cervantes, a engaños y estratagemas metaficcionales para mofarse del personaje. La crítica de Sorel no recae enteramente sobre la ficción, sino sobre los peligros de la lectura incorrecta, idea esencial en el *Quijote* que motiva, entre otros, el episodio del escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano.

En la novela de Scarron el propio íncipit marca ya el contraste entre los géneros aludidos y la perspectiva paródica. El narrador, que dice servirse de su autoridad, narra en los siguientes términos la entrada de los actores en el mercado de Les Halles:

Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course, et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait [...]. Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les halles du Mans (1835: 1).

Las alusiones al carro del sol aluden no sólo al mito de Ícaro, sino al célebre íncipit imaginado por don Quijote para las crónicas de sus aventuras («Apenas había el rubicundo Apolo...» [I, ii, 46]). La detallada descripción del movimiento solemne, propio de un teatro real,

⁹ Episodio que también puede contener una lectura paródica del mito de Apolo y Dafne.

para describir la entrada de unos actores en el mercado de «Les Halles» supone un ataque a la ficción preciosista, así como el detalle de sus ropas sucias y harapientas, que connotan la miseria de los protagonistas. El trabajo de estos personajes supone una reacción contra el buen gusto: los actores, y especial los «baladins» estaban mal vistos en la época. Además, Scarron alaba irónicamente el género parodiado, porque «[il] s'amuse non seulement *dans* son roman, mais *de* son roman» (las cursivas son mías) (Serroy 1981: 516).

Finalmente, la obra de Furetière supone la puntilla a un género ya extinto. Su contexto es el pleno clasicismo, dominado por los moralistas (Bossuet, La Rochefoucauld) y los grandes dramaturgos (Racine, Molière). Furetière ataca los géneros preciosistas y alude a otros escritores, como a Sorel, a quien llama Charoselles. Su intención es mostrar el estilo de vida burgués a través de unos personajes alejados de la nobleza: una prostituta, un juez corrupto, un pendenciero, un pedante... La presencia de la realidad en la novela se centra no en el carácter *ordurier* del contexto y las peripecias relatadas, sino en la realización de un *étude de moeurs*.

La antinovela

Uno de los aspectos de la teoría de la novela de Cervantes (Riley 1962) es la descomposición de los mecanismos que integran la ficción para desvirtuarlos de distintas formas. La crítica no llega a ponerse de acuerdo sobre el alcance de este desafío y tampoco es mi objetivo elucidar aquí tan espinosa cuestión, pues, si bien es cierto que las certezas narratológicas se deconstruyen mediante procedimientos como la metaficción, los múltiples narradores o el relato interrumpido, el *Quijote* no llega a destruir totalmente dichos principios integradores —narradores aparte, la novela cuenta con una estructura narrativa clásica de planteamiento, nudo y desenlace. Señalaré, no obstante, por su afinidad con el tema que estoy tratando que, para Genette, el *Quijote* es más una antinovela que una parodia, porque pretende dismantelar el concepto propio de novela más que parodiar un solo género (1982: 169-170). En este sentido, llevaría al extremo la visión de Sartre, lugar en el que se encuentra ideológicamente próximo a los escritores barrocos franceses. Las obras de Sorel, Scarron y Furetière, denominadas

«antinovelas», no sólo van a parodiar la novela preciosista, sino que van a atacar la noción de novela faltando a varios de sus principios. Es importante observar que, para ellos, la novela era sinónima de ficción o de relato imaginario y maravilloso (planteamiento típico de las obras preciosistas y caballerescas), porque, para cumplir con la función de divertir, sólo ofrecía mentiras y corrompía las almas tergiversando la realidad.

El relato de Sorel se considera un «anti-roman», e incluye el subtítulo: «Où parmy des fantaisies amoureuses l'on voit les impertinences des Romans & de la poésie». El autor afirma en el prefacio que su intención es «démasquer les conteurs de mensonges en réalisant un livre qui se moquait des autres, et qui fut comme le tombeau des romans, et les absurdités de la poésie» (1627: 5-6). Canavaggio (2005: 83-87) y López Fanego (1987-1988) estiman que se trata de una versión pastoral del *Quijote*, aunque yo creo que se trata más bien de una invectiva contra la ficción evocada a través del motivo de la locura libresco. La locura de Louis, como en Cervantes, no es espontánea, sino que se origina por una lectura demasiado literal de las novelas pastoriles (que trata de imitar en la dicción, además de en la forzada imposición de la ficción sobre un entorno anodino y real, creyendo que los personajes que le rodean son otros y que las experiencias vividas resultan conforme a sus ideas). Por esta razón, se considera, al igual que a don Quijote, que tenía episodios de lucidez: «Je n'ai jamais dit qu'il fut insensé tout à fait, car j'ai fait voir qu'il avoit souvent de bons intervalles» (1639: 519). Sin embargo, Sorel no pretende atacar sólo el género pastoril, sino también las novelas históricas y sentimentales y géneros poéticos como las *Metamorfosis* de Ovidio, que él considera mitologías o invenciones vanas. Se trata, por tanto, de atacar a la ficción desde la ficción; ese es el carácter antinovelesco de su *Berger extravagant*.

Veamos el contraste entre realidad e imaginación en el siguiente fragmento, que recuerda inevitablemente al encuentro entre don Quijote y Pedro Alonso (I, v). En él, Lysis se dirige a su vecino, que ha tomado por un pastor, y este le responde desde la lógica y la razón (produciendo, además un efecto cómico mediante los juegos de palabras):

—Gentil berger, songes-tu aux rigueurs de Clorinde? Combien y-a-t-il que tu n'as fait de chanson pour elle? Montre-moi tes vers, je te prie.

—[...] Je ne sais pas ce que vous me voulez dire de Coq d'Inde; pour une chanson, j'en acheterai l'autre jour une à Paris, au bout du Pont-Neuf, et pour des vers, si ce sont des vers de terre que vous me demandez, j'en ai chez nous plein le cul d'une bouteille (1627: 18).

Por otra parte, la inclusión de relatos secundarios en Sorel también contribuye a reforzar el aspecto antinovelesco, pues estas historias breves parodian géneros mayores mediante la exageración o hipérbole,¹⁰ al mismo tiempo que aluden a las historias interpoladas en las novelas preciosistas.

En el texto de Scarron encontramos una pareja protagonista cuyas aventuras son interrumpidas por personajes secundarios ridículos que comienzan a contar historias fútiles y banales. Estos relatos, antecedentes de los *récit-tiroir*, suponen una parodia del género histórico, donde los eventos son concatenados para construir una narración lógica y verosímil. Al mismo tiempo, los personajes resultan estereotipados, grotescos y planos, y no revisten profundidad psicológica alguna. Scarron también incluye relatos secundarios adaptados al gusto francés.¹¹ Las carencias novelescas se suplen con la teatralidad de las peripecias narradas.

El autor que más radicalmente ataca el concepto de novela es Furetière, pues su narración, como antes dije, es más un *tableau de mœurs* ecléctico compuesto por varias historias independientes; el ambiente es urbano, frente al ambiente rural de las novelas de Sorel y Scarron. Así justifica el autor su posición: «pour éviter davantage le chemin battu des autres, je veux que la scène de mon roman soit mobile, c'est à dire, tantôt en un quartier et tantôt en un autre de la ville» (1880: 25). Además, se vanagloria de que su relato se inicie en el barrio más burgués de la capital francesa, la place Maubert.

Más que de una novela, se trata de una sátira del género humano centrada en los rasgos psicológicos de Javotte, lectora entusiasta y soñadora de *L'Astrée* cuya búsqueda amorosa sólo termina con la indi-

¹⁰ Las *Histoire de Fontenay*, *Histoire de Philiris*, *Amours de Polidor et de Rhodogine*, *Aventures de Meliante* and *Histoire de Carmelin*, atacan, respectivamente, *le roman à l'antique*, *le roman sentimental*, *la fable italienne* y *le roman guerrier ou chevaleresque*.

¹¹ Estos son los títulos de las historias intercaladas en el texto de Scarron: *L'Amante invisible*, *A trompeur, trompeur et demi*, *Les deux frères rivaux*, *Le juge de sa propre cause*.

ferencia; la sátira de la justicia (profesión ejercida por el propio autor), se produce en el juicio ridículo entre campesinos pedantes que se relata como la lucha entre Lápidas y Centauros; y, finalmente, el ataque al mundo de la escritura puede observarse en los siguientes factores: la ausencia de una intriga principal y de protagonistas absolutos, la falta de conexión de segunda parte respecto a la primera, las consideraciones sobre el género teatral, que debe representarse en escenarios reales, y la adaptación del vocabulario agrícola al contexto pastoril, género que no debe renunciar a las exigencias corporales.

Furetière anuncia en su Libro Primero que no desea hablar de «vaines subtilités» (1880: 24), como las musas inspiradoras, ni relatar las proezas de grandes heroínas, sino describir las vivencias de gentes mediocres: «je chante les amours et les aventures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de l'autre sexe, et ce qui est de plus merveilleux, c'est que je les chante et si [que] je ne sais pas la musique» (1880: 23). Con su relato heterogéneo e inconexo, Furetière ataca las convenciones imperantes en la formación del espíritu clásico, como las tres unidades, el decoro y el buen gusto.

En definitiva, la caricatura de personajes y episodios representativos de géneros anteriores, la subversión de esquemas narrativos, la deconstrucción de la narración y de la organización de las peripecias que conforman la intriga se aglutinan en estos relatos para demoler la ficción apropiándose de los mecanismos cervantinos de la parodia literaria de forma que estas se erigen como antinovelas.

Conclusión

Las obras de los novelistas barrocos franceses se proponen renovar dicho género literario realizando una contestación artística de los géneros preciosistas mediante la parodia y la antinovela, dos conceptos que, estudiados desde la crítica posterior a Cervantes y desde la propia práctica del autor, iluminan el nacimiento de la novela moderna francesa, un género basado en la estética del realismo: la refutación del lenguaje ampuloso, de los escenarios cortesanos, la negación del ideal del protagonista, el rechazo de lo poético, lo sentimental y lo heroico, y su sustitución por lo absurdo, lo escatológico y lo trivial, encarnado en personajes simples y llanos, en contextos anodinos, donde la lógica

prevalece sobre lo imaginario. Sorel en *Le Palais d'Angélie* (1622) resumía así su intención: «Je me suis éloigné du tout de ces histoires monstrueuses qui n'ont aucune vraisemblance [...] Je ne raconte que des histoires qui se peuvent faire selon le temps»; Furetière, por su parte, se jactaba de engañar al lector con su título: «[...] si vous y vouliez rechercher cette grande régularité que n'y trouverez pas, sachez seulement que la faute ne seroit pas dans l'ouvrage, mais dans le titre: ne l'appellez plus roman, et il ne vous choquera point, en qualité de récit d'aventures particulières» (1880: 250). Nos encontramos, por tanto, ante obras que, más que reescribir el *Quijote*, como afirman algunos críticos (García Peinado 1995, Sánchez Tallafigo 2006, 2008, Gutton 2013), se apropian de las formas paródicas explotadas por Cervantes para desvirtuar las falacias del género novelesco (como paradigma de la ficción) y superarlo desde una estética realista.¹²

Resulta curioso observar, para concluir estos breves apuntes que bien merecerían una continuación más profunda y detallada, cómo estos mismos autores se preocuparon de negar la influencia de Cervantes en sus prólogos o a través del discurso de sus personajes (especialmente Sorel en sus *Remarques*), quizás en un intento por reivindicar su propia autonomía o por desvincularse, una vez más, de modelos literarios precedentes, aunque, como se ha demostrado, sus obras testimoniasen lo contrario.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. esp. T. Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 2005 [1929].
- BARDON, Maurice, *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle. 1605-1815*, Benjamin Franklin, Nueva York, 1971 [1931].
- CANAVAGGIO, Jean, *Don Quichotte. Du livre au mythe*, Fayard, Paris, 2005.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998.

¹² Estos mecanismos pueden observarse en otras obras de estos mismos autores, como *Jodelet ou le Maître valet* (1643), *Les Boutades du Capitaine Matamore* (1647) y *Le Faux Alexandre* (1663).

- EISENBERG, Daniel, *A Study of «Don Quixote»*, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 1987, pp. 80-93.
- FURETIÈRE, Antoine, *Le Roman bourgeois*, ed. É. Colombey, A. Quantin, París, 1880 [1660].
- GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel, «La novela como género literario en el siglo xvii en Francia», *Cuadernos de investigación filológica*, 36 (1995), pp. 253-265.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, París, 1982 [1970].
- GUTTON, Isabelle, «El Quijote y la antinovela», en *Cervantes y los cauces de la novela*, ed. E. Martínez Mata, Visor, Madrid, 2013, pp. 81-94.
- HUET, Pierre Daniel, *Traité de l'origine des romans*, Chez Sebastien Mabre-Cramoisy, París, 1678 [1670].
- LÓPEZ FANEGO, Otilia, «Carlos Sorel, un admirador de Cervantes», *Anales cervantinos* 25/6, (1987-8), pp. 221-238.
- PAVEL, Thomas, *The Lives of the Novel: A History*, Princeton University Press, Princeton, 2003.
- PAZ GAGO, José María, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la función narrativa*, Rodopi, Amsterdam, 1995.
- RILEY, Edward C., *Cervantes' Theory of the Novel*, Clarendon Press, Oxford, 1962.
- RUSSELL, Peter, *Cervantes*, Oxford University Press, Oxford, 1985.
- SÁNCHEZ TALLAFIGO, Cristina, «Influencia del Quijote en las formas ficcionales del siglo xvii francés: del tópico externo al canon implícito», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 11 (2006), pp. 119-128.
- «Cien años de *Don Quijote* en Francia: el caballero de los Espejos», en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC), Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005*, Universidad de Castilla la Mancha, 2008, Cuenca, pp. 391-404.
- SARTRE, Jean Paul, «Préface», *Portrait d'un inconnu*, Nathalie Sarraute, Gallimard, París, 1977 [1948], pp. 9-15.
- SCARRON, Paul, *Le Roman comique*, vol. 1. A. Desrez, París, 1835 [1651].
- SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au xvii^e siècle*, Minard, París, 1981.
- SOREL, Charles, *Le Palais d'Angélie*, Toussaint du Bray, París, 1622.
- *Le Berger extravagant*, Toussaint du Bray, París, 1627.

- *Remarques sur les XIV livres du Berger extravagant, etc.*, Jean Osmont, Rouen, 1639.
- TURNELL, Martin, *The Rise of the French Novel: Marivaux, Crébillon «fils», Rousseau, Stendhal, Flaubert, Alain Fournier, Radiguet*, New Direction, Nueva York, 1978.
- TYNJANOV, Jurij, «Dostoievskij e Gogol (Per una teoría della parodia)», en *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dédalo, 1968 [1921], pp. 135-173.
- URBINA, Eduardo, «Sobre la parodia y el «Quijote»», en *Actas del III Coloquio de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, The Hogarth Press, Londres, 1987 [1957].
- WILLIAMSON, Edwin, *The Half-Way House of Fiction: «Don Quixote» and Arthurian Romance*, Clarendon Press, Oxford, 1984.



El *Quijote* en el nacimiento de la novela moderna: la interpretación satírica¹

Emilio Martínez Mata
Universidad de Oviedo

Es bien conocido que el *Quijote* es una de las obras de mayor influencia en la literatura occidental. Esa influencia se habría producido por dos vías bien diferenciadas. Por un lado, el *Quijote* se convierte, desde el Romanticismo alemán, en un mito que sirve para expresar la dualidad del alma humana, la lucha de lo espiritual —lo noble, lo elevado— contra lo material, la grosera realidad. Al ennoblecimiento al protagonista, la lectura romántica no solo habría atenuado la comicidad de la obra, sino que también habría abierto el camino hacia un simbolismo idealizador.² De ahí el uso en numerosos idiomas de términos como *quijotesco* y derivados, utilizados incluso por quienes no han leído la novela, para caracterizar empresas bienintencionadas, utópicas o, simplemente, quiméricas.

Por otro lado, el *Quijote* se encuentra en el origen de la novela moderna debido a su repercusión en los principales novelistas ingleses

¹ Este trabajo ha recibido subvención del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (Ref.: FFI2014-56414-P). Es una versión en español, más sintética y con algunos cambios, de «*Don Quixote in the Rise of Modern Novel: the Satirical Interpretation*», en *Don Quixote: The Re-accentuation of the World's Greatest Literary Hero*, ed. Howard Mancing y Slav Gratchev, Blucknell UP, Lewisburg, 2017, pp. 39-52.

² Puede verse el más completo análisis de la interpretación romántica en Close (1978).

del XVIII, Fielding, Smollet, Sterne..., quienes, por su parte, sentaron las bases de la gran novela del XIX, en la que la huella del *Quijote* resulta trascendental. La lista de los principales novelistas del XIX en los que la influencia cervantina llegó a ser decisiva es impresionante: Jane Austin, Dickens, Mark Twain, Melville, Stendhal, Flaubert, Turgeniev, Dostoievsky, Tolstoi, Galdós, Clarín y tantos otros que se podrían citar.

La influencia del *Quijote* no se limita a personajes y episodios, sino que va a determinar la propia concepción de la novela moderna. Sin duda, la huella más importante es el llamado «principio quijotesco» (Harry Levin), la adopción de una identidad conforme a modelos literarios, que los novelistas del XVIII y XIX van a entender como la formulación del desajuste entre literatura y realidad, pero los románticos, como el desajuste entre el individuo y el mundo, lo que daría pie a que la novela cervantina pudiera considerarse el primer ejemplo de la lucha del yo con el mundo ajeno y hostil, el tema por excelencia de la novela moderna, según lo ha entendido la crítica del siglo XX después de la conocida formulación de Gyorgy Lukács. Por supuesto, encontramos también otras influencias notorias, como la caracterización ambivalente de los personajes (don Quijote es loco y cuerdo a la vez; Sancho, simple pero ingenioso; los personajes no son enteramente malos ni por completo buenos),³ la ironía de la voz narradora, que produce el diálogo cómplice del autor con el lector, etc.

Para llegar a ese resultado desde la simple lectura burlesca del *Quijote* en el siglo XVII fue necesario un decisivo cambio en la interpretación del *Quijote* producido en Inglaterra a finales del XVII y comienzos del XVIII por la confluencia de una serie de factores. La eclosión del *Quijote* en el Siglo de las Luces, que le lleva a ser una de las obras de mayor influencia en toda Europa, no se explica únicamente por el cambio ideológico y cultural que se produce en ese periodo, ni por el auge del género de la novela, tal como indica la explicación tradicionalmente aceptada (la formulada por Paolo Cherchi y Anthony Close).⁴ Esas circunstancias sin duda contribuyeron a dicha eclosión, aunque no llegaron a ser determinantes por sí solas, como lo demues-

³ Sobre este rasgo de los personajes, puede verse Martínez Mata (2014).

⁴ Cherchi (1977), Close (1978/2005).

tra el hecho de que ese proceso no sigue una trayectoria paralela en los distintos países ni la interpretación de la novela cervantina es la misma.

Se ha estudiado cuál es esa decisiva influencia cervantina en los novelistas del siglo XVIII,⁵ los que van a constituir la base de la novela moderna, pero no se ha explicado suficientemente por qué se produce esa influencia, las razones por las que una obra burlesca, infraliteratura al fin y al cabo, puede llegar a desencadenar un proceso tan rico y complejo. Lo que me propongo ahora es analizar uno de los factores que, en mi opinión, se convirtieron en los causantes de ese proceso de tanta trascendencia en el desarrollo de la novela: la interpretación satírica de la novela cervantina que se produce en Inglaterra a finales del XVII y primera mitad del XVIII.

La estética neoclásica y la ideología ilustrada no explican por sí solas el cambio interpretativo del *Quijote* en el siglo XVIII. De hecho, la estética neoclásica, como la ideología ilustrada, fue prácticamente común —en mayor o menor grado— en las élites intelectuales de toda Europa y, sin embargo, las consecuencias de la interpretación del *Quijote* no fueron las mismas. Prueba de ello es que la consideración del *Quijote* en la Inglaterra del siglo XVIII difiere notablemente de la de otros países, como Francia o España, por ejemplo, con los que comparte la estética neoclásica y cuyas élites intelectuales abrazaron también las ideas ilustradas. Es la confluencia con una serie de factores que se produce en Inglaterra a finales del XVII y comienzos del XVIII lo que va a proporcionar a la novela cervantina la trascendencia que adquiere a lo largo del siglo. Señal de esa trascendencia es el extraordinario éxito editorial, muy por encima del alcanzado en el siglo anterior, pero sobre todo el hecho de que el *Quijote* consigue en el Siglo de las Luces un peso intelectual muy superior al de cualquier otra obra de ficción, convirtiéndose en texto de referencia que desborda el campo de la novela.

Hay un rasgo ilustrado que desempeñará un relevante papel en ese proceso de cambio de la valoración del *Quijote*. Se trata de la enorme dimensión que obtiene la actitud crítica, hasta el punto de definir la

⁵ La bibliografía sobre la influencia cervantina en la novela inglesa del XVIII es amplísima. Puede verse una sintética y atinada revisión de esa bibliografía en Pardo García (2006: 73-75). Véase ahora Ardila (2016).

actitud intelectual predominante en el Siglo de las Luces, del mismo modo que el ingenio lo había sido en el Barroco. Esa extraordinaria dimensión de la actitud crítica se explica en cuanto que se convierte en la base de toda una empresa cultural e intelectual. Los testimonios de ello son muy numerosos desde finales del xvii. Boileau había afirmado en *L'Art poétique* (1674) que la sátira era el principal de los géneros y que no podía encontrar una rima para alabar y sí muchas para censurar. Muratori exigía del literato o sabio, cualquiera que fuera el campo al que se dedicara (desde la poesía a la óptica o mecánica, pasando por la filosofía moral e, incluso, la teología), buen gusto, crítica y erudición («cio'si faccia con buen gusto, con critica ed erudizione»). Confirman también ese auge de la actitud crítica quienes se manifiestan preocupados por ello, como Mabillon y Bossuet, que se lamentan afirmando que es la enfermedad de su tiempo.⁶ El propio Lord Shaftesbury, quizá como explicación a su frecuencia en ese momento, encuentra en el hombre una sorprendente afición a la sátira a pesar de su tendencia natural hacia la sociabilidad (que iría en sentido contrario a la crítica de los otros hombres).⁷

En consonancia con ese espíritu, los novelistas ingleses van a manifestar el propósito crítico o moral de sus creaciones, lejos de la mera distracción como objetivo. Richardson deja bien claro en el título de su *Pamela* su carácter instructivo (*Pamela o la virtud recompensada... Con el fin de cultivar los principios de la virtud y la religión en las mentes de los jóvenes de ambos sexos*).⁸ Por su parte, Fielding, en la dedicatoria de *Amelia*, expresa el propósito satírico de la novela y cómo este no se dirige a defectos individuales sino sociales.⁹ En un artículo publicado en *The Covent Garden Journal*, hace una defensa del propósito satírico en la novela frente al simple entretenimiento: poner en eviden-

⁶ Citados en Álvarez de Miranda (1992: 511, 517-518).

⁷ «As fond as men are of company, and as little able to enjoy any happiness out of it, they are yet strangely addicted to the way of satire», *Characteristics*, II, p. 84.

⁸ *Pamela or Virtue Rewarded... In order to cultivate the Principles of Virtue and Religion in the Minds of the Youth of Both Sexes* (1740).

⁹ «The following Book is sincerely designed to promote the Cause of Virtue, and to expose some of the most glaring Evils, as well public as private, which at present infest the Country; tho' there is scarce, as I remember, a single Stroke of Satire aimed at anyone Person throughout the whole», Henry Fielding, *Amelia* (1751), p. 3.

cia los defectos morales y resaltar las virtudes debería ser el objetivo prioritario. Por esa razón, elogia a los grandes maestros de la sátira, Luciano, Cervantes y Swift, quienes habrían sabido combinarla con el humor.¹⁰ Critica el interés por el pasatiempo exclusivamente, a la vez que propugna el humor como instrumento de la sátira.¹¹ En el mismo artículo, defiende también la utilidad del ingenio y del humor amable para transmitir un propósito moral (sirviéndose de las palabras de Richardson).¹²

No es de extrañar, por tanto que, en el prefacio del *Joseph Andrews*, Fielding se preocupe de distanciarse de los *romances*, de novelas como *Astrea* de Honoré d'Urfé, *Casandra* de Calprenède o *Clelia* de Scudéry, por su «muy escasa instrucción o entretenimiento».¹³ En esa misma dirección, Fielding proclama el propósito satírico de Cervantes junto con el de entretenimiento del lector: «Cervantes debe ser considerado como un autor que pretendía no sólo la distracción, sino la instrucción y la reforma de sus compatriotas».¹⁴

¹⁰ «Few men, I believe, do more admire the Works of those great Masters who have sent their Satire (if I may use the Expression) laughing into the World. Such are that great Triumvirate, Lucian, Cervantes, and Swift. These Authors I shall ever hold in the highest Degree of Esteem; not indeed for that Wit and Humour alone which they all so eminently possess, but because they all endeavoured, with the utmost Force of their Wit and Humour, to expose and extirpate those Follies and Vices which chiefly prevailed in their several Countries», *The Covent Garden Journal*, 10 (4 febrero, 1752), en *The Criticism*, p. 160.

¹¹ «Writers are not, I presume, to be considered as mere Jack-Puddings, whose Business it is only to excite Laughter: This, indeed, may sometimes be intermixed, and served up, with graver Matters, in order to titillate the Palate, and to recommend wholesome Food to the Mind; and, for this Purpose, it hath been used by many excellent Authors: *for why* (as Horace says) *should not any one promulgate Truth with a Smile on this Countenance?*» (en *The Criticism*, p. 159).

¹² «When Wit and Humour are introduced for such good Purposes, when the agreeable *is blended with the useful*, then is the Writes said to *have succeeded in every Point. Pleasantry* (as the ingenious Author of Clarissa says of a Story) *should be made only the Vehicle of Instruction*», (en *The Criticism*, p. 159).

¹³ «Such are those voluminous Works, commonly called Romances, namely, *Clelia*, *Cleopatra*, *Astraea*, *Cassandra*, the *Grand Cyrus*, and innumerable others, which contain, as I apprehend, very little Instruction or Entertainment», Henry Fielding, *Joseph Andrews*, «Author's Preface».

¹⁴ «Cervantes is to be considered as an Author who intended not only the Diversion, but the Instruction and Reformation of his Countrymen», en su reseña a *The*

El propósito satírico que los hombres del XVIII valorarán en la novela lo encuentran en el *Quijote* gracias a una interpretación que va a adquirir una enorme difusión en toda Europa. Esa interpretación es la del jesuita francés René Rapin, quien destaca al *Quijote* dentro de la sátira en un libro sobre poética, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674), que se tradujo de inmediato al inglés y que tuvo una gran difusión, hasta el punto de convertir a Rapin en el crítico francés de mayor influencia en la Inglaterra de finales del siglo XVII y principios del XVIII.¹⁵ Rapin interpreta el *Quijote* como una sátira no ya de los libros de caballerías sino de los valores caballerescos, que estarían profundamente enraizados en la aristocracia española. El resultado habría sido una sátira muy sutil de la nación porque toda la nobleza española estaría obcecada en lo caballeresco.¹⁶

La idea sería recogida y difundida por toda Europa por Louis Moréri en *Le Grand Dictionnaire Historique*, una obra muy difundida en toda Europa. El resultado es la gran aceptación que va a tener especialmente en Inglaterra, Francia y Alemania. En Inglaterra aludirán a ella, al menos, William Temple, lord Shaftesbury, Motteux, Steele, el *Examiner*, William King, Daniel Defoe, lord Carteret, Warburton, William Collins, Fielding, Hurd y el *Monthly Mirror*; en Francia la repiten, entre otros, Madame de Lambert, Baudouin, Jean-François Peyron y el marqués de Mirabeau.¹⁷

La interpretación de Rapin acabaría adquiriendo una dimensión política insospechada cuando William Temple achaca al *Quijote* la responsabilidad de haber sido el culpable de la decadencia del imperio

Female Quixote (1752), de Charlotte Lennox: *The Covent Garden Journal*, 24 (24 marzo de 1752), en Fielding, *The Criticism...*, pp. 191-192.

¹⁵ Sobre esta interpretación y su repercusión en Inglaterra, Francia, Alemania y España, puede verse Martínez Mata (2005).

¹⁶ «Ce grand homme, ayant été traité avec quelque mépris par le duc de Lorme, premier ministre de Philippe III, qui n'avoit nulle considération pour les sçavans, écrivit le roman de *Don Quichot*, qui est une satyre très fine de la nation: parce que toute la noblesse d'Espagne, qu'il rend ridicule par cet ouvrage, s'éstait entêtée de chevalerie».

¹⁷ Las referencias en Martínez Mata (2005). Añádase a las alemanas incluidas allí las siguientes: D. G. Mohorf (1700) y J. B. Mencke (1745), citadas en Carmen Rivero (2011: 116-117).

español al debilitar las virtudes que, actuando como estímulo de los españoles, lo habrían hecho posible.¹⁸ La explicación de ese razonamiento tan sorprendente vendría formulada en las palabras de Jean-François Peyron aludiendo al riesgo de haber debilitado, con la sátira anticaballeresca, el heroísmo que caracterizaba a la nación española.¹⁹ Todavía a comienzos del XIX, Navarrete considerará el espíritu caballeresco como impulsor de las gestas de los españoles en el XVI.²⁰

La explicación de Peyron estaría vinculada al supuesto orgullo de los españoles como tópico nacional (que Peyron expresa de modo ennoblecedor como «energía de carácter»), en un momento en el que se concede una gran veracidad a los tópicos nacionales. Ese supuesto orgullo de los españoles se vincula claramente a la concepción caballeresca —y aristocrática— del honor, en cuanto que el honor justificaría e, incluso, exigiría el orgullo para hacerlo valer socialmente, con lo que estaría acreditando la interpretación simbólica de Rapin del *Quijote* como sátira de la aristocracia española. Se trata de un tópico muy vivo desde el siglo XVI, del que deja constancia el propio Cervantes y que se mantendría de actualidad durante mucho tiempo.²¹ La nación española como ejemplo de la preservación de los valores nobiliarios aún en el mismo siglo XVIII, puede percibirse muy claramente en Montesquieu, un pensador muy influido por las ideas inglesas.

¹⁸ La historia de *Don Quijote* habría sido «A great Cause of the Ruin of Spain, or of its Greatness and Power» porque, «after Don Quixot appeared, and with that inimitable Wit and Humour turned all this Romantick Honour and Love into Ridicule; the *Spaniards*... began to grow ashamed of both, and to laugh at Fighting and Loving... this *Spaniard* would need have pass for a great Cause of the Ruin of *Spain*, or of its Greatness and Power», William Temple, «An Essay upon Ancient and Modern Learning» (1690), en *Critical Essays*..., pp. 71-72.

¹⁹ «Il avoit corrigé sa nation de son ardeur pour les grandes aventures; il avoit jeté par son *Don Quichote* un ridicule inéfaçable sur les romans de chevalerie; & peut-être doit-on lui reprocher d'avoir énervé ces sentiments héroïques, cette énergie de caractère, cette grandeur d'âme qui distinguoient la nation espagnole», Jean-François Peyron, *Nouveau voyage en Espagne*..., t. II, pp. 233-234.

²⁰ En *Don Alvaro*..., p. 113.

²¹ «Mostrábanse con todos liberales (“generosos”) y comedidos (“mesurados en el trato”), y muy ajenos de la arrogancia que dicen que suelen tener los españoles», *La señora Cornelia*, en *Novelas ejemplares*, p. 482. «Son bien vistos y recibidos los españoles... es la causa que... no dan lugar a mostrar su condición, tenida por arrogante», *Persiles*, pp. 610-611.

Para Montesquieu, la obsesión del honor conducía inevitablemente, como consecuencia del orgullo, a la gravedad y pereza que se achacaba a los españoles y que se habría convertido en una de las causas de la caída de España. De este modo, para Montesquieu, España y Portugal, que habían considerado las tierras descubiertas como «objetos de conquista» antes que como «objetos de comercio», habían quedado incapacitadas para la nueva sociabilidad. El verdadero espíritu ciudadano era algo radicalmente contrario al afán de conquista y a la obsesión por apoderarse de los metales preciosos de otros países.²²

La interpretación de Rapin del *Quijote* como sátira antiespañola tendrá consecuencias bien diferentes en Inglaterra respecto de Francia. La secular enemistad entre España y Francia es la culpable de la propaganda antiespañola desarrollada por los franceses. La llamada «Leyenda Negra» antiespañola dirige su objetivo hacia la actividad de la Inquisición y hacia la crueldad y codicia de los españoles en la conquista de América (Sánchez Jiménez 2016). De manera que en Francia la interpretación del *Quijote* de Rapin vendría a ser un elemento más de esa mirada adversa hacia el país vecino, con el que se habían producido numerosos enfrentamientos bélicos.

En Inglaterra, por el contrario, la hostilidad con España de finales del XVI ha sido sustituida por la rivalidad política con Francia. El diferente contexto histórico-político de Inglaterra favorecía sin duda el hecho de que la interpretación de Rapin pudiera considerarse no desde la perspectiva política, el antiguo enfrentamiento entre las dos naciones, sino desde la ideológica: la España que supuestamente Cervantes satirizaría representaría más que ningún otro país (por las específicas circunstancias de la guerra de Reconquista, como explicaba Peyron) la ideología aristocrática, feudal en definitiva, y por ello la propia del Antiguo Régimen que pretenden dejar atrás.

Los novelistas ingleses del XVIII habían advertido, siguiendo la pauta de Fielding, que el *Quijote* adoptaba la apariencia de una parodia literaria, pero solo para perseguir otro objetivo de una naturaleza bien distinta. No hubo la menor duda para ellos de que el *Quijote* empezaba como parodia, pero, tras esa apariencia, se proponía, de acuerdo con la

²² Fernández Albaladejo (1997).

interpretación de Rapin, otro objetivo: el de la sátira ideológica, que trascendería la sátira literaria.

Fielding da testimonio de que se tomaba muy en serio la interpretación de René Rapin. En su reseña a *The Female Quixote* (1752), de Charlotte Lennox, identifica en el *Quijote* un propósito crítico respecto de un comportamiento dominado por los códigos caballerescos, que Fielding supone generalizado en España en la época de Cervantes y al que califica como «una locura agresiva»:

Cervantes debe ser considerado como un autor que pretendía no sólo la distracción, sino la instrucción y la reforma de sus compatriotas: con esta intención, dirigió su ridículo hacia una locura agresiva, que en su tiempo prevaleció universalmente en España, y que casi había convertido a un pueblo civilizado en una nación de violentos.²³

En cambio, en España el propio Gregorio Mayans, el erudito que escribe la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* por encargo de lord Carteret para su edición del *Quijote* (1738), alude a la dimensión satírica de la novela cervantina con objetivos muy poco relevantes y sin advertir ningún objetivo de naturaleza ideológica. Podríamos interpretar que Mayans elogia el *Quijote* en cuanto sátira simplemente porque se trata de una categoría estimada por los neoclásicos, del mismo modo que elogiará también la sencillez de su estilo, la verosimilitud y el decoro, cualidades todas ellas que responden a unos principios estéticos aceptados uniformemente.

El modelo quijotesco había sido ya utilizado por Samuel Butler en el siglo XVII para satirizar los excesos del puritanismo en el *Hudibras*, una sátira narrativa en verso en tres partes (1663, 1664 y 1678). El éxito del *Hudibras* sería llamativo, con más de ochenta reediciones en los siglos XVII y XVIII, además de ser traducido al francés y al alemán.²⁴

²³ «Cervantes is to be considered as an Author who intended not only the Diversion, but the Instruction and Reformation of his Countrymen: With this Intention, he levelled his Ridicule at a vicious Folly, which in his Time universally prevailed in Spain, and had almost converted a civilized People in a Nation of Cut-throats», *The Covent Garden Journal*, 24 (1752), en *The Criticism...*, pp. 191-192.

²⁴ El *Hudibras* había merecido incluso un comentario de Voltaire (en *Letters concerning the English Nation*, pp. 212-213), adaptaciones de Thomas D'Urfey (*Butler's*

Pero el *Hudibras* representa un modelo distinto de sátira de la que se percibiría en el *Quijote* en el siglo XVIII. Frente a la sátira amable de la novela cervantina, la obra de Butler efectúa una crítica degradante, propia del Barroco.

Una muestra de esa nueva mirada hacia el *Quijote* y la distinta consideración de su protagonista que se produce en Inglaterra desde el final del XVII es el comentario de Samuel Johnson reprochándole a Butler haber convertido a su protagonista, Hudibras, en un mero objeto de desprecio, muy lejos de las virtudes con que Cervantes caracteriza a don Quijote. Mientras Cervantes habría dotado al caballero de tan buen juicio y virtud como para conservar nuestro aprecio a pesar de su comportamiento generalmente ridículo (que nunca llega a ser despreciable gracias a la destreza incomparable del autor), Butler no habría mostrado la sensibilidad necesaria hacia su personaje para proporcionarle alguna cualidad que le librara de la risa y el desprecio.²⁵

La opinión de Samuel Johnson, al confrontar la sátira de Cervantes con la de Butler, refleja la distinta naturaleza de la sátira ilustrada respecto de la barroca. Frente a la sátira barroca, que utiliza un tono cruel e injurioso y se dirige a comportamientos individuales, la sátira ilustrada, la que tiene su origen en los comienzos del siglo en Inglaterra con Addison y Steele, se sirve de un tono irónico, incluso bondadoso, y se dirige a un objetivo abstracto.

Steele caracteriza la verdadera sátira como resultado de la *buena naturaleza* del escritor satírico, que produce la repulsa de los vicios sin

Ghost: or Hudibras. The Fourth part) y Edward Ward (*The life... merrily translated into Hudibrastick verse*, 1710-1712), además de una edición anotada: *Hudibras in Three Parts, written in the Time of the Late Wars. Corrected and Amended with Large Annotations and a Preface by Zachary Grey, LL.D.* (1744). La referencia a las reediciones del *Hudibras* en Agapita Jurado Santos (2015: 11, 84, 127, 171-172, 203).

