

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa

TRANSFORMACIONES DE LA NOVELA CERVANTINA
EN LA NOVELA INGLESA Y ALEMANA
DEL SIGLO XVIII

ALFREDO MORO MARTÍN

2013

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa



**UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA**

**TRANSFORMACIONES DE LA NOVELA CERVANTINA EN LA
NOVELA INGLESA Y ALEMANA DEL SIGLO XVIII**

ALFREDO MORO MARTÍN

2013

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa

Tesis Doctoral

**TRANSFORMACIONES DE LA NOVELA CERVANTINA EN LA
NOVELA INGLESA Y ALEMANA DEL SIGLO XVIII**

Vº Bº DEL DIRECTOR

Dr. Pedro Javier Pardo García

Trabajo que para la obtención del grado de Doctor en Filología y la mención de “Doctor Europeus” presenta **Alfredo Moro Martín**, bajo la dirección del Dr. Pedro Javier Pardo García

Esta tesis doctoral se ha realizado gracias a una beca de formación del personal investigador otorgada por la Junta de Castilla y León.

Esta tesis doctoral está dedicada a la memoria de Carmen Cordovés
y a mis padres, sin los que la realización de este trabajo no habría
sido posible.

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	1
1. INTRODUCCIÓN: <i>ROMANCE, REALISMO</i> Y LAS TRANSFORMACIONES DE LA NOVELA CERVANTINA.....	7
1.1. <i>La esencialización de la realidad: el romance</i>	11
1.2. <i>Desplazamiento y realismo: la particularización de la realidad</i>	17
2. HACIA CERVANTES: EL DEBATE POETOLÓGICO SOBRE LA NOVELA EN LAS LETRAS INGLESA DEL SIGLO XVIII.....	23
2.1. <i>Impulsos franceses: el romance heroico y el romance cómico como reacción</i>	28
2.2. <i>Foolish Novels and Monstrous Romances: críticas a la prosa narrativa e indecisión terminológica</i>	37
2.3. <i>El establecimiento de la dicotomía romance-novel: Tobias Smollett, Horace Walpole, Clara Reeve</i>	51
3. HENRY FIELDING Y LA MANERA DE CERVANTES.....	59
3.1. <i>El lugar de Henry Fielding en la recepción de Miguel de Cervantes en las letras inglesas</i>	61
3.2. <i>Written in the Manner of Cervantes: La recepción del Quijote en Joseph Andrews</i>	72
3.2.1. Quijotismo y narrativa anti-romancesca.....	72
3.2.2. Realismo inclusivo.....	107
3.2.3. Realismo autoconsciente.....	125
3.3. <i>Del comic romance a la novela dialógica: Tom Jones</i>	149
3.3.1. Una inclusividad contrastiva.....	151
3.3.2. La representación dialógica de la realidad.....	173
3.3.3. Narración autoconsciente.....	191
3.3.4. Excurso: <i>Tom Jones ¿Una novela de formación?</i>	222
4. <i>DIE SUCHE NACH DEM DEUTSCHEN FIELDING: EL DEBATE POETOLÓGICO SOBRE LA NOVELA EN LA ALEMANIA DEL SIGLO XVIII Y RECEPCIÓN DE MODELOS NOVELÍSTICOS INGLESES</i>	243
4.1. <i>De la novela idealizante a las nuevas ideas sobre la novela</i>	246
4.2. <i>Críticas religiosas y estéticas a la novela</i>	255
4.3. <i>Una nueva estética de la novela: Bodmer y la recepción de Richardson y Fielding</i> ..	262
5. C. M. WIELAND Y LA MANERA (CERVANTINA) DE FIELDING.....	283
5.1. <i>C. M. Wieland y la recepción de Cervantes</i>	287
5.2. <i>La recepción del Quijote y de Fielding en Don Sylvio von Rosalva</i>	302
5.2.1. <i>Sátira, parodia y quijotismo</i>	304