²⁵ «Cervantes had so much kindness for Don Quixote, that, however he embarrasses him with absurd distresses, he gives him so much sense and virtue as may preserve our esteem; wherever he is, or whatever he does, he is made by matchless dexterity commonly ridiculous, but never contemptible. But for poor Hudibras, his poet had no tenderness; he chooses not that any pity should be shown or respect paid him; he gives him up at once to laughter and contempt, without any quality that can dignify or protect him», Samuel Johnson, «Samuel Butler», *Lives of the English Poets*, pp. 119-120.

constituir en modo alguno una agresión a las personas.²⁶ Por su parte, Addison, en esta misma línea, condena la sátira personal aludiendo a sus efectos contraproducentes.²⁷

William Temple va a elogiar a Cervantes como autor satírico, contraponiéndolo a Rabelais, precisamente por no haber utilizado en su sátira la malicia y obscenidad que le reprocha a Rabelais. De modo que la ausencia de esos defectos convierte al «inigualable» *Don Quijote* en la más alta muestra del estilo satírico.²⁸

El elogio de Cervantes que efectúa William Temple tiene lugar en el contexto de su opinión negativa acerca del uso del ridículo («que habría corrompido nuestra poesía moderna»), lo que pone de relieve la naturaleza específica de la sátira de Cervantes, bien distinta de la de Butler, cuyo *Hudibras* señala a continuación como ejemplo de burlesco.²⁹

La interpretación satírica del *Quijote* la había mostrado Fielding ya desde su etapa como dramaturgo. En *Don Quixote in England*, representada en 1734 pero que había comenzado a escribir en 1727, Fielding va a convertir al personaje de don Quijote, trasplantado a una Inglaterra en época de elecciones, en el instrumento de la sátira de los vicios de la sociedad inglesa: hipocresía y corrupción. Recordando la naturaleza ambivalente del personaje cervantino (loco para lo caballeresco, pero muy sabio y sensato para lo demás), los discursos de don

²⁶ «I concluded (...) that Good-Nature was an essential Quality in a Satyr, and that all the Sentiments which are beautiful in this Way of Writing must proceed from that Quality in the Author. Good-Nature produces a Disdain of all baseness, Vice, and Folly, which prompts them to express themselves with Smartness against the Errors of Men, without Bitterness towards their Persons», (*Tatler*, 242, 1710), en Richard Steele y Joseph Addison, *Selection from the Tatler and the Spectator*, p. 182.

²⁷ «Lampoons and Satyrs, that are written with Wit and Spirit, are like poison'd Darts, which not only inflict a Wound, but make it incurable» (*Spectator*, 23, 1711), en Paulson (1988: 23).

²⁸ «The Matchless Writer of *Don Quixot* is much more to be admired for having made up so excellent a Composition of Satyr or Ridicule without those Ingredients [la malicia y obscenidad que le echa en cara a Rabelais], and seems to be the best and highest Strain that ever was or will be reached by that Vein», William Temple, «Of Poetry», p. 102.

²⁹ «Another Vein which has entred and helpt to Corrupt our modern Poesy is that of Ridicule (...) In *English* by Sir *John Mince*, *Hudibras*, and *Cotton*, and with greater height of *Burlesque* in the *English* than, I think, in any other Language», pp. 101-102.

Quijote servirán para criticar la hipocresía general y el interés por el dinero (los matrimonios por interés). Ese don Quijote obsesivo pero íntegro de *Don Quixote in England* tendrá su correspondencia en el personaje de Parson Adams en la novela *Joseph Andrews* (1742). Esta novela comienza como parodia —de *Pamela* (1740) de Richardson— merced al personaje de Joseph Andrews, que da título a la novela, el hermano de la protagonista de *Pamela* y fervoroso lector de las cartas de su hermana (es decir, el propio texto de la novela de Richardson porque, siguiendo la moda de la novela epistolar, *Pamela* está constituida por la correspondencia de la protagonista con sus padres). Joseph es fiel al modelo moral de su hermana para rechazar los intentos de seducción de su señora, una situación paralela, en la que la víctima ahora no es una muchacha sino un joven y en la que los resultados serán los contrarios a los reflejados en la novela de Richardson. Si en *Pamela* la protagonista ve premiada su virtud con el matrimonio con su señor, en la obra de Fielding Joseph se queda sin empleo. En adelante, Joseph se convertirá hasta cierto punto en el contrapunto sanchopancesco del quijotesco Parson Adams por su prudencia y pragmatismo. Al igual que don Quijote, Adams percibe el mundo a través de sus modelos literarios, si bien en este caso no se trata de los desprestigiados y anacrónicos libros de caballerías, sino de los clásicos y la Biblia, unos modelos que resultan universalmente aceptados, aunque las aventuras que les suceden a la pareja demuestran que la sociedad se encuentra muy distante de esos teóricos modelos. De manera que la sátira se produce precisamente por el contraste entre el cinismo e hipocresía de la sociedad y el modelo teórico, la Biblia, que debería seguir esa sociedad. Es la ingenuidad de Adams, chocando constantemente con una realidad bien lejana de su modelo, la que pone de relieve ese contraste y, por tanto, los defectos sociales satirizados.

La interpretación satírica que los novelistas ingleses perciben en el *Quijote*, siguiendo una trayectoria particular de la vía abierta por Rapin, es decir, la sátira de unos valores ideológicos con los que se sienten enfrentados, rescató la novela cervantina de la vía muerta a la que la había conducido la interpretación burlesca, la de una mera parodia de los libros de caballerías, sin otra función que la del entretenimiento.

La lectura del *Quijote* como una mera obra paródica no habría producido consecuencias relevantes en la concepción de la novela. Es lo que puede apreciarse, por ejemplo, en España, donde el *Quijote* no va a

provocar cambios en la evolución de la novela como género (hasta que no llega en el XIX la influencia de la novela realista inglesa y francesa). En el siglo XVII se percibe, al igual que en los demás países, como una obra burlesca, apreciada como entretenimiento por su amenidad, pero carente de cualquier otro alcance.

Así lo afirma Juan de Monmarte en el Prefacio de su edición en 1662. A pesar de ser el más interesado, como editor de la obra, en destacar los méritos del *Quijote*, Monmarte no es capaz de señalar otros valores fuera de su capacidad de entretener el ocio: «Menor en la sustancia [“en su contenido”] por ser una novela de caballerías, toda burla de las antiguas y entretenimiento de las venideras, inventado sólo para pasar tiempo en la ociosidad».

La valoración del *Quijote* hasta finales del XVII será, en todos los países, la de una obra menor, que adquiere popularidad, pero no produce comentarios de interés. Se convierte en fuente de argumentos, especialmente para los comediógrafos, aunque no tiene especial trascendencia en la novela. En España, hay que esperar incluso al *Fray Gerundio* (1758) de José Francisco de Isla para encontrar una influencia de relieve (aparte, claro, de la segunda parte del *Quijote* publicada en 1614 a nombre de «Alonso Fernández de Avellaneda»). La propia naturaleza del *Fray Gerundio*, una sátira paródica de los excesos de la predicación barroquista (en la que los rasgos de estilo gongorino se extremaban hasta el paroxismo más ridículo), muestra hasta qué punto se seguía manteniendo en la España de la primera mitad del XVIII la interpretación del siglo anterior.

El examen de la trayectoria editorial del *Quijote* revela la enorme incidencia que tiene el cambio de interpretación. En el siglo XVII el *Quijote* había conseguido una notable popularidad, pero no había obtenido un éxito editorial llamativo. Con veintiséis ediciones queda muy lejos, por ejemplo, del *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, que tiene ese número de ediciones en los cinco primeros años, ni con otras obras, como la *Diana* (1559) de Jorge de Montemayor, una novela pastoril que había sido reeditada en veintiséis ocasiones en cuarenta años (proporcionalmente el doble de ediciones que el *Quijote*).

Después del éxito inicial, el de los primeros años, el *Quijote* inicia bien pronto un declive editorial evidente, paliado solo en parte por las ediciones ilustradas. Pese al repunte provocado por el atractivo comer-

cial de las ediciones ilustradas, a finales de siglo nos encontramos con un extenso periodo de treinta años sin ninguna edición en España. Por el contrario, en el Siglo de las Luces se produce una auténtica eclosión editorial. Se publican 65 ediciones en Francia, 53 en Inglaterra (frente a 9 en el xvii), 37 en España, 11 en Alemania, 8 en Holanda, 4 en Italia, 3 en Irlanda, 2 en Rusia, 1 en Portugal, Austria, Dinamarca y Polonia.³⁰

La extraordinaria repercusión que obtiene el *Quijote* en el siglo xvii sería impensable para una mera obra de burlas, una parodia de un género literario desfasado. La identificación de un contenido trascendente en la novela cervantina, convertida en sátira de los valores del Antiguo Régimen (identificados con España especialmente), es el reactivo que proporciona al *Quijote* otra consideración bien distinta y una valoración más elevada, lo que permite a los novelistas ingleses del xviii percibir la riqueza de recursos narrativos utilizados por Cervantes.

La sátira de los valores caballerescos que los novelistas ingleses ven en el *Quijote* adquiriría una dimensión bien diferente desde la conciencia de una nueva concepción del mundo que quiere romper con el pasado. A comienzos del xviii se desarrolla, como es sabido, una conciencia muy marcada del cambio de época, del paso de unos valores sociales a otros nuevos, formulada además con imágenes muy expresivas como la que da nombre al periodo: la Ilustración es la luz que destierra las tinieblas, los prejuicios y valores reemplazados. Una imagen que condensa simbólicamente esa nueva actitud ideológica y la toma de conciencia de una edad que se percibe a sí misma bien diferente del pasado y orientada hacia el progreso social.

Esos valores rechazados son los aristocráticos del Antiguo Régimen, sustituidos por otros que persiguen la «felicidad pública», incompatibles con el individualismo aristocrático del mundo caballeresco. Ese mundo caballeresco cifra sus valores en el valor con la espada, teórica fuente originaria de la jerarquización social, y su correlato, el honor, la expresión social de la jerarquización estamental del Antiguo Régimen. Los modelos de conducta propugnados por la Ilustración son,

³⁰ Había adelantado algunas de estas reflexiones sobre la diferencia en la recepción del *Quijote* en los siglos xvii y xviii en Martínez Mata (2007).

en cambio, de orden social, orientados no hacia la honra o la fama (de carácter individual, por tanto), sino al bien común, al del conjunto de la sociedad. Por ello, la interpretación del *Quijote* como una sátira de los valores caballerescos, de los valores feudales, proporciona a la novela cervantina una inesperada sintonía con los nuevos tiempos que contribuye sin duda a su extraordinario éxito en el Siglo de las Luces y a que, a diferencia de lo ocurrido en el xvii, ese éxito vaya acompañado de la estima crítica.

La propia literalidad de las formulaciones que hace don Quijote de sus propósitos («hacer bien a todos, mal a ninguno», «defender doncellas desamparadas») ha contribuido en gran medida a que veamos ahora los valores caballerescos de un modo idealizado. Pero los valores caballerescos, aristocráticos (valentía, pundonor, defensa del honor espada en mano), son valores de orden individual, no colectivo, en cuanto que están orientados fundamentalmente a fines individuales (la gloria personal), no sociales. Por el contrario, la Ilustración va a propugnar los valores sociales, orientados hacia la comunidad, los que persiguen la «felicidad pública», el bienestar común.

Las recreaciones españolas o francesas del *Quijote* —y las inglesas del siglo xvii— lo habían utilizado, además de una fuente de episodios o de caracterización de personajes, como un modelo de parodia de un género literario, no de unos valores. Lo que reflejan esas recreaciones es que, en cualquier caso, el *Quijote* no abandonaba su ubicación como obra burlesca. Son los novelistas ingleses, en especial a partir de Fielding, los que le proporcionan una consideración bien distinta al interpretar en la novela cervantina una sátira de carácter abstracto y de naturaleza amable, en perfecta sintonía con su concepto de la sátira. Ese elevado aprecio les permitió ir más allá del repertorio de episodios o caracteres para adoptar toda una concepción de la novela, en la que ocupaba un lugar primordial el «principio quijotesco» (el desajuste entre literatura y realidad), así como la caracterización ambivalente de los personajes, al tiempo que advertían también otros rasgos que hoy consideramos propiamente modernos, como el importante papel de la ironía y el diálogo cómplice del autor con el lector gracias a la autonomía y capacidad irónica que Cervantes proporciona a la voz narradora, verdaderamente revolucionaria. Unos rasgos que habían pasado prácticamente inadvertidos cuando el *Quijote* era solo una parodia literaria de un género desfasado. La nueva mirada sobre el *Quijote*, al partir de

una muy distinta valoración, va a permitir el descubrimiento de esos rasgos por los novelistas ingleses del XVIII, de manera que acaban convirtiendo la novela cervantina en el fundamento de la novela moderna.

Bibliografía

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Real Academia Española, Madrid, 1992.
- ARDILA, Juan Antonio G., «Las rutas del *Quijote* por la novela inglesa del siglo XVIII», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 26 (2016), pp. 17-31.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López Real Academia Española, Madrid, 2013.
- *Persiles y Segismunda*, ed. Carlos Romero, Cátedra, Madrid, 2002.
- CHERCHI, Paolo, *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*, Bulzoni, Roma, 1977.
- CLOSE, Anthony, *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978; trad. esp.: *La concepción romántica del «Quijote»*, Crítica, Barcelona, 2005.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo, «Entre la «gravedad» y la «religión»: Montesquieu y la «tutela» de la Monarquía católica en el primer setecientos», en *Monarquía, imperio y pueblos en la España moderna. Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna (Alicante, 27-30 de mayo de 1996)*, vol. 1, coord. por Pablo Fernández Albaladejo, Universidad de Alicante, 1997, pp. 3-24.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Don Álvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz (1830)*, en *Marinos y descubridores*, Atlas, Madrid, 1944.
- FIELDING, Henry, *Amelia (1751)*, ed. M. Battestin, Wesleyan UP, Middletown, 1984.
- *The Criticism of Henry Fielding*, ed. Ioan Williams, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1970.
- GARRIDO ARDILA, John A., «Las rutas del *Quijote* por la novela inglesa del siglo XVIII», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 26 (2016), pp. 17-31.
- HARRY, Levin, «The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelist», en *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, ed. Morton W. Bloomfield, Harvard University Press, Cambridge, 1970, pp. 45-66.
- JOHNSON, Samuel, *Lives of the English Poets*, ed. L. Archer-Hind, Dent, Londres, 1968.

- JURADO SANTOS, Agapita, *Recorridos del Quijote por Europa (siglos XVII y XVIII)*, Reichenberger, Kassel, 2015.
- LUKÁCS, Gyorgy, *Teoría de la novela* [1920], Edasa, Barcelona, 1971.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio, «El *Quijote*, sátira antiespañola», *Voz y Letra* 16, 1-2 (2005), pp. 95-104.
- «El cambio de interpretación del *Quijote*: de libro de burlas a obra clásica», en *Cervantes y el «Quijote». Actas del coloquio internacional (Oviedo, 27 al 29 de octubre de 2004)*, Arco/Libros, Madrid, 2007, pp. 197-213.
- «La caracterización de los personajes en el *Quijote*», en *Cervantes y los cauces de la novela*, coord. E. Martínez Mata, Visor, Madrid, 2014, pp. 157-177.
- MORÉRI, Louis, *Le grand dictionnaire historique, ou le melange courieux de l'histoire sacree et profane*, 7ª ed., Amsterdam, Utrech y La Haya, 1694.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier, «La tradición cervantina en la novela inglesa: De Henry Fielding a William Thackeray», en *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento*, ed. Z. Luis-Martínez y L. Gómez Canseco, Juan de la Cuesta, Newark, 2006, pp. 73-112.
- PAULSON, Ronald, *Don Quixote in England. The Aesthetics of Laughter*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1988.
- PEYRON, Jean-François, *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 et 1778...*, t. II, Th. Barrois, París / Elmsly, Londres, 1782.
- RAPIN, René, *Les reflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674-1675), ed. E.T. Dubois, Muget, París, 1970.
- RIVERO IGLESIAS, Carmen, *La recepción e interpretación del Quijote en la Alemania del siglo XVIII*, Ayuntamiento, Argamasilla de Alba, 2011.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Leyenda Negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 2016.
- SHAFTESBURY, Lord (Anthony Cooper, Earl of Shaftesbury), *The Moralists, A Philosophical Rhapsody*, en *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, ed. John M. Roberstson, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis, 1964.
- STEELE, Richard, y ADDISON, Joseph, *Selection from the Tatler and the Spectator*, Penguin, Londres, 1982.
- TEMPLE, William, «An Essay upon Ancient and Modern Learning», en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. J. E. Spingarn, Indiana University, Bloomington, 1957, vol. 3, pp. 32-72.
- «Of Poetry», en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. J.E. Spingarn, Indiana University, Bloomington, 1957, vol. 3, pp. 73-109.
- VOLTAIRE, *Letters concerning the English Nation* (1733), ed. Nicholas Cronk, Oxford University Press, Oxford, 1994.



El humor y la comicidad en las traducciones inglesas de *Don Quijote* en el siglo XVIII

Cristina Valdés Rodríguez
Universidad de Oviedo

Introducción

Pensar en la lectura de *Don Quijote* es seguramente recordar sensaciones de compasión, de tristeza o de angustia, pero indudablemente, como lectores, surgen sonrisas al recordar episodios o escenas de la novela cervantina. No seré yo quien aporte novedades sobre el humor y la comicidad del texto cervantino, pero sí trataré de proporcionar una visión de cómo estos aspectos influyeron en las traducciones inglesas y, más concretamente, en las realizadas en el siglo XVIII. Numerosos autores han tratado la dimensión cómica y el humor en el *Quijote* (Russell, Close, Eisenberg) y este es sin duda uno de los efectos que ha hecho de esta novela una obra universal. Sin embargo, ¿cómo se ha logrado que perviva el efecto cómico de *Don Quijote* en tantas lenguas y culturas distintas? ¿Significa que las traducciones, o más bien los traductores, han sido capaces de recrear el mismo efecto en otra lengua, para otro público y en otro contexto? Con seguridad no podré responder a esta pregunta en su totalidad; sin embargo, comentaré cómo afrontaron la traducibilidad de determinados aspectos del Quijote cervantino los tres traductores de esta obra al inglés en el siglo XVIII, a saber:

Peter Anthony Motteux, que en 1700 publica *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha*, en Londres.

Charles Jarvis, o Jervas, traductor del texto titulado *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*.

Tobias Smollett, que fue el responsable de la traducción de 1755 titulada *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*.

Uno de los retos a los que se enfrentaron estos traductores, al igual que la nómina de traductores de épocas posteriores, tuvo que ver con la recreación del efecto cómico presente en el original en sus textos, elaborados, en este caso, un siglo más tarde. Y es que el humor está sometido a vaivenes, en la cuerda floja, sin constancia de ser comprendido o de que el efecto cómico tenga algún éxito en el receptor.

A este respecto, nos dice Garrido, en su planteamiento sobre una teoría dialógica del humor en *Don Quijote*, que:

El primer obstáculo que enfrenta cualquier planteamiento teórico del humor es su susceptibilidad a tantas variables, las cuales pueden ser del tipo sincrónico o diacrónico. Las primeras involucran aspectos como el contexto histórico-geográfico y la particular cultura donde ocurre el fenómeno. El humor también puede variar de una generación a otra dentro de un determinado grupo social (Garrido 2003).

Asimismo, Daniel Eisenberg, en el capítulo dedicado a «El humor de Don Quijote» en su obra *La interpretación cervantina del Quijote*, señala que el cambio cultural afecta la percepción del humor de una obra:

El humor es especialmente propenso a debilitarse con el paso del tiempo. Está unido, quizás inevitablemente, a las circunstancias en que se creó, y cuanto más sofisticado es, también es más efímero. [...] El mejor humor es, por tanto, perecedero, y es tan difícil para el especialista estudiarlo a varios siglos de distancia como para el lector apreciarlo. Sin embargo, si Don Quijote fue considerado durante mucho tiempo un libro cómico, si frecuentemente nos dice que contiene burlas y que Don Quijote y Sancho hacen reír a la gente hasta que revientan, su humor es un tema de estudio necesario (Eisenberg 1995).

En efecto, han sido varios los autores que han prestado atención al humor y la comicidad en el *Quijote*, tales como Russell (1969), Sicroff (1991), el mismo Eisenberg (1995), y muy especialmente Close

(2000, 2008), que manifiesta que «sin una comprensión adecuada del humor de Don Quijote, se puede afirmar que se pierde gran parte de su sentido» (2008).

Tradicionalmente se ha considerado que el humor es uno de los aspectos que tradicionalmente ha sido señalado como intraducible, precisamente por las dificultades que el viaje en el tiempo y en el espacio, y sobre todo culturalmente, entraña.

El humor y su traducción

En los Estudios de Traducción se han producido numerosas contribuciones sobre la traducción del humor tanto en textos literarios como en textos audiovisuales, o sobre los aspectos pragmáticos del humor. En este sentido autores como Chiaro (2010), Fuentes Luque (2004), Mateo Martínez-Bartolomé (1995), Zabalbeascoa (2005), Hickey (1999), Delabastita (1996a, b), Antonopoulou (2004) o Vandaele (2002) han estudiado la traducción del humor en distintos géneros textuales o desde la pragmática. Todos ellos subrayan que es fundamental lograr un adecuado trasvase a la cultura y a la lengua meta, sobre todo teniendo en cuenta lo que Fuentes denomina «el principio de funcionalidad», es decir, que el texto meta logre la efectividad esperada de la situación humorística. Igualmente, Vandaele opina que «[t]ranslating humour would come down to achieving the same humorous effect» («Traducir el humor sería esencialmente lograr el mismo efecto humorístico»; Vandaele, 2002: 151), y Zabalbeascoa subraya la necesidad de estudiar «the translatability of humour, how well humour travels across languages, and the nature of the barriers» («la traducibilidad del humor, con qué facilidad viaja el humor mediante distintas lenguas, así como la naturaleza de las barreras o dificultades»; 2005).

Afrontar la traducción del humor, sean textos literarios o de otro tipo, breves o extensos, no es tarea sencilla, sobre todo por las dificultades que entraña comprender y reproducir los mecanismos que contribuyen a la creación del efecto humorístico. En este sentido, Vandaele (2002: 150) distingue dos problemas principales que se le plantean al traductor de humor: la diferencia entre reconocer y reproducir el humor. Por ejemplo, «a sensitive decoder of humor is not necessarily an inspired or talented reproducer of it» («una persona con sensibilidad para des-

codificar el humor no tiene necesariamente talento para reproducirlo»; 2002: 169), y la diferencia interpersonal en la apreciación del humor.

Leo Hickey (1999), en su aproximación pragmática a este tipo de traducción, divide el humor en tres clases:

- El que depende exclusivamente del comportamiento o del conocimiento universal.
- El que se origina en algo específico a una sociedad o cultura.
- El que se deriva de algún aspecto de la lengua.

Para la adaptación o la traducción de cualquiera de estos tres tipos, Hickey (1999) propone la realización de un análisis pragmlingüístico del texto, basado en el concepto pragmático del acto de habla y, particularmente, en su fuerza perlocucionaria. Con ello se elimina la prioridad a la tan traída y llevada equivalencia semántica «para concedérsela a la pragmática», puesto que, para Hickey, crear en el texto traducido un efecto humorístico igual o similar al producido por el texto de origen puede depender de factores no estrictamente semánticos, sino de otro tipo, como puede ser la incongruencia, «la falta de adecuación o lo no esperado» o el efecto concreto causado en el lector, la perlocución. Para generar humor o comicidad se juega con las expectativas del receptor, que pueden ser lingüísticas, discursivas o culturales. De acuerdo con Mateo Martínez-Bartolomé, se crea humor «cuando estas no son satisfechas sino que son incluso trastocadas» (1995: 127). El mundo creado por Cervantes en *Don Quijote* abunda en situaciones y conversaciones cuyos elementos incongruentes o dobles sentidos generan ese humor tan universal que ha traspasado barreras geográficas y temporales y en gran medida ha sido gracias a sus traductores que esa comicidad ha llegado a nuestros días.

Sin embargo, nuestro viaje se ha detenido en el siglo XVIII y en la Inglaterra de finales del período de la Restauración, en pleno desarrollo económico y expansión política, y en los inicios de una revolución industrial, social y cultural que, en lo literario, sería testigo de un incremento en la producción de novelas, con temas y personajes inspirados en el *Quijote* cervantino. Tal fue su éxito en este país que Skinner (1987) declara que estamos ante la institucionalización del libro. De hecho, podemos afirmar que esta institucionalización literaria de *Don Quijote* se materializa en número de traducciones y de ediciones publicadas en la Inglaterra del siglo XVIII y en los numerosos personajes

que protagonizan las novelas inglesas y que son herederos de muchas de las cualidades de don Quijote y Sancho, así como de los aspectos cómicos de estos.

En su obra, *A Companion to Don Quixote*, Close (2008) dedica un capítulo al carácter cómico de la novela y cómo este condiciona el estilo y el modo narrativo. En nuestro trabajo prestaremos atención, en concreto, a cómo cada uno de los tres traductores, anteriormente mencionados, Motteux, Jarvis y Smollett, tratan de producir el mismo efecto humorístico que tienen en el original las descripciones, los juegos de palabras, o dobles sentidos, ciertas situaciones o algunos diálogos.

En opinión de Close (2008), el humor verbal supone el reto más difícil para los traductores del Quijote. En sus palabras:

Puesto que esta comicidad depende fundamentalmente del juego de palabras, los lectores hispano-hablantes están más capacitados que los no hispano-hablantes para percibirlo. Esto puede ejemplificarse en las traducciones modernas de *Don Quijote*, dado que incluso los traductores más competentes hallan dificultades para traducir con éxito el humor verbal de Cervantes a otra lengua: no sólo, por razones obvias, los juegos de palabras y los significados dobles, sino también el juego constante con los registros, los términos corrientes, las frases hechas y los coloquialismos. Por esto, uno necesita explicar la paradoja del atractivo universal de *Don Quijote*, a la que aparentemente no afecta la transposición de la historia al urdu, ruso, chino, o cualquier otro, a pesar de la pérdida habitual en la traducción. Este enigma lo explica, en mi opinión, un principio subyacente de la composición de la novela: el funcionalismo.¹

Son numerosos los ejemplos que Close (2008) incluye en su estudio y superan ampliamente los límites de esta breve presentación, por el análisis comparativo de varios fragmentos servirá para ilustrar algunas de las dificultades para la traducción del humor en *Don Quijote* y cómo los tres traductores, Motteux, Jarvis y Smollett, las superaron de distinta forma.

¹ Traducción de la autora.

Descripciones, juegos, nombres: distintos modos de crear humor en *Don Quijote*

Algunas de las primeras escenas y quizás las más representativas del tipo de humor que crea Cervantes se refieren a la descripción del hidalgo manchego y a lo acontecido en la venta. La descripción del personaje de don Quijote genera en el lector una ruptura de expectativas sobre la apariencia que tendría un caballero preparado para iniciar sus andanzas: la lanza parece estar preparada, su adarga es antigua, el caballo es flaco y el rocín tiene un aspecto no muy bueno. Por tanto, la impresión primera es de cierta sorpresa o trastrocamiento. En las traducciones al inglés de 1700 y de 1742, de Motteux y Jarvis, respectivamente, sin entrar en consideraciones sobre la calidad o la similitud entre ellas por no ser objeto en este análisis, ambos traductores utilizan el término «gentlemen» que hace referencia a la nobleza de un gentilhomme y el adjetivo «old» para denotar, doblemente, el paso del tiempo o el estado gastado de la adarga. Es Smollett quien, en su traducción de 1755, ornamenta su descripción y confiere un tono más burlesco, que despierta la risa del lector. Principalmente, emplea una estrategia de explicitación e intensificación verbal para subrayar esa apariencia impropia de un caballero andante. De este modo, el caballero se convierte en un noble rural, «de campo», de los que adornan las salas de su casa con una lanza, ya no vieja, sino descrita como «oxidada», y con escudos «carcomidos»; cuya monta es un «esqueleto de caballo» y el galgo se convierte en uno «famélico». Claramente, la imaginación de Smollett el novelista aporta una intensidad mayor a la burla ejercida sobre don Quijote y con ello, se resalta el efecto cómico.

<i>Cervantes</i>	<i>Motteux (1700)</i>	<i>Jarvis (1742)</i>	<i>Smollett(1755)</i>
Vivir un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.	There lived nor long ago one of those old-fashioned gentlemen who are never without a lance upon a rack, an old target, a lean horse, and a greyhound.	There lived not long ago one of those gentlemen, who usually keep a launce upon a rack, an old target, a lean horse, and a greyhound for coursing.	There lately lived one of those country gentlemen, who adorn their halls with a rusty lance and worm-eaten target, and ride forth on the skeleton of a horse, to course with a sort of a starved greyhound.

Sin duda es la escena de la venta una de las más divertidas y universales de toda la novela cervantina. En ella es don Quijote la víctima de las burlas quien, sin ser consciente de ello, actúa con cordura dentro de su locura. En el siguiente fragmento se puede apreciar cómo el humor se produce gracias al juego estilístico y verbal que Cervantes crea magistralmente durante el encuentro entre don Quijote y las mozas a las que el protagonista llama «damas». De nuevo es Smollett quien interviene más activamente en el producto final, por lo que la mano del traductor resulta más evidente cuando se trata de reproducir el efecto cómico presente en el texto original:

<i>Cervantes</i>	<i>Motteux (1700)</i>	<i>Jarvis (1742)</i>	<i>Smollett(1755)</i>
Llegó a la venta y a las damas, las cuales, como vieron venir un hombre de aquella suerte armado, y con lanza y adarga, llenas de miedo se iban a entrar en la venta; pero don Quijote, coligiendo por su huida su miedo, alzándose la visera de papelón y descubriendo su seco y polvoroso rostro, con genitil talante, y voz reposada les dijo: —Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran. Mirábanle las mozas y andaban con los ojos	Therefore, with the greatest joy in the world, he rode up to the inn. The wenches, affrighted at the approach of a man cased in iron, and armed with a lance and target, were for running into their lodging; but Don Quixote, perceiving their fear by their flight, lifted up the pasteboard beaver of his helmet, and discovering his withered, dusty face, with comely grace and grave delivery accosted them in this manner. 'I beseech ye, ladies, do not fly, nor fear the least offence: the order of knighthood, which I profess, does not permit me to countenance or offer injuries to anyone in the universe, and least	And therefore, with wondrous content, he came up to the inn, and to the ladies, who perceiving a man armed in that manner with lance and buckler, were frightened, and began to run into the house. But <i>Don Quixote</i> , guessing at their fear by their flight, lifted up his pasteboard visor, and discovering his withered and dusty visage, with courteous demeanour and grave voice thus accosted them: 'Fly not, ladies, nor fear any discourtesy, for the order of knighthood, which I profess, permits me not to offer injury to any one, much less to virgins of such high rank as your presence denotes.'	[He] rode towards the inn with infinite satisfaction. The ladies no sooner perceived such a strange figure, armed with lance and target, than they were seized with consternation, and tan affrighted to the gate; but Don Quixote, guessing their terror by their flight, lifted up his pasteboard visor, and discovering his meagre lanthorn-jaws besmeared with dust, addressed them thus, with gentle voice and courteous demeanour. 'Fly me not, ladies, nor dread the least affront; for it belong not to the order of knighthood, which I profess, to injure any mortal, much less such high-born damsels as your appearance declares you to be.'

<p>buscándole el rostro, que la mala visera le encubría; mas como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa y fue de manera que don Quijote vino a correrse y a decirles: — Bien parece la mesura en las hermosas, y es mucha sandez además la risa que de leve causa procede; pero non vos lo digo porque os acuitedes ni mostredes mal talante, que el mio es de ál que serviros.</p>	<p>of all to virgins of such high rank as your presence denotes.' The wenchs looked earnestly upon him, endeavouring to get a glimpse of his face, with his ill-contrived beaver partly hid; but when they heard themselves styled virgins, a thing so out of the way of their profession, they could not forbear laughing outright; which Don Quixote resented as a great affront. 'Give me leave to tell ye, ladies,' cried he, 'that modesty and civility are very becoming in the fair sex, whereas laughther without ground is the highest piece of indcretion however,' added he, 'I do not presume to say this to offend you, or incur your displeasure; no, ladies, I assure you I have no other design but to do you service.'</p>	<p>The wenchs stared at him, and with all the eyes they had, were looking to find his face, with the scurvy beaver almost covered. But when they heard themselves styled Virgins, a thing so out of the way of their profession, they could not contain their laughther, and that in so violent a manner, that Don Quixote began to grow angry, and said to then: 'Modesty well becomes the fair, and nothing is so foolish as excessive laughther proceeding from a slight occasion; but I do not say this to disoblige you, or to cause you to discover any ill disposition towards me; for mine is no other than do you service.'</p>	<p>The wenchs, who stared at him with all their curiosity, in order to discover his face, which the sorry beaver concealed, hearing themselves styled HIGH-BORN DAMSELS, an epithet so foreign to their profession, could contain themselves no longer, but burst out into such a fit of laughther, that Don Quixote, being offended, rebuked them in these words: 'Nothing is more commendable in beautiful women than modesty; and nothing more ridiculous than laughther proceeding from a flight cause, but this I mention not as a reproach, by which I may incur your indignation; on the contrary, my intention is only to do you service.'</p>
---	---	--	--

En primer lugar, la ironía situacional queda implícita en el término utilizado por Cervantes, «damas» para las mozas, de las que se deduce que son de profesión prostitutas, y este significado se explicita en la traducción de Motteux, que clarifica el estatus de las mismas mediante el término «wenches», término que en el período del inglés medio hacía referencia en forma abreviada a «wenschel», una mujer alocada que se asociaba con la prostitución, mientras que Jarvis y Smollett mantienen la ironía del momento utilizando el sustantivo «ladies». Estas reaccionan con miedo o temor ante la presencia del hidalgo. A

los adjetivos «affrighted» y «frightened», Smollett de nuevo añade la expresión «they were seized with consternation», es decir, se sintieron consternadas ante la visión de un hombre extraño, raro («strange»). El novelista escocés asume esta estrategia de intensificación para describir a don Quijote y convierte el miedo, «fear», de las jóvenes en «terror» al ver el rostro chupado y demacrado («lanthorn-jaws»).

Pero sin duda el trastrocamiento de las expectativas en este fragmento procede de un estilo arcaizante con el que don Quijote se dirige a las mozas, tratándolas como si fueran damas nobles, porque para él lo son, y de la ironía cargada de humor que queda implícita en el lenguaje. Como señala Barros (2007), «las afirmaciones del caballero acentúan el contraste y, al mismo tiempo, armonizan la disparidad entre su visión del exterior y el conocimiento interior que tienen las «mozas» de su propia condición». En este caso, cada uno de los tres traductores al inglés toma decisiones similares, si bien con matices diferenciadores, para reproducir el mismo efecto. Las formas arcaicas en el original «non fuyan», «vuestras mercedes», «ca», «facerle», «acuitedes», «mostredes» o «de ál» tienen su reflejo en expresiones igualmente arcaizantes en inglés como «ye» o «do not ... nor», o con la inclusión de un término en francés probablemente de la época de la dominación normanda, como es «demeanour». Los tres traductores recurren a una estrategia de compensación a través de un lenguaje más explícito y menos elaborado que el original castellano. Por ejemplo, la «mesura» se desdobra en dos cualidades apropiadas, «modesty and civility», o «becoming», en la versión de Motteux, y la «sandez» que, para Cervantes supone la risa fácil y sin fundamento de estas mozas, es para Motteux un ejemplo de indiscreción, para Jarvis, una estupidez, «foolish», y para Smollett, algo ridículo, o «ridiculous». La principal fuente de humor es la irónica concepción que don Quijote tiene de estas mozas, a quienes confunde con nobles damas: en el original Cervantes, a través de don Quijote, se refiere a ellas como «tan altas doncellas», incidiendo con esta elección en su juventud y en su virginidad, que es de hecho la causa de la risa que esto provoca en ellas. Motteux and Jarvis escogen la expresión explícita de «virgins of such high rank», para subrayar el contraste entre la realidad percibida por don Quijote y la realidad narrada o implicada por Cervantes. Por el contrario, Smollett se decanta por mantener el estilo arcaizante y por reforzar el efecto irónico de llamar «damsel», joven noble, a estas jóvenes.

Por tanto, hemos visto cómo el humor verbal es pieza clave en las descripciones y en las situaciones que, como estas, son innumerables en la novela cervantina. Capítulo digno de atención son los juegos de palabras que se producen a lo largo de la novela en los diálogos y también en los nombres propios que son fruto de la imaginación creativa de Cervantes. Rodríguez (2009: 218), en referencia al humor y los juegos de palabras en la traducción del *Lazarillo de Tormés*, señala que

[e]ntre las posibles estrategias de traducción que intentan solventar la inequivalencia interlingüística que encierra el humor de los juegos de palabras destacan el préstamo, la expansión, la substitución, y la compensación (Landers, 2001: 79-95), estrategias a las que suelen recurrir una parte importante de traductores literarios.

En *Don Quijote* son frecuentes los juegos de palabras en los nombres propios, que tienen por objeto provocar la risa o generar una imagen visual cómica en el lector. En ocasiones los traductores recurren a una estrategia de expansión o de amplificación, incluyendo una nota explicativa para tratar de compensar la inequivalencia semántica. En otros casos, por el contrario, el efecto perlocucionario se pierde, como ocurre con el nombre del gigante Caraculiambro, que no se adapta ni se explica y cuyo significado hace alusión a sus características físicas: una composición de «cara», «culo» y «ambro», que resuena a «hombro» o a «ambo», «junto», cuyo efecto burlesco y origen explica Reyre (2015: 734). Es interesante conocer las aportaciones sobre la traducción onomástica del *Quijote* al italiano realizadas por Botta y Garribba (2008).

Una de las críticas realizadas a estas traducciones, y especialmente a la traducción de Smollett de 1755, tiene que ver con que los traductores no logran captar el tono cómico de los juegos de palabras que realiza Cervantes en los antropónimos y en los topónimos. Sin embargo, en alguna ocasión el traductor y novelista consigue mantener el efecto alusivo del nombre y domestica el nombre de lugar para que el lector inglés pueda identificarlo más fácilmente con algún lugar simbólico para la cultura anglosajona, manteniendo el efecto cómico en lo posible.

En el siguiente ejemplo de las tres traducciones y el texto original de Cervantes:

<i>Cervantes</i>	<i>Motteux (1700)</i>	<i>Jarvis (1742)</i>	<i>Smollett(1755)</i>
Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán [...] y las agudezas de la doncella Plazerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada.	There we have the valorous knight Don Kyrie-Eleison of Montalban, * with his brother Thomas of Montalban [...] the dainty and witty conceits of the damsel Plazerdemivida, with the loves of and guiles of the widow Reposada. * Most of these names are significative, and are qualities personified; as <i>Kyrie-Eleison</i> , Greek for 'Lord have mercy upon us'; <i>Plazerdemivida</i> , 'pleasure of my life'; <i>Reposada</i> , sedate or quiet.	Here we have Don Kyrieleison of Montalvan, a valorous knight, and his brother Thomas of Montalvan [...], and the smart conceits of the damsel Plazerdemivida, with the amours and artifices of the widow Reposada.	Here is the fampus Don Godamercy of Montalban, and his brother Thomas of Mont-alban, * [...] together with the witticism of the Young lady, Joy of my Life, with the amorous stratagems of the widow Quiet. * In the original Quirieleyson, from the two Greek words quirie eleyson, signfyng Lord have mercy.

En estos fragmentos se produce un juego de palabras con los nombres propios de personas y de lugares. De este modo, el nombre propio Quirieleisón se transfiere, adaptándolo a su origen griego, a los tres textos meta en lengua inglesa, y en dos de las traducciones, en la de Motteux y en la de Smollett, ambos traductores introducen una nota explicativa a pie de página con el fin de aportar un significado esencial para crear un efecto humorístico, ya que el nombre hace referencia a una importante oración de la liturgia cristiana, y de esta manera se subraya el carácter religioso y piadoso de este caballero. Ambos Motteux y Jarvis mantienen el nombre griego de la oración, transcribiéndolo con una «k» inicial pero manteniendo el título honorífico castellano «Don»; por el contrario, Smollett juega con el significado y domestica el nombre decantándose por «Don Godamercy» en inglés. Se pierde por tanto el efecto extranjerizante de la liturgia católica española, que utilizaba el responso griego, para sustituirla por el responso inglés, mucho más familiar para el lector

inglés. Tanto Motteux como Smollett añaden una nota explicativa indicando que *Kyrie-eleison* en griego significa «El señor tenga piedad de nosotros». Esto explicaría la elección de Smollett de su juego de palabras cuando anglicaniza el nombre del personaje como «*Godamercy*», que es una versión reducida de la reproducción fonética de «*God*). *have mercy*».

En el caso de su apellido, Montalbán, éste hace referencia al nombre de un lugar de Castilla la Mancha, situado al sur de Toledo. Aparte de las connotaciones humorísticas del nombre «*Quirieleisión*» (Primera Parte, capítulo 6), es interesante analizar cómo los tres traductores han resuelto la búsqueda de un equivalente para un nombre asociado a un lugar. Mientras que Motteux y Jarvis trasvasan el nombre como «*Don Kyrie-Eleison of Montalban*» (p. 35 y p. 51, respectivamente), Smollett se decanta por «*Here is Don Godamercy of Mont-alban*» (p. 36), pero nada explica acerca de la elección del nombre de lugar «*Mont-alban*», que hace referencia a un lugar al sur de Toledo famoso por su castillo. Lo interesante es que este término empleado por Smollett resulta cercano a los lectores de lengua inglesa, en tanto que la ciudad de *St. Albans*, al sur de Inglaterra es uno de los principales lugares históricos asociado a la época prerromana y a su esplendor en épocas de los reinos anglosajones, donde además se libraron legendarias batallas épicas.

Otros ejemplos como el del nombre de *Cide Hamete Benengeli* merecerían nuestra atención, al tratarse de juegos de palabras con alusiones fónicas, o intercambios dialógicos entre Sancho y Quijote, que son igualmente fuente de comicidad y humor. En este sentido, Anthony Pym señala que uno de los motivos por los cuales Smollett y su traducción fueron criticados fue precisamente el tratamiento de los nombres propios con juegos de palabras:

Here is his Sancho Panza making fun of the Arabic historian *Cid Hamet Benengeli* (named as such on p. 66), who wrote the Arabic original of which the story of *Don Quixote* would be a translation: «... the author of our history is called *Cid Hamet Bean-and-jelly?*» «That name is Moorish», replied *Don Quixote*. «Very like», said the squire, «for I have been told that the Moors are very fond of beans and jellies» (p. 387).

At least Smollett attempted the joke (Pym 2005).

En el texto de Smollett se crea un comentario cómico basado en la insinuación de que a los Moros, como Cide Hamete Benengeli, les gustaba los caramelos o actuales gominolas, puesto que la expresión «beans and jellies» comparte una similitud oral con el apellido del historiador «Benengeli». A pesar del forzado juego de palabras, tal y como señala Pym, ciertamente se debe poner en valor el intento del traductor Smollett por subrayar la comicidad del nombre.

Conclusión

De lo anteriormente tratado, podemos concluir que las traducciones inglesas del siglo dieciocho cumplieron su misión de institucionalizar a *Don Quijote* como un libro modélico para otros autores y que, a pesar de su cara más trascendental y de las posteriores interpretaciones románticas de la obra cervantina, su esencia cómica y el humor producido por las incongruencias que dan lugar a burlas y por el uso del lenguaje, principalmente, lograron convertirse en rasgos universales del *Quijote*, es decir, traspasaron todo tipo de fronteras gracias a la labor de los traductores quienes, con mayor o menor acierto, son responsables de hacer viajar textos e historias para deleite y disfrute de los lectores. Al menos esto se puede afirmar de los tres traductores del texto cervantino español al inglés, quienes adoptaron distintas estrategias traductorales con el fin de mantener o (re)crear la comicidad del texto original.

Bibliografía

- ANTONOPOULOU, Eleni, «Humor theory and translation research: Proper names in humorous discourse», *Humor* 17, 3 (2004), pp. 219-255.
- BARROS, Sandro R., «¿Humor o barroquismo incongruente? La risa como mecanismo consonante en *Don Quijote*», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 34 (2007).
- BOTTA, Patrizia y AVIVA, Garribba, «Escollos de traducción en el «Quijote» (I)», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, eds. Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero

- Reguera, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 167-190.
- CLOSE, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- *A Companion to Don Quixote*, Tamesis, Woodbridge, 2008.
- CARMELO CUNCHILLOS, Jaime, «Traducciones inglesas del «Quijote»: la traducción de Motteux», *Cuadernos de investigación filológica* 10, (1984), pp. 111-128.
- CHIARO, Delia, *Translation, Humour and Literature*, Bloomsbury Acad & Prof., Londres, 2010.
- DELABASTITA, Dirk, *Traducio: essays on Punning and Translation*, St. Jerome, Manchester-Namur, 1996.
- *Wordplay and Translation*. Número especial de *The Translator: Studies in Intercultural Communication* 2:2, 1996.
- EISENBERG, Daniel, *La interpretación cervantina del Quijote*, Compañía Literaria, S.A., Madrid, 1995.
- FUENTES LUQUE, Adrián, «Reír o no reír, esa es la cuestión: la traducción del humor verbal audiovisual. Estudio descriptivo de un fragmento de *Duck Soup*, de los Hermanos Marx», *Puentes*, 6 (2004), pp. 77-85.
- GARRIDO, Rony E., «Hacia una teoría dialógica del humor: el caso de una conversación entre don Quijote y Sancho», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 10 (2003).
- HICKEY, Leo, «Aproximación pragmatolingüística a la traducción del humor», en *Aproximaciones a la traducción*, eds. Gil de Carrasco, Antonio & Hickey, Leo, Instituto Cervantes, Madrid, 1999, Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/obref/aproximaciones/hickey.htm>
- LEFEVERE, André, *Translating Literature. Practice and Theory in a comparative Literature Context*, Modern Association of America, Nueva York, 1992.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, Marta, *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995.
- PYM, Anthony, «The Translator as Author: Two English Quijotes», *Translation and Literature*, 14, 1 (2005), pp. 71-81.
- REYRE, Dominique, «Los nombres de los personajes de la novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*», *Príncipe de Viana*, núm. 236, ejemplar dedicado a: *Leyendo el Quijote. IV Centenario de la publicación de «Don Quijote de la Mancha»* (2005), pp. 727-742.

- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Beatriz M., «Humor y juegos de palabras en las traducciones de El Lazarillo de Tormes a la lengua inglesa», *TRANS*, 13 (2009), pp. 217-224.
- RUSSELL, P. E., «Don Quixote» as a Funny Book». *The Modern Language Review*, 64, 2, (1969), pp. 312-326.
- SICROFF, Albert A., «En torno al *Quijote* como «obra cómica»», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 353-366.
- SKINNER, John, «*Don Quixote* in 18th-Century England: A Study in Reader Response», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, VII, 1 (1987), pp. 45-57.
- VANDAELE, Jeroen, «Introduction (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means», *Translating Humour. Special Issue. The Translator*, 8, 2 (2002), pp. 149-172.
- ZABALBEASCOA, Patrick, «Humor and translation— an interdiscipline», *Humor* 18, 2 (2005), pp. 185-207.



El teatro en escena: *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do do gordo Sancho Pança* de Antonio José da Silva (el Judío)

Maia Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo

El presente trabajo tiene en realidad un doble objetivo, por un lado, examinar la presencia de la obra cervantina en la obra dramática de Antonio José da Silva junto con las soluciones estéticas halladas por medio de desplazamientos episódicos, recreación de personajes y acciones, alteración de posiciones jerárquicas y reordenamiento de secuencias narrativas, entre otros recursos. Por otro lado, se busca también, en este ejercicio comparativo, rendir un modesto homenaje a este gran escritor luso-brasileño, víctima de una injusticia histórica irreparable en las primeras décadas del siglo XVIII.

El autor de *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, Antonio José da Silva, también conocido como el Judío, ha sido considerado a través del tiempo uno de los grandes dramaturgos portugueses, dado que a pesar de haber nacido en Rio de Janeiro (1705), su familia se trasladó a Lisboa cuando él contaba con solo 7 años de edad.

El escenario de la dramaturgia en el Brasil de entonces era notoriamente incipiente. Durante la segunda mitad del siglo XVI, se conoció el teatro religioso del Padre José de Anchieta, de finalidad puramente didáctica y sin ninguna preocupación por el arte teatral, y no es antes del siglo XVIII que se encuentra otro escritor, Manuel Botelho de Oli-

veira, quien además de componer versos escribió también dos obras dramáticas en lengua española, que se encuadran en la categoría de las comedias de capa y espada, tan presentes en el denominado Siglo de Oro Español.

Es muy probable que las manifestaciones dramáticas más expresivas en el escenario de la colonia brasileña fueran los espectáculos promovidos por la Iglesia, que reproducían en cierta medida las fiestas ibéricas. Por cierto, como dice Almeida Prado, para que estas se produjeran era imprescindible el descubrimiento de fuentes nativas de riqueza como el oro y las piedras preciosas que favorecían la formación de núcleos urbanos, sin los cuales no podía haber representación teatral (Almeida Prado 1999). En realidad, las fiestas que podrían ser consideradas como espacios de representación, tenían lugar en las Iglesias y siempre se daban a propósito de alguna celebración religiosa, con cantos y bailes en los cuales participaban todos, sin restricciones. Hay relatos de viajantes extranjeros en los que estos festejos quedaron en alguna medida documentados. En ellos se puede observar que el sentido religioso parecía integrarse con los impulsos más profanos y que participaban activamente curas, monjas, representantes del gobierno y la comunidad en general (Almeida Prado, 1993: 60-2). En estos relatos también se puede constatar que en las primeras décadas del siglo XVIII llegaban a Brasil obras de Calderón, Agustín Moreto, Rojas Zorrilla, lo que nos induce a concluir, según algunos críticos, que la lengua castellana «se mantenía todavía como lengua corriente en Brasil, al menos en los círculos literarios, y que nuestro panorama teatral, a pesar de fragmentario, no dejaba de ofrecer una cierta coherencia en la medida en que espejaba el de Europa» (Almeida Prado 1993: 63-64).

No es posible saber si la familia de Antonio José da Silva tuvo algún contacto con fiestas y representaciones de este tipo mientras vivió en la ciudad de Rio de Janeiro y menos aún con espectáculos dramáticos. Sus padres, cristianos nuevos de ascendencia portuguesa pero nacidos en Brasil, tuvieron que trasladarse con sus tres hijos a Lisboa en 1712 para responder a juicios de la Inquisición, acusados de ser «judaizantes». A partir de entonces, la vida familiar se vuelve una verdadera serie de infortunios y adversidades. En 1726 el joven Antonio, que contaba entonces con solo 21 años y que, a ejemplo de su padre había optado por el estudio de las leyes, había ingresado en la Carrera de Cánones, en la Universidad de Coimbra. En ese momento es arrestado por el

Santo Oficio, que lo deja en libertad pocos meses después, con la obligatoriedad de usar el sambenito. Al terminar sus estudios jurídicos, regresa a Lisboa y trata de conciliar dos actividades: por lo que parece inicia su actuación profesional como abogado y, simultáneamente, se dedica a las letras, en particular al teatro y a la escena dramática. Sin embargo, la Inquisición no le da mayor tregua, y en 1737 es arrestado nuevamente. Esta vez, siendo reincidente, el rigor del Santo Oficio será mayor. El proceso se origina a partir de vagas pero significativas acusaciones de Leonor Gomes, una esclava de la familia que incrimina a sus patronos de «lavarse los viernes, antes de la cena, mandar a limpiar la casa el mismo día y ayunar el sábado absteniéndose del trabajo este día», actos suficientes para incriminar al joven dramaturgo de «observar el ayuno judío» (Windmuller 1984: 25). A la prisión le siguen distintas formas de tortura hasta ser sentenciado a muerte, no solo él sino prácticamente toda la familia, en un auto de fe, realizado en octubre de 1739 con la siguiente acusación: «convicto, negativo, pertinaz y relapso en el delito de herejía y apostasía», sin que hubiera ninguna referencia a su arte dramático, que a estas alturas ya contaba con el reconocimiento del público (Oliveira 2010, 40).

Para Jacó Guinsburg (2008:79), al tratar de estimar la inserción de Antonio José da Silva en el mundo luso-brasileño, el dramaturgo habría sido una de sus figuras más eminentes,

[...] no solo porque, como dramaturgo, fue uno de los más creativos desde Gil Vicente, habiendo renovado el teatro portugués de la época con sus «óperas» titiritescas y vaudevillescas. Ni porque, siendo cristiano nuevo, pagó con la propia vida sus orígenes y fidelidades judías. Ni, por último, porque, brasileño de nacimiento, proyectó con su presencia conspicua a los ojos del colonizador un rasgo notorio del emerger social y cultural de la identidad del colonizado. En realidad, su notable representatividad, para nosotros [los brasileños] principalmente, se da por la síntesis de estas tres facetas que lo moldean en una especie de personificación emblemática de la lucha de lo nuevo contra lo viejo, del oprimido contra el opresor, de lo marginal contra lo institucional, de la razón crítica contra la superstición ciega, de las fuerzas de la modernidad contra las bastillas del tradicionalismo, en la sociedad portuguesa del siglo XVIII, aún tan marcada entonces por su estructura arcaica, por su mentalidad retrógrada, por la pérdida de

poder de renovación y competitividad en el plano de las cosas y de las ideas (traducción nuestra).

Cuando la familia de Antonio José da Silva llega a Lisboa, el teatro portugués así como el mundo de las ideas y del arte en general, desde la segunda mitad del siglo XVII, se encontraban en pleno período de inercia cultural y, al mismo tiempo, en un clima de terror generalizado. Por un lado, estaban los descaminos de la corona portuguesa, bañada abundantemente por el oro brasileño recién descubierto y regida en aquel momento por D. João V, también conocido como el «Freirático», debido a su predilección sexual por «freiras» [monjas]. Por otro lado, en consonancia con la realeza, estaba la rigidez de la Iglesia, aferrada terminantemente a la persecución inquisitorial. Era un tiempo en el que la mirada de los portugueses, cimentada en la disparidad social y en una política de privilegios, se detenía en el pasado e insistía en ignorar lo que ocurría en los demás países europeos (Oliveira 2010).

En términos específicamente dramáticos, predominaban en Portugal las obras de autores clásicos y también representaciones de compañías españolas que se presentaban en Lisboa. Los autores de comedias, como en España, eran los directores de compañía que arcaaban con el montaje de la obra y que caminaban rumbo a la profesionalización de las actividades teatrales. También había patios de comedias, una versión lusitana de los corrales españoles, que contaban con gran simpatía de los sectores populares, aunque, tras la muerte de Gil Vicente, junto con la presencia de una censura inquisitorial, la escena dramática portuguesa había entrado en un período de estancamiento. Sería posible distinguir tres especies de representación predominantes en el Portugal de esa época: el teatro de corte destinado a un público selecto, el teatro jesuítico restringido a los colegios y, en especial, a la Universidad de Coimbra, que era en latín y dirigido, por tanto, a una élite letrada y, por último, el teatro popular de los patios de comedia, conocido como baja comedia o teatro de cordel, al que asistían las capas sociales más populares (Oliveira 2010: 33-34). O sea, desde el punto de vista de los espectáculos de teatro, su circulación estaba marcada por la estratificación social. Además, se seguía el modelo de Castilla, incluso adoptando en algunos casos la lengua castellana en lugar de la portuguesa (Cruz 1975). Sin embargo, si la presencia española era evidente, alrededor de 1720 el arte dramático italiano también

comienza a despuntar en el escenario portugués por medio de técnicas y recursos propios de la *Commedia dell'Arte* y de la ópera.

Inmerso en una morosa inercia el escenario teatral portugués existente desde la segunda mitad del siglo xvii, sin duda, fue Antonio José da Silva, con su obra dramática, quien llevó adelante una gran innovación de raíz popular en el teatro, proporcionando a su público el entretenimiento de la risa y de la crítica social. Llevó al escenario ocho obras consideradas como óperas joco-serias, y la primera de ellas, *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Panza*, fue representada en el Teatro do Bairro Alto, en Lisboa, en octubre de 1733. Cabe recordar que esta casa de espectáculos era considerada en la época un espacio dedicado al teatro marginal al que concurría un público que también podría encuadrarse en la misma categoría.

El dramaturgo escribió sus obras en prosa, no en verso, algo innovador en la escena dramática portuguesa de entonces. Además, contó con la participación de Antônio Teixeira en la composición de las partituras, dado que en sus comedias, entre una escena y otra, había canto, lo que las caracterizaba como óperas joco-serias. Por otra parte, en lugar de actores, utiliza en sus representaciones títeres de madera y alambre, lo que produce una relación singular entre el espectáculo y el espectador. Es como si él entendiera el teatro en su complejidad, es decir, como representación en un sentido amplio en el que el texto es tan solo una de las partes de la composición escénica en la cual reina el juego como estrategia de interlocución artística.¹

En su ópera de estreno, *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, da Silva recurre a la obra de Cervantes, cuyos personajes serían fácilmente identificados por el público. La obra se divide en dos partes: en la primera predomina el protagonismo del caballero mientras que en la segunda, el del escudero. Es curioso observar que toda la trama se basa esencialmente en la segunda parte del *Quijote*, de la cual el autor extrae episodios combinados a su agrado, además de crear otras situaciones narrativas como amplificaciones de escenas de la novela o incluso desplazamientos de motivos narrativos

¹ Para la cuestión del juego y de lo lúdico en el periodo denominado barroco, ver de Affonso Ávila, 1971. Con relación a los «bonifrates» del teatro de Antonio José da Silva, construcción y usos teatrales de los muñecos, ver el trabajo ya citado de José Luis de Oliveira.

entre personajes y episodios. La obra cervantina, dado su carácter irreverente por el juego entre autor, narrador, personaje y lector, por su comicidad y, al mismo tiempo, por la crítica social que permea los más distintos estamentos parece prestarse plenamente al arte escénico de los títeres del teatro de da Silva que juegan seriamente con los más diversos contenidos y palabras. En este sentido, es imprescindible la elección de la segunda parte del *Quijote* pues esta abre la posibilidad de jugar con los lectores de la propia obra, es decir, Sansón Carrasco y los duques.

De un modo general, el don Quijote del dramaturgo portugués es menos serio que el cervantino, a la vez que Sancho es más nivelado en relación a su amo. Las contradicciones y paradojas se explicitan sin generar mayores conflictos, como en la primera aria cantada por la sobrina, la ama, don Quijote y Sansón Carrasco, cuando el caballero decide emprender nuevas andanzas. Es como si en el canto los personajes se distanciaran de la escenificación y sintetizaran la escena explicitando las divergencias entre ellos.²

Los espacios interiores, más precisamente, el espacio doméstico, también se encuentra dilatado en la obra. Sancho dialoga más detenidamente con Teresa y su hija y siendo autoirónico al describir la prometida isla de la cual será gobernador, deja de lado la ingenuidad, aunque le entusiasme la idea de la elevación de su status. Una isla que, como dice él, además de mínima, está repleta de árboles espinosos, ortigas, malos olores y pestes. Antes de emprender su segunda salida, como precaución, Sancho hace el testamento de sus bienes —una alusión al testamento de don Quijote en la obra cervantina— promoviendo así una inversión cómica. Sus bienes son pobres migajas a ser oficializadas por un notario que nunca ha hecho ni siquiera un

² Aria: Sobrinha: Ai, meu tio, não se ausente./ D. Quijote: Calai-vos, impertinente./ Ama: Meu senhor, isso é loucura./ Carrasco: Ide, ide, don Quijote./ Sobrinha: Mas que hei de fazer sem tio?/ Ama: Mas que hei de fazer sem amo?/ Carrasco: Deixai ir esse mamote./ D. Quijote: Não haja mais choro, ah tal! Ama: Un amo que tanto amo!/ Sobrinha: Ai sobrinha sem ventura!/ D. Quijote: Ora adeus, ó pátria amada./ Carrasco: D. Quijote, avante, avante./ Sobrinha: Minha dor, matar-me trata./ Ama: Minha pena me sufoca./ D. Quijote: Isto é espada, não é roca./ Carrasco: Tu te vás, D. Quijote, por teu mal (pp. 47-48). Todas las citas de la obra de Antonio José da Silva parten de *Vida de D. Quijote. Espoaida e Guerras do Alecrim*, ed. Liberto Cruz, 1975.

testamento. La escena siguiente ya cuenta con el caballero y su escudero rumbo al encuentro de Dulcinea; en seguida viene la escena del encuentro con la carreta de la muerte, e inmediatamente el encuentro con el Caballero de los Espejos.

Cabe observar que algunos de los detalles de la obra cervantina, presentes en los diálogos entre don Quijote y Sancho, no pasan desapercibidos por Antonio José da Silva. Como bien se sabe, tras la escena desastrosa con los actores que van en la carreta de la muerte, viene una gran decepción del caballero, ya abatido por el encuentro con la Dulcinea encantada. Por medio de un diálogo entre el amo y el escudero, don Quijote hace comentarios acerca de la vida de los actores de teatro y de la representación, tratando de introducir a su escudero en los artificios del arte dramático y en los sentidos que guardan las relaciones entre teatro y vida. Con esta perspectiva, dice don Quijote a Sancho:

[...] si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.

—Sí he visto —respondió Sancho.

—Pues lo mismo —dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.

—¡Brava comparación! —dijo Sancho—, aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego, cada pieza tiene su particular oficio; y en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura (*DQ*, II, 12, pp. 718-719).³

³ Las citas del *Quijote* parten de la edición dirigida por F. Rico (Barcelona, Ed. Crítica/Inst. Cervantes, 1998).

Ante este comentario, el caballero se sorprende y le echa tremendo elogio a su escudero: «—Cada día, Sancho —dijo don Quijote—, te vas haciendo menos simple y más discreto.» Es bien sabido que la discreción era una de las cualidades humanas más apreciadas en los tiempos de Cervantes y que suponía ser pulido no solo en la convivencia social sino también en relación al dominio personal de los propios impulsos. Al oír tal comentario, Sancho, orgulloso de sí mismo, arriesga otra metáfora, esta vez cómica, que linda con lo burlesco, es decir, se sirve de un estilo elevado para reproducir un contenido bajo en forma de encomio:

—Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuesa merced —respondió Sancho— que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuesa merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que ha que le sirvo y comunico; y con esto espero de dar frutos de mí que sean de bendición, tales, que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío (DQ, II, 12, 719).

En su ópera burlesca, Antonio José da Silva, atento lector de Cervantes, no deja pasar este juego metafórico entre los dos personajes, aunque amoldándolo a la economía exigida por el contexto escénico. En el caso, quien se encarga de los elogios es Sancho que observa el uso que su amo hace del lenguaje e irónicamente retruca:

D. QUIJOTE: —Sancho, ata este caballo a ese tronco, que ya el Sol se ha escondido en el vestuario de Tetis, después de hacer primero gala de los astros en la comedia del día.

SANCHO: —Buena metáfora; pero yo tengo la panza vacía y no estoy para oír conceptos (p. 59).

Las escenas se desarrollan pasando por el episodio del Caballero de los Leones y por la entrada en la Cueva de Montesinos, poniendo en evidencia la libertad del dramaturgo en la recomposición narrativa y también en la introducción de la figura del «gracioso», representada por Sancho. El escudero oscila en varios momentos entre la realidad de los

hechos y una imaginación prodigiosa contagiada por las fantasías quijotescas; entre una crítica despiadada en relación a su amo, y al mismo tiempo una admiración desbordante por sus palabras y sus acciones.

Ambos se internan en el espacio mágico de la Cueva, que en un primer momento el caballero identifica como el Infierno. Intercambian algunas palabras con Montesinos, don Quijote canta un aria, Belerma canta otra, aunque la escena se sostenga sobre todo con el diálogo entre amo y escudero que se desentienden en varios momentos. Los cambios de escenarios ocurren gracias a terremotos que funcionan como soluciones escénicas para conducir a los personajes a otros recintos de la cueva, abriendo nuevas posibilidades dramáticas. En un determinado momento surge en la escena la musa Calíope que, viniendo del monte Parnaso a mando de Apolo, solicita los favores del caballero para defenderlo de los malos poetas que a su vez puede ser entendida como una recreación del episodio de la Dueña Dolorida mezclada con una alusión a *Viaje del Parnaso*, colocando al caballero en defensa de la buena poesía, de modo que las armas se confunden con las letras. Don Quijote sale vencedor de esta aventura y también Sancho, que acaba pidiendo a Apolo un lugar en el Parnaso para un hijo suyo, «muy inclinado a la poesía» (p. 81). La escena termina con un aria burlesca de Sancho, en pleno Parnaso, diciendo ser él también un poeta y poniendo fin a la primera parte.

Una escena cómica que no puede dejar de mencionarse es cuando, todavía en la Cueva de Montesinos, don Quijote se empecina en que Sancho es la Dulcinea encantada. Es curioso ver la argumentación del escudero para disuadirlo de esta idea. Otros momentos de comicidad son algunas intervenciones o incluso los comentarios de Sancho, cuando lo que se va desarrollando en la escena le parece raro o inverosímil, o cuando insiste en decirle al espectador: «¡esto es una representación teatral!». Cuando Calíope desciende del Parnaso sobre una nube, el caballero, saludando a la musa, dice: «Soberana ninfa [...] Que rasgando diáfanos vapores...» y Sancho completa: «Que al desgarrar nubes de cartón» (p. 76). Procedimiento similar sucede en la segunda parte, cuando a las márgenes del Río Ebro, don Quijote le pregunta: «¿Sabes dónde estamos?» Y Sancho contesta: «Sé muy bien. [...] Estamos en el teatro do Bairro Alto» (p. 84).

La primera parte termina con los agradecimientos de Sancho a Apolo por el lugar que este le promete a su hijo, pretendido poeta, y

por eso canta un aria que no dice nada además de imitar el rebuzno festivo del asno y el canto repetitivo del gallo, produciendo el rebajamiento cómico del Parnaso.

La segunda parte se inicia entonces con un diálogo bastante divertido entre amo y escudero, en el cual Sancho se dice insatisfecho con la vida que lleva al lado de don Quijote. Lo más interesante de la escena es el tono de la interlocución, que ya no establece jerarquía entre ambos. El Sancho cervantino se muestra contrariado por la mala vida de escudero y le expresa su descontento al amo, sin embargo, el Sancho de Antonio José da Silva va más allá y presenta sus quejas al caballero como infringiendo las normas del decoro:

D. QUIJOTE: Ya estamos en tierra de Aragón: este es el famoso Río Ebro. En realidad, Sancho, que este país es delicioso y ameno. ¿Qué te parece, Sancho? ¿No respondes? ¿Te has quedado mudo?

SANCHO: Digo que no quiero responder palabra, y dicho está; ocúpese de su vida y déjeme.

D. QUIJOTE: ¿Sin duda, estás arrepentido de servirme!

SANCHO: ¿Que cómo estoy? Más me valiera ser sombrerero, que es el peor oficio que hay en el Mundo, que servir a vuestra merced.

D. QUIJOTE: ¿Pues tan mal te ha ido conmigo?

SANCHO: ¿No es nada venir yo de aquella guerra del Parnaso molido y remolido por vuestra merced, y no encontrar esa maldita isla, y solo encontrar un hermoso arroyo que me corta las ancas? (p. 83, traducción nuestra).

Bien, si la preocupación de Sancho es tener cuanto antes su isla para gobernar, en seguida el dúo se encuentra con el Hidalgo y la Hidalga —que corresponden a los duques— y así, finalmente, le llega a las manos el poder. Es interesante observar que en la obra de Antonio José da Silva, la llegada de ambos personajes al palacio, además de corresponder a una fuente de diversión para toda la corte, también es una forma para desviar a la hidalga de la «cruel melancolía» que la persigue, como le confidencia al hidalgo (p. 88).

No se trata en este momento de seguir paso a paso el desarrollo de las escenas, sin embargo, cabe resaltar la perspicacia de la lectura del dramaturgo en relación a la obra cervantina, no solo amplificando algunas de las grandes acciones, sino también dando relieve a pequeños

detalles de las escenas de conversación. Un ejemplo es en relación al sentarse a la mesa cuando los personajes cervantinos llegan al palacio de los duques y se produce un impasse alrededor de quién ocupará la cabecera. Sancho se pone a relatar un «cuento» transcurrido en su aldea, en el cual había tenido lugar una situación similar. Es curioso observar que en ese momento Cervantes parece apropiarse de lo que Gracián Dantisco, en su *Galateo español*, había recomendado como una de las conductas a ser evitadas. Sancho, al relatar el cuento, hace exactamente lo que no debería: sigue una línea interminable de asociaciones y pierde el hilo conductor del relato. En el caso de da Silva, aunque con otras motivaciones y con otras tramas, se da el mismo procedimiento:

SANCHO: Acerca de eso, contaré una historia que sucedió no hace veinte años. Invité un hidalgo de mi lugar, muy rico y principal, por-que descendía del Neptuno del Rossio, que se casó con doña Rigueira de las Fontanas, que fue hija de Don Chafariz de Arroyos, [...], el cual se ahogó en un charco de agua por un hurto que le habían hecho, de que se originó aquella célebre pendencia de los torrentes, en la cual se halló presente el señor don Quijote, que vino herido de una uña: ¿no es cierto, señor?

D. QUIJOTE: Acaba ya con esa historia, antes de que te haga callar.

Por cierto, el gobierno de la isla será concedido a Sancho, pero los atropellos serán reiterados y el disgusto del gobernador, ampliado. Es interesante observar el diálogo entre Sancho y el Meirinho acerca del significado de la justicia, tema tan presente para el dramaturgo portugués:

MEIRINHO: Ora, ya que vuestra merced habló de espada y justicia, dígame: ¿por qué pintaron a la Justicia con los ojos tapados, espada en la mano y balanza en la otra, pues ando con esta duda, y nadie más puede disolver, y solo vuestra merced me ha de explicar, como sabio en todo?

SANCHO: ¡Que me haga buen provecho! Dadme atención, Meirinho. Sabed primero que esto de Justicia es cosa pintada y que tal mujer no hay en el mundo, ni tiene carne, ni sangre, como v. g. la señora Dulcinea del Toboso, ni más ni menos; sin embargo, como era necesario que hubiera esta figura en el mundo para meterle miedo a la gente

grande, como el hombre del saco a los niños, pintaron una mujer vestida a la trágica, porque toda la justicia acaba en tragedia [...]. (p. 98, traducción nuestra)

El gobierno de la isla será una sucesión de desencuentros y de escenas cómicas y, así como Sancho deja su isla, don Quijote y el escudero dejan el palacio de los hidalgos para, en seguida, encontrarse con Sansón Carrasco que pone fin a la vida caballeresca.

La lectura que hace Antonio José da Silva de la obra de Cervantes sería impensable un siglo después, con todas las motivaciones románticas que, entre otras cosas, tomaban en serio ambos personajes. En realidad, el dramaturgo luso-brasileño estaba motivado a explorar las posibilidades ofrecidas por el melodrama, entendido en el sentido de «drama musicado», que se remonta a la Italia de fines del siglo XVI, cuando las obras teatrales buscaban la integración de la poesía a la danza y al canto, con la finalidad de conmover a la platea. Se trataba de provocar un impacto sensorial en el público que, en el caso de da Silva, además de la intervención musical, la representación se hacía con títeres, lo que producía efectos más impactantes en relación a los acostumbrados actores de carne y hueso (Portich 2008). El dramaturgo luso-brasileño, de todos modos, tenía una concepción amplia y creativa de la representación dramática de modo que en sus obras estaba contemplado no solo el texto dramático y sus relaciones intertextuales, el escenario, las músicas y cantos, sino también la puesta en escena de sus obras. Fue en pleno florecimiento de su teatro que el Santo Oficio puso fin a una carrera que ciertamente tendría mucha vida por delante.

Bibliografía

- ALMEIDA Prado, Décio de, *História concisa do teatro brasileiro*, Edusp/Imprensa Oficial, São Paulo, 1999.
- *Teatro de Anchieta a Alencar*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1993.
- ÁVILA, Affonso, *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971.
- CERVANTES, Miguel de, *D. Quijote*, dir. F. Rico, Ed. Crítica/Instituto Cervantes, Barcelona, 1998.

- CORRADIM, Flavia M., *Antonio José da Silva. O Judeu: textos versus (con)textos*, Íbis, Cotia, 1998.
- CRUZ, Liberto, «Introdução» en *Vida de D. Quijote. Esopaida e Guerras do Alecrim*, ed. L. Cruz, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, 1975, pp. 25-35.
- GUINSBURG, Jacó, «Antonio José da Silva-O Judeu (Rio de Janeiro 1705-Lisboa 1739)» en *O Teatro no século XVIII*, eds. Renata S. Junqueira y Maria Gloria Mazzi, Perspectiva, 2008, São Paulo, São Paulo, pp. 79-80.
- OLIVEIRA, José Luis, *O teatro de bonifrates en António José da Silva, o Judeu*. Tesis de Maestría en Ciencias de la Cultura-Especialización en Cultura y Artes, Univ. de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Vila Real, 2010, (disponible en http://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/690/1/Msc_jloliveira.pdf, agosto 2016).
- PORTICH, Ana, «Formas do espetáculo setecentista: a questão dos gêneros e a sua representação» en *O teatro no século XVIII*, eds. Renata S. Junqueira y M. Gloria C. Mazzi, Ed. Perspectiva, São Paulo, 2008, pp. 33-42.
- SILVA, Antonio José da, *Vida de D. Quijote. Esopaida e Guerras do Alecrim*, ed. Liberto Cruz, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, 1975.
- WINDMULLER, Kathe, «O Judeu» no *teatro romântico brasileiro*, Centro de Estudos Judaicos, FFLCH/USP, São Paulo, 1984.



Sir Walter Scott, el *Quijote* y la sátira del entusiasmo religioso

Alfredo Moro Martín
Universidad de Cantabria

Introducción: Sir Walter Scott y su admiración por Cervantes

La carrera literaria de Sir Walter Scott comienza y termina marcada por el influjo de Miguel de Cervantes. Biógrafos como Johnson (1971: 1244) han señalado cómo las primeras muestras de interés del autor escocés por la carrera literaria se vieron motivadas por una lectura de las *Novelas ejemplares* cervantinas durante la adolescencia; mientras que John Gibson Lockhart, en su *Life of Sir Walter Scott* (1838), relata cómo en el crepúsculo de sus días, el autor escocés, tras una alusión del propio Lockhart a la anécdota del estudiante y Cervantes en el último viaje del autor español a Madrid, inmortalizada en el famoso prólogo del *Persiles*, pidió a su yerno y biógrafo que le leyera el pasaje a través de la *Vida de Miguel de Cervantes* (1800) de Juan Antonio Pellicer, escuchando «con vivo, aunque pensativo interés» (1870: 383).¹

El interés de Scott por Cervantes, en cualquier caso, va mucho más allá de estas dos significativas anécdotas. Tal y como ha estudiado Clara Snel-Wolfe (1932: 301), en la correspondencia y diarios del autor escocés pueden encontrarse numerosas referencias al *Quijote* y a otras obras cervantinas como las ya mencionadas *Novelas Ejemplares* (1613) o *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617); mientras que el corpus

¹ «With lively, though pensive interest» Las traducciones del inglés de este texto son del autor que firma este texto.

novelístico de Scott es rico no sólo en alusiones a la obra del autor español, sino también en claros paralelos estructurales y temáticos que otorgan a la novelística del señor de Abbotsford un claro regusto cervantino, evidente, por ejemplo, en la cita que sirve como marco a la serie novelística de los *Tales of my Landlord*, que no es otra que el pasaje del *Quijote* en el que el cura pide al ventero que le traiga «quesos libros, que los quiero ver» (I. XXXII: 380), y que Scott, siguiendo la traducción de Jarvis, «pray landlord, bring me those books, for I have a mind to see them» (*Old Mortality*: 4) emplea para titular la colección que abarcaría novelas como *The Black Dwarf* (1816) *Old Mortality* (1816), *The Heart of Midlothian* (1818), *The Bride of Lammermoor* (1819), *A Legend of Montrose* (1819), y finalmente, *Count Robert of Paris* (1832) y *Castle Dangerous* (1832).