5.2.2 Realismo inclusivo.....	332
5.2.3. Autoconsciencia y metaficción.....	351
5.2.4. Excurso: <i>Don Sylvio von Rosalva</i> , la novela cervantina y el <i>bildungsroman</i>	391
5.3. <i>Entre Don Quijote y Tom Jones: Agathon</i>	403
5.3.1. Una inclusividad contrastiva irónica.....	408
5.3.2. El contraste dialógico entre idealismo y materialismo.....	444
5.3.3. El contraste entre historia y narración.....	481
6. CERVANTES Y WIELAND EN <i>WAVERLEY</i>	507
6.1. “ <i>El Cervantes de Escocia</i> ”.....	511
6.2. German mad: <i>Walter Scott y la literatura alemana</i>	519
6.2.1. La recepción de la literatura alemana en las letras inglesas de la segunda mitad del siglo XVIII.....	519
6.2.2. Walter Scott y su fascinación por la literatura alemana.....	536
6.3. <i>Waverley como heredera tardía de la recepción alemana del Quijote durante el siglo XVIII</i>	544
6.3.1. <i>Waverley</i> , el <i>Quijote</i> y la tradición del <i>bildungsroman</i>	544
6.3.2. <i>Waverley</i> y las consecuencias de una educación fallida.....	551
6.3.3. Jacobitismo y frustración de las expectativas heroicas.....	567
6.3.4. Desquijotización y corrección epistemológica.....	587
CONCLUSIONES.....	605
BIBLIOGRAFÍA.....	613

PRÓLOGO

El *Quijote* y las transformaciones de la novela cervantina

Enviando a Vuestra Excelencia los días pasados mis comedias, antes impresas que representadas, si bien me acuerdo dije que don Quijote quedaba calzadas las espuelas para ir a besar las manos a Vuestra Excelencia; y ahora digo que se las ha calzado y se ha puesto en camino, y si él allá llega, me parece que habré hecho algún servicio a Vuestra Exceencia, porque es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe para quitar el hámago y la náusea que ha causado otro don Quijote que con nombre de *Segunda Parte* se ha disfrazado y corrido por el orbe. Y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con propio, pidiéndome o por mejor decir suplicándome que se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote.

Miguel de Cervantes, Dedicatoria al Conde de Lemos, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (II: 547)

Without question Cervantes would be remembered for his other works, his romances, plays, and especially the exemplary tales. But the legend of the man himself—his battle of hardship and imprisonment, the loss of the use of his hand at the battle of Lepanto—would not be memorable if it were not for the appearance of *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* in 1605 and its continuation, in defiance of a spurious sequel, in 1615. Part I was translated into other major European languages almost immediately, Part II thereafter. The completed work became not a staple of Western civilization but *a renewable source of its literature*.

Alexander Welsh, "The influence of Cervantes" (80, énfasis añadido)

La popularidad de las aventuras del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha es de sobra conocida. Durante sus más de cuatrocientos años de existencia, la novela de Cervantes ha sido traducida con mayor o menor fidelidad a la práctica totalidad de las lenguas europeas,

convirtiéndose en uno de los mayores éxitos editoriales de todos los tiempos, únicamente eclipsado por la Biblia. La tremenda notoriedad de la novela cervantina no se manifiesta solamente en su extraordinario número de traducciones, sino que, como acertadamente apunta Alexander Welsh, también encuentra expresión en su inagotable fertilidad para las distintas literaturas europeas, que convierten al *Quijote* en una fuente continua de inspiración. Tal y como destaca el crítico norteamericano, la influencia de la obra de Cervantes se ha manifestado de dos maneras distintas:

The immense influence of the work is also remarkable for being twofold: even as Cervantes's method offered a flexible model for realism in the novel, his runaway hero, the self-created Don Quixote, became the model of rare heroism in the face of mundane reality. Both resources, the Cervantine method and the quixotic hero, have become closely associated with realism in the novel but need not be invoked in the same text. In truth, allegiances to the method have been generally divided, as novelists and their critics have been engaged with the formal and philosophical problems of realism or with justice—not justice as a sustainable achievement, if there is such a thing, but as an ardent desire. Only very exceptional novels, original in their own right, draw upon both lessons from Cervantes. (2002: 80)

Como señala Welsh, la novela de Cervantes nos ofrece dos lecciones fundamentales, una que destaca la aspiración heroica de elevarse por encima de una realidad mediocre y sobre las propias posibilidades, epitomizada por su caballero andante ya entrado en años; y otra que subraya un método novelístico, una manera de hacer novela extraordinariamente novedosa para las letras europeas del siglo XVII.

Por lo general, la influencia de Cervantes en la literatura europea se ha dejado sentir sobre todo a través de la figura de su protagonista, quien, dependiendo del momento histórico y del prisma con el que ha sido observado, ha sido considerado como un personaje ridículo, símbolo de la perniciosa influencia que la mala literatura puede tener sobre la mente humana; o bien como un idealista demasiado noble para un mundo degenerado, como compendio de las características ideales del ser humano ya obsoletas en una realidad que difícilmente da cabida a estas. No resulta sorprendente, pues, que la mayoría de los estudios dedicados a la influencia de Cervantes y su *Quijote* en la literatura europea se hayan centrado fundamentalmente en esta primera lección que Cervantes nos ofrece. Los estudiosos han buscado afanosamente trazos de la figura quijotesca en los distintos protagonistas de un buen número de novelas europeas, y un claro ejemplo de esta tendencia lo constituye la obra del propio Welsh, *Reflections on the Hero as Quixote* (1981), que encuentra claros rastros de la influencia de la figura

quijotesca en ejemplos que van de las letras británicas a la literatura rusa, del Abraham Adams de Henry Fielding al Lev Nikoláievich Mishkin de Fiódor Dostoievski.