Sea como fuere, los intereses cervantinos de Scott van a manifestarse de manera temprana, concretamente en su primera novela, *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (1814). En las primeras páginas de la novela, Scott nos presenta, concretamente en los capítulos tercero y cuarto, un detalladísimo retrato de la educación del joven Waverley, un tanto deficitaria y rica en lecturas de claro carácter romanesco —entre las que se subraya, significativamente, como «el español había contribuido a sus conocimientos caballerescos y romancescos» (I. 3: 14).² Los ecos quijotescos que la descripción de la biblioteca de Waverley Hall despierta inmediatamente en la mente del lector llevan al narrador de la novela de Scott a distanciarse explícitamente de la obra de Cervantes en el capítulo quinto, señalando cómo:

De la minuciosidad con la que he trazado los pasatiempos de Waverley, y los prejuicios que estos inevitablemente infundieron a su imaginación, el lector quizás anticipe en la narración que ofrecemos a continuación una imitación de la novela de Cervantes. Haría injusticia a mi prudencia con esta suposición. Mi intención no es seguir los pasos de aquel inimitable autor al describir una perversión del intelecto capaz de representar de manera errónea los objetos frente a los que se encuentran realmente nuestros sentidos, sino aquella anomalía respecto al juicio racional mucho más común, por la que en realidad

² «The Spanish had contributed to his stock of chivalrous and romantic lore.»

se aprecian los acontecimientos del mundo real, *pero se les otorga una coloración y tono románticos procedentes de la propia imaginación* (I. 4: 18, énfasis añadido).³

Scott, por lo tanto, descarta emular literal o directamente a Cervantes, sino que parece más interesado en retratar otro fenómeno, la romantización de la realidad, o la interpretación de la misma bajo un filtro romántico. En cualquier caso, para comprender las palabras del narrador de *Waverley* en toda su extensión, es necesario acudir a alguno de los juicios críticos que Scott pronunció sobre el *Quijote*. En sus *Lives of the Novelists* (1821-1824), obra en la que Scott pasa revista a la vida y obra de lo más florido de la novelística británica y europea del siglo XVIII —encontraremos biografías de Alain-René Lesage, Henry Fielding, Tobias Smollett y Samuel Richardson—, Scott se refiere a una de las obras fundamentales en la recepción productiva de Cervantes en el siglo XVIII británico, el *Launcelot Greaves* (1760) de su compatriota Tobias Smollett. Scott, reconocido admirador de Smollett, no parece demasiado convencido por la idea de insertar un Quijote en la Inglaterra del siglo XVIII, fundamentalmente por el diferente contexto histórico:

La imperfección principal de la historia es su gran extravagancia, en lo que concierne a Inglaterra, y al periodo en el que supuestamente ha ocurrido. En España, antes de que las ideas caballerescas estuvieran extintas entre esa nación de románticos hidalgos, el tono de la locura de Don Quijote no parece del todo extravagante, y la armadura que adoptó era todavía el atuendo ordinario de batalla. Pero en Inglaterra, y en los tiempos modernos, que un hombre joven, amigable, y por otra parte sensible, también concedor de la novela de Cervantes,

³ «From the minuteness with which I have traced Waverley's pursuits, and the bias which they unavoidably communicated to his imagination, the reader may perhaps anticipate, in the following tale, an imitation of the romance of Cervantes. But he will do my prudence injustice in the supposition. My intention is not to follow the steps of that inimitable author, in describing such total perversion of intellect as misconstrues the objects actually presented to the senses, but that more common aberration from sound judgement, which apprehends occurrences indeed in their reality, but communicates to them a tincture of its own romantic tone and colouring».

adoptase un capricho similar nos da una buena ocasión para introducir la opinión de Ferret: «¿Qué! ¿Tratas de invocar a un Don Quijote moderno? El plan es demasiado viejo y extravagante, lo que era una sátira humorística y de acuerdo a los tiempos en la España de cerca de hace doscientos años únicamente creará una triste chanza al ser aplicada desde la afectación, en este momento en Inglaterra» (*Lives of the Novelists*: 52-53).⁴

En otras palabras, la presencia de un moderno Quijote en la Inglaterra dieciochesca, o en cualquier otra coordinada espacio-temporal, requerirá una necesaria actualización, un proceso de desplazamiento en el sentido que Northrop Frye da al término, que no es otro que el del «ajuste de una serie de estructuras formulaicas a un contexto creíble» (1976: 36).⁵ No en vano, como señala Harry Levin en su artículo sobre el principio quijotesco, «The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists» (1970), nuestro héroe cervantino «se ha sometido a las vicisitudes de la Historia y de la Geografía, y ha defendido tanto nuevas como viejas causas» (1970: 53).⁶ Este proceso de adaptación a nuevas geografías y nuevos (y viejos) tiempos será particularmente evidente en la novelística de Scott, en la que quizás no nos encontremos con Quijotes *literales*, tal y como el narrador de *Waverley* apuntaba, pero en la que sí hallaremos toda una serie de personajes que podrían encuadrarse dentro de las coordenadas del principio quijotesco que

⁴ «The leading imperfection is the great extravagance of the story, as applicable to England, and to the period when it is supposed to have happened. In Spain, ere the ideas of chivalry were extinct amongst that nation of romantic hidalgos, the turn of Don Quixote's frenzy seems not altogether extravagant, and the armour which he assumed was still the ordinary garb of battle. But in England, and in modern times, that a young amiable, and otherwise sensible man, acquainted also with the romance of Cervantes, should have adopted a similar whim, gives good foundation for the obvious remark of Ferret: «What! You set up for a modern Don Quixote! The scheme is too stale and extravagant, what was an humorous and well-timed satire in Spain near two hundred years ago will make but a sorry jest, when really acted from affectation, at this time of day in England».

⁵ «The fundamental technique used is what I call displacement, the adjusting of formulaic structures to a roughly credible context.»

⁶ «Our hero has been submitted to the vicissitudes of history as well as geography, and has championed new causes as well as old.»

Levin emplea para analizar la relación de Cervantes con los novelistas de la posteridad, especialmente si tenemos en cuenta que una de las principales características que Levin otorga a estos Quijotes post-cervantinos es su obsesión con una «idea fija que necesita ser desarticulada de nuevo, y abruptamente distanciada a la luz de una experiencia más completa» (1970: 65).⁷ Además, la relación de estos personajes de la novelística de Scott con formulaciones quijotescas previas como el Quijote *bildungsromaniano*, el Quijote femenino, o el Quijote erudito, resultará particularmente evidente a lo largo de toda su carrera temprana como novelista, proceso que he analizado con más detalle en otro lugar.⁸

En este artículo, por lo tanto, me propongo analizar la presencia de una de estas formulaciones quijotescas previas, la tradición del quijotismo espiritual, centrado en la sátira y parodia de los excesos religiosos de todo tipo, en la novelística temprana del autor escocés. En novelas como *Waverley* (1814), y más notablemente en *Old Mortality* (1816) y *The Heart of Midlothian* (1818) nos vamos a encontrar con la reconocible influencia de esta ramificación de la tradición cervantina, que va a permitir a Scott satirizar la extremista visión del presbiterianismo que los *Covenanters* o *Roundheads* trataron de implantar en la Escocia de finales del siglo XVII, y cuyos sangrientos ecos estarán muy presentes en toda la historia escocesa del siglo XVIII.

Sir Walter Scott y la sátira del entusiasmo religioso

En cualquier caso, cabe destacar que la sátira del entusiasmo religioso, no era, a principios del siglo XIX, ninguna novedad. Dramaturgos jacobinos como Ben Johnson ya habían experimentado con la sátira del puritanismo en obras como *The Alchemist* (1612) o *Bartholomew Fair* (1631), mientras que a finales del siglo XVII, Samuel

⁷ «As historical circumstances changed, the central mechanism could be continually enlarged and rendered more flexible in meeting those changes. It was, after all, no more than some *idée fixe* which needed to become unfixed again and sharply detached in the light of fuller experience».

⁸ «Sir Walter Scott y la literatura europea: El ejemplo de Cervantes y de la tradición cervantina». 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 6 (2016): 29-43.

Butler, en el contexto inmediatamente posterior a la Restauración de la monarquía Estuardo (1660), compondrá su *Hudibras* (1663, 1664, 1678), un poema burlesco de clara inspiración cervantina en el que, en palabras de Werner von Koppenfels, «la intertextualidad cervantina [...] está bastante bien marcada» (2005: 28),⁹ convirtiendo a su protagonista en «una metáfora de la locura pseudo-religiosa y pseudo-heroica de los Puritanos luchadores por Dios» (2005: 29).¹⁰ Ya en el siglo XVIII, Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury, había denunciado en su *Letter concerning Enthusiasm* (1708) lo que el pensador inglés bautizó, muy significativamente, como «saint-errantry», que había venido a sustituir a la caballería andante o a la galantería en esta época moderna:

Tenemos plenos poderes sobre todas las modificaciones del *spleen*. De hecho podríamos amenazar cualquier otro tipo de entusiasmo a nuestro gusto. Podríamos ridiculizar el amor, la galantería o la caballería andante hasta las últimas consecuencias; y aún así encontramos, cómo, en estos últimos días del ingenio, el humor de este tipo, que en su día fue tan prevalente, se encuentra en pleno declive. Las cruzadas, el rescate de los santos lugares, y galanterías devotas tales se encuentran en menos demanda que anteriormente; pero si algo de esta religión militante, de este espíritu salvador de almas, de esta *santurronería andante* todavía prevalece, no debemos asombrarnos sobre la manera solemne en la que tratamos este trastorno, y cuán ridículamente nos ocupamos de este entusiasmo (1711: 20).¹¹

⁹ «The Cervantine intertextuality of Butler's long poem is quite well-marked».

¹⁰ «The Woeful Knight's hankering after a heroic age irrevocably past, book-induced madness at first and wise folly later on, becomes a metaphor for the pseudo-religious and pseudo-heroic madness of the Puritan fighters of God».

¹¹ «We have indeed full power over all modifications of spleen. We may threat other enthusiasms as we please. We may ridicule love, or gallantry, or knight errantry to the utmost; and we find, that in these latter days of wit, the humour of this kind, which was once so prevalente, is pretty well declined. The crusades, the rescuing of holy lands, and such devout gallantries are in less request than formerly; but if something of this militant religion, of this soul-rescuing spirit, and *saint-errantry* prevails still, we need not wonder, when we consider, in how solemn manner we treat this distemper, and how preposterously we go about this enthusiasm».

Shaftesbury concluye su epístola señalando la necesidad de ridiculizar esta caballería de tiempos modernos, este entusiasmo, que, por su contenido religioso, no había sido abordado por la provincia de la sátira. Y la mejor manera de hacerlo es a través del buen humor «no solamente el mejor remedio contra el entusiasmo, sino la mejor base para la piedad y el verdadero sentido religioso» (22).¹² A finales del siglo XVIII, Robert Graves renovará la sátira del entusiasmo religioso con su *Spiritual Quixote* de 1773, en el que Geoffrey Wildgoose, tras la continua lectura de las obras de John Wesley, George Whitefield y otros tratadistas metodistas, decide hacerse a los campos acompañado de su particular escudero, Jerry Tugwell, para expandir la fe metodista por Inglaterra. Toda esta tradición satírica de clara inspiración cervantina era bien conocida por Scott, no en vano, las obras que acabo de mencionar se encuentran presentes en la biblioteca de Abbotsford, tal y como atestigua el excelente trabajo de catalogación de la biblioteca de Scott llevado a cabo por J. G. Crochane en 1834, únicamente dos años después de la muerte del escritor escocés.¹³

Scott, por lo tanto, va a pisar un terreno particularmente abonado por las letras británicas de los siglos XVII y XVIII, y lo va hacer en tres de sus primeras novelas, *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (1814), *Old Mortality* (1816) y finalmente, *The Heart of Midlothian* (1818), habitualmente considerada una de las mejores novelas del autor escocés. En todas ellas nos encontraremos con un amplio abanico de aproximaciones al presbiterianismo y a los *covenanters*, que irán desde el retrato claramente cómico de Habbabuk Gilfillan en *Waverley*, Mause Headrigg en *Old Mortality* o David Deans en *The Heart of Midlothian*, a la sátira más seria que encontraremos encarnada en los personajes de Balfour of Burley, Macbriar o Mucklewrath de *Old Mortality*, para terminar finalmente en una visión eminentemente positiva y romanizada de la fe presbiteriana en el personaje de Jeanie Deans. Scott, por lo tanto, va a abordar el fenómeno del entusiasmo religioso desde todas las perspectivas posibles, y lo va hacer claramente marcado por Cervantes y por la tradición de quijotismo espiritual de los siglos XVII

¹² «Not only the best security against enthusiasm, but the best foundation of piety and true religion».

¹³ *Catalogue of the Abbotsford Library*. Edimburgo: Constable, 1834.

y XVIII, ya que todos estos personajes se van a ver dominados por una idea fija que permea su discurso y su visión de la existencia, y que de hecho está basada en una fuente textual muy concreta: la Biblia.

La primera de las figuras que permiten abordar la sátira del entusiasmo religioso en la carrera novelística de Scott no será otra que la de Habbabuk Gilfillan de *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (1814). Gilfillan, un pastor presbiteriano transformado en capitán de un regimiento al servicio de la monarquía hanoveriana de 1745, va a escoltar a Waverley en su camino al castillo de Stirling. El carácter anacrónico de la figura es rápidamente destacado por el narrador, al señalar cómo sus armas, un mandoble y unas pistolas, aparentaban tener una antigüedad que podría ser retrotraída a las batallas de Pentland o Bothwell Bridge (II. 12: 172), es decir, a 1679, prácticamente 65 años antes del periodo temporal de la acción de la novela.¹⁴ A su vez, el narrador no deja de destacar, por una parte, «el orgullo espiritual [...], elevado y aun así oscurecido por un fanatismo religioso genuino e indudable» (II. 12: 171), afanándose, al mismo tiempo, por resaltar el carácter ciertamente cómico del personaje, subrayado por «la afectada precisión en su conducta y en su discurso», que «rozaba lo ridículo», y que, en palabras del narrador, «dependiendo del humor de la mente del espectador, y de la luz bajo la que el propio Gilfillan se presentara», haría que «uno le hubiera temido, admirado, o se hubiera reído de él» (II. 12: 172).¹⁵

Los atributos cómicos de Gilfillan, y la sátira del entusiasmo religioso que Scott introduce en *Waverley* a través de este personaje, se ven, en cualquier caso, destacados por los numerosos equívocos lingüísticos a los que su *entusiasmo* religioso da lugar. Así, cuando el *covenanter* afirma que sus hombres se vieron sometidos «a la sed y al hambre» hasta que sus almas se vieron refrescadas por la palabra, su interlocutor lamenta que los soldados no se hubieran refrescado en la posada de Cairnvreckan, ante lo que el *covenanter* aclara que «no se

¹⁴ «His arms were a broad-sword and Pistols, which, from the antiquity of their appearance, might have seen the rout of Pentland, or Bothwell Brigg».

¹⁵ «With these high traits of energy, there was something in the affected precision and solemnity of his deportment and discourse, that bordered upon the ludicrous; so that, according to the mood of the spectator's mind, and the light under which Mr Gilfillan presented himself, one might have feared, admired, or laughed at him».

refería a las comodidades terrenales» (173).¹⁶ Su fanatismo religioso se refleja también en su manera de organizar su regimiento, ya que en una situación prebélica ante las que las escaramuzas son más que posibles, Gilfillan deja a sus tropas rezando durante largos periodos; y su carácter ridículo es subrayado por la cómica disparidad entre su autoproclamado título de pastor de almas y su oficio real: pastor de ganado. En cualquier caso, su fanatismo se refleja sobre todo en su carácter polemista, que es evidenciado en la diatriba que mantiene con Waverley una vez que este le confiesa su filiación religiosa, la Iglesia de Inglaterra, algo que provoca una filípica de Gilfillan plagada de figuras retóricas propias de los *covenanters*; o en su encuentro con un vendedor ambulante que elogia su capacidad de «buscar y explicar el secreto, las secretas, oscuras, e incomprensibles causas de la caída moral del país», es decir, la decadencia religiosa de Escocia tras la caída del *Solemn League and Covenant* de 1643 (II. 13: 174-177).¹⁷ Lo que en un principio parece una plácida discusión teológica del agrado de Gilfillan, se transforma en una agria polémica una vez que el vendedor ambulante llama a su perro, Tobit. El nombre del can provoca que Gilfillan defina tanto al perro como al libro de Tobit, apócrifo para los protestantes, parte del antiguo testamento para los católicos, como «completamente paganos y apócrifos, algo que nadie salvo un prelatista o un papista cuestionaría» (176).¹⁸ La discusión se ve interrumpida por una escaramuza, que acaba con Waverley, el prisionero de Gilfillan, liberado de su custodia,

¹⁶ «Some of the people» replied Gilfillan, «hungered and were athirst by the way, and tarried until their poor souls were refreshed with the Word». «I am sorry, sir, you did not trust to your refreshing your men at Cairnvreckan; whatever my house contains, is at the command of persons employed in the service». «It was not of creature-comforts I spake,» answered the Covenanter, regarding Major Melville with something like a smile of contempt».

¹⁷ «Ah! Your honour has a notable faculty in searching and explaining the secret, — ay, the secret and obscure and incomprehensible causes of the backslidings of the land; aye, your honour touches the root of the matter».

¹⁸ «Tobit!» exclaimed Gilfillan, with great heat; «Tobit and his dog both are altogether heathenish and apocryphal, and none but a prelatist or a papist would draw them into question. I doubt I ha'e been mista'en in you, friend». Ver Tobit 5:16. El libro de Tobit forma parte integral del Antiguo Testamento, mientras que para la teología protestante forma parte de los escritos apócrifos, por lo que supone un claro punto de disensión entre católicos y protestantes.

y con el pastor de almas inconsciente en el suelo tras recibir un golpe del vendedor ambulante, que actuó como cebo de la escaramuza. El regusto cervantino del episodio es evidente.

Scott continuará poblando su obra de figuras que satirizan este presbiterianismo radical en *Old Mortality*, (1818), novela que tematiza precisamente el grave conflicto civil causado por la sublevación de los *covenanters* ante una monarquía Estuardo que trató de imponer una estructura religiosa de carácter vertical en la Escocia de finales del siglo xvii. En *Old Mortality* nos vamos a encontrar con un claro abanico de Quijotes espirituales, que va desde aquellos personajes cómicos como Mause Headrigg o el reverendo Kettledrummle, a los que su calvinismo radical ocasionará serios problemas en su vida cotidiana; a figuras más oscuras como Balfour, Macbriar o Mucklewrath, directamente implicados en el levantamiento y capaces de justificar el asesinato por medio de la palabra divina.

En la figura de Mause Headrigg nos volvemos a encontrar con una configuración claramente satírica y cómica de la figura del Quijote espiritual. Mause, la anciana madre de Cuddie Headrigg, es un personaje en el que se puede observar cómo el Antiguo Testamento se convierte en un claro filtro de percepción epistemológica, creando una visión cómicamente distorsionada de la realidad que se ve subrayada, por una parte, a través del dialogismo con su hijo, que demuestra una visión más materialista y sanchopanzaica de la existencia, y por otra, gracias a la clara discrepancia entre la gravedad de su lenguaje bíblico y la banalidad de las situaciones en las que este se aplica. Así, Mause prohíbe terminantemente a su hijo participar en el festivo concurso de tiro del Poppinjay, comparando esta práctica y el desfile militar que lo acompaña con «el rey de las Escrituras, Nebuchadnezzar», que según el libro de Daniel, erigió una figura dorada de unos noventa pies de alto y nueve de ancho (*Old Mortality*: 87).¹⁹ Para Mause, la prelación, es decir, el control estatal sobre la libertad de conciencia:

¹⁹ «Ay, my leddy nae doubt; but not to displeasure your leddyship, ye'll mind that there was ance a king in Scripture they ca'd Nebuchadnezzar, and he set up a golden image in the plain o' Dura, as it might be in the haugh yonder by the water-side, were the array were warned to meet yesterday; and the princes, and the governors, and the captains, and the judges themselfs, forby the treasurers, the counsellors, and the sheriffs, were warned to the dedication thereof, and commanded to fall down and worship at the sound of the cornet, flute, harpe, sackbut, psaltery, and all kinds of music».

[...] es como la imagen dorada en la llanura de Dura, y tal y como Shadrach, Meshach y Abednego se negaron a inclinarse y adorar al ídolo, tampoco hará Cuddy Headrigg, el pobre arriero de su señoría, al menos con el consentimiento de su pobre madre, Jennyflexiones [refiriéndose a las genuflexiones], tal y como las llaman en la casa de los prelados y curas; ni se armará con armadura para luchar en su causa, ya sea al sonido de los tambores, órganos, gaitas o cualquier otro tipo de música (87).²⁰

La discrepancia entre Shadrach, Meshach y Abednego, los tres amigos del Rey David que se niegan a adorar a la figura y son condenados a ser horneados vivos (Daniel 3), y el pobre agricultor Cuddy, es evidente; y los desastrosos resultados, que dan con Mause y Cuddie en la calle tras negarse Mause a aceptar «las órdenes de una señora terrenal sobre el señor de los cielos» (89), dotan al episodio de un claro carácter cómico y satírico; mientras que las repetidas quejas de Cuddy, incapaz de comprender cómo su madre puede poner por encima la doctrina al sustento económico, recuerdan sobremanera a las justificadas quejas de Sancho Panza tras recibir algunos palos y mojicones a causa de la andante caballería.²¹ Esta cómica discrepancia entre el rigor doctrinal y las situaciones mundanas a las que este es aplicado, aparece también en el mismo capítulo, en el que Cuddie se queja de cómo durante la pasada víspera de Navidad su madre le prohibió comer un *porridge* de ciruelas por estar «prohibido» «al uso de los cristianos protestantes» (89).²² De nuevo, el carácter dialógicamente cervantino del episodio es bastante claro.

²⁰ «Only just thus far, my leddy, [...] that prelacy is like the golden image in the plain of Dura, and that as Shadrach, Meshach, and Abednego, were borne out in refusing to bow down and worship, so neither shall Cuddy Headrigg, your leddyship's poor ploughman, at least wi' his auld mither's consent, make murgeons or Jenny-flections, as they ca' them, in the house of the prelates and curates, nor gird him wi' armour to fight in their cause, either at the sound of kettle-drums, organs, bagpipes, or any other kind of music whatever».

²¹ «I canna prefer the commands of an earthly mistress to those of a heavenly master, and sae I am e'en ready to suffer for righeousness' sake».

²² «This is a waurdirdum than we got frae MrGudyll when ye garr'd me refuse to eat the plum-porridge on Yule-eve, as if it were any matter to God or man whether a pleughman had suppit on minched pies or sour sowens».

Sin embargo, en *Old Mortality* Scott también nos presenta una cara más oscura del fenómeno del entusiasmo religioso. Como se ha destacado anteriormente, personajes como Balfour of Burley, Macbriar o Mucklewarth representarán esta visión sombría y seria de un fenómeno que llevaría a Escocia a varios conflictos civiles de sangrientas consecuencias para su desarrollo histórico. John Balfour of Burley, uno de los asesinos del Arzobispo de Saint Andrews, homicidio que supone el pistoletazo de salida a la revuelta armada de los *covenanters*, es una de estas figuras más oscuras. Balfour, en cuyos rasgos severos y duros «la ferocidad se hacía más solemne y dignificada por un rastro salvaje de entusiasmo trágico» (72), muestra una frente en la que «un fuerte principio rector ha desbordado a todas las demás pasiones y sentimientos» (72).²³ Nos encontramos, por lo tanto, ante uno de esos Quijotes ideológicos tan característicos de la tradición cervantina del siglo XVIII, en los que una idea central, en palabras de Pedro Javier Pardo, «orienta radicalmente la manera de percibir la realidad y comportarse» (1994: 871). Así, en su discusión con Henry Morton, el presbiteriano moderado protagonista de la novela, en la que este recrimina a Balfour haber actuado con una línea de conducta «contraria a los sentimientos de humanidad natural que el Cielo nos ha asignado como ley general de conducta²⁴» (73), Balfour justifica sus actos como la ejecución de «los justos juicios del Cielo cuando todavía nos encontramos en el cuerpo²⁵» (73), señalando cómo los verdaderos presbiterianos, una vez llamados a desenvainar la espada por la luz interior «se ven obligados

²³ «[...] the little taper that stood beside him upon the old chest, which served the purpose of a table, threw a partial and imperfect light upon those stern and harsh features, in which ferocity was rendered more solemn and dignified by a wild cast of tragic enthusiasm. His brow was that of one in which some strong o'ermastering principle has overwhelmed all other passions and feelings, like the swell of a high spring-tide, when the usual cliffs and breakers vanish from the eye, and their existence is only indicated by the chafing foam of the waves that burst and wheel over them».

²⁴ «I should strongly doubt the origin of any inspiration which seemed to dictate a line of conduct contrary to those feelings of natural humanity, which Heaven has assigned to us as the general law of our conduct».

²⁵ «Think you not it is a sore trial for flesh and blood, to be called upon to execute the righteous judgements of Heaven while we are yet in the body, and continue to retain that blinded sense and sympathy for carnal suffering, which makes our own flesh thrill when we strike a gash upon the body of another?».

a aniquilar al impío, aunque este fuera nuestro vecino, y el hombre de poder y crueldad; aunque este fuera de nuestra propia sangre y el amigo de nuestro corazón» (74).²⁶

Este reverso oscuro del quijotismo espiritual es potenciado en los capítulos finales de la novela, en los que se da un importante salto temporal y se lleva la acción al reinado de Guillermo III de Orange y María II, una vez que la Revolución Gloriosa ha tenido lugar, y la revuelta presbiteriana ha sido derrotada y apaciguada. Convertido en un eremita y recluido en una cueva, Burley queda retratado como un anciano preso de la locura, víctima de alucinaciones y rigurosos ejercicios espirituales en los que el mismísimo diablo llega a luchar con él, (433) y que le llevan a identificarse nada menos que con el Rey David bíblico al definir su cueva como «mi cueva de Adullam», es decir, el lugar en el que David y cuatrocientos hombres se escondieron de la persecución de Saúl (Samuel 22: 1). La percepción de la realidad modelada textual, o testamentariamente, es bien clara, y nos muestra la cara oscura del quijotismo espiritual. Esta asociación entre figuras heroicas del antiguo testamento puede encontrarse también en figuras como las del Reverendo Macbriar, que compara a los héroes del *Covenant* con Macabeo, Sansón y Gedeón (211); o en el demente Mucklewarth, cuya «agitada imaginación» (243), y el deseo de castigar a los impíos le llevan a asumir la identidad bíblica de Magor Missabib, o «terror por todas las partes» (Jeremías 20: 3), nombre que el profeta Jeremías da al pastor Pasur en una profecía acerca del castigo que le esperaba por haber maltratado al profeta. Nos encontramos, por lo tanto, ante un quijotismo bíblico, y ante un conflicto histórico, que tal y como lo plantea Claverhouse en su entrevista final con Morton, confronta «el fanatismo del honor» de los partidarios de los Estuardo con el fanatismo «oscuro y sombrío» de la superstición (355-356).²⁷ Scott nos presenta de este modo dos tipos de sátira bien distinta, una

²⁶ «No; we are called upon, when we have girded up our loins, to run the race boldly, and when we have drawn the sword, we are enjoined to smite the ungodly, though he be our neighbour, and the man of power and cruelty, though he were of our own kindred, and the friend of our own bosom».

²⁷ «“You are right”, said Claverhouse, with a smile; “you are very right—we are both fanatics; but there is some distinction between the fanaticism of honour and that of dark and sullen superstition”».

más amable y otra más punzante y oscura, definidas ambas por la tradición del quijotismo espiritual que hunde sus raíces en el siglo xvii y que alcanza su consolidación a lo largo del siglo xviii.

No me gustaría cerrar este artículo sin referirme a *The Heart of Midlothian* (1818), novela en la que Scott vuelve a incidir en la temática del entusiasmo religioso, incluyendo de nuevo dos perspectivas del fenómeno bien distintas. En la figura de David Deans nos vamos a encontrar con un personaje cómico, en la línea de Gilfillan o Mause Headrigg, en el que el calvinismo radical y polemista es retratado desde una dimensión amable y cómica. Deans presenta todas las facetas características del Quijote espiritual. Así, el narrador nos señala cómo el ya anciano presbiteriano, que se había visto envuelto durante su juventud en un conventículo en el que se discutió la necesidad de cambiar los nombres de la semana, por ser una herencia pagana, vio su cerebro afectado por esta diatriba, quedando este «profundamente recalentado por el ruido, clamor, e ingenuidad metafísica de la discusión» (195).²⁸ El narrador, que a su vez nos muestra a Deans en su biblioteca, leyendo una Biblia de 1686, cedida por uno de aquellos «que sellaron sus entusiasmas principios con su sangre» (115),²⁹ va a enfatizar, al igual que ocurría en el caso de Mause Hedrigg, cómo una idea central, en este caso la interpretación estricta de los principios del Covenant, permea toda su percepción de la realidad, llevándole a discusiones absolutamente absurdas con el abogado Saddletree (XII: 126-127), en la que Deans rechaza a cada uno de los abogados que este le propone para la defensa de su hija por no ajustarse a sus estrictos principios religiosos; y que tiene incluso una faceta productiva, que se manifiesta, al igual que en otras figuraciones del Quijote que aparecerán durante el siglo xviii, como el Quijote pedante o erudito, en la escritura de tratados sobre esta idea central o monomaniaca que asola al Quijote de turno; y que se ve reflejada en su tratado «Cry of an Howl in the Desert», o

²⁸ «His brain, however, had been thoroughly heated by the noise, clamour, and metaphysical ingenuity of the discussion, and it was a controversy to which his mind had often returned».

²⁹ «As Butler entered, the old man was seated by the fire with his well-worn pocket Bible in his hands, the companion of the wanderings and dangers of his youth, and bequeathed to him on the scaffold by one of those, who, in the year 1686, sealed their enthusiastic principles with their blood».

el «Lamento de un aullido en el desierto», en el que Deans se ocupó de todas las defecciones de la fe impuestas por los Estuardos (116).³⁰ Por si fuera poco, el carácter marcadamente quijotesco de Deans se ve explicitado por su última aparición en la novela, en la que, ante las típicas rapiñas de los Highlanders en busca de ganado, el anciano Deans aparece montado en un pony de los Highlands, armado con un mandoble, siendo comparado por el narrador con «David, el hijo de Jesé, cuando recuperó la rapiña de Ziklag de los Amalekitas» (463).³¹ El carácter quijotesco de este «segundo David», tal y como lo define el narrador (463), resulta bastante evidente, y de nuevo nos vemos confrontados con otra de las características del quijotismo espiritual, la identificación con figuras bíblicas y el claro contraste cómico con la realidad, que muestra la evidente discrepancia entre el modelo testamentario y la realidad en la que estas figuras se ven inmersas.

Si en David Deans nos encontrábamos con una visión amablemente cómica del entusiasmo religioso, en su hija, Jeannie, primera protagonista femenina de las novelas de Scott, vamos a presenciar el último aporte de Scott a esta tradición del quijotismo espiritual, hasta ahora fundamentalmente satírico. En Jeannie, capaz de poner en peligro la vida de su hermana por negarse a omitir la verdad ante los jueces, nos encontramos con una sublimación de este quijotismo espiritual, ya que sus principios religiosos, que crean el aparente conflicto irresoluble de la novela, mentir ante la justicia para salvar la vida de su hermana, se ven contrastados con su quijotesca resolución de ir a pie y descalza, desde Edimburgo a Londres, para pedir el perdón de su hermana a la reina Mary. El hecho de que el narrador declare que «había algo romanesco en la venturosa resolución de Jeanie» (268) nos muestra cómo Scott apunta a la romantización de esta figura, con una fe inquebrantable en unos principios morales que la elevan sobre el pragmatismo que habría

³⁰ Pedro Javier Pardo ha estudiado en profundidad la figura del pedante Quijotesco o Quijote erudite en su artículo «Satire on Learning and the Type of the Pedant in Eighteenth-Century Literature». *BELLS (Barcelona English Language and Literature Studies)* 13 (2004).

³¹ «Deans attended in person, notwithstanding his extreme old age, mounted on a Highland pony, and girded with an old broadsword, likening himself (for he failed not to arrogate the whole merit of the expedition) to David, the son of Jesse, when he recovered the spoil of Ziklag from the Amalekites».

salvado la vida de su propia hermana en primera instancia, algo que finalmente ocurre, una vez que la reina, conmovida ante la quijotesca empresa de Jeanie, decide otorgar el perdón de Effie.³² De esta manera, Scott cierra el abanico de posibilidades que le ofrece la figura del Quijote espiritual, y que van desde la sátira cómica y benevolente de figuras como Mause Headrigg o David Deans al retrato oscuro y sombrío de los fanáticos del Covenant, para terminar en una figura puramente romantizada y purgada de cualquier aspecto ridículo como Jeanie Deans. Cómo he tratado de reflejar en estas páginas, Scott emplea y revitaliza una tradición satírica de clara impronta cervantina muy presente en el siglo XVIII, empleándola como medio para ridiculizar el excesivo celo religioso de los *covenanters* escoceses de finales del siglo XVII y principios del XVIII, reflejando, en clara dialéctica hegeliana, el contraste entre un modo de entender la religión condenado a la desaparición y un presente en el que el entusiasmo calvinista de los *covenanters* no es más que una cómica y oscura reliquia de otro tiempo.

Bibliografía

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Florencio Sevilla, Penguin Clásicos, Barcelona, 2015.
- COCHRANE, John George, *Catalogue of the Abbotsford Library*, Constable, Edimburgo, 1834.
- COOPER, Anthony Ashley, third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, vol. 1, Londres, 1711.
- FRYE, Northrop, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1976.
- JOHNSON, Edgar, *Sir Walter Scott: The Great Unknown*, Macmillan, Nueva York, 1971,
- LEVIN, Harry, «The Quixotic Principle: Cervantes and other Novelists», en *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, ed. M. W. Bloomfield, Harvard University Press, Cambridge, 1970, pp. 45-67.
- LOCKHART, John Gibson, *Life of Sir Walter Scott*, Thomas Y. Cromwell & Company, Nueva York, 1870.

³² «There was something of romance in Jeanie's venturous resolution.»

- MORO, Alfredo, «Sir Walter Scott y la literatura europea: El ejemplo de Cervantes y de la tradición cervantina», *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 6 (2016), pp. 29-43.
- PARDO, Pedro Javier, *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.
- SCOTT, Walter, *Lives of the Novelists*, H. C. Carey, Philadelphia, 1825.
- *Old Mortality*, eds. Peter Davidson y Jane Stevenson, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- *The Heart of Midlothian*, ed. Claire Lamont, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- *Waverley*, ed. Claire Lamont, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- SNEL-WOLFE, Clara, «Evidences of Scott's Indebtedness to Spanish Literature», *The Romanic Review* 23, 4 (1932), pp. 302-311.
- VON KOPPENFELS, Werner, «Samuel Butler's *Hudibras: A Quixotic Perspective of Civil War*», en *Cervantes in the English Speaking World*, eds. Darío Fernández-Morera y Michael Hanke, Reichenberger, Kassel, 2005, pp. 25-42.



La recepción del *Quijote* en Rusia

Slav N. Gratchev
Marshall University

La primera novela moderna, al llegar a Rusia, recibió una atención mínima y fue percibida como un libro simple y cómico. El tema del presente estudio es demostrar cómo, cuándo y por qué cambió la recepción del *Quijote*, y cómo la novela de Cervantes adquirió en Rusia mayor importancia.

Quizás debido al hecho de que la popularidad de la lengua española se desarrolló en Rusia relativamente tarde y la literatura española se hizo conocida principalmente a través de las traducciones mediocres de fuentes francesas y alemanas, debe admitirse que la historia de la relación literaria hispano-rusa no ha sido estudiada en profundidad hasta la actualidad y, como consecuencia, muchos aspectos de estas conexiones que, en nuestra opinión son de gran importancia para ambas literaturas, no han recibido aún una atención académica bien merecida.

Este estudio no trata de agotar todas las cuestiones relacionadas con este asunto, incluso dentro de los límites de las preguntas más específicas que puedan surgir durante el desarrollo del estudio. En cambio, lo que pretende lograr es marcar las posibles rutas que tal vez nos llevarían hacia algunas generalizaciones y conclusiones. Por lo menos, este estudio pretende despertar el interés académico hacia algunos temas claves relacionados con la recepción de Cervantes en Rusia y la transformación gradual o más acentuada de la imagen de don Quijote durante el Renacimiento literario ruso.

Como muchas otras cosas, el *Quijote* fue traído a Rusia desde Europa por Pedro I el Grande en 1716. No era un libro, sino un

pequeño cuadro en un cartón hecho en las famosas manufacturas de tapicería en París. Ese cartón fue creado por Charles-Antoine Coypely¹ era uno de los veintiocho pequeños cuadros que interpretaron el libro de Cervantes. Pedro no era conocedor ni amante de la literatura, sino un coleccionista de rarezas. Por ello, le pareció la pintura interesante y la llevó a Rusia junto con otras muchas cosas. Aunque Pedro el Grande nunca llegó a leer el libro en sí, conocía la trama en términos generales y no cabe duda de que don Quijote produjo una notable impresión sobre el zar ruso. Sabemos que mientras estaba en Holanda, al ver un gran número de molinos de viento, Pedro comentó al conde Yaguzinsky, diplomático ruso: «Habría mucho trabajo para Don Kishot aquí» (Maykov 1891: 87).

Sabemos cómo llegó a Rusia el cartón, pero no sabemos cómo llegó el libro. Lo más probable es que alguno de los numerosos criados de Pedro (por cierto, una persona bien educada) sabiendo el interés que el zar mostró, compró el libro y lo trajo al país. En cualquier caso, después de este largo viaje, las puertas entre Rusia y Europa finalmente se abrieron y eso facilitó enormemente el futuro intercambio cultural.

Como es ya conocido, el primer comentario literario sobre el *Quijote* como obra literaria apareció en Rusia alrededor del año 1720. Se publicó en un libro absolutamente insignificante, apenas conocido, titulado *Razonando sobre el mundo*, traducido del francés.

En el libro llamado *Donkishot* se describe la legendaria vida de algún caballero español llamado Donkishot que, montando alrededor del mundo, hizo muchas cosas fantásticas dignas de risa, y para cada hombre que fue humillado u ofendido, entró en la lucha, siempre solo (citado en Pekarsky 1862: 488-489).

Es fácil observar cómo la percepción inicial del *Quijote* en Rusia estuvo lejos de ser seria. El comentario que leemos ejemplifica bien que don Quijote no era más que «un caballero español que hizo muchas cosas fantásticas dignas de risa» y el libro mismo fue percibido como un cuadro puramente cómico que carecía de contexto filosófico. El

¹ Charles-Antoine Coypel (1694-1752) fue un pintor francés y un excelente diseñador de tapices. Sus tapices más famosos son de una serie que ilustró el *Quijote*.

protagonista, aunque cómico, se le consideró como un hombre muy valiente y generoso. Sin embargo, como sucede a menudo, la percepción inicial es la más duradera y debemos admitir que, por desgracia, durante los próximos cien años el *Quijote* en Rusia nunca fue considerado más que un libro cómico cuyo significado filosófico no fue reconocido hasta el famoso discurso de Iván Turgenev.²

El «descubrimiento» de *Don Quijote* en Rusia, debe atribuirse al erudito literario ruso Vasily Trediakovsky.³ Trediakovsky, por supuesto, no fue el primer ruso que leyó el *Quijote*, pero sí fue el primer académico que mencionó explícitamente la novela de Cervantes en una monografía académica. En esta monografía, titulada *Conversaciones sobre la ortografía rusa* y publicada en 1747, Trediakovsky llamó la atención sobre los rasgos inusuales de la conversación que tenía lugar entre don Quijote y Sancho Panza, y afirmó que esta conversación debería ser vista como un modelo de conversación natural: «La conversación tiene que ser natural; Exactamente eso sucedió entre el caballero andante don Quijote y su escudero Sancho Panza» (Trediakovsky 1849: 301).

Es sumamente interesante que Trediakovsky, hablando de la conversación natural en el proceso de comunicación, atribuyera este fenómeno específicamente al *Quijote*. También es cierto que este severo clasicista leyó el libro de Cervantes con la mayor atención y hay razones para sugerir que, muy probablemente, lo leyera en español. Al ser un brillante lingüista, Trediakovski nunca habría aprobado tal juicio sobre el arte inusual del diálogo de Cervantes si hubiera leído el libro usando una traducción. Teniendo en cuenta que la primera traducción terriblemente abreviada (¡tenía sólo 27 capítulos de los 126 del *Quijote!*) apareció en Rusia sólo en 1769 cuando Trediakovsky ya estaba muerto, la probabilidad de que Trediakovsky haya leído a Cervantes en castellano es tan alta que nos permite sugerir que Trediakovsky fue el primer ruso que leyó el *Quijote* en español.

Esta noción de conversación natural debe deberse al despliegue de algunas herramientas específicas o algún dispositivo literario, antes

² Se trata del famoso ensayo de Ivan Turgenev *Hamlet y don Quijote* publicado en 1866.

³ Vasily Trediakovsky (1703-1768) fue un poeta ruso, crítico literario y dramaturgo que sentó las primeras normas de la literatura rusa. Fue el primer ruso que, no perteneciendo a la nobleza, recibió su educación en el extranjero, en la Sorbona, París.

desconocido en la literatura, que Cervantes consciente o inconscientemente, desplegó en el *Quijote*. Para Trediakovsky ese tipo de conversación no sólo se convirtió en un modelo, sino que también aseguró la integridad del personaje principal, integridad que «garantizó la conexión interna de los elementos constitutivos de la persona» (Bakhtin 1990: 1). Sin embargo, como el principal foco del libro de Trediakovsky era la ortografía rusa, cualquier comentario detallado sobre la obra de Cervantes simplemente quedó fuera del alcance de su investigación académica.

Otro intelectual, escritor y poeta ruso, Alexander Sumarokov,⁴ en su artículo sobre la lectura de novelas, nos dejó un comentario sumamente interesante sobre el *Quijote*, comentario que reveló no sólo su familiaridad con la novela, sino también una buena comprensión de su valor literario: «En muchas novelas que pesan un pud⁵ habrá menos de una libra de espíritu, y la lectura de ellos consumirá mucho tiempo y será inútil, en lugar de útil. Excluyo Telemakus¹⁵ y Donkishot y el puñado de otras novelas dignas» (Sumarokov 1759: 374-375).

Aleksey Khrapovitsky, secretario de Catalina II la Grande, anotó en su diario que la emperatriz rusa, famosa no sólo por su amplia educación y su gran interés por literatura, sino también por su correspondencia con las mentes más brillantes del siglo XVIII como Voltaire, Rousseau y Diderot, expresó «un gran interés al *Quijote* y ordenó hacer una extensa lista de todos los proverbios y dichos de Sancho Panza» (Khrapovitsky 1902: 158). También es posible sugerir que bajo la influencia de la lectura del *Quijote* Catalina escribiera la obra de teatro *El cuento de hadas sobre el pobre caballero Kosometovitch* que se estrenó en el Teatro de la Ópera italiana de San Petersburgo en 1789 en forma de ópera bufa. Cabe destacar que la música de esta ópera fue compuesta por el compositor español Vicente Martín y Soler.

Aunque no tenemos ningún comentario de Catalina la Grande sobre el *Quijote*, sabemos que la emperatriz rusa siempre fue muy aficionada a la lectura y a menudo quería imitar lo que le gustaba. El hecho de que escribiera una obra de teatro tan parecida a los primeros

⁴ Alexander Sumarokov (1717-1777) fue un poeta y dramaturgo ruso, considerado como el creador del teatro clásico en Rusia.

⁵ Un «pud» es una antigua medida de peso. Es igual a 16 kilogramos, y se usaba en Rusia hasta el siglo XX.

seis capítulos del *Quijote* nos indica que leyó Cervantes con considerable atención.

A medida que el siglo XVIII iba llegando a su fin, la percepción del *Quijote* fue cambiando y el conjunto de opiniones era sorprendentemente amplio: mientras unos lo alababan mucho, otros lo desdénaban, considerando a don Quijote nada más que «un idiota». Por ejemplo, en una de sus odas el poeta Gavrila Derzhavin⁶ presentaba a don Quijote como alguien que se echó a perder a sí mismo tratando de preservar algo que no valía la pena preservar. En esta oda Derzhavin introdujo una nueva palabra —*donkishotstvovat*— que desde aquel tiempo significa «vivir y actuar como don Quijote». Comenzó pues, una tradición en la literatura rusa que duró mucho tiempo: don Quijote fue visto como un tipo divertido quien decidió pasar su vida viajando y haciendo cosas divertidas, como la famosa lucha con los molinos de viento. Curiosamente, aún hoy, el idioma ruso conserva el significado inicial de la palabra *donkishotstvovat*, pero esta palabra ya tiene una vida completamente separada de su protagonista: mientras que hoy en día don Quijote se trata más como un héroe ideal, siempre sería fiel a sus ideales, la palabra en sí tiene una connotación negativa y se aplica normalmente a una persona indigna.

Por otra parte, Mikhail Lomonosov⁷ leyó el *Quijote* con mucha curiosidad científica. Aunque Lomonosov era principalmente un científico naturalista, también era un gran erudito y tenía un interés natural en cualquier cosa inusual o excepcional. Pero como Lomonosov no podía leer en español, leyó la novela en alemán. Sabemos que Lomonosov compró este libro mientras estudiaba en Alemania en 1761 y el *Quijote* permaneció en su biblioteca personal a partir de entonces. Es una lástima que la historia no nos haya preservado ninguna de las reacciones de Lomonosov hacia el libro. Sin embargo, sabemos que aproximadamente al mismo tiempo (1761) Lomonosov decidió estudiar castellano. Si la lectura de Cervantes fue un catali-

⁶ Gavrila Derzhavin (1743-1816) era uno de los poetas rusos más grandes antes de Alexander Pushkin.

⁷ Mikhail Lomonosov (1711-1765) fue un erudito ruso, científico y escritor que hizo importantes contribuciones a la literatura, educación y a la ciencia. Entre sus descubrimientos está la atmósfera de Venus. Lomonosov también era un poeta prominente quien creó la base del lenguaje literario moderno.

zador primario de esta decisión o si era algo más, no lo sabemos con certeza, pero Lomonosov en su *Gramática de la Lengua Rusa* caracterizó la lengua española como la más bella y la más poderosa de todas las lenguas europeas.

La divergencia de opiniones sobre el *Quijote* prevaleció durante el resto del siglo XVIII. Es interesante ver que existía en estas opiniones una cierta tendencia: en el siglo XVIII, que recordamos primeramente como el siglo de la Ilustración, las opiniones positivas sobre el libro fueron siempre emitidas por los científicos y eruditos, mientras que los hombres de letras no le daban demasiado crédito al libro. No intento explicar este fenómeno aquí, sino solamente quiero llamar la atención de los lectores.

Mientras que el famoso poeta ruso Ivan Krylov⁸ después de leer a Cervantes llamó a don Quijote un «tonto» (Krylov 1945: 335), haciéndolo en numerosas ocasiones, el historiador Nikolay Karamzin⁹ describía a don Quijote en términos puramente románticos. Es sorprendente leer este tipo de testimonio sentimental de un erudito cuyo trabajo era registrar los hechos históricos y no el sentir sentimental sobre la novela.

[...] y todos estos cuentos de hadas en mi niñez me hacían un don Quijote... agitaron su espada unas cuantas veces a través del aire negro y regresaron a su habitación, pensando que mi hazaña era bastante importante. ¡Oh, dulce infancia! ¿Quién no piensa en ello sin placer? (Karamzin 1982: 157).

A finales del siglo XVIII Europa pasaba por una grave agitación: mientras que algunos países declinaban, como España, otros aumentaban su dominio, como Francia. Nadie sabía que esta dominación costaría a los franceses las vidas de cientos de miles de sus ciudadanos (es suficiente recordar a Maximilien Robespierre con su infame «piedad es la traición»). Luego, le costaría a Europa otros dos millones de vidas humanas. Durante estos tiempos turbulentos, mientras que en

⁸ Ivan Krylov (1769-1844) era el fabulista más conocido en Rusia. También conocido por sus epigramas satíricos.

⁹ Nikolay Karamzin (1766-1826) fue un escritor ruso, poeta y el historiador más famoso. Ya es recordado por sus obras literarias, pero, primeramente, es recordado por su obra capital de doce volúmenes - *La Historia del Estado ruso*.

1793 Europa fue desgarrada por la Revolución Francesa y la siguiente coronación de Napoleón Bonaparte, Nikolay Karamzín en Rusia contemplaba estos desastrosos acontecimientos.

Yo vivo, mi querido amigo, en el pueblo con libros y naturaleza, pero a menudo estoy muy inquieto en mi corazón. Esos terribles acontecimientos en Europa conciernen a mi alma. ¡Lláname don Quijote, pero este glorioso caballero no podría amar a su Dulcinea más apasionadamente que a la humanidad! (Karamzín 1982: 157).

Cuanto más tiempo pasa el famoso historiador ruso «con los libros y la naturaleza», más se encuentra fascinado con el libro de Cervantes. Es algo simbólico que en la mente de Karamzín, la mente de un historiador, el libro de Cervantes esté tan estrechamente relacionado con el significado de democracia y su establecimiento exitoso en España.

La historia de España es muy curiosa. Sólo tengo miedo de frases y sangre. La Constitución de Cortés es una democracia pura. Si arreglan el estado, entonces prometo caminar a Madrid, y en el camino voy a llevar conmigo don Quijote (Karamzín 1982: 210).

El siglo XIX en Rusia comenzó con el breve y muy controvertido reinado del emperador Pablo I, hijo de Catalina II la Grande. Mientras que la aristocracia siempre estaba muy feliz con el reinado de Catalina, ahora su estado de ánimo cambió dramáticamente: Pablo fue odiado por casi todos sus súbditos por su comportamiento excéntrico y también por sus ideas extremadamente extrañas. Por esa razón, Pablo recibió un apodo: «el coronado don Quijote», apodo que ciertamente fue una característica muy negativa de su naturaleza absurda. «Es una especie de don Quijote, muy inconsistente y muy obstinado, que sólo quiere satisfacer su propia vanidad» (Valishevsky 1914: 449).

Por lo tanto, es razonable sugerir que la percepción de don Quijote como un héroe literario en Rusia a comienzos del siglo XIX estuvo muy polarizada. También es interesante ver con qué rapidez el don Quijote del «glorioso caballero» llegó a ser un tipo «inconsistente y muy terco» que sólo «quiere satisfacer su propia vanidad». Ciertamente, la opinión de los intelectuales rusos sobre el héroe don Quijote estaba muy lejos de quedar definitivamente formada.

También es bastante simbólico que Pablo, mientras viajaba por Europa occidental en 1782, recibió exactamente el mismo regalo de la corte francesa que su bisabuelo, Pedro el Grande, sesenta años antes: cuatro tapices de la serie *La Historia de don Quijote* hecha por Coypel. Pablo los trajo a Rusia y los colocó en su residencia de verano favorita. Es razonable sugerir que Pablo también estuvo muy familiarizado con la historia de don Quijote, ya que hizo tal esfuerzo para traer esas tapicerías (de un tamaño considerable) a Rusia. El hecho de que Pablo los colocara en la residencia donde solía pasar mucho tiempo leyendo y contemplando, nos deja con la impresión de que Pablo valoraba la idea del caballero que, solo, se atrevió a desafiar todo el orden mundial. Tal vez Pablo quería compararse con don Quijote, pues también él decidió desafiar el orden establecido por su madre, Catalina la Grande. De todos modos, lo que sabemos con certeza es que Pablo no era ingenuo y sabía perfectamente que era odiado por sus súbditos y que ellos estaban preparándose para derrocarlo. Sin embargo, siguió haciendo lo que quería hacer hasta que fue brutalmente asesinado en su propia habitación en 1801.

A medida que avanzaba el siglo XIX, la percepción de don Quijote continuó desarrollándose, pero, como antes, este punto de vista no podía considerarse plenamente formado. Lo veo como una muy buena señal: el nombre de don Quijote exitosamente experimentó la transformación «del nome propio al nome comune» y ya era ampliamente conocido en Rusia. Su fama era comparable a la de don Juan —el único español que gozó de gran popularidad en Rusia durante los siglos XVIII y XIX.

Otro intelectual ruso, Nikolay Turgenev¹⁰ (no debe confundirse con Ivan Turgenev, el famoso novelista de mediados del siglo XIX), anotó en su diario sobre don Quijote: «Y así vivo solo, no voy a ninguna parte pero no me aburro más ... Son las 10:30. Es hora de leer *Donkishota*, a quien el escritor hizo tan loco que a veces me parece antinatural y, por lo tanto, no me gusta (Turgenev 1911: 245)».

Nikolay Turgenev estuvo ciertamente desconcertado por la imagen de don Quijote. Quizás por eso en un momento Turgenev dice que

¹⁰ Nikolay Turgenev (1789-1871) era un pariente del famoso novelista Ivan Turgenev. Fue uno de los primeros economistas y demócratas rusos quien, después de la rebelión de 1825, fue sentenciado en ausencia a Siberia. Como resultado, Turgenev nunca regresó a su tierra natal.

hay algo artificial en la imagen del héroe, pero unas líneas más abajo leemos justo lo contrario: «No es un pequeño placer cuando yo, a las doce, enciendo un cigarrillo y me acuesto en la cama para leer a *Don Quijote*» (Turgenev: 265). Parece que sí, *Don Quijote* sigue siendo bastante ajeno a su alma rusa, pero ciertamente le encanta leer a Cervantes.

Sin duda alguna, la comprensión y aprecio más profundos de don Quijote como personaje literario, y el lugar y la importancia primordial de la novela para la literatura rusa proviene de Vissarion Belinsky,¹¹ el crítico más destacado en el horizonte literario de principios del siglo XIX. Mucho antes de que Bakhtin escribiera su teoría de la novela, Belinsky ya había escrito lo siguiente: «La infancia del mundo antiguo ha terminado; la creencia en dioses y milagros murió; el espíritu de heroísmo desapareció y la edad de la vida real ha llegado [...] la idea de un hombre [...] y un poema convirtió en una novela» (Belinsky 1953: 265).

La atención del crítico literario más influyente y más occidentalizado no estuvo enfocada, por supuesto, tanto en la novela como en don Quijote quien, gracias a Belinsky, adquirió una nueva vida literaria en Rusia: «Finalmente, en el siglo XV se realizó la reforma final del arte literario: por su incomparable el *Quijote*, Cervantes mató la poesía pseudo-ideal» (Belinsky: 481).

Ciento cincuenta años más tarde, Mikhail Bakhtin escribió en su *Discurso novelístico* que:

[...] finalmente llegó al lugar la gran novela del Renacimiento - las novelas de Rabelais y Cervantes. Es precisamente en estas dos obras que la palabra novelística «...» reveló todo su potencial y comenzó a desempeñar un papel titánico en la formación de una nueva conciencia literaria y lingüística (Bakhtin 1990: 80).

Mientras tanto, en los albores del siglo XIX, Belinsky siguió influyendo en la opinión de los círculos literarios rusos acerca de la importancia de la gran novela. Lentamente, la percepción y la interpretación comenzaron a cambiar: «Ahora termino *Don Quijote* de Cervantes.

¹¹ Vissarion Belinsky (1811-1848) es uno de los más destacados críticos literarios rusos del siglo XIX. Él jugó un papel instrumental en la carrera de muchos escritores y poeta rusos, el más destacado de cuyos es Nikolai Gogol.

¡Es una obra de genio!» (Belinsky: 33). Y aquí una carta a Mikhail Bakunin¹² en la que, entre otras cosas, el tema de Cervantes ocupa un lugar significativo:

Yo soy más divertido que don Quijote: al menos, él sinceramente creía que era un caballero que peleaba con gigantes y no con molinos de viento; que su fea y gorda Dulcinea era una verdadera belleza. Pero yo sé que no soy caballero, sino un loco; sé que lucho con molinos de viento, y sé que mi Dulcinea (la vida) es fea y vil, y todavía la amo, a pesar del sentido común y de toda la evidencia (Belinsky: 35).

Nadie, probablemente incluso hasta nuestros días, comprendió y explicó la idea de Cervantes mejor que Belinsky. Su amplio conocimiento de la literatura mundial le permitió comparar y contrastar cosas que otros ni siquiera pensaban evaluar, como el *Quijote* y la tradición de la novela histórica inglesa, cuyo padre se consideraba tradicionalmente Sir Walter Scott. En su carta a Mikhail Zagoskin,¹³ Belinsky muestra su característica exhaustividad en la profundidad y la intuición erudita de su tratamiento del *Quijote*:

Cervantes mucho antes que Walter Scott escribió una novela histórica [...] el elemento creativo y artístico de su espíritu fue tan fuerte que ganó la racionalidad [...] y su don Quijote no es una caricatura sino un personaje, lleno de verdad y ajeno de cualquier exageración. No es abstracto, sino absolutamente vivo. La idea del *Quijote* no pertenece a la época de Cervantes sino es la idea eterna [...] don Quijote fue posible desde las primeras sociedades humanas, y será posible hasta que nos huyamos al bosque (Belinsky: 79-80).

En su análisis del *Quijote*, Belinsky llegó incluso hasta el punto de señalar qué hizo la novela de Cervantes eterna, la novela sin fronteras nacionales ni tiempo:

¹² Mikhail Bakunin (1814-1876) fue uno de los fundadores del anarquismo. El enorme prestigio de Bakunin pronto lo convirtió en uno de los ideólogos más famosos de Europa y tuvo una influencia enorme entre los radicales en Rusia y en Europa.

¹³ Mikhail Zagoskin (1789-1852) fue el primer escritor ruso de novelas históricas, el Sir Walter Scott ruso. Su novela histórica *Yuri Miloslavski*, publicada en 1829, se convirtió en el primer *bestseller* ruso.

Todo el mundo tiene un don Quijote dentro. Pero las personas que se convierten en don Quijotes son personas con una imaginación llamante, un alma cariñosa y un corazón noble [...] El verdadero don Quijote sólo puede ser encontrado entre la gente noble. Y lo más importante es que ellos siempre han sido, son y serán. Este es un tipo eterno, es una *idea* que siempre encarna en sí miles de tipos y formas diferentes, según el espíritu y el carácter de un siglo, o del país (Belinsky: 137).

La palabra «idea» deja claro que Belinsky lee, percibe e interpreta a don Quijote de manera diferente a la mayoría de los críticos literarios de su tiempo que no veían en don Quijote más que a un personaje cómico, una especie de bufón: «Había un caballero español llamado don Quijote que, al pasar por muchas tierras, ha hecho muchas cosas dignas de risa y otras cosas fantásticas. Y por cada hombre que, en su opinión, ha sido ofendido, se puso de pie y solo luchó por él» (Pekarsky 1862: 488).

¿Qué vio Belinski en la novela que otros no pudieron ver? La presencia de la «idea» fue lo que, según Belinsky, hizo esta novela tan diferente de las demás y la hizo universalmente internacional. Tras más de ochocientas páginas es la «idea», según Belinky, la que respira y vive, y es una idea que, de hecho, está fuera de los límites. Es un continente entero, es un globo, es toda nuestra civilización.

Así que la dignidad de la novela de Cervantes es la *idea*. Precisamente es la *idea* que hizo de esta obra poética una obra maestra, obra eterna que nunca morirá y nunca envejecerá. Esta *idea* es la razón por la que, a pesar de los nombres y costumbres españolas, la gente de todas las naciones y de todas las edades ahora lee y seguirá leyendo el *Quijote* (Belinsky: 76).

El prestigio de Belinski en el mundo literario ruso a principios del siglo XIX fue tan alto y tan incuestionable que la opinión popular sobre la novela de Cervantes y su carácter poco a poco comenzó a cambiar. Por supuesto, no era sólo por Belinsky: la sociedad literaria rusa se estaba volviendo cada vez más y más sofisticada. Más y más rusos empezaron a viajar al extranjero y las traducciones de buena calidad del *Quijote* comenzaron a estar disponibles en Rusia.

La primera traducción adecuada del *Quijote* al ruso fue realizada por Konstantin Masalsky en 1838.¹⁴ Es interesante notar que la traducción apareció casi simultáneamente con las notas de Belinsky sobre el *Quijote*, aunque Malasky pudo haber estado familiarizado con muchas de estas notas a través de la correspondencia con Belinsky. Fue Masalsky, erudito y traductor al mismo tiempo, quien escribió en Rusia el primer estudio literario sobre el *Quijote*. Su libro *El Quijote del Siglo XIX* continuó influyendo en la nueva percepción de la novela de Cervantes y ciertamente jugó un papel muy importante en su interpretación. Como señaló Mancing (2009: 151), «es el primer indicio de lo que constituye el concepto de la novela de Bakhtin, y eso sugiere cómo y por qué el *Quijote* había comenzado a adquirir un significado tan particular».

También cabe señalar que la traducción de Masalsky fue hecha por primera vez directamente del español y no del alemán o del francés como las dos veces anteriores. Sin duda, esta traducción era muy superior a todas las anteriores pero, al mismo tiempo, todavía era bastante reducida, aunque las razones de estas abreviaciones nos siguen siendo desconocidas.

De este modo, no es tan sorprendente que muchos escritores rusos, muy bien educados y bien viajados, incluyendo a Ivan Turgenev,¹⁵ no estuviesen contentos con la lectura de la traducción disponible y planeasen hacer una mejor: «Este invierno comenzaré la traducción del *Quijote*, lo que estaba preparando durante mucho tiempo. He leído y releído continuamente esta novela inmortal. Cervantes abrió para mí lo que, probablemente, Pushkin abrió para ti» (Turgenev 1964: 243).¹⁶

Así, desde que Belinsky iniciara la tradición de la crítica literaria rusa de interpretar a don Quijote principalmente como caballero de la «idea», se hizo costumbre para los críticos literarios rusos referirse a

¹⁴ Konstantin Masalski (1802-1861) era un escritor ruso de segunda fila quien, en 1838 tradujo el *Quijote*.

¹⁵ Ivan Turgenev (1818-1883) fue un famoso escritor ruso quien a menudo es nombrado como el «hito del realismo ruso».

¹⁶ Esta intención de Turgenev está relacionada con su gran interés en la literatura española. Su admiración Turgenev expresó innumerables veces en sus cartas privadas, especialmente a su amante y amiga de toda la vida, Polina Viardo. Esta intención, lamentablemente, Turgenev nunca fue realizada debido al deterioro de su salud.

don Quijote como tal. Naturalmente, con su desarrollo, la percepción del héroe de Cervantes adquirió connotaciones nuevas, a veces positivas, a veces negativas. Por ejemplo, en los enfrentamientos ideológicos o literarios las palabras «don Quijote» o «Donkishotstvo»¹⁷ fueron usadas como una metáfora política, a menudo para desacreditar a los oponentes. Mientras que un crítico llamaba a don Quijote «un campeón de la reforma social» en Rusia, el otro aplicaba la misma etiqueta a todos los eslavófilos; mientras que unos reflexionaban sobre el «don Quijote de la revolución», viendo en él la imagen trágica de todos los que estaban dispuestos a morir por sus ideales, los otros insistían que don Quijote no era más que un noble ladrón cuya idea principal era muy simple: destruir a los ricos y otorgar a los pobres.

Si don Quijote de Herzen¹⁸ pertenecía al pasado, el caballero manchego de Turgenev miraba hacia el futuro. Don Quijote para Turgenev era un hombre de acción, era un ideal del servicio desinteresado a la justicia, la bondad y la verdad. Por eso, en su famoso ensayo Turgenev comparó la superioridad moral de las personas similares a don Quijote con los tipos como Hamlet, llenos de egoísmo, escepticismo y vana reflexión. La vida, discutía Turgenev en su ensayo, está movida por «don Quijotes» quienes son creadores de todas las buenas cosas y hechos nobles.

El impacto del ensayo de Turgenev sobre los círculos literarios rusos fue notable y la famosa antítesis *Hamlet contra don Quijote* estimuló una controversia que continuó durante varias décadas.

Este puro y noble caballero, ingenuo como un niño y, al mismo tiempo, exigente y sabio, era querido y muy cercano al corazón de otro famoso escritor ruso, Fiodor Dostoievski. Bajo la influencia del *Quijote* fue concebida y escrita una de las novelas más «quijotescas» de la literatura mundial, *El Idiota*.

Érase una vez don Quijote, el caballero de la imagen dolorosa, el más magnánimo de todos los caballeros de la tierra, el más simple en el

¹⁷ La palabra «Donkoshotstvo», si es traducida al español literalmente, significaría algo como «manera de ser don Quijote».

¹⁸ Alexander Herzen (1812-1870) fue un filósofo ruso conocido como «el padre del socialismo ruso». Gozó de una enorme popularidad en Occidente donde pasó la mayor parte de su vida. Sus observaciones literarias, aunque a veces muy políticas, eran a menudo agudas y penetrantes.

alma y uno de los más grandes de corazón. Él, mientras vagaba en compañía de su fiel escudero Sancho en busca de aventuras, se sintió repentinamente sorprendido por una perplejidad que le hizo reflexionar durante mucho tiempo (Dostoievski 1949: 835).

Dostoievski reconoció inmediatamente la importancia de la «idea», que «hizo de esta obra poética una obra maestra eterna que nunca morirá», la «idea» que elevó a su portador, don Quijote, y lo llevó a la visión cósmica de las cosas. Fue la «idea» la que le alumbró y le permitió eliminar los límites entre la ilusión y la realidad hasta el punto donde ambos, la «idea» y el héroe, finalmente se conviertan en Uno.

Dostoievski se acercó al máximo a don Quijote mientras trabajaba con *El Idiota*. Eso es lo que podemos leer en una de sus cartas donde Dostoievski reflexionaba sobre su nueva novela, aún no existente:

La idea de la novela es una vieja y favorita mía, pero tan dura que durante mucho tiempo no me atreví a acercarme a ella. Y si lo hago ahora, es porque estoy en una situación casi desesperada. La idea principal de la novela es retratar a una persona absolutamente positiva. Pero no hay nada más difícil de hacer en el mundo, y especialmente ahora. Todos los escritores, y no sólo los nuestros, sino incluso todos los escritores europeos, quien quiera que emprendía hacer esta representación de la persona absolutamente hermosa, fracasaron, o tenían que pasar. Porque es una tarea sin medida. Lo bello es un ideal, y el ideal, tanto en nuestra tierra como en Europa, está lejos de haber sido alcanzado. Sólo hay una persona positivamente bella en el mundo, Cristo, de modo que la aparición de esta persona tan infinitamente hermosa es, por supuesto, un milagro infinito. [...] Pero de toda la gente hermosa en la literatura cristiana sólo don Quijote se erige como el más completo. Pero es hermoso porque es, al mismo tiempo, ridículo. [...] pero justo por eso es tan eficaz. [...] No tengo nada de eso, absolutamente nada, y por lo tanto tengo mucho miedo de que mi novela sea un fracaso absoluto (Dostoievski, 1949: 17).

Aunque el héroe de Dostoievski, en contraste con el de Cervantes, nunca fue concebido como una figura cómica sino más bien como una «presentación seria de un ideal ético» (Hingley 1962: 111), para Dostoievski, el *Quijote* siempre fue «un comentario sobre la vida y una

Revelación de la mente y del corazón humano» (Buketoff-Turkevich 1975: 115).

Es innegable la penetración de los valores estéticos y filosóficos de Cervantes en Rusia, y su presencia significativa en los horizontes literarios del siglo XIX, como también es innegable la influencia profunda de Cervantes sobre Fiodor Dostoievski. Esta influencia fue tan significativa que Dostoievski, consciente o inconscientemente, escribió una novela gemela cuyas reminiscencias y conexiones con el *Quijote* son tan intensas y sugerentes que parece sorprendente que hasta ahora no se haya ninguna magna obra sobre este importante fenómeno literario.

En conclusión, queremos reiterar que esta variedad de opiniones, juicios e interpretaciones del *Quijote* estuvo, por supuesto, estrechamente ligada a los acontecimientos históricos que tenían lugar en Rusia durante la segunda mitad del siglo XIX, pero el héroe literario creado por Cervantes siempre ha sido muy importante y relevante para toda la inteligencia ilustrada rusa. Como Yakov Malkiel (1951: 313) dijo con razón:

Entre las celebridades literarias españolas, la figura de Cervantes se convirtió con tiempo en la más delineada y atractiva. El gusto ruso ha cambiado profundamente, y las preferencias por ciertas facetas del arte y filosofía de Cervantes han cambiado mucho desde Belinsky. Pero el respeto por su trabajo entre la élite intelectual, y su impacto en los escritores capaces de establecer nuevos estándares, así como en el grupo cada vez más amplio de lectores ambiciosos, atestiguan la demanda de nuevas traducciones, resúmenes y comentarios.

Bibliografía

- BAKHTIN, Mikhail, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, ed. Michael Holquist y Vadim Liapunov, University of Texas Press, Austin, 1990.
- BELINSKY, Vissarion, *Polnoe sobranie sochinenij*, 12 vols., Izdatel'stvo Akademii Nauk USSR, Moscú, 1953.
- BUKETTOFF-TURKEVICH, Ludmila, *Cervantes in Russia*, Gordian Press, Nueva York, 1975.
- DEZHAVIN, Gavrila, *Stihotvoreniya*, Goslitizdat, Moscú, 1958.

- DOSTOEVSKY, Fyodor, *The Diary of a Writer*, trans. Boris Brasol, 2 vols., Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1949.
- HINGLEY, Ronald, *The Undiscovered Dostoevsky*, Hamish Hamilton, Londres, 1962.
- KARAMZIN, Nikolay, *Izbranníe statii I pisma*, Sovremennik, Moscú, 1982.
- KHRAPOVITSKY, A., *Dnevnik*, Moscú, 1902.
- KRYLOV, Ivan, *Polnoe sobranie sochineniy*, 3 vols., Goslitizdat, Moscú, 1945.
- MANCING, Howard, «Don Quixote and Bakhtin's *Two Stylistic Lines of the Novel*», en *Studies in Spanish Literature in Honor of Daniel Eisenberg*, ed. Tom Lathrop, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2009, p. 177-195.
- MAYKOV, L., *Rasskazi Nartova o Petre Velikom*, Tipografiya Imperatorskoj Akademii Nauk, San Petersburgo, 1891.
- MALKIEL, Yakov, «Cervantes in Nineteenth-century Russia», *Comparative Literature*, 3, 4 (1951), pp. 310-329.
- PEKARSKIY, P., *Nauka I Literatura v Rossii pri Petre Velikom*, San Petersburgo, 1862.
- SUMAROKOV, Alexander, «O chenii romanov», *Trudolyubivaya Pchela* 7 (1759), pp. 374-375.
- TREDIAKOVSKY, Vasily, *Sochineniya Trediakovskogo*, Tipografiya Imperatorskoj Akademii Nauk, San Petersburgo, 1849.
- TURGENEV, Ivan, *Polnoe sobranie sochineniy i pisem*, vol. 2, Nauka, San Petersburgo, 1964.
- TURGENEV, Nikolay, *Dnevniki I pis'ma za 1806-11 godi*, Tipografiya Imperatorskoj Akademii Nauk, San Petersburgo, 1911.
- UMIKYAN, A., *Cervantes: Statyi i materialy*, Nauka, San Petersburgo, 1948.
- VALISHEVSKIY, K., *Sin velikoj Ekateriny imperator Pavel I: Ego zizn', zarstvovanie I smert*, San Petersburgo, 1914.

La huella de Cervantes en *La Regenta*

Arnau Pla Novoa
Universidad de Oviedo

La segunda mitad del siglo XIX fue uno de los periodos más intensos en lo que concierne al estudio de Cervantes y su obra. A pesar de que nunca se consideró «cervantista», Leopoldo Alas, en su papel de censor y comentarista de su época, planteó en numerosos artículos cuestiones relativas a la interpretación del *Quijote* y a la influencia de Cervantes en su tiempo. A lo largo de la extensa producción literaria de Clarín se suceden las alusiones a numerosos escritores y obras, entre los cuales Cervantes y el *Quijote* ocupan un lugar preferente.

Los comentarios elogiosos de Alas al autor del *Quijote* no solo revelan la fascinación de un lector muy familiarizado con las obras cervantinas, sino que también ofrecen una interpretación subjetiva de sus escritos. Más aún, la presencia de Cervantes en la obra de Alas se transmite a sus cuentos y novelas.

Quizá el testimonio más esclarecedor sobre el influjo de Cervantes en Clarín se halla en sus notas sueltas tituladas «Del *Quijote*», unas reflexiones sobre la novela cervantina publicadas en *La Ilustración Española y Americana* (8 de noviembre de 1899); e incluidas posteriormente en el volumen póstumo clariniano *Siglo pasado* (1901). En esos comentarios Leopoldo Alas, mermado por su salud, expresa su fascinación por la novela cervantina, reconoce que acostumbra a leer la novela cada dos o tres años y lamenta el escaso número de lectores que —a su parecer— se acercan al *Quijote*.

Alas opone a la indiferencia y el desinterés general hacia Cervantes su sincera admiración por el *Quijote*. A Clarín le parece que el inmenso valor del *Quijote* no ha sido suficientemente reconocido, al igual que

sucede con ciertos parajes recónditos. En este punto, Clarín menciona Asturias y recurre a una anécdota personal para comparar el *Quijote* con el paisaje de Covadonga. Confiesa Clarín que en esas montañas asturianas, desconocidas para muchos «grandes hombres», él experimenta un sobrecogimiento inefable.

También define hiperbólicamente al *Quijote* como «nuestro libro, la *Biblia profana española*» (IV, segunda parte, 1983).¹ Y observa Alas cómo varía la interpretación de una obra en función de su propia edad y de sus experiencias como lector: «el libro siempre dice lo mismo, pero yo lo voy entendiendo más y mejor» (IV, segunda parte, 1984). Para Clarín, como para Rubén Darío y otros autores finiseculares, el *Quijote* es consuelo y refugio, tal como reconoce Alas.

Finaliza Clarín sus notas «Del *Quijote*» confesando su deseo de escribir en su vejez un libro titulado *Cervantes*, del que «más de la mitad de él sería para el *Quijote*» (IV, segunda parte, 1983).

Testimonios como estas anotaciones confirman la profunda impresión que la obra de Cervantes causó en Leopoldo Alas. Como ahora señalaremos, esa veneración por el autor del *Quijote* también se percibe en *La Regenta*. Ambas novelas resultan afines por su carácter metaliterario, empleo de la ironía, contraste de perspectivas, preferencia por un narrador aparentemente distante, la búsqueda de un lector cómplice y atento a los sobreentendidos, y la caracterización libresca de los personajes.² Abordemos este último aspecto.

Cervantes y Clarín hacen que lo libresco sea un rasgo distintivo de los personajes del *Quijote* y *La Regenta*. Al igual que Cervantes, Alas concibe lo literario como rasgo distintivo de muchos habitantes de Vetusta. En efecto, los caracteres de Clarín se definen por lo que leen (y por lo que no leen) y, en consecuencia, por su relación con la literatura.

La literatura también impregna la vida de los personajes del *Quijote*. Las lecturas son el estímulo que impulsa al hidalgo Alonso Quijano a abandonar su aldea y actuar según su particular visión de las novelas de caballerías. El protagonista se siente tentado a escribir, lee desafío-

¹ En Alas, Leopoldo, *Obras completas. IV. Crítica (Segunda parte)*, ed. L. Bonet, Nobel, Oviedo, 2003.

² *La Regenta* contiene alusiones explícitas a lo cervantino a propósito de Ana Ozores, de Quintanar y de la perversa aya Camila.

radamente e interpreta la realidad de un modo libresco. Esas historias no solo son una forma de evasión, sino que determinan su comportamiento y le permiten construir una identidad más allá de los límites que le imponen su edad, su condición física y el contexto. El universo que perfila Cervantes hace de lo literario algo cotidiano. La estrecha relación entre caracteres y literatura —son numerosas las referencias a personajes que escriben, leen, recitan, escuchan, actúan...— redundante en el aspecto metaliterario del relato.

Efectivamente, abundan en la novela cervantina personajes que leen y escriben. El ejemplo más representativo es don Quijote. Pero no es el protagonista el único personaje familiarizado con la literatura cabaleresca y épica, pues el barbero y el sacerdote del pueblo también han leído algunas de esas historias. En distintas ocasiones en el *Quijote* surge la conversación sobre temas literarios. Así, durante el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano (I, 6), o la venta (I, 32), se propician animadas discusiones sobre las preferencias literarias de diversos personajes. Lo literario se hace presente en la novela con absoluta naturalidad, y no nos sorprende que los protagonistas asistan a una representación de títeres (II, 26) o se encuentren con unos actores (II, 11).

Hasta este momento hemos mencionado pasajes en los que los caracteres cervantinos expresan su condición de lectores o receptores de lo literario. No obstante, también se presentan en el *Quijote* personajes que, de una u otra manera, son aficionados a la literatura y muestran su vocación de escritores o poetas. Sin pretender ser exhaustivos, recordaremos algunos ejemplos:

Entre los caracteres con afición a la escritura encontramos al cabrero Antonio, «zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel» (I, 11, p. 99).³ De similares preferencias es el pastor Grisóstomo, «grande hombre de componer coplas: tanto, que él hacía los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios» (I, 12, p. 105). Suya es la «Canción desesperada», que se recita en el capítulo 14 de la primera parte del *Quijote*.

³ Todas las citas al *Quijote* se refieren a Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, eds. RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española, dir. F. Rico, Alfaguara, Madrid, 2004.

La muerte de Grisóstomo conmueve a su amigo Ambrosio, quien compone un epitafio en octosílabos: «Yace aquí de un amador / el mísero cuerpo helado / que fue pastor de ganado / perdido por desamor...» (I, 14, p. 129).

Por otro lado, el galeote Ginés de Pasamonte opta por escribir su propia historia, libro picaresco «tan bueno [...] que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren» (I, 22, p. 206).

Algunos personajes trasladan a sus versos sus anhelos amorosos, como Cardenio —«cuántas canciones compuse y cuántos enamorados versos» (I, 24, p. 224)—; o como Anselmo y Lotario, los personajes de *El curioso impertinente*.

Hay más caracteres cervantinos que recitan sus propios poemas, como el mozo de mulas que declama el poema cuyo comienzo es «Marinero soy de amor / y en su piélago profundo» (I, 43, p. 446). No faltan tampoco los malos escritores que escriben con afectación, como el soldado Vicente de la Roca, quien «también la tenía de poeta, y, así, de cada niñería que pasaba en el pueblo componía un romance de legua y media de escritura» (I, 51, p. 518).

También hallamos encargos literarios, como los versos acrósticos dedicados a Dulcinea que don Quijote solicita al bachiller Carrasco (II, 4).

Más adelante, Sansón Carrasco prometerá brillantes versos pastoriles cuando escucha que don Alonso quiere convertirse en Quijótiz: «como ya todo el mundo sabe, yo soy celebérrimo poeta y a cada paso compondré versos pastoriles o cortesanos o como más me viniere a cuento» (II, 73, p. 1097).

Más humilde es Lorenzo, hijo de don Diego, quien se define «algún tanto aficionado a la poesía y a leer los buenos poetas, pero no de manera que se me pueda dar el nombre de grande que mi padre dice» (II, 18, p. 681). La relación de ejemplos la completarían otros personajes, como el Caballero del bosque declamando un soneto (II, 12); o el propio don Quijote, como ya hemos comentado.

Novela de libros, lectores, escritores, poetas, actores, oyentes..., el *Quijote* sitúa lo literario en la cotidianidad de todo tipo de personajes.

En *La Regenta* Clarín también presenta un contexto en el que la identidad de los personajes depende, en buena medida, de lo literario. Observemos en primer lugar el caso de Ana Ozores.

Es muy significativo que la primera alusión a la protagonista en el capítulo inicial de la novela asocie a Ana Ozores con la lectura: «había él visto [Celedonio] perfectamente a la Regenta, una guapísima señora, pasearse, leyendo un libro» (I, 76).⁴

A lo largo de la novela, los lectores de *La Regenta* sorprendemos a su protagonista paseando por Vetusta con un libro, emocionándose durante la representación de *Don Juan Tenorio*, conversando apasionadamente sobre Santa Teresa y Fray Luis, hojeando *El Lábaro* (XVI, 469), leyendo un texto acerca de la penitencia (III, 123), orando con un devocionario (XXIII, 681), comentando al médico Benítez los dos manuales médicos que ha leído recientemente (XXVII, 770), repasando y escribiendo sus memorias (XXVII, 772), curioseando viejos libros de mitología que pertenecían a su padre (XXVII, 781)... La Regenta no sería la misma si la despojásemos de sus libros.

Libros devocionales, obras místicas, piezas románticas, textos científicos... Ana Ozores se define por su pasión por la lectura.

Si don Quijote, antes de considerarse caballero andante, sentía deseos de escribir las historias caballerescas que leía; Ana Ozores también muestra inclinaciones literarias muy tempranas asociadas a su orfandad: «La heroína de sus novelas de entonces era una madre» (IV, 148).

Apreciamos en Ana Ozores predisposición a identificarse con lo que lee, y también advertimos que se compara con lo que contempla en el teatro de Vetusta. La representación de *Don Juan Tenorio* conmueve a la Regenta, quien fantasea con la posibilidad de experimentar las mismas vicisitudes que doña Inés. De este modo, como en el *Quijote*, convergen en la novela distintos planos de ficción: don Quijote y Ana Ozores son criaturas librescas vulnerables a lo literario. Sus vidas se alteran con la lectura y el teatro.

No pasa desapercibido el peyorativo sobrenombre de «Jorge Sandio», impuesto a la joven Ana Ozores. Vetusta la tachará cruelmente de fantasiosa y se burlará de su afición a la literatura.

Ana Ozores y don Quijote se parecen en su modo de interpretar la realidad como si de un relato literario se tratase. Incluso el narrador de

⁴ Todas las citas de *La Regenta* se refieren a Alas, Leopoldo, *Obras completas. I. Leopoldo Alas, «Clarín». Cronología (1852-1901). La Regenta*, ed. J. M. Martínez Cachero, Nobel, Oviedo, 2003.

La Regenta identifica a Ana Ozores con Alonso Quijano, al describir las impresiones de Ana durante una merienda campestre: «Notaba Ana que en aquella altura, en aquel escenario, mitad pastoril, mitad de novela picaresca, entre arrieros, maritornes y señores de castillos, a lo don Quijote, se despertaba en ella el instinto del arte plástico y el sentido de la observación» (XIX, 570).

En relación con los protagonistas del *Quijote* y *La Regenta*, constatamos que la lectura ejerce sobre ellos una influencia que condiciona sus decisiones de un modo distinto. En el caso de don Quijote, los libros animan al anciano hidalgo a ponerse en camino en busca de aventuras, propósito que intenta en tres ocasiones. Por el contrario, la Regenta resulta un personaje menos dinámico y más introspectivo. Inadaptada a la claustrofóbica ciudad de Vetusta, Ana se refugia en las lecturas y en la devoción hasta que cede a las pretensiones del seductor Mesía.

La compleja personalidad de la Regenta, su historia afectiva y su sensibilidad extremada ofrecen al lector motivos diversos para comprender la profunda sensación de insatisfacción de la protagonista. Sin embargo, como don Alonso Quijano, Ana Ozores encuentra en la literatura una forma de proyectar sus ilusiones.

El marido de Ana Ozores, Víctor Quintanar, también tiene mucho de don Quijote: similar edad, vestimenta extravagante, obsesión por la literatura, comportamiento disparatado, oratoria petulante y libresca... El relato nos revela el carácter quijotesco de Quintanar cuando se nos refiere que Paula Raíces desea «excitar al don Quijote de don Víctor para que saliera lanza en ristre a matar a don Álvaro» (XXX, 868).

También se evoca lo cervantino a propósito de Quintanar cuando Fermín, celoso, convence a Víctor de que deben buscar a Ana Ozores durante la tormenta en el Vivero. Tras deambular bajo la lluvia, Quintanar califica tal decisión como una «quijotada» (XXVIII, 798).

Las reminiscencias del hidalgo cervantino describen a don Víctor de un modo caricaturesco. Se ha de señalar que en ninguna ocasión se relaciona al regente con el don Quijote heroico, el digno caballero fracasado al que Clarín alude a menudo en sus artículos. En Quintanar predomina una imagen más ridícula e inofensiva.

Otro elemento cervantino en Quintanar es su involuntario parecido con Anselmo, el escarmentado marido de *El curioso impertinente*.

En su ignorancia, Quintanar anima a Ana a frecuentar los ambientes más favorables para los intereses de Mesía. El Regente invita a su casa al seductor y facilita el trato de Álvaro con su esposa.

Un pasaje singularmente quijotesco se reproduce en el capítulo XXIII, cuando Ana Ozores se acerca al dormitorio de su marido y lo descubre recitando en la cama, blandiendo una espada con entusiasmo:

Ana vio y oyó que en aquel traje grotesco Quintanar leía en voz alta, a la luz de un candelabro elástico clavado en la pared. Pero hacía más que leer, declamaba; y con cierto miedo de que su marido se hubiera vuelto loco, pudo ver la Regenta que don Víctor, entusiasmado, levantaba un brazo cuya mano oprimía temblorosa el puño de una espada muy larga, de soberbios gavilanes retorcidos. Y don Víctor leía con énfasis y esgrimía el acero brillante, como si estuviera armando caballero al espíritu familiar de las comedias de capa y espada (XXIII, 691).

Los ecos quijotescos de este fragmento son notables (alusiones a la lectura y la locura, la espada, la ceremonia para armarse caballero, vestimenta estrafalaria...), a lo que se suman otros factores como el aspecto y la edad de Víctor Quintanar (más de cincuenta años, perilla y bigote canos...).

Por su parte, Fermín de Pas, más prosaico, también se define por lo libresco. Más prosaico que Ana y Víctor, Fermín acostumbra a leer y a escribir. No obstante, al contrario que Ana Ozores, la vocación literaria de Fermín no genera rechazo en Vetusta debido a su condición masculina y clerical. Solo los enemigos personales del Magistral (Foja, Saturnino Bermúdez...) censuran sus aspiraciones literarias. La afición de Fermín por los libros no se restringe a sus exigencias como sacerdote, sino que brota de la curiosidad por adquirir conocimientos de autores tanto afines como contrarios a sus convicciones: «Él, que leía a los autores enemigos, como a los amigos, recordaba una poética narración del impío Renan» (XI, 331).

Frente al carácter ensoñador de Ana, el Provisor manifiesta un mayor pragmatismo ante la vida: «había pensado en escribir novelas, en hacer una *Sibila* verdaderamente cristiana, y una *Fabiola* moderna; lo había dejado, no por sentirse con pocas facultades, sino porque le hacía daño gastar la imaginación. Las novelas era mejor vivirlas» (XXI, 628).

Además de la Regenta, Quintanar y De Pas; otros personajes de *Vetusta* se definen por su relación con la literatura y los libros. Algunos mantienen una relación obsesiva con la literatura (Víctor Quintanar); otros son ridiculizados por su desprecio a la lectura (los vetustenses que frecuentan el casino) o por su pedantería de inspiración folletinesca (Trifón Cármenes); algunos muestran preferencias lectoras extravagantes (Vegallana y las historias de prostitutas); hay quien se define por su aversión a ciertos autores (Mourelo y sus ataques a Voltaire); tampoco faltan los que leen para impostar erudición o con el objetivo de justificar su comportamiento (Mesía)... Como Cervantes, Alas concibe lo literario como rasgo definitorio de algunos de sus personajes.

La presencia de Cervantes en la producción clariniana evidencia la admiración de Alas por el *Quijote* y su autor. Los comentarios críticos, citas, recreaciones y motivos cervantinos en las obras de Clarín erigen a Cervantes como referencia en la producción literaria de Leopoldo Alas, y dan muestra de la repercusión y fama que en España había alcanzado el *Quijote* tres siglos después de su publicación.

Bibliografía

- ALAS, Leopoldo, *Obras completas. I. Leopoldo Alas, «Clarín». Cronología (1852-1901). La Regenta*, ed. J. M. Martínez Cachero, Nobel, Oviedo, 2003.
- *Obras completas. IV. Crítica (Primera y segunda parte)*, ed. L. Bonet, Nobel, Oviedo, 2003.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, «Exaltación de lo vital en *La Regenta*», *Archivum*, II (1952), pp. 189-219.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, eds. RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española, dir. F. Rico, Alfaguara, Madrid, 2004.

Unamuno intérprete del *Quijote*: Gherardi y su adaptación teatral de la novela cervantina

Guillermo Carrascón
Università di Torino

Si al final del siglo xx y principios del xxi, en Italia, don Quijote se ha convertido en un emblema enarbolado más bien por la izquierda, asiduo visitante de escenarios progresistas, alternativos y experimentales, vehículo de ambigüedades postmodernas, con más de treinta adaptaciones o montajes dramáticos entre 1916 y 2000 y por lo menos otros cuarenta en lo que ha transcurrido de este siglo (Di Carlo 2016: 7-21), no era así a principios del xx. Dando un salto hacia atrás de más de noventa años, nos encontramos con el primer *Quijote* dramatizado en Italia del siglo pasado, una obra que no parece adecuado clasificar en los mismos ambientes que hoy eligen al Caballero de la Triste Figura como signo y bandera. Aunque se sale abundantemente de los límites cronológicos del periodo estudiado en este volumen, me ocuparé en lo que sigue de esta obra por ciertos aspectos pionera, *Don Chisciotte, tragicommedia in cinque quadri*, de Gherardo Gherardi (1927).¹

Pero antes recapitularé muy brevemente algunos datos que es importante tener in mente para valorar adecuadamente este *Don Chisciotte*. La historia del *Quijote* en la cultura italiana se puede bien

¹ La única edición existente es Gherardi 1927, a la que se refieren con número de página todas las citas de este trabajo. La obra fue estrenada en Trieste el 6 de septiembre de 1926 por la compañía de Aldo Silvani.

resumir, haciéndolas extensivas al siglo XIX (Presas 2008: 630), con las palabras de Emilio Martínez Mata (2014: 168):

Frente al enorme interés que suscita la novela cervantina en Inglaterra, Francia y, con algún retraso, Alemania, que convierte al *Quijote* en uno de los libros más conocidos en toda Europa y con una influencia decisiva en el desarrollo de la novela (Fielding, Smollet, Sterne, Lennox, Marivaux, etc.), en España e Italia sigue considerándose principalmente desde la perspectiva paródica, como se había hecho en el siglo XVII, a la vez que se ofrece un examen crítico muy superficial.

En Italia, en efecto, junto a la falta de interés traductivo y editorial por las novelas de Cervantes, en las obras que toman en consideración el *Quijote*, ya sea como motivo marginal, ya como inspiración central del argumento, y que pueden ser consideradas por tanto como tácitos precedentes de la adaptación de Gherardi que aquí me ocupa,² predomina, en efecto, la lectura prerromántica de un don Quijote a veces apicarado, a veces bravucón, pero siempre cómico por causa de su locura. Además de algunas apariciones como comparso o simple mención fugaz, lugar común, prototipo o figurón, que empiezan a asomar ya a antes de la primera y tardía traducción de Franciosini (1622),³ siguen, según Presas (2008: 625), en el XVIII *más de cuarenta obras*

² Es más que probable que Gherardi no tuviese noticia de las precedentes adaptaciones teatrales del *Quijote* en Italia. Incluso óperas hoy bien conocidas como el *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (1830), de Saverio Mercadante y Stefano Ferrero, no tenían mucha difusión en el primer cuarto del siglo XX (Presas 2008). Por su parte el *Don Chisciotte, commedia*, (1916), de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, con música del oscuro compositor Guido Dall'Orso no parece haber tenido una gran difusión —la primera impresión es de 1975— y las pocas representaciones en el teatro Carlo Felice de Génova han sido descritas como un fracaso total; en cualquier caso parece limitarse a repetir cansinamente la presentación humorística de la figura del hidalgo normal en los siglos anteriores.

³ Como es bien sabido en 1610 había aparecido la edición milanesa de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en los tipos de Pedro Mártir y Juan Bautista Bidello, lo que garantiza el conocimiento temprano de la obra y corrobora su recepción en lengua original en Italia. Para lo que sigue sobre los resultados de esta edición, véase Marcello 2007. En general, sobre la recepción del *Quijote* en el teatro musical italiano, véase Scamuzzi 2007.

líricas en las que aparece la figura del hidalgo manchego en clave humorística, y el mismo tipo de lectura se puede extender, por resumir mucho un argumento bien conocido, al siglo sucesivo, en el cual el interés por las manifestaciones de la cultura literaria española, incluido el Quijote, quedó, por usar palabras de Ruffinatto (2008: 243-249), al margen de la vida intelectual, académica y literaria, con la excepción de pocas obras dramáticas generalmente per musica.

Solo con la llegada del siglo xx, a partir del tercer centenario de la publicación del *Quijote*, la situación empieza a cambiar también en Italia y si se hacen nuevas y más logradas traducciones⁴ no es menos el incremento de la atención crítica y académica por nuestra novela y por nuestro autor. Al mismo tiempo también los periódicos dan testimonio de un más generalizado interés por Cervantes y su obra fundamental, pues se empiezan a registrar artículos dedicados a los temas que nos ocupan, entre otras muestras de atención a la cultura española, y en primer lugar a la aparición de la traducción italiana de uno de los hitos del quijotismo español. En 1913, en efecto, Gilberto Beccari da a la luz su traducción de la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno (1904),⁵ y la visión cristológica y voluntarista de santo laico o de idealista ingenuo que el rector de Salamanca proyecta sobre don Quijote comienza a imponerse decididamente sobre la del loco ridículo o el *miles gloriosus* que había proliferado en las reducciones y adaptaciones dramáticas y líricas de los siglos precedentes. La reseña de esta traducción del *Quijote* unamuniano que publica Giovanni Papini —uno de los escritores italianos más cercanos al rector de Salamanca, y director de la colección en que se publicó esta traducción— en la

⁴ Después de ver prácticamente dos traducciones en tres siglos, la de Franciosini del 1622 y la de Bartolomeo Gamba de principios del siglo xix, a la de Alfredo Gianini (4 vol., Sansoni, Firenze, 1924-1927) siguen otras nueve en el siglo xx, y por lo menos otras dos en lo que va de este.

⁵ La traducción aparece por primera vez con el título *Commento al Don Chisciotte* en dos volúmenes publicados por el editor Rocco Carabba de Lanciano (Unamuno 1913). Sucesivamente aparecerán otras tiradas, de las que he podido consultar la de 1934, que no presenta cambios importantes respecto a la primera. El mismo editor ha impreso en 2009 una edición facsímil de la primera que todavía está en comercio. Sobre las relaciones no siempre fáciles entre Unamuno y su fervoroso traductor italiano, un cuadro general completo lo ofrece Briganti 2014. En 1926 aparece una nueva traducción de la *Vida de Don Quijote y Sancho* (Unamuno 1926).

página 3 de *La Stampa* el 29 de marzo de 1913 tiene un título bastante claro al respecto: *Don Chisciotte preso sul serio*, don Quijote tomado en serio. Y en ella Papini escribe significativamente: «il più fortunato e profondo tra questi esegeti del *Don Chisciotte* è Miguel de Unamuno. Quest'uomo è il solo tra i suoi conterranei contemporanei che sia riuscito ad attraversare con la sua fama il Mediterraneo e che abbia fatto un certo rumore in Italia».

En este ambiente de renovada valoración del *Quijote* hay que colocar a Gherardo Gherardi como pionero, puesto que la suya es una de las primeras obras literarias italianas y probablemente la primera reducción teatral no para música del *Quijote* (a la que seguirá hasta hoy, como hemos visto, una serie abundante de obras teatrales) que acoge este clima nuevo de aprecio por Cervantes y su obra maestra y lo elabora en un producto teatral serio destinado a un público amplio. Del autor poco se puede decir: la crítica no se ha ocupado mínimamente, probablemente por su adscripción fascista,⁶ de este dramaturgo, que sin embargo tuvo notable éxito entre las dos guerras. Gherardi, nacido en Granaglione (Boloña) en 1891 empezó a trabajar a los quince años como periodista en la prensa local y a partir de 1922, cada vez con más asiduidad, se dedicó a escribir piezas teatrales, primero en dialecto romagnolo, luego en italiano siguiendo directivas políticas. En el momento de la aparición de su *Don Chisciotte* Gherardi estaba, a los treinta y cinco años, en el ápice de su carrera dramática, aunque seguía ejerciendo el periodismo; la obra fue considerada innovativa y gozó de una relativa fama y de un buen éxito,⁷ sin duda debido también a la

⁶ En una entrevista firmada por R.S. publicada en la página 3 de *La Stampa* del 28 de agosto de 1931, Gherardi declaraba: «sono fascista dal 19. In quell'anno ebbi l'onore dell'affissione nella prima modestissima sede del Fascio bolognese: i miei articoli avevano il pregio di essere gli unici, in quel tempo, di quel tono. Fui minacciato di morte dai comunisti. Ma non credo che facessero sul serio.»

⁷ Es significativo que en la misma entrevista citada en la nota precedente la única obra sobre la que el periodista se extiende más allá de la mención del título sea precisamente el *Don Chisciotte*, del que escribe: «trarre un lavoro teatrale dal romanzo di Cervantes non era facile impresa. Il romanzo di Cervantes è una delle opere più dense di pensiero della letteratura mondiale: un gigantesco capolavoro. E la figura dello sparuto hidalgo ha contorni precisi, definitivi: reca, indistruttibile, il segno del genio che l'ha creata. A voler portare sulla scena il «cavaliere della trista figura» c'era pericolo di deformarlo, di immiserirlo. Ma Gherardi, compreso il rischio, seppe evitarlo: si

notoriedad de Aldo Silvani, considerado por aquel entonces uno de los buenos si no de los mejores actores de Italia. Lo que finalmente se iba a convertir en la profesión definitiva de Gherardi, hasta la fecha de su muerte prematura en 1949, fue la redacción de guiones para el cine, un ambiente al que ya antes de la II Guerra Mundial le había llevado Vittorio de Sica, con el que colaboró desde el principio (aproximadamente 1930) de la aventura cinematográfica del gran actor, director y productor italiano. De hecho, con De Sica realizó Gherardi la que se suele considerar como su obra más conocida, *Ladrón de bicicletas*, un año antes de morir, aunque a decir verdad en los títulos de crédito de la película aparece solo como uno más entre ocho *sceneggiatori*.

Su reducción dramática de la novela cervantina, ambiciosa o quizá humildemente titulada *Don Chisciotte*, es una lectura personal que en la materia diegética se adhiere bastante bien al texto cervantino mientras que la intención, el espíritu y el sentido último divergen no poco del hipotexto, a causa, muy al contrario de lo que afirmaba el periodista citado, a la manipulación a la que se someten los personajes. Redactada al inicio de su periodo de mayor éxito, la obra de Gherardi añade solo un personaje de importancia⁸ a cambio de los muchos que, lógicamente, suprime, y al contrario de lo que imponía la tradición lírica italiana, no inventa episodios, sino que, trasformando a medida de su propósito figuras y pasajes de la obra cervantina, sigue del texto de Cervantes una pequeña parte en la que se las arregla para incluir narraciones o simples menciones de otros episodios de manera que el todo se convierta en un resumen de la obra original. Si nos atenemos a su tratamiento de la materia diegética, el drama del que nos estamos ocupando es, como decía el cronista de *La Stampa* y desde el punto de vista estructural, una simple reducción, más que una adaptación o una derivación, del *Quijote*, puesto en diálogos, pero se trata de una reducción con un significado muy particular por su contenido y por sus matices ideológicos.

inibì ogni facile possibilità di effetto e si mantenne scrupolosamente fedele al testo del Cervantes, ponendo cura a lasciarne intatto lo spirito e a non snaturare il personaggio. E se la cavò da maestro. Più che un rifacimento o un adattamento scenico, Gherardi fece del romanzo spagnolo una «traduzione» per il teatro, presentando l'errabondo sognatore di Dulcinea del Toboso negli episodi in cui più chiaramente appare l'anima del celebre personaggio.»

⁸ Cuenta 23 personajes escenificables con 15 actores, más comparsas.

El I cuadro (pp. 7-33) de la tragicomedia sitúa en un rincón de Sierra Morena los planes del cura y el barbero —suprimido todo lo referente al cómico e irreverente disfraz del cura y su compaisano—, con la colaboración de Dorotea, para hacer volver a don Quijote a casa: a la materia de los capítulos 26 al 30 de la primera parte se sustrae toda la compleja historia de Cardenio y Luscinda, que habría constituido ciertamente una digresión difícil de llevar a escena,⁹ y también la parte de don Fernando; Dorotea, sin más justificación ni explicaciones, queda como una doncella escapada de casa que se presta a desempeñar el papel de Princesa Micomicona. En cambio se suma el resumen narrativo, en boca de Sancho, que los cuenta al cura y al bachiller, de algunos de los episodios más conocidos de la primera parte, como el de los molinos de viento, los yangüeses, los galeotes y el yelmo de Mabrino (por este orden); al grupo de los dos vecinos en trance de rescatar al héroe se une en cambio el bachiller Sansón Carrasco, ausente en los capítulos correspondientes del hipotexto, que quiere intervenir con su plan de desafiar como caballero a don Quijote en singular combate, trayendo así a este punto lo que ocupaba los capítulos 12 y siguientes de la segunda parte, con el desafío del caballero del Bosque y su derrota a manos del hidalgo, que cierra el cuadro.¹⁰ Buena parte de esta primera unidad dramática la ocupa la escena VII (pp. 19-24), en la que don Quijote dialoga con su escudero para hacerse contar la embajada ante Dulcinea, que Sancho, fiel al original (caps. I, 30 y 31), inventa completamente.

El cuadro II (pp. 35-61) repite esta técnica de superposición y resumen: al ambientarse en la venta de Juan Palomeque, trae a ella, por ejemplo, a las mozas del partido de la venta en la que don Quijote se armó caballero en su primera salida (cap. I, 2). Y aunque se mantiene la centralidad del episodio de los odres acuchillados (I, 35) desaparecen todas las historias secundarias que se desarrollan en este ambiente del original: la conclusión de la historia de Cardenio, Luscinda, Dorotea y Don Fernando, la novela intercalada del curioso impertinente y la

⁹ La elección de los episodios cervantinos parece estar guiada sobre todo por la escenificabilidad además de las potencialidad semántica.

¹⁰ El relieve concedido al personaje del bachiller es uno de los síntomas que apuntan a una lectura atenta de la interpretación unamuniana del *Quijote* por parte de Gherardi.

historia del Cautivo. En cambio se trasladan a este cuadro tanto el episodio del combate de don Quijote con los rebaños vistos como ejércitos (I, 18; pp. 54-55), que obviamente acontece fuera de la vista de los espectadores y se representa a través de un don Quijote, maltrecho después de recibir las pedradas de los pastores, que precipita en el escenario de vuelta de su aventura, como el encuentro con la Dulcinea encantada que intermedia Sancho (II, 10). El cara a cara de don Quijote con la tosca aldeana que Sancho presenta como Dulcinea da juego para interpretar el carácter del personaje central, a mi parecer siguiendo también el modelo unamuniano, como figura casi cristológica de fe en el ideal a través de este diálogo:

DON CH.: —Sancio, Sancio, sei cattivo! O ti burli di me anche tu! Ma non vedi? Non senti? [en referencia a la tosquedad y fealdad de la presunta Dulcinea] Come farò a vivere?

SANCIO: —È incantata, signore, è incantata...

DON CH.: —(*a Dulcinea con un sospiro che indica il suo sforzo e la sua volontà*) Ecco: non vedo nulla, non so nulla. Ecco... Ti rivedo come eri un tempo, ti faccio ancora come un tempo folgorante di bellezza... Per te, sì, per te sola ho sofferto e atteso, per te ho combattuto, per te batte il mio cuore e sanguinano queste ferite [de las pedradas recibidas de los pastores] (*guarda in alto mostrando il suo orribile viso insanguinato* [...] è rimasto immobile, come crocifisso, cade all'indietro fra le braccia delle due prostitute che sono accorse a lui) (pp. 60-61).¹¹

Cabe recordar que la tristeza que suscita el ver a don Quijote convertido en objeto de las burlas de los que le rodean es uno de los motivos constantes de la *Vida de Don Quijote y Sancho* y Unamuno se detiene particularmente en la pena que da el desconcierto de don Quijote al ver que su ideal Dulcinea se le presenta como una ruda Aldonza cualquiera: «El paso este del encantamiento de Dulcinea es grandemente melancólico» (Unamuno 1914: 264). Todo el capítulo

¹¹ Respecto a la presencia y al papel de las prostitutas de la venta en estas escenas de Gherardi, no son muy comprensibles si no se piensa en el resalte que daba Unamuno (1914: 56-57) a las correspondientes figuras de la Tolosana y la Molinera que ciñeron las armas a don Quijote al armarse caballero.

está dedicado a esta idea de la desilusión ante la realidad y la persistencia de la fe en el ideal, por lo que las citadas palabras del don Quijote italiano parecen ecos de las reflexiones unamunianas: nada de esta melancolía está en el original donde el salto de la aldeana sobre la burra y su veloz fuga, y no solo, son, como se recordará, más bien hilarantes.

En este contexto venteril, en fin, se introduce también un personaje apócrifo que cumple una función importante en el desarrollo de la acción escénica. Se trata de don Pedro, un literato, secretario de un duque, que reconoce a don Quijote e insiste ante el caballero y sus compaisanos para llevarlos a todos a la corte de su amo, designio que conseguirá cumplir en el cuadro IV.

Pero antes, en el tercero (pp. 63-77), se presenta bajo el titulillo de «Il sogno di Don Chisciotte» una reelaboración del episodio de la cueva de Montesinos en la que Gherardi se aparta de la fidelidad al texto del *Quijote* en pos de sus fines personales, pues si bien presenta en escena a Montesinos y Durandarte, resume mucho las cómicas demostraciones de hastío que el caballero profiere ante los requerimientos de Belerma, y disminuyendo el protagonismo de esta dama, vuelve en cambio a hacer aparecer a la Dulcinea encantada, que como se recordará era poco más que una muda y distante visión en el capítulo II, 23, aunque daba pie al episodio cómico de la doncella que pedía dinero a don Quijote. En la adaptación italiana, que por supuesto, dadas las limitaciones de la presentación dramática, no aparece como un relato, sino con la misma objetividad de todo el resto, relativizada solo por el juego de luces, se aprovecha en cambio de la presencia de Dulcinea para construir una serie de escenas apócrifas que cierran el cuadro, en las que la dama de don Quijote se muestra villana y venalmente interesada en un posible matrimonio con el hidalgo, del que supone que «tenga algo». Por fin aparecen en la escena Amadís, Felismarte y Orlando que, tras disputar con don Quijote y ofender a Dulcinea, a la que nuestro caballero protege, lo ordenan caballero reconociéndole el valor, la pureza, la fe y la condición de «cavaliere di Dio» (p. 77).¹²

En una nueva ruptura de la continuidad diegética, el cuadro sucesivo, el cuarto, presenta ya a toda la compañía de don Quijote en la

¹² También don Quijote como caballero de Dios pertenece a la lectura unamuniana más que al original. Véase Unamuno 1914: 104-105, 144, 166, etc.

corte de los duques, donde don Quijote ha viajado con sus paisanos y donde el secretario don Pedro arma la burla del enamoramiento de Altisidora (II, 44, 46) —que aunque empieza fingido se resuelve en explícitamente verdadero— y a continuación, cambiando de nuevo el orden en el que los episodios aparecían en el hipotexto, la representación del carro en el que Merlín lleva prisionera a Dulcinea encantada (II, 35). Cuando se está cerrando el episodio con el anuncio de la pena que tienen que sufrir Sancho para desencantar a la señora, aparece el Caballero de la Blanca Luna, que como en el original (II, 64), desafía a don Quijote, lo derriba y lo obliga a prometer que va a volver a su aldea. Solo que los mismos episodios elegidos de la historia hipotextual se resuelven ahora en diálogos que apuntan al simbolismo y en los que el humorismo juega un papel muy reducido.

En el quinto cuadro, titulado «Ritorno alla pianura», que cierra la obra, Gherardi da su interpretación más personal, estilizada y alejada del modelo. don Quijote y su escudero se encuentran de nuevo solos en la vía del regreso, en medio de una desierta y crepuscular llanura de la Mancha, y al fin don Quijote ha recuperado la cordura, de manera que se da cuenta de sus pasadas locuras y solo ve la realidad circunstante, mientras que ahora es Sancho el que mantiene la fe en el mundo de los caballeros andantes:

DON CH.: —Sarà bene lasciare le bestie qui. Rimanderemo domani mattina qualcuno...

SANCIO: —Volete andare a piedi fino a casa?

DON CH.: —Sì. Gli zoccoli delle cavalcature sveglierebbero tutto il paese e tutti riderebbero di me del mio abito e di questo catino che porto in testa...

SANCIO: —Non insultate l'elmo di Mambrino, Signor mio! (p. 104).

Al final de la obra, en el que la muerte de don Quijote no aparece en escena, aunque se puede entender simbólicamente aludida por el adentrarse de los dos personajes, que se sostienen mutuamente, en la oscuridad de la noche que va cayendo, Sancho quiere volver a vivir aventuras, a combatir con los molinos, e indica a don Quijote el público de la sala como si fuera un ejército al que desafiar, pero en cambio el caballero los saluda educadamente «con una amable sonrisa cortesana» (p. 110): su recuperada capacidad de ver la realidad, o más

bien su pérdida capacidad de concebir la ilusión, le impide ya reconocer incluso la convención dramática de la cuarta pared.

Dos rasgos principales, entre las coincidencias de tono y de intención, de las cuales he indicado algunas al hilo del resumen, emparentan este trabajo dramático con la relectura de Unamuno. Del análisis del argumento teatral, tal y como Gherardi lo construye renunciando a la continuidad diegética, se desprende en primer lugar, a mi parecer, la centralidad que en su imaginación adquiere el enfrentamiento entre don Quijote y la zafia campesina que Sancho intenta hacer pasar por Dulcinea. Contra la evidencia de sus ojos, el héroe de Gherardi se define sobre todo por su insistencia explícita en creer en que lo falso es la realidad y lo verdadero el ideal y al desarrollar esta idea —sobre la que se articula el texto dramático, pues las escenas en que se enfrentan el caballero y la pretendida dama se sitúan estratégicamente en los tres cuadros centrales— en torno a la relación entre don Quijote y Dulcinea, parece que el dramaturgo italiano se esté haciendo eco de los numerosos pasajes en los que Unamuno lleva a cabo una identificación semejante: «El deseo de la Gloria fué su resorte de acción [de don Quijote...] Y en la imagen de Aldonza Lorenzo [...] encarnó la Gloria y la llamó Dulcinea del Toboso.» (Unamuno 1914: 37, 40) Y aún:

Del amor a mujer han brotado los más fecundos y nobles ideales, del amor a mujer las más soberbias fábricas filosóficas. En el amor a mujer arraiga el ansia de inmortalidad, pues es en él donde el instinto de perpetuación vence y soyuga al de conservación, sobreponiéndose así lo sustancial a lo meramente aparental. Ansia de inmortalidad nos lleva a amar a la mujer y así fué como don Quijote juntó en Dulcinea a la mujer y a la Gloria, y ya que no pudiera perpetuarse por ella en hijos de carne, buscó eternizarse por ella en hazañas de espíritu (Unamuno 1914: 106-107).

No menos significativa es la transformación y el uso que se hace de los personajes secundarios del cura, el barbero y el bachiller, con los que, por decirlo brevemente, se tipifican estamentos sociales: el cura parece representar una clase dirigente que se mueve solo por ambición de medro, lo que Gherardi resume en el hecho, completamente ausente del original, de que el móvil del eclesiástico para rescatar a don Quijote sea su deseo de obtener un obispado. El barbero en cambio

representa una burguesía cuyo único deseo es divertirse y enriquecerse a través del comercio, mientras el bachiller, con sus continuos cambios de opinión, su indecisión permanente, su constante solicitud de tiempo para reflexionar, parece llevar a escena a los intelectuales alejados de la realidad e incapaces de actuar. El valor simbólico de estas figuras para representar a la sociedad que ridiculiza y rechaza a don Quijote, que se mueve solo por mezquinos intereses está ya bien presente en el comentario unamuniano del *Quijote*, bástenos aquí recordar, por falta de espacio: «Ya estás, mi pobre don Quijote, hecho regocijo y períndola de barberos, curas, bachilleres, duques y desocupados de toda laya.» (Unamuno 1914: 167). O bien:

Ante un acto cualquiera de generosidad, de heroísmo, de locura, a todos esos estúpidos bachilleres, curas y barberos de hoy no se les ocurre sino preguntarse: ¿por qué lo hará? Y en cuanto creen haber descubierto la razón del acto —sea o no la que ellos se suponen— se dicen: ¡bah!, lo ha hecho por esto (Unamuno 1914: 7).

Gherardi refleja prontamente la nueva voga italiana del *Quijote*, quizá leído en la traducción de Giannini de 1923,¹³ pero lo que despierta su interés por la obra de Cervantes, guía su lectura y sostiene su interpretación de los personajes parece haber sido el *Commento al Don Chisciotte* (o sea la traducción de 1913 de la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno). Si por una parte condensa correctamente la materia narrativa original en el espacio escénico usando con habilidad y una cierta dosis de innovación los recursos dramáticos, por otra su selección de episodios y su construcción de los personajes están al servicio de un don Quijote que se nos aparece consciente de su idealismo,

¹³ Aunque no integralmente, en cualquier caso, pues la traducción de la segunda parte se publicó, en 1927, después de que Gherardi acabase su obra, en enero de 1926. No se puede excluir que el dramaturgo italiano leyese en español, pues algunas de sus ideas parecen directamente inspiradas en «El sepulcro de Don Quijote» más que en el texto de la *Vida*, pero sin embargo este artículo no se reproducía en la primera edición de la monografía unamuniana, ni por tanto en la traducción italiana de 1913, y aunque apareció en la traducción de Carlo Candida de 1926 (con el elocuente nombre de «La crociata») esta fecha era ya tardía para que Gherardi pudiera leerlo en esta versión, por lo que no es absurdo hipotizar que leyese en español tanto este artículo de Unamuno como el mismo *Quijote*.

cargado de un sentido trágico y una visión trascendente que lo acercan decididamente a la concepción unamuniana del héroe cervantino.

Hay que reconocer por tanto que en este sentido la aportación de Unamuno (con la ayuda de su traductor y amigos y corresponsales italianos) podría bien configurarse como decisiva, un verdadero punto de inflexión en la reevaluación que la novela de Cervantes va a experimentar en un país que durante dos siglos lo había tomado en consideración solo como sujeto de *opere buffe*. Por su parte, Gherardi, este pionero de los *Quijotes* teatrales que van a poblar los escenarios italianos del siglo XX, aprovecha los diálogos de su tragicomedia para caracterizar a sus dramatizaciones de los personajes novelísticos con pinceladas que, si en su manifiesto aprecio del voluntarismo, activismo e idealismo (de cuya explotación por los totalitarismos de derechas europeos acabaría por espantarse el propio Unamuno), reflejan una lectura política muy acorde con sus tiempos y sus ideas, también parecen desde luego situarlos mucho más cercanos de los que había retratado el filósofo bilbaíno en su quijotesca reflexión de 1905 que de los originales de Cervantes.

Bibliografía

- BRIGANTI, Andrea, «Las preguntas de un traductor: cartas de Gilberto Beccari a Unamuno», *Cuadernos Aispi*, 3 (2014), pp. 141-158.
- DI CARLO, Stefania, *Don Chisciotte in scena. Itinerario del cavaliere errante nel teatro italiano contemporaneo*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Torino, directora Iole Scamuzzi, 19/02/2016.
- GHERARDI, Gherardo, *Don Chisciotte, tragicommedia in cinque quadri*, Vallecchi, Florencia, 1926.
- MARCELLO, Elena, «DQ en el teatro italiano: *Amore fra gli impossibili* de Girolamo Gigli», en *Don Quijote por tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela Cervantina*, ed. Hans Christian Hagedorn, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, pp. 259-274.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio, «El proyecto «Recepción e interpretación del Quijote (1605-1800). Traducciones, ediciones, opiniones»», en *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, eds. E. Martínez Mata

- y M. Fernández Ferreiro, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo, 2014, pp. 167-169.
- PRESAS, Adela, «Don Quijote en la ópera italiana del siglo XIX. *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, de Saverio Mercadante», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Dotras Bravo, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 623-635.
- RUFFINATTO, Aldo, «Presencia y ausencia del *Quijote* en Italia», en *L'insula del Don Chisciotte (Actas del XXIII congreso AISPI, Palermo 2005)*, vol. 1, ed. M. C. Ruta y L. Silvestri, Instituto Cervantes / Associazione Ispanisti Italiani, Madrid, 2008, pp. 237-251.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 2016.
- SCAMUZZI, Iole, *Encantamiento y transfiguración: Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- UNAMUNO, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Renacimiento, Madrid, 1914.
- *Commento al «Don Chisciotte». Prologo dell'autore*, trad. y notas de G. Beccari, 2 vol., R. Carabba, Lanciano, [1913].
- *Commento alla vita di Don Chisciotte. Nuova versione autorizzata dall'autore*, a cura di C. Candida, Corbaccio, Milán, 1926.



Mason & Dixon: novela cervantina

Pablo José Carvajal Pedraza
Universidad de Oviedo

Introducción¹

John Barth en «The Literature of Exhaustion», artículo que con el tiempo adquirió la categoría de manifiesto generacional, define la novela moderna como «novels which imitate the form of a novel, by an author who imitates the role of Author» (1984: 72). Nada más cervantino.

Pese a que Thomas Pynchon es considerado como uno de los mejores representantes de esta corriente, de su vida sabemos muy poco, incluso menos que de la del propio Cervantes. Autor esquivo, descrito a menudo como paranoico, apenas contamos con algunas fotos de juventud y datos biográficos. Por ejemplo, que fue recluta en la marina tras abandonar sus estudios de física e ingeniería, o que a partir de 1957 realizó cursos de inglés y de literatura en la Universidad de Cornell, donde fue alumno de Nabokov, ilustre precedente de la literatura posmodernista, y cervantista a su pesar.²

¹ Este trabajo se ha realizado gracias a una beca FPU con referencia FPU15/05529.

² Nabokov dictó en la Universidad de Harvard un curso íntegramente dedicado al *Quijote* durante el año 1951-52. Sin embargo, no fue el autor ruso quien eligió el tema, sino Harry Levin, a quien Nabokov sustituía. Durante una entrevista concedida en 1967, aseguró: «Recuerdo encantado haber despedazado *Don Quijote*, un viejo libro cruel y tosco, en el Memorial Hall, ante seiscientos alumnos, con gran horror y turbación por parte de mis colegas más conservadores» (Citado en Jiménez Heffernan, 2005). Sus *Lectures on Don Quixote* confirman una lectura poco amable y un tanto torpe de la novela cervantina.

Aunque hay un buen número de estudiosos que se han acercado a la obra de Cervantes desde posiciones posmodernistas,³ comenzando por Foucault en *Let mots et les choses*, y aunque contemos también con algunos estudios que han señalado la raíz cervantina de la llamada novela postmoderna,⁴ sin embargo, son escasos los trabajos que analizan la influencia del autor del *Quijote* en la narrativa de Pynchon y ninguno, que yo sepa, que haya estudiado de una forma sistemática el modelo cervantino en la que considero la más cervantina de todas sus novelas, *Mason & Dixon*.⁵

En este artículo analizaré los diversos elementos de la novela del norteamericano que tienen una raigambre claramente cervantina, desde la pareja protagonista y su quijotesca empresa, pasando por los juegos de ficción autorial, los relatos interpolados, o los elementos metaficcionales.

Personajes

Uno de los elementos en los que mejor puede observarse la influencia del *Quijote* en *Mason & Dixon* es en la caracterización de la pareja

³ Heinrich Merkl recoge en su artículo (2001) un buen número de estudios dedicados a analizar el *Quijote* desde postulados filosóficos posmodernos, entre los cuales considera el de Foucault, *Let mots et les choses*, como el primero. Además, establece una filiación del pensamiento posmodernista con Protágoras, quien en el diálogo *Teetetos*, considera a la realidad y a la verdad dependientes del sujeto que las siente o cree, planteamiento retomado siglos después por los posmodernistas.

⁴ El propio Barth, en el artículo citado, sitúa al *Quijote* en el origen del género, «[...] with *Quixote* imitating *Amadis of Gaul*, Cervantes pretending to be the Cid Hamete Benengeli (and Alonso Quijano pretending to be Don Quixote) [...]» (1984: 72). Véase también Bautista Naranjo (2014).

⁵ Esto no deja de ser curioso pues, por ejemplo, David Cruz Acebedo en su artículo «Lecturas y andanzas: La influencia de Cervantes en Melville y Pynchon» define a *Mason & Dixon* como «una de las creaciones más evidentemente cervantinas de Thomas Pynchon» (2005: 69) y, sin embargo, en su estudio no entra en más detalles, centrándose en otras novelas del americano; o Ana Rull Suárez, quien recientemente ha publicado su tesis doctoral *Simbolismo e imagen en la obra narrativa de Thomas Pynchon* (2015), en la que dedica expresamente un capítulo al alcalaíno: «Modelo narrativo de Cervantes en la creación: un puente entre Modernidad y Postmodernidad», en el que analiza la influencia del autor español en un relato de juventud de Pynchon, *Low Lands*, y en la novela *The Crying of Lot 49*, en la que además de ver semejanzas con el *Quijote*, encuentra también elementos comunes al *Persiles*.

protagonista, construida a partir de dos personajes contrapuestos. En Mason encontramos a un astrónomo, viudo, que sufre de «hipertrenia o «exceso de duelo»» (40),⁶ rasgo que acentúa un carácter melancólico y flemático (83)⁷ acorde a la teoría de los humores a la que se alude en varios pasajes y, como es sabido, una de las bases sobre las que Cervantes compone el carácter y la locura de don Quijote, sobre todo a partir del *Examen de ingenios* de Huarte San Juan.⁸ Por su parte, Dixon, agrimensor y «a quien se ve demasiado a menudo, ¡ay!, entre los devotos de la taberna» (28) posee un carácter alegre y jovial, un «inquebrantable paladín de los optimistas» (316), en palabras de Mason.⁹

Durante su primer encuentro, en el que Mason «había esperado encontrarse con un campesino tonto, cerril y lerdo» (29), y en un claro guiño sanchopancesco, Dixon engarza un par de refranes con los que cómicamente manifiesta sus preferencias en la bebida: «O vid, o grano, pero los dos juntos no es sano», como me dijo en más de una ocasión mi tío abuelo George —comenta Dixon—. «Si tomas vino y aguardiente, ojo al día siguiente» (30).

La señora De Bosch (con la que se hospedan en Ciudad del cabo, durante una misión para analizar el tránsito de Venus) ofrece la siguiente semblanza de ambos en la que se perciben claramente las características sanchopancescas y quijotescas de uno y otro personaje:

[...] el cuáquero inglés [Dixon] [...] es grosero, desobediente, medio hindú, y o entra en trance, o da un brinco y se pone a farfullar sobre cualquier cosa que esté de paso en su simplísimo viaje de un oído al otro [...] Pero Mason es harina de otro costal. Mason, el viudo de semblante melancólico, un simplón apasionado y bastante joven, deseoso de navegar por los océanos e intervenir en batallas navales a

⁶ Citaré por la edición española: *Mason & Dixon* (2012) de Jordi Fibla.

⁷ «un auténtico flemático» (912).

⁸ Aunque hay abundante bibliografía al respecto, destacamos los trabajos de Iriarte (1933) y García García (2003).

⁹ En otro momento, al final de su periplo americano, dirá de él «¿Quién, el joven Jolgorio en persona? Bebe con sacerdotes, jaranea con pigmeos, sí, lo he visto. ¿Qué preocupaciones tiene mientras haya tabaco y licores? Y sin embargo, desde el primer sorbo hasta que apura la botella, no le inquieta la menor vislumbre de pecado ni experimenta temor alguno, es demasiado inocente para eso» (804).

fin de tener una oportunidad para observar cómo Venus, el símbolo del amor, pasa por delante del sol, Mason, una figura exótica de su atuendo de diario, famélico tras la travesía, llegado con todos esos extraños instrumentos [...]» (84).

Mientras que Dixon es de moral laxa: «Desembarcas aquí buscando ocasiones de transgredir [Le recrimina Mason a su llegada a El Cabo] Algunos tenemos más ética, ¿sabes?, la tenemos firme como la columna vertebral...» (106).

Este contraste de temperamentos se refleja también simbólicamente a través de sus profesiones. Así, el idealismo de Mason, se ve reflejado en su condición de astrónomo, y su comportamiento se rige por el estudio del cielo, las posiciones y los movimientos de los astros. En cambio, Dixon, agrimensor y con una mirada mucho más terrenal se guía por el magnetismo de la brújula. El idealista Mason mira al cielo mientras el pragmático Dixon lo hace a la tierra para realizar sus mediciones.

En el transcurso de la historia ambos irán adquiriendo una presencia física cada vez más semejante a la de la pareja cervantina. Así:

[...] el abdomen de Dixon, cuyo tamaño y curvatura le parece [habla Cherrycoke, narrador y compañero de aventuras de la pareja protagonista] que han cambiado un tanto (su figura está transformándose, en efecto, de un día para otro, y los demás observamos no sin cierta alarma su transición de un esferoide en posición vertical a uno más ancho que alto)» (490).

Dixon, por su parte, describe a Mason en el mismo episodio del siguiente modo: «Esta abnegación que te has impuesto tienen sus límites. Estás en los huesos, sufres un achaque sentimental en el que la melancolía ha disminuido tu apetito de cualquier clase de placer» (490).

Además de su carácter melancólico e idealista, y de su delgadez extrema, otro rasgo de Mason que apunta a una filiación quijotesca es el de estar enamorado platónicamente de una mujer y que sea esta el motor que guíe y determine su conducta. Mientras que don Quijote está enamorado de Dulcinea y esta solo existe en su cabeza, Mason sigue enamorado de Rebekah, su mujer, la cual falleció durante el parto de su segundo hijo. Al igual que Dulcinea es un personaje que

sobrevuela toda la novela de Cervantes, una ausencia muy presente, Rebekah se nos muestra como una presencia fantasmagórica y constante en la mente de su marido. Por ejemplo, cuando Mason y Dixon juegan a *Sumatra*, un juego en el que imaginan el lugar al que deberían haber ido a estudiar el tránsito de Venus en lugar de Ciudad del Cabo, el narrador nos informa de que «[...] las únicas mujeres que Mason es capaz de imaginar no son más que distintas copias de la misma serena belleza, Rebekah, tan prohibida para él como Sumatra, retenida allá arriba, como él lo está en la tierra, hasta que él se libere y llegue el momento de su reunión» (79).

Rebekah, de hecho, se le aparece varias veces a lo largo de la obra, sobre todo durante el primer viaje a Ciudad del Cabo y Santa Elena, aunque también al final de su periplo por tierras americanas. Se trata de un espíritu que solo ve Mason (y en momentos muy concretos) y del que solo tenemos noticia a través de lo que este cuenta directa o indirectamente a través del narrador.

La primera vez que oye su voz se produce estando solo en Santa Elena (Dixon ha regresado a El Cabo), de noche, en una bahía donde siempre sopla un fuerte viento y todos enloquecen:

«Y ahí, en el lado de barlovento, donde ningún barco se acerca de buen grado, ahí es donde ella le hace sus primeras visitas. En cierto momento, Mason se da cuenta de que ha oído su voz, claramente, sin ninguna clase de interferencias [...] Mason intenta reírse de sí mismo. ¿No es ésta la Era de la Razón?» (210).

El siguiente encuentro se produce al amanecer, cuando todos duermen. Mason siente que le llaman, se levanta del camastro y «sale al exterior, donde sigue soplando el viento» hasta adentrarse en un «bosque de ébanos destrozados, donde entre jirones de niebla y viejos restos de madera pulimentados por el viento, ella se le acerca» (211), (nótese lo onírico del momento). Rebekah actúa como la voz de su conciencia y le pregunta: «¿Todo eso sólo para calcular la distancia a la que se encuentra una sola estrella?» (211).

Es frecuente encontrar a Mason debatiéndose entre una espiritualidad en la que tenga cabida un más allá donde pueda reunirse con Rebekah y su pensamiento racional y científico. Por ejemplo, anota en su diario secreto:

[...] vi el corazón del fuego eléctrico, más allá del color, más allá incluso de la forma, una abertura que daba a un espacio, sí, y a un tiempo muy distintos a aquellos con los que astrónomos y topógrafos están acostumbrados a trabajar. La abertura me invitó a entrar, o más bien dio la bienvenida a mi espíritu, pero mi cuerpo era muy reacio a aproximarse más (541-542).

Al no encontrarle una explicación racional al suceso, se plantea si debería hablarlo con Dixon, el amigo y confidente, o con el reverendo, el experto en asuntos espirituales, y duda además si no será «[...] un síntoma de una melancolía más avanzada de lo que creía y que provoca alucinaciones» (542).

En la misma dirección apunta la enseñanza que extrae tras estar once días perdido en un espacio atemporal, debido a la adopción del calendario gregoriano en la Inglaterra de 1752, un relato interpolado que por su marcado carácter subjetivo y onírico recuerda al episodio de la Cueva de Montesinos. Cito la moraleja: «Esta vida [...] es como aquellos once días, un periodo finito tras el cual ella y yo, después de haber estado separados durante un tiempo volveremos a reunimos. Entretanto debo viajar solo, por un mundo tan irreal como para mí lo fueron aquellas fechas vacías de septiembre» (696).

La empresa quijotesca

No solo nos encontramos con una pareja quijotesca, también lo es la empresa que acometen. Así la describe el reverendo Cherrycoke al inicio de su relato:

Eso fue no muchos años antes de la guerra, y habíamos ido allí para hacer algo valeroso, algo científico que rebasaba mi comprensión, pero, en el fondo, inútil; trazábamos una línea recta en el corazón de América, en dirección oeste, a fin de delimitar dos propiedades [...] (16).

Los propios Mason y Dixon se preguntarán con frecuencia por el sentido de lo que hacen: «Nadie sabe lo que hay en América. Y acaban de contratarnos, figúrate, para trazar una línea a través de todo eso. ¿No crees que es un poco absurdo?» (316). Y no solo la aventura ame-

ricana, sino también su viaje anterior a Ciudad del Cabo: «con todo, digo, aquel tránsito no tenía ningún sentido desde el punto de vista comercial, como no suele tenerlo nuestro trabajo» (317).

A medida que se internan en el oeste y dejan atrás la civilización que conocen, sus dudas se acrecientan: «Somos unos necios —comenta Dixon una noche— [...] No deberíamos trazar esta línea» (596). Se sienten utilizados, dudan realmente para quién trabajan, para qué sirve lo que hacen y dan cabida a todo tipo de especulaciones y teorías conspiratorias tan características en la narrativa de Pynchon. Aun así, admiten:

—Si todo eso, cada ruda sospecha, cada interpretación fantástica, fuese cierto, ¿seguiríamos adelante, sabiendo todo eso? ¿Cumpliríamos lo que es claramente nuestro deber?

—Hemos firmado un acuerdo.

—¿Y si significara nuestra destrucción?

—El viejo asunto del Seahorse siempre debe impedirnos dimitir. No tenemos más opción que seguir adelante, hasta donde podamos llegar (597).

Locura

No podemos finalizar el apartado dedicado a los protagonistas sin mencionar el tema de la locura. Aunque no se pueda afirmar que ni Mason ni Dixon estén locos, compartimos la opinión de David Cruz Acebedo, quien al estudiar otras obras de Pynchon (*V*, *The Crying of Lot 49* y *Gravity's Rainbow*) anota oportunamente cómo el novelista norteamericano suele construir sus obras

[...] alrededor del concepto de la paranoia. Sus principales protagonistas viven inmersos en un mundo donde todo está aparentemente unido a todo lo demás en una conspiración de alcances mundiales [...] La locura sirve para mostrar una colisión de visiones [...] leer la realidad desde diversos puntos de vista (2005: 65).

Aspecto que es perfectamente extrapolable a *Mason & Dixon*, donde encontraremos todo tipo de conspiraciones paranoicas, en las

que veremos inmersos a jesuítas, a la Compañía Oriental de las Indias, a la Royal Society o al mismísimo Benjamin Frankling. Pynchon no trata «de mostrar personalidades individuales paranoicas dentro de un contexto de normalidad, como ocurría con don Quijote [afirma Ana Rull, quien califica la obra de Cervantes como «la primer gran aventura paranoica»] sino de presentar un colectivo más amplio» (2015: 93), pues la visión de Pynchon es la de la ««decadencia entrópica» o la tendencia al caos de la naturaleza» (93) que expresaría a partir de la decadencia del mundo occidental, ejemplificado en personalidades patológicas de todo tipo.

La ficción autorial

A lo largo de toda la novela nos vamos a encontrar con un enmañamiento de voces y niveles narrativos que recuerda en buena medida a los juegos de ficción autorial del *Quijote*.

En la novela de Cervantes podemos diferenciar cinco voces narrativas (además de los diferentes narradores intradieгéticos que encontraremos en los relatos interpolados): el autor / recopilador de los materiales de los ocho primeros capítulos, Cide Hamete, principal autor de la historia de don Quijote, el morisco aljamiado, traductor del texto del historiador arábigo, el editor que lo manda traducir, y que en palabras Santiago Fernández Mosquera: «ordena, justifica, introduce, concluye, opina y lee la obra escrita originalmente por Cide Hamete y traducida [por el morisco aljamiado]» (1986: 37), y por último, un narrador, omnisciente, quien, en palabras de Garrido Domínguez (2007: 91), sería: «el «autor definitivo», presumible alter ego del autor real, presente en los verdaderos momentos de inflexión de la obra -como son los capítulos 8 y 52 de la primera parte». Cabe añadir que, las instancias enunciativas del historiador, traductor y editor se superponen y que como destaca Javier Blasco, cada una posee gustos literarios diferentes que modifican al anterior y se entremezclan: «lo que para uno era un «poema épico» en prosa, será, para otro, un libro de caballerías y pasará a ser, para el tercero, una crónica histórica» (2009: 71).

En *Mason & Dixon* vamos a establecer 3 niveles dieгéticos principales, entrelazados y no siempre diferenciables, debido a los constantes

saltos de un nivel a otro sin apenas marcadores que nos indiquen que la metalepsis narrativa se ha llevado a cabo. Estos tres niveles se corresponden con:

— Narración marco. Se trata del nivel diegético superior, en la que nos encontramos ante un narrador extra y heterodiegético, con una focalización cero (siguiendo la nomenclatura de Genette),¹⁰ es decir, omnisciente, que nos narra lo que sucede en el seno de una familia reunida durante las fiestas de navidad y en la que uno de los personajes, el reverendo CherryCoke, entretiene al resto contando historias.

— Narración principal. Se trata de las peripecias de Mason y Dixon, historia real narrada por Cherrycoke, quien además participa en ocasiones, aunque no siempre, como personaje de los hechos que relata. Por lo tanto, este segundo narrador, intradiegético, en ocasiones se comportará como un narrador homodiegético, es decir, como un narrador testigo, mientras que en otras ocasiones lo hará desde una perspectiva heterodiegética, narrando pasajes en los que no ha participado directamente, pero que ha reconstruido a partir de diversos documentos que ha recopilado y de relatos que le han contado.

— Narraciones secundarias. Se trata de pequeñas historias, de relatos interpolados que narran diferentes personajes de la historia, desde los propios Mason y Dixon, pasando por el cocinero francés que les acompaña en su expedición o el propio Cherrycoke. En general se trata de narradores intradiegéticos y autodiegéticos, pues son personajes que narran sus propias aventuras.

Esta multiplicación de voces narrativas es frecuente en la novelística del norteamericano. Según Cruz Acebedo lo que Pynchon consigue con dicho recurso es «[...] exponer a las claras la textualidad de lo leído [...] uno es perfectamente consciente de estar ante una máquina [...] una ficción pues las costuras narrativas aparecen por todos los lados» (2005: 72).

A la multiplicidad de voces y niveles narrativos aludidos debemos añadir que, en *Mason & Dixon*, asistimos al menos a la confluencia de tres historias: la que ha escrito CherryCoke, la que relata a sus familia-

¹⁰ Véase Genette (1989).

res y la que nosotros leemos. En ocasiones son coincidentes, pero otras veces no, como por ejemplo cuando Cherrycoke omite pasajes que tiene escritos, cuando el narrador externo asume la responsabilidad del relato (voz narrativa que nos narra a nosotros, pero que evidentemente no lo hace a los miembros de la familia), o cuando acompañamos a algunos de los miembros de esta familia a otra estancia de la casa, mientras el reverendo prosigue su relato.

En el *Quijote* que leemos también encontramos tres versiones distintas: la versión oficial, traducida y editada de Cide Hamete, completada por los cronistas anónimos a los que se alude en el primer capítulo, el *Quijote* apócrifo de Avellaneda, incluido en la Segunda parte y conocido por diversos personajes lectores, y por último la versión que don Quijote imagina que se está escribiendo, alabándole en un tono elevado y poético bien distinto al utilizado en la crónica de Benengeli. (Riley, citado por Martín Salván, 2005: 218).

El reverendo CherryCoke

Entre toda esta maraña de voces narratorias, la voz principal, que cuenta las diversas peripecias de Mason y Dixon, primero en Ciudad del Cabo y Santa Elena estudiando el tránsito de Venus y más tarde en América trazando la línea que dividirá los futuros estados de Pennsylvania y Mariland, es la del reverendo Cherrycoke, el Cide Hamete de esta historia. El propio Mason sugiere esta idea, casi al final de la obra, en una conversación que mantiene con Boswell, biógrafo de Samuel Johnson:

También tuve mi Boswell en otro tiempo —le dice Mason a Boswell—. Dixon y yo, los dos tuvimos un Boswell; era un predicador, llamado Cherrycoke, que lo anotaba todo, igual que usted, señor [...] una especie de sombra siempre presente que le haya acompañado y que tomara nota de cada comentario pronunciado...» (926).

Al igual que en el *Quijote* se parodia y cuestiona la labor como historiador de Cide Hamete, en Cherrycoke nos encontramos ante un historiador muy particular. Se trata de un personaje que ha vivido parte de las aventuras de Mason y Dixon, sobre todo las de su periplo

por América, al unirse como párroco a la expedición de estos. En el presente de la narración, veinte años después de los sucesos que relata, se encuentra en casa de su hermana Elizabeth, durante las navidades de 1786. Su cuñado, el comerciante J. Wade LeSpark le permite quedarse «mientras sea capaz de divertir a los niños» (15), en un evidente guiño intertextual, muy característico en Pynchon, en el que se evoca la figura de la Scheherezade de *Las mil y una noches*. Durante este tiempo ha entretenido a sus sobrinos con «una maraña de aventuras y curiosidades dignas de Herodoto, que, según da a entender el reverendo, ha seleccionado por su utilidad moral, mientras que ha evitado otras historias no tan apropiadas para los oídos de la juventud» (15).

Si Cervantes parodia los libros de caballerías a través de la inclusión de un historiador árabe, poco fiable, opuesto a lo que en principio debería de ser una fuente fidedigna («si a ésta [a la historia] se le puede poner alguna objeción acerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor árabe, siendo muy propio de aquella nación ser mentirosos» [I, IX, 88]),¹¹ también Cherrycoke se nos presenta desde el inicio como alguien que dedicó parte de su vida a «perfeccionar el «disfraz clerical»» (17) y que con el paso de los años se ha convertido «en un rememorador poco fiable» (17).

A pesar de estas premisas se erige en un rol de historiador, pues la historia que va a contar es real y la ha documentado meticulosamente. De hecho, comienza su relato leyendo de un «viejo y deteriorado cuaderno con tapas de cuero barato» (17) en el que ha ido recopilando la información de todo tipo de fuentes.¹² El primer hecho que narra es su encarcelamiento en la torre de Londres por «colgar pasquines a la vista del público, pero sin firmarlos» (19). Durante su presidio cree enloquecer y finalmente lo embarcan en la fragata Seahorse a modo de rehabilitación. Será allí donde conozca por primera vez a Mason y Dixon. A partir de su encuentro, tratará de «dejar constancia de lo que recordaba haberles oído decir, aunque con demasiada frecuencia la fatiga de la jornada abreviaba las anotaciones» (19).

¹¹ Cito por la edición de Francisco Rico (2004).

¹² Algunas de estas fuentes son reales, como el cuaderno de agrimensor de Mason y otras inventadas por Pynchon. En el artículo de Manuel Ortiz (2003) se realiza un análisis de las distintas fuentes, reales y ficticias, utilizadas por el novelista.

En ocasiones, algunos de los miembros de su auditorio familiar le llaman la atención por no ser fiel a los hechos o le sugieren que adopte otro tono más acorde con el episodio que narra. Por ejemplo, cuando alude Cherrycoke al afecto que Mason ha desarrollado hacia su ayudante con el paso del tiempo, le dicen: «—Por favor, Wicks, ahórranos eso —musitan varias voces a la vez—. Es demasiado romántico» (865).

El discurso histórico-ficcional del reverendo

Todos los elementos que hemos señalado hasta aquí: el público al que relata para entretener, la elección de las historias en base a su finalidad moral, el no ser un rememorador fiable o el basarse en anotaciones con frecuencia abreviadas, hacen que la historia que nos narra esté más próxima a un discurso ficcional que a uno histórico, como ocurre en el *Quijote*, pese a que, de forma paródica, se nos quieran presentar como tal.

A esto debemos añadir el hecho de que a lo largo de su relato es frecuente que dé entrada a elementos fantásticos: perros que hablan, hombres que se convierten en castores, patos mecánicos que adquieren vida propia, golems, fantasmas, viajes en el tiempo o al interior de la tierra. Sin embargo, esto no convierte a *Mason & Dixon* en una novela fantástica o de ciencia ficción. Lo que hace Pynchon es situar en un mismo nivel tanto los elementos procedentes de la realidad histórica, como los ficcionales y fantásticos, con el propósito de evidenciar que todo es un discurso ficcional.

Pynchon opera de forma análoga a Cervantes al enarbolar una supuesta novela histórica, en la que el peso de la narración recae sobre un historiador tan singular y tan propenso a la narración de anécdotas y relatos.¹³ En ambos casos estamos más ante novelistas que ante historiadores, insertos además en artefactos narrativos en los que voces y planos se superponen y entremezclan.

¹³ No olvidemos que Cide Hamete no sabe muy bien cómo se llama el protagonista, pero en cambio, por ejemplo, se entretiene en la descripción de los palacios de los duques, es decir, tampoco se comporta como un historiador al uso.

Linda Hutcheon denomina a este tipo de obras «metaficciones históricas», dada su «tendencia a plantear conflictos textuales que llaman la atención sobre las condiciones de verdad de los discursos histórico y literario». Para Juan Francisco Ferré:

La narrativa de Pynchon se caracteriza, de modo sumario, por proponer un gran relato alternativo a las versiones oficiales de la historia occidental [...] Pynchon oficia así como gran cronista de la versión más espectral y espectacular de un tiempo pretérito que no sale intacto de su encuentro con una ficción urdida desde la plena conciencia del presente (2011: 328).

En su dualidad como historiador / relator, el reverendo nos ofrece sobradas muestras de cuál es su posición respecto a cómo debe narrarse la Historia. El capítulo 35, fundamental en lo que a esto respecta, comienza con una cita de la obra *Cristo y la historia* del propio Cherycoke. En ella se dice lo siguiente:

Los hechos son juguetes con que se distraen los abogados, son peonzas y aros, siempre girando... Por desgracia, el historiador no puede abandonarse a semejante rotación ociosa. La historia no es cronología, eso queda para los abogados; tampoco es recuerdo, pues éste pertenece al pueblo. La historia ni puede aspirar a la veracidad de la cronología ni detentar el poder del recuerdo. [Se compone de] una gran maraña de cuerdas desordenadas [...] y que sólo tienen en común su destino (438).

A raíz de este fragmento se produce un debate entre sus interlocutores. El tío Ives defiende que «basta examinar las pruebas [...] El testimonio, toda la verdad» (438). En cambio, su hijo, Ethelmer, cree que:

[...] es posible que el historiador tenga el deber de buscar la verdad, pero aun así, debe hacer cuanto esté en su mano para no decirla [pues] quien proclama la verdad, la pierde. La historia se arrienda, o se constriñe, solamente por unos intereses que siempre resultan ser ruines. Es demasiado inocente para dejarla al alcance de cualquiera que ostente el poder [...] Más bien necesita que la atiendan amorosa y honorablemente fabuladores y falsificadores, vendedores de baladas y chiflados

de todo pelaje, maestros del disfraz que le proporcionen el traje, el tocado y el porte, y un discurso lo bastante ágil para mantenerla alejada de los deseos (o incluso de la curiosidad) del gobierno (438-439).

Mientras que Etherlmer cuestiona el discurso de la historia oficial, monolítica y que solo refleja una única versión, la de la autoridad, para su padre, en cambio, la verdad es la verdad. A continuación Ethelmer alude a Esopo y a su necesidad de contar fábulas, y a partir de ahí el debate deriva a que es suficiente con leer ficciones que hablen del pasado para comprenderlo. Ante eso, Ives argumenta:

Nunca insistiré lo suficiente en el peligro que comporta leer esos libros de relatos, en particular los conocidos como «novelas» [...] En la institución Bedlam de Inglaterra, así como en la Salpêtrière francesa, hay un número alarmante de jóvenes, en su mayoría del sexo femenino, seducidos hasta más allá del umbral de la locura por esas narraciones irresponsables que no distinguen entre la realidad y la fantasía. [...] Todo lector de «novelas» debe considerarse un alma en peligro, pues ha hecho un trato con el diablo, y despilfarra su tiempo más precioso sin recibir a cambio más que unas explicaciones mentales de la clase más vulgar y despreciable. Comparados con las «novelas», los «libros de caballerías», que ya fueron bastante perniciosos en su tiempo, se me antojan saludables (440).

Además de las referencias explícitas al género caballeresco, vemos aquí cierta analogía con el debate entre el cura y el canónigo. Los motivos de condena son similares y nos retrotraen a los expresados por parte de los humanistas del *xvi*, quienes condenaban a los libros de caballería por ser perniciosos para la moral y por constituir una pérdida de tiempo, el cual podría emplearse mejor en la lectura de obras más provechosas para el espíritu.

La metaficción y los relatos interpolados

La metaficción es otro de los elementos fundamentales de *Mason & Dixon*. Nos encontramos con sucesos reales aderezados con toda una serie de anécdotas y detalles totalmente inventados por Pynchon, con

personajes históricos como los propios Mason y Dixon, Maskelyne, Thomas Jefferson o Benjamín Franklin, que conviven con otros puramente ficcionales como el propio CherryCoke, con alusiones a documentos y obras reales como el diario de campo de Mason, junto con otros inventados, etc.

Quisiera destacar en este apartado la presencia de tres libros ficticios: *Penylsalvidada* y *La línea* de Thimoty Tox, y el *Lívido Petrimetre*, pues tienen una presencia fundamental a nivel estructural a lo largo de toda la obra.

En el primer caso, nos encontramos ante un autor ficticio, autor de dos obras que aparecen citadas tanto por el reverendo como por numerosos personajes a lo largo de la novela, en especial la primera, poema épico sobre la creación del estado de Pensilvania y la vida colonial, parodia de la obra de Ebenezer Cooke *The Sot-weed Factor or a Voyage to Maryland. A Satyr*,¹⁴ mientras que la segunda recoge la propia historia de Mason y Dixon.

Por su parte, el *Lívido Petrimetre* se trata de una obra publicada en fascículos, que leen diversos personajes de la novela, tanto los personajes del marco (Ethelmer y Tenebrae, dos de los sobrinos de Cherrycoke), como los de la historia interna. Resulta muy interesante lo que sucede entre los capítulos 53 y 56, cuando leemos un episodio del *Petrimetre* insertado como si fuera un relato interpolado:¹⁵ se trata de la historia de Eliza Fields y el chino Zhang: la primera raptada por los indios y después llevada a un convento donde se encuentra con el segundo, un criado y enemigo de un jesuita, para finalmente escapar juntos. La complejidad en este caso se deriva, además del complejo juego de voces narrativas, de que la historia de estos dos personajes acaba cruzándose con la de Mason y Dixon, integrándose como miembros de su expedición. De esta forma, el pasaje que leen los primos acaba por confluir en la historia principal narrada por su tío. Se trata por lo tanto de personajes duales: existen

¹⁴ Obra parodiada a su vez por la novela de John Barth *The sot-Weed Factor* (1960). La *Pennylsavvidada* sería por lo tanto un guiño de Pynchon a su colega generacional.

¹⁵ En principio parece que lo narra Cherrycoke o el narrador externo, pues se cuenta en tercera persona, pero luego el relato cambia a una primera persona y descubrimos que es Ethelmer quien está leyendo el libro en su habitación, para más tarde finalizar el relato leyéndoselo a su prima Tenebrae. La primera persona se corresponde con el personaje de Eliza Fields, la cual narra su propia historia.

como personajes en un libro, pero son también personajes reales, de forma análoga a lo que les ocurre a don Quijote y Sancho en la Segunda Parte, o a Álvaro de Tarfe, aunque en este último caso la operación que realiza Cervantes es aun más compleja, pues incluye un personaje de una ficción externa, para desde dentro de su propia ficción desacreditar a la otra, haciendo que Tarfe reconozca que el otro Quijote, el de la obra de Avellanead, era un impostor.

El episodio señalado no es el único relato interpolado, por el contrario, a lo largo de la narración nos vamos a encontrar con un buen número de ellos. En gran parte son historias fantásticas, pero que no quiebran la coherencia interna de la obra, sino que se muestran perfectamente coherentes desde el nivel de narración superior, el cual determina el marco ontológico en el que nos situamos. En él, nos encontramos en el más estricto realismo, ajeno a toda presencia fantástica, y donde estas, en tanto que historias integradas dentro de la narración de Cherrycoke, solo existen como relato, como discurso ficticio.

En el *Quijote* se dice lo siguiente:

[...] la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en que consiste la perfección de lo que se escribe (I, XLVII, 491-92).

La postura de Pynchon está más próxima a la de Cervantes de lo que pudiera parecer en principio. Si bien es cierto que en el *Quijote* se condenan los excesos de los libros de caballerías por narrar sucesos inverosímiles, no es menos cierto el contexto paródico en el que se insertan estos comentarios, ni estos implican una censura de los elementos fantásticos, entendidos como aquellos incompatibles con un realismo que se rige por las mismas leyes que nuestra realidad, sino que critica la falta de coherencia interna, la falta de verosimilitud.

Pynchon parece acogerse a esta opinión. Así, por ejemplo, el encuentro que tienen los dos protagonistas con Colmillo, el «perro sabio» (un

perro que habla y predice el futuro), se puede explicar desde la necesidad que tiene el narrador, Cherrycoke, de entretener a un auditorio formado por niños (sus sobrinos), ávidos de historias de aventuras y acción. Además, las circunstancias en las que se desarrolla la escena, una noche de fiesta antes de embarcar, en la que el alcohol está muy presente, hacen que el perro no se perciba como una realidad incompatible con el universo ontológico en el que aparece, sino más bien como parte de un discurso que simplemente busca entretener a la par que hacer una broma acerca del racionalismo ilustrado.¹⁶ Es más, su naturaleza de relato, se reafirma desde una lectura simbólica del pasaje (sugerida por el propio relato), dado que Colmillo afirma no ser más que «una expresión extrema» (36) del proceso por el cual el perro aprendió a comportarse de la forma más humana posible, a ser el mejor amigo del hombre, para evitar ser comido por este, además de ser un guiño humorístico e intratextual a los oráculos de la literatura clásica en la que con frecuencia aparecen como animales, puesto que la literatura de Pynchon está llena de alusiones intertextuales de todo tipo.

A través de un proceso de *myse en abysme* Pynchon introduce una gran variedad de relatos interpolados, de historias que al igual que en el *Quijote* producen un efecto de *amplificatio* que dota al texto de mayor variedad, pero sin renunciar a la coherencia interna y unidad de acción, pues en ambos casos todas aparecen subordinadas a la historia principal, según el principio de «Una y varia».

Normalmente estos relatos se introducirán en momentos de impás, en los que los protagonistas no pueden seguir en su avance exploratorio (por ejemplo, por la llegada del invierno), y se refugian en tabernas donde buscan un entretenimiento.

Conclusión

Aunque hay otros rasgos que se podrían estudiar en la novela de Pynchon en relación con el modelo cervantino, tales como los diver-

¹⁶ «Puede que sea preternatural, pero no soy sobrenatural. Estamos en la Era de la Razón, ¿No es cierto? Siempre hay una explicación a mano, y no existe ningún perro hablador» (35), afirma paradójicamente el perro.

esos usos del humor, los elementos a través de los cuales se parodia un género o las relaciones entre ficción y realidad, y que exceden las pretensiones de este trabajo, creo, sin embargo, que con los diversos rasgos analizados aquí a través de los múltiples pasajes espigados queda justificada la caracterización de *Masón y Dixon* como novela cervantina. Me aventuro incluso a sugerir que, si en la actualidad ya no cabe duda alguna de que el *Quijote* está en el origen de la novela moderna, tendríamos también que comenzar a atribuirle la paternidad de la posmoderna.

Bibliografía

- BARTH, John, «The Literature of Exhaustion», en *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, The John Hopkins University Press, Londres, pp. 62-76.
- BAUTISTA NARANJO, Esther, *El mito de don Quijote en la novela posmoderna y su reescritura paradigmática en City of Glass*, Academia del Hispanismo, Madrid, 2014.
- BLASCO, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2009.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Real Academia Española, Madrid, 2004.
- CRUZ ACEVEDO, David, «Lecturas y andanzas: La influencia de Cervantes en Melville y Pynchon», en *Cervantes y el ámbito anglosajón*, ed. D. Martínez Torrón y B. Dietz, Trivium, Madrid, 2005, pp. 63-90.
- IRIARTE, Mauricio de, ««El ingenioso hidalgo» y «El examen de ingenios»: qué debe Cervantes al Dr. Huarte de San Juan», *Revista internacional de los estudios vascos*, 24, 4 (1933), pp. 499-522.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Los autores ficticios del *Quijote*», *Anales cervantinos*, XXIV (1986), pp. 47-65.
- FERRÉ, Juan Francisco, *Mimesis y simulacro*, e.d.a. libros, Málaga, 2011.
- GARCÍA GARCÍA, Emilio, «Huarte de San Juan. Un adelantado a la teoría modular de la mente», *Revista de Historia de la Psicología*, XXIV, 1 (2003), pp. 9-25.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *Aspectos de la novela en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
- GENETTE, Gerard, *Figuras III*, Lumen, Madrid, 1989.

- HEINRICH, Merkl, «Cervantes, Protágoras y la «posmodernidad»: funciones del engaño en el *Quijote*», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lepanto, 1/8 de octubre de 2000*, ed. A. B. Vistarini Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, pp. 593-600.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, «La pizarra de Nabokov. Latitudes cervantinas de una narrativa posmoderna», en *Cervantes y el ámbito anglosajón*, ed. D. Martínez Torrón y B. Dietz, Trivium, Madrid, 2005, pp. 158-199.
- MARTÍN SALVÁN, Paula, «Magia práctica: Don Quijote y la narrativa post-modernista norteamericana», *Cervantes y el ámbito anglosajón*, ed. D. Martínez Torrón y B. Dietz, Trivium, Madrid, 2005, pp. 211-240.
- ORTIZ, Manuel, «La reescritura de los límites. Historia y fantasía en *Mason & Dixon*», *American@*, 1(1), (2003), pp. 122-154.
- PYNCHON, Thomas, *Mason & Dixon*, ed. Jordi Fibla, Tusquets, Barcelona, 2012.
- RULL SUÁREZ, Ana, *Simbolismo e imagen en la obra narrativa de Thomas Pynchon*, tesis doctoral, UNED, 2015.



The Cardenio Project de Jesús Eguía Armenteros y sus fuentes¹

María José Álvarez Faedo
Universidad de Oviedo

Quando Stephen Greenblatt decidió embarcarse en su proyecto Cardenio, su primer paso fue escribir, en colaboración con el dramaturgo Charles Mee su propia versión de la obra perdida² de William

¹ Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía: «Recepción e interpretación del Quijote» (Referencia: FFI2014-56414-P (MINECO)). Dos ponencias previas han servido de base, junto con nuevos datos, para la elaboración de este artículo: «Cardenio's Legacy to Drama in English Language: A strange Fascination», impartida en el congreso internacional «Shakespearean Collaborations», organizado por la Universidad de Miño en Guimarães (Portugal), el 22 y 23 de octubre de 2015. La otra ponencia llevaba el mismo título que este artículo, y fue impartida en el Congreso Internacional Recepción e Interpretación del Quijote, organizada por la Universidad de Oviedo y la Fundación Valdés-Salas y celebrado en Salas (Asturias) el 25 y 26 de noviembre de 2016.

² «Hay referencias de representaciones de *Cardenio*», supuestamente obra de Shakespeare y Fletcher, «en la corte del Rey Jacobo I en 1613; y cuarenta años más tarde, en 1653, se registró oficialmente un manuscrito de *Cardenio* en el *Stationers' Register* como una obra de teatro escrita por Shakespeare y Fletcher». («There are references to performances of *Cardenio*», allegedly by Shakespeare and Fletcher, «at the court of King James I in 1613; and forty years later, in 1653, a manuscript of *Cardenio* was officially entered in the *Stationers' Register* as a drama by Shakespeare and Fletcher») (Hamilton 1994: 1). El Registro de Impresores y Libreros (*Stationers' Register*) era el libro de registro de la Honorable Compañía de Impresores y Libreros de Londres. La compañía recibió la cédula real en 1557 para regular las diversas profesiones relacionadas con la industria editorial, incluyendo a los impresores, encuadernadores, libreros y editores en Inglaterra. El registro permitía que los editores documentaran su

Shakespeare y John Fletcher, *Cardenio*, de 1612. Seguidamente, se puso en contacto con dramaturgos de distintas partes del mundo, para que leyeran la obra que había escrito y, siguiendo los presupuestos de la corriente Neohistoricista que él defendía, ofrecieran su interpretación personal de la obra, contextualizándola en sus propios entornos culturales, circunstancias políticas y/o económicas. En España, el dramaturgo que respondió a semejante reto fue Jesús Eguía Armenteros. En este artículo indagaré en los motivos que llevaron a este dramaturgo a escribir semejante obra, y trataré de revelar las fuentes que utilizó a tal fin.

Antecedentes del Cardenio de Jesús Eguía Armenteros

El origen del Cardenio de Jesús Eguía Armenteros no solo está inspirado en el episodio cervantino de Cardenio, sino que, tal vez por haberlo escrito por encargo de un crítico Americano experto en el teatro de Shakespeare, su obra bebe también de una polémica suscitada por los expertos ingleses en Cardenio que se remonta a tiempos del bardo de Stratford y a la que, a continuación, me voy a referir.

Desde que Miguel de Cervantes Saavedra publicara la primera parte del *Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* in 1605 —y ésta llegara a manos de los británicos gracias a la traducción de Thomas Shelton en 1612³— uno de los personajes que habitan el universo del

derecho a producir una obra impresa, constituyendo así uno de los primeros atisbos de la ley de copyright. La cédula real les daba derecho a retirar ediciones ilegales y a prohibir la publicación de libros que no hubieran obtenido licencia de impresión.

Para el estudio de la literatura inglesa de finales del siglo xvi y del siglo xvii, en especial para el teatro renacentista inglés, el Registro de Imprenteros y Periódicos es una fuente imprescindible, pues proporciona información que no se puede conseguir en ningún otro lugar. Junto a los registros del Maestro de Ceremonias (Master of the Revels), donde se anotaban las fechas de representación de las obras (no de su publicación), el Registro de Imprenteros y Periódicos proporciona información valiosísima sobre las obras de los dramaturgos ingleses del Renacimiento.

³ *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don Quixote of the Mancha, Translated out of the Spanish* (1612). A este respecto, véase John J. Allen (1979), María José Álvarez Faedo (2012), J. A. G. Ardila (2009), Francisco J. Borge López (2011), Clark Colahan (2009), Carmelo Cunchillos Jaime (1983), Sandra Forbes Gerhard

Caballero de la Triste Figura, Cardenio, impactó a William Shakespeare y John Fletcher de tal modo que les inspiró para escribir, en ese mismo año de 1612, una obra basada en los infortunios del personaje Cervantino, que, lamentablemente, no ha llegado hasta nuestros días. Sabemos de su existencia gracias a que fue registrada oficialmente en el *Stationers' Register* como una obra de Shakespeare y Flecher en 1653, y a que, ya cuarenta años antes, existían referencias a las representaciones de *Cardenio*, una obra atribuida a Shakespeare y Fletcher, en la Corte del Rey Jacobo I en 1613 (Hamilton 1994: 1).

¿Por qué, de toda la novela, lo que cautivó al dramaturgo de más éxito en ese momento en Inglaterra, fue, precisamente, la historia de Cardenio? Me atrevería a decir que por el propio argumento de la historia: el relato corre a cargo de Sancho, que se lo narra a don Quijote, y de Cardenio, que hace lo propio con el cabrero, a lo largo de varios capítulos (XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXV, XXXVI, XXXVII, XLIII, XLIV y XLVI) y, a grandes rasgos, es como sigue: Cardenio, cuyo amor es correspondido por la bella Luscinda, abre su corazón al hijo del Duque Ricardo, Fernando, quien se encapricha de la joven y le pide matrimonio. Cardenio, con el corazón malherido por la traición, abandona el pueblo para vagar por las montañas, donde encuentra a don Quijote y se lamenta de su suerte. Más tarde nos enteramos por Dorotea, una joven de la que Fernando se había aprovechado, y que se encuentra con don Quijote disfrazada de muchacho, de que Luscinda, cuando la desposaron con Fernando, trató de suicidarse, explicando que su corazón pertenecía a Cardenio. Al oír semejantes nuevas, Cardenio, esperanzado, decide regresar y recuperarla.

Ahora volvamos al manuscrito perdido de Shakespeare y Fletcher. Según Charles Hamilton, los tres personajes principales son The Lady (la dama), The Tyrant (el tirano) y Giovanus. Parece ser que, mientras los dramaturgos ingleses escribían la obra de teatro,⁴ se publicaba la

(1982), Edwin B. Knowles Jr. (1941), Edwin B. Knowles, Jr. (1958), Anthony G. Lo Ré (1991), James H. Montgomery (2008), Dale B. J. Randall y Jackson C. Boswell (eds.) (2009), John Rutherford (2007).

⁴ González Fernández de Sevilla (2006) explica que Shakespeare y Fletcher seguramente ya habrían tenido acceso a la obra de Cervantes antes de que ésta fuera traducida al inglés, dado que el joven Fletcher hablaba y leía español, y, además, tras la visita de Estado de la Corte inglesa a Valladolid en 1605 —donde, por entonces,

traducción de *Don Quixote* (Hamilton, 1994: 2) que se convirtió en todo un éxito de inmediato. Shakespeare, que era un gran hombre de negocios ya jubilado, decidió aprovechar la fama de los personajes cervantinos, y, junto con su joven coautor, decidieron titular la obra que estaban escribiendo *Cardenio*, cambiando el nombre de su protagonista de Giovianus a Cardenio —cambio lógico, por otro lado, ya que el personaje de Giovianus estaba basado originalmente en su homónimo cervantino⁵— (Hamilton 1994: 3).

A finales del siglo xx la crítica inglesa levantó una curiosa polémica a raíz de las afirmaciones lanzadas por Charles Hamilton en su libro *Shakespeare with John Fletcher: Cardenio or The Second Maidens Tragedy* (1994), donde pretende haber dado con el Santo Grial de los investigadores Shakesperianos, revelando que había hallado un manuscrito anónimo en la biblioteca del Museo Británico, titulado *The Second Maiden's Tragedy*, y que, en su opinión, era el manuscrito original del *Cardenio* de Shakespeare y Fletcher.⁶ Ofrecía evidencia paleográfica e

vivía Cervantes, que ya había publicado el *Quijote* y cuyos personajes ya eran muy populares— en Inglaterra surgió un interés por todo lo español en general, y por su literatura, en particular. De hecho, los libros de caballería, de picaresca que se escribían por entonces en España se conocían en Inglaterra casi inmediatamente después de su publicación.

⁵ Hamilton también supone que («Shakespeare posiblemente haya puesto a sus dos personajes sin nombre los mismos nombres que tenían en la novela, cambiando La Dama por Luscinda y El Tirano por Fernando, al que también Cervantes alude como «Ferdinando». [...] Fletcher ya había utilizado los nombres de algunos de los personajes cervantinos en su trama secundaria, basada en otro cuento —intercalado en «La historia de Cardenio» —. Anselmo se convirtió en el Anselmus de Fletcher. Leonella siguió siendo Leonella. Lotario pasó a ser Voltarious. Carmila se convirtió en La Esposa, y el amante de Leonella, al que Cervantes nunca le dio nombre, fue denominado Bellarius por Fletcher») («Shakespeare may also have given his two unnamed characters the same names they had in the novel by changing The Lady to Luscinda and The Tyrant to Fernando, also alluded to as «Ferdinando» by Cervantes. [...] Fletcher had already used the names of some of Cervantes's characters in his subplot, based upon a separate tale in «The History of Cardenio.» Anselmo became Fletcher's Anselmus. Leonella remained Leonella. Lotario was modified to Voltarious. Carmila became The Wife, and Leonella's lover, never given a name by Cervantes, was named Bellarius by Fletcher») (Hamilton 1994: 3). Véase también Tomás Pabón a este respecto (1995).

⁶ Charles Hamilton afirma que «Existe en la Biblioteca del Museo Británico un manuscrito anónimo que cumple todos estos requisitos. Es comúnmente conocido

incluso comparaba *The Second Maiden's Tragedy* con *Double Falsehood* de Theobald. Pero su tesis fue desmontada por Roger Chartier (2011)⁷ y Gregory Doran (2012), pues, entre otras cosas, el argumento secundario no está basado en el cuento de Cardenio, sino en el del Curioso Impertinente. Si bien la historia empieza con un villano traidor que quiere conseguir a la dama amada por su amigo, no hay más similitudes en toda la obra, que es un cúmulo de episodios que se alejan del argumento cervantino: el suicidio de la dama, su cadáver sustraído por el tirano, los lamentos del fantasma de la dama y la muerte del villano sobrevenida al besar los labios inertes y rociados con veneno de la fallecida (Chartier 2013 [2011]: 173) —elementos, todos ellos, típicos del teatro macabro Jacobeo, en general, y de las obras de John Middleton, en particular—.⁸

De hecho, los personajes del «Curioso Impertinente» de Shakespeare y Fletcher, son Lothario, Anselmo, Camila y Leonella, mientras que en *The Second Maiden's Tragedy*, aparece Ansellus por Anselmo,

como *The Second Maiden's Tragedy*, el título se lo puso el censor. En mi opinión, es el manuscrito original de *Cardenio*) («There exists in the British Museum Library an anonymous manuscript that meets every one of these requirements. It is commonly known as *The Second Maiden's Tragedy*, the title put on it by the censor. In my opinion, it is the original manuscript of *Cardenio*») (Hamilton 1994: 1).

⁷ Roger Chartier (2011) explica que atribuir el manuscrito a Shakespeare «presuponía dos hipótesis extremadamente arriesgadas: la primera, tratar el manuscrito como si hubiera sido escrito por el propio autor y no como una copia hecha por un escribano profesional, y, la segunda, considerar que el testamento era ológrafo y, puesto que contenía dos tipos muy diferentes de grafía, asumir que la mano de Shakespeare habría estado seriamente afectada por su enfermedad». («Presupposed two extremely risky hypothesis: first, treating the manuscript as being by the author himself and not as a copy by a professional scribe, and, second, considering the will to be a holograph and, because it contained two very different kinds of writing, assuming that Shakespeare's hand had been badly affected by his illness») (Chartier 2013 (2011): 173).

⁸ Coincido con los críticos que atribuyen esta obra a Middleton en lugar de a Shakespeare, pues trae a la mente las obras de teatro macabro jacobeo escritas por Middleton, ya que en ellas incluía personajes tipo con nombres alegóricos, como, por ejemplo, en *The Revenger's Tragedy* (1607), donde el nombre del protagonista es Vindici, que alude a «venganza» en italiano; otros nombres son Spurio, Castiza, Luxurioso o Tyrant, todos ellos alegóricos. Shakespeare, por el contrario, dotaba a sus personajes de nombres reales, y de vidas, tribulaciones, sufrimientos y alegrías verosímiles.

Voltarious por Lothario, Leonella, the Wife of Ansellus por Camilla, así como The Tyrant, Giovanni y The Lady.

Así pues, Gregory Doran descarta que *The Second Maiden's Tragedy* sea el *Cardenio* de Shakespeare y Fletcher,⁹ y se decanta por la versión de Theobald, que considera más parecida a la de los dramaturgos renacentistas, y que, según su prefacio, fue regalada por su autor a una de sus hijas, para quien la escribió cuando se retiró de los escenarios (Theobald 1728: Prefacio del Editor). Además, el hecho de que en el manuscrito se aluda a un famoso copista, Mr. Downes,¹⁰ como autor

⁹ En noviembre de 2010 Gregory Doran manifiesta su rechazo a una recensión de una obra que se representaba en Croydon Warehouse con el título de *Cardenio*: «No es la primera vez que esta obra ha sido presentada como *Cardenio*, siguiendo las falsas pretensiones de un Americano llamado Charles Hamilton, que decidió que esta era la obra perdida de Shakespeare, y, en 1994 la public con este título. Por supuesto que no lo es. No tiene prácticamente nada que ver con *Cardenio*, aunque esté basada en un cuento que se desarrolla dentro de la historia de *Cardenio* en el *Quijote*, la historia del «Curioso Impertinente». («It is not the first time that this play has been presented as *Cardenio*, following the spurious claims by an American called Charles Hamilton, who decided that this was Shakespeare's lost play, and in 1994 published it under this title. It is not, of course. It has practically nothing to do with *Cardenio*, although it is based on tale which occurs within the history of *Cardenio* in *Don Quixote*, the story of «The Curious Impertinent»)» (Doran 2012: 146). Doran también explica que, puesto que el título que tenía garabateado encima era *The Second Maiden's Tragedy*, críticos como Andrew Gurr (1969) se inclinaron a pensar que se trataba de la segunda parte de *The Maid's Tragedy* de Beaumont and Fletcher. Sin embargo, otros críticos como Julia Briggs (2007) o Martin Wiggins (1998) se decantan más por Middleton como posible autor.

¹⁰ Doran no considera que esta obra ofrezca prueba alguna de la autoría de Shakespeare. Por el contrario, la edición de Theobald tiene una licencia de impresión estampada «en la mismísima primera página del texto teatral» («on the very opening page of the script»), que reza así: «Habiendo adquirido él, por una considerable suma de dinero, la copia manuscrita de una obra original de WILLIAM SHAKSPEARE... y habiendo revisado y adaptado la misma para el escenario con gran trabajo y sufrimiento» («He having, at a considerable Expence, Purchased the Manuscript Copy of an Original Play of WILLIAM SHAKSPEARE... and with great Labour and Pains, Revised and Adapted the same to the Stage») (Doran 2012: XX). El «defensivo prefacio del editor a esta edición» («defensive editor's preface to his edition») (Doran 2012: xx), con su referencia a la procedencia del manuscrito, que revela «que esta obra fue entregada por nuestro autor, como un valioso presente, a su hija natural, pues por ella la había escrito durante su retiro de los escenarios» («that this Play was given by

de una de las copias manuscritas en la que basa su edición, hace que la teoría de la versión de Theobald sea más fiable y plausible que la teoría de Hamilton, que afirmaba que el propio Shakespeare había copiado el guión. Lamentablemente, el teatro donde Theobald atesoraba la obra sufrió un incendio en 1808. La versión de Theobald respeta el argumento, aunque cambia los nombres de los protagonistas: Cardenio pasa a ser Julio, Lucinda se convierte en Leonora, Don Fernando en Henríquez y Dorothea en Violante.

Seguramente para rendir su homenaje personal a aquella colaboración entre Shakespeare y Fletcher casi 400 años antes, en 2003, el experto Shakesperiano y uno de los padres del Nuevo Historicismo, Stephen Greenblatt, y el dramaturgo Charles Mee se unieron para escribir otro *Cardenio*: esta vez, sobre un grupo de Americanos que se han unido a una celebración de boda, pasando así un fin de semana en Umbria (Italia).

Greenblatt afirma que *Cardenio*, su obra, es el epítome de la importancia de «cruzar fronteras» en el Nuevo Historicismo, y refleja «su interés en la movilidad y en la movilidad social —desde Europa al Nuevo Mundo, de materiales de un autor a otro o de una tradición a otra—»¹¹ (McGee 2008: 1). Y el resultado es que incluye elementos Shakesperianos en el argumento cervantino, como una obra dentro de otra obra; el hecho de que el protagonista romántico se llame Will (Guille); el que un carpintero albano sea el personaje de clase social baja encarna al gracioso y ofrece sabios consejos; el hecho de que se espíen conversaciones ajenas por medio de un monitor en escena; y la inclusión de un yuppy celoso y cínico que envenena y enturbia los románticos malentendidos del idilio campestre.

our Author, as a Present of Value, to a Natural Daughter of his, for whose Sake he wrote it, in the Time of his Retirement from the Stage» (Theobald 1728: prefacio del editor) y su alusión a un copista muy conocido como responsable de una de las copias del manuscrito, que «tiene más de sesenta años, con la letra del Sr. Downes, el famoso viejo apuntador» («is of above Sixty Years Standing, in the Handwriting of Mr. Downes, the famous Old Prompter») (Theobald, 1728: prefacio del editor) son pruebas más fiables. Desgraciadamente, el teatro en el que Theobald había dejado la obra, el Covent Garden Plauhouse de Londres, se incendió en 1808. Y me temo que hasta aquí ha llegado la crítica en lo concerniente a la autoría de esta obra por el momento.

¹¹ «... interest in mobility and social mobility —from Europe to the New World, of materials from one author or tradition to another».

Resultado

Greenblatt ha ampliado el alcance de la obra «implementando sus teorías neohistoricistas de movilidad artística y geográfica animando a que se adapte su obra, que ya ha puesto a disposición de todo el mundo en la web de su Proyecto Cardenio»¹² (McGee 2008: 2). Eso ha sido posible porque, desde que la obra fue llevada a escena en el American Repertory Theatre en Cambridge, Massachusetts, en 2008, Greenblatt ha contactado con compañías teatrales de todo el mundo y les ha ofrecido su guión para que lo adapten para representarlo en sus propias circunstancias culturales. En este sentido, ofrece instrucciones claras en su página web del Proyecto Cardenio: no quiere que se traduzca su obra, sino que quiere ver lo que ocurre:

[...] cuando un historia generada en el contexto de un conjunto de asunciones, preocupaciones, restricciones y convenciones es transmutada para que sea representada en un mundo muy diferente. La primera transmutación ocurre cuando la historia de Cardenio que aparece en la novela de Cervantes es adaptada para la escena de la Inglaterra de Jacobo I por William Shakespeare y John Fletcher. Pero presenciamos una transmutación mucho más drástica cuando lo poco que sobrevive de la obra del siglo xvii es retomado por Charles Mee y Stephen Greenblatt como punto de partida para su versión de principios del siglo xxi.¹³

¹² «... implementing his theories of artistic and geographical mobility by encouraging adaptations of the play's early versions, which he has already made available worldwide».

¹³ «when a story generated within one set of assumptions, preoccupations, constraints, and conventions was transmuted for performance in a very different world. Such a transmutation had taken place when the story of Cardenio, from Cervantes' *Don Quixote*, was adapted by Shakespeare and his collaborator Fletcher for the Jacobean stage. And another, more drastic transmutation had occurred when the surviving traces of this early seventeenth-century play had been taken up by Mee and Greenblatt as the starting point of their early twenty-first-century version». (Roychoudhury, 2003-2011:Homepage) Con excepción de la premisa inicial, no se ofrecen más límites ni instrucción alguna. La página web <http://www.fas.harvard.edu/~cardenio/> incluye tanto el texto de la obra de Mee y Greenblatt como las traducciones al inglés y los originales de las versiones producidas en los países que parti-

Curiosamente, más allá aún va la versión española escrita por Jesús Eguía Armenteros, que ya indica al comienzo del texto lo siguiente:¹⁴

The Cardenio Project es una visión libre del MITO de Don Quijote de la Mancha y su encuentro con el pastor Cardenio. Su re-interpretación en la actualidad es fruto de la misma búsqueda que los poetas trágicos griegos hicieron de los personajes homéricos. Algunas partes del texto, señaladas mediante el cambio de tipografía, han sido extraídas, fragmentadas y descontextualizadas de la infinita novela del manco de Lepanto (Eguía Armenteros 2011: 1).

De hecho, el autor, en ningún momento de la obra se desvincula del original cervantino, dejando claro que el protagonista lo tienen muy presente, llegando a dejar de vislumbrar, por momentos la frontera entre la realidad y la fantasía al intercalar escenas entre Quijote y Sancho «extraídas, fragmentadas y descontextualizadas», que aparecen como si de dos vagabundos se tratase, en la trama de la obra.

La obra comienza con un asesinato: un hombre dispara a dos amantes a los que encuentra juntos en la cama. A continuación pasamos a otra escena. Un personaje llamado El Autor, que también responde al nombre de Anselmo, ha recibido una importante cantidad de dinero de la Universidad de Harvard, en concreto de un proyecto coordinado por Stephen Greenblatt, para escribir una nueva versión de Cardenio, basada libremente en una obra del mismo nombre escrita por el propio Greenblatt.

A la vez que se le plantea este reto profesional, su novia, Luscinda, se muda a vivir con él. En esos momentos, él quiere centrarse en escri-

cieron en el experimento (Brasil —junio-setiembre 2009—, Croacia —julio-agosto 2008—, Egipto —2008—, España —marzo 2008-marzo 2009—, Estados Unidos —mayo-junio 2008—, India —enero-marzo 2007—, Japón —mayo 2006—, Polonia —2010—, Singapur —agosto 2016—, Sudáfrica, Taiwán —mayo 2014— y Turquía —2010—), así como vídeos de las producciones teatrales y otros materiales.

¹⁴ Jesús Eguía Armenteros es un joven dramaturgo, Doctor en Teoría, Historia y Práctica del Teatro por la Universidad de Granada y que amplió su formación en París y Londres. Ha publicado un monográfico y diversos artículos sobre teatro español actual, más proyectos I+D con las Universidades de Alcalá y de Harvard (MA-USA). Actualmente ejerce como profesor en Marbella International University Center (MIUC). Recibió el Premio Miguel de Cervantes para jóvenes escritores 2006 de la Universidad de Alcalá y Premio Escena Joven 2006 al Mejor Texto del Ayuntamiento de Málaga.

bir, y le pide a su amigo Fernando que la seduzca, para que se vaya con él y le deje solo. Fernando, en principio, se niega, ya que no quiere traicionar a su amigo.

Por otro lado, Fernando viola a una compañera de trabajo, Dorothea, que no pierde ocasión de tentarle, pero con la única intención de tenerle enamorado, y sin pretensión de ir más lejos. Fernando malinterpreta las señales y cruza el límite.

Cuando Anselmo, al final de la obra, se da cuenta de lo enamorado que está de Luscinda, ya es demasiado tarde, porque Fernando ya se había puesto en contacto con la amada de su amigo y ya la había enamorado.

EL AUTOR (CONT.) Él ha perdido. El Autor ha perdido. No es ni Cardenio ni Anselmo, es los dos a la vez. El Autor es los dos personajes, tanto Cardenio como Anselmo. El uno explica al otro, el otro explica al uno. Son un espejo. El curioso impertinente es el espejo de la historia de Cardenio. «La acción que arrastra a su espejo», «la unidad cortada en dos»: el sello del siglo XVI. Yo soy el sello del siglo XVI (Escena V: 66).

De este modo, en la obra *The Cardenio Project*,¹⁵ de Jesús Eguía Armenteros, se funden las tramas de varias fuentes: de una parte, *Dou-*

¹⁵ La producción de *la obra fue* subvencionada por la Mellon Foundation a través del Dr. Stephen Greenblatt para la Universidad de Harvard. Una primera versión de la misma se estrenó el 4 de junio de 2008 en el Centro Cultural Julio Cortázar del Ayuntamiento de Madrid. El 3 de febrero de 2009 se representó en la Sala Triángulo de Madrid, dentro del XXI Festival La Alternativa. Su versión definitiva fue estrenada el 29 de diciembre de 2011 en la Sala Azarte de Madrid con diferente reparto. El reparto del estreno de la producción a cargo de la Universidad de Harvard y Yelmo de Mambriño Teatro el 3 de febrero de 2009 fue el siguiente: El Autor y Psicóloga: Juan Díaz / Greenblatt: Stephen Greenblatt / Quijote: Rafael Navarro / Sancho: Ernesto Gil / Dorotea: María Felices / Fernando: Ricardo Birnbaum / Luscinda: Deborah Vukusic / Voz de la Jefa de Personal: Beatriz Rico / Texto, Dirección y Espacio Escénico: Jesús Eguía Armenteros / Ayudante de Dirección: Helena González / Vestuario: Gema Rabasco / Espacio Sonoro y Audiovisual: Sergio Álvarez.

Iluminación: Carlos Marcos / Jefe de Producción: María José Gallego / Diseño Gráfico: Pulso S. L. / Coordinador del Proyecto: Stephen Greenblatt / El reparto de la producción a cargo de la Universidad de Harvard y Yelmo de Mambriño Teatro de 29 de diciembre de 2011 difiere tan solo en dos actores: Fernando: Ramón Moreno y Luscinda: Alba Alonso Bayona.

ble Falsehood o de *The Second Maiden's Tragedy*, transformando los personajes de su adaptación en Cardenio y Anselmo a la vez, y, de otra, la de «Cardenio» con «El Curioso Impertinente», pues, en boca de su protagonista, el AUTOR, defiende la tesis de que Cervantes intercaló la historia del Curioso Impertinente en el relato de los infortunios de Cardenio, a fin de explicar al lector el motivo subyacente¹⁶ a tales infortunios.

Bibliografía

- ALLEN, John J., «*Traduttori Traditori: Don Quixote in English*», *Crítica Hispánica* I, (1979), pp. 1-13.
- ÁLVAREZ AMELL, Diana, «La Historia de Cardenio: la parodia de una Alegoría», *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 381-388.
- ÁLVAREZ FAEDO, María José, «¿Tradujo Charles Jarvis el *Quijote* al inglés directamente de la edición en español de Lord Carteret o se inspiró en la traducción de Thomas Shelton?», *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*. Salamanca, MR La SEMYR (Sociedad de Estudios medievales y Renacentistas), 2012, pp. 276-278.
- ARDILA, J. A. G., «The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005», en *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Legenda, Londres, 2009, pp. 2-31.
- BORGE LÓPEZ, Francisco J., «El primer viaje trans-cultural del *Quijote*. Errores, cambios y omisiones en la traducción inglesa de Thomas Shelton (1612/1620)», *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Christoph Strosetzki, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 181-190.
- BORUS, Terri y TAYLOR, Gary, *The Creation and Re-Creation of Cardenio. Performing Shakespeare, Transforming Cervantes*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2013.

¹⁶ Francisco Castillo Nájera escribió un artículo titulado «Cardenio. Psicoanálisis» donde ofrece un estudio de los motivos que subyacen al comportamiento del Cardenio de Cervantes.

- BRIGGS, Julia, «The Lady's Tragedy: Parallel Texts», *Thomas Middleton: The Collected Works and Companion (Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture. A Companion to the Collected Works)*, eds. G. Taylor, J. Lavagnino et alii, Clarendon Press, Oxford, 2007, vol. 1, pp. 833-838, vol. 2, pp. 619-621.
- CASTILLO NÁJERA, Francisco, «Cardenio. Psicoanálisis», *Memorias de la Academia Mexicana Correspondiente de la Española. Miguel de Cervantes Saavedra en la Academia Mexicana*, Tomo XII, Editorial Jus, México, 1955, 186-200.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *The History of Don Quixote of The Mancha, Translated from the Spanish*, tr. Thomas Shelton, ed. W. E. Henley, David Nutt, Londres 1896 [1612, 1620].
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Santillana, Madrid, 2007.
- CHARTIER, Roger, *Cardenio between Cervantes and Shakespeare. The story of a lost play*, Polity Press, Cambridge, 2013 [2011].
- COLAHAN, Clark, «Shelton and the Farcical Perception of Don Quixote in Seventeenth-Century Britain», en *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Legenda, Londres, 2009, pp. 61-65.
- CUNCHILLOS JAIME, Carmelo, «La primera traducción inglesa del Quijote de Thomas Shelton (1612-1620)», *Cuadernos de Investigación Filológica*. 9, 1-2 (1983), pp. 63-89.
- DORAN, Gregory et al., *Cardenio. Shakespeare's «Lost Play» Re-Imagined*, Nick Hern Books, Londres, 2011.
- *Shakespeare's Lost Play. In search of Cardenio*, Nick Hern Books Limited, Londres, 2012.
- EGUÍA ARMENTEROS, Jesús, *The Cardenio Project*, Harvard University, Harvard, 2011.
- GERHARD, Sandra Forbes, *Don Quixote and the Shelton Translation: A Stylistic Analysis*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, José Manuel ed., *Cervantes y / and Shakespeare. Nuevas interpretaciones y aproximaciones comparativas. New Interpretations and Comparative Approaches*. Universidad de Alicante, Alicante, 2006.
- GURR, Andrew ed., «Critical Introduction», Francis Beaumont y John Fletcher, *The Maid's Tragedy*, University of California Press, Berkeley, 1969, pp. 1-9.
- HAMILTON, Charles, *Shakespeare with John Fletcher: Cardenio or The Second Maiden's Tragedy*, Marlowe & Company, Nueva York, 1994.

- KNOWLES, Edwin B. Jr., «The First and Second Editions of Shelton's *Don Quixote* Part I: A Collation and Dating Author(s)», *Hispanic Review*, 9, 2 (1941), pp. 252-265.
- «Thomas Shelton: Translator of *Don Quixote*», *Studies in the Renaissance* 5 (1958), pp. 160-175.
- LO RÉ, Anthony G., «The putative Shelton *Quijote* Part II, 1620, with Leonard Digges as the likely candidate», *Essays on the Periphery of the Quixote*, Juan de la Cuesta, Newark, 1991, pp. 28-44.
- MCGEE, Celia, «Shakespearean Brushes up his Playwriting», *The New York Times*, May 4 (2008), pp. 1-2. En http://www.nytimes.com/2008/05/04/theater/04mcge.html?pagewanted=all&_r=0. (Consultado el 15/06/2015).
- MONTGOMERY, James H., «Was Thomas Shelton the Translator of the 'Second Part' (1620) of *Don Quixote*?», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 26, 1 (2008), pp. 209-217.
- NÚÑEZ RIVARA, Valentín, «La historia de Cardenio desde la poética sentimental», en *Cervantes y su mundo II*, ed. E. y K. Reincherberger, Edition Reicherberger, Kassel, 2005, pp. 341-368.
- PABÓN, Tomás, «Cardenio en Cervantes, Shakespeare y Fletcher», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, Nápoles, 1995, pp. 371-377.
- RANDALL, Dale B. J., y BOSWELL, Jackson C. (eds.), *Cervantes in Seventeenth-Century England*, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- ROYCHOUDHURY, Suparna, «The Cardenio Project. An Experiment in Cultural Mobility», 2003-2011. En www.fas.harvard.edu/%7Ecardenio/index.html (Consultado el 05-01-2015).
- RUTHERFORD, John, «Brevisísima historia de las traducciones inglesas de *Don Quijote*», en *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*, eds. José Manuel Barrio Marco y María José Crespo Aullé, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 481-498.
- SHELTON, Thomas (tr.), *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don Quixote of the Mancha, Translated out of the Spanish*, ed. William Stansby, Ed. Blount y W. Barret, Londres, 1612.
- THEOBALD, Lewis, *Double Falsehood or The Distressed Lovers. A Play (1728)*, J. Watts. (Kessinger Legacy Reprints, Kessinger Publishing, LLC), Londres, 1728.
- WIGGINS, Martin ed., *Four Jacobean Sex Tragedies*, Oxford University Press, Oxford, 1998.