Menos habituales han sido los trabajos dedicados al estudio de la influencia del método novelístico que Cervantes inaugura en el *Quijote*. Robert Alter, en su magnífica obra *Partial Magic* (1975) situaba a la novela cervantina como el origen de una tradición novelística profundamente consciente de su propio estatus como ficción, mientras que Walter L. Reed, en *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic Versus the Picaresque* (1981), establecía la noción de una tradición quijotesca de la novela, idea retomada por Stephen Gilman en su *The Novel According to Cervantes* (1989), donde acuñaba el concepto de *tradición cervantina*, mediante el que subrayaba la importancia de establecer un corpus de novelas deudoras del magisterio novelístico cervantino.¹ En lo que respecta a las dos literaturas de las que trata este estudio, la literatura en lengua inglesa y la literatura en lengua alemana; y al momento histórico del que nos ocuparemos, el siglo XVIII, son varios los trabajos que han evaluado el impacto del *Quijote* en la escritura novelística de ambas literaturas. En el ámbito anglosajón los intentos pioneros fueron llevados a cabo por M. Patterson con su tesis doctoral *Early English Novels Imitating Don Quixote*, defendida en la Universidad de Oklahoma en 1975; por Michael Craddock, con su trabajo *The Windmill and the Giant. Don Quixote and the Eighteenth-Century English Novel*, una tesis doctoral presentada en la Universidad de York en 1989; y finalmente por Pedro Javier Pardo, que en su magnífica tesis doctoral titulada *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*, publicada por la Universidad de Salamanca en 1997 y con la que este estudio posee una importante deuda, trazó la importancia fundamental que el modelo cervantino tiene en el nacimiento de la novela moderna en el Reino Unido. En cuanto a Alemania, los estudios dedicados a la influencia del *Quijote* en la novela alemana del XVIII son aún más escasos. En 1908, Tjard W. Berger publicaba una monografía sobre la relevancia del *Quijote* en la novela alemana de los siglos XVII y XVIII, titulada *Don Quixote in Deutschland und sein Einfluß auf den deutschen Roman*. La obra de Berger, pionera pero

¹ Hay que destacar que Harry Levin, ya en 1970, señalaba la importancia de los emuladores del método novelístico de Cervantes capaces de ir más allá de la mera imitación quijotesca para reproducir y recrear la estructura profunda de la novela cervantina: "His imitators [Cervantes'] of course, are myriad: I shall glance at some of them in passing. But my focal interest will be his emulators—those who, not content with exploiting his discovery, pushed on to make advances of their own—and above all, with the imaginative process that he developed and that his peers continued and renewed" (1970: 47).

plagada de inexactitudes, no ha encontrado replica hasta los excelentes estudios de Jacobs (1992) y de Carmen Rivero (2011), que tratan la recepción del *Quijote* en la novela alemana del XVIII únicamente de manera parcial, dado que ambos trabajos cuentan con una naturaleza más amplia y tratan de evaluar el impacto del *Quijote* en el siglo XVIII de manera global, y no solamente en el género novelesco.

Esta tesis doctoral se inscribe en la segunda categoría de estudios mencionados, en aquellos que tratan de evaluar más la influencia del método que la del protagonista. En estas páginas no pretendo, sin embargo, cubrir las carencias anteriormente mencionadas en torno al estudio de la recepción del *Quijote* en la práctica novelística de las letras alemanas durante el siglo XVIII. No será este un estudio que trate de analizar exhaustivamente la influencia de Cervantes en la novela inglesa y alemana del XVIII, sino que más bien me interesa la extraordinaria fertilidad del modelo novelístico cervantino, su inagotable capacidad de germinar en nuevos tipos de novela que surgen a lo largo del XVIII y a principios del XIX, en cuya gestación, como trataré de mostrar en las páginas que ofrezco a continuación, la novela cervantina juega un papel determinante. Es este, por lo tanto, un trabajo centrado en lo que he querido denominar como *transformaciones de la novela cervantina*: en él se analizará cómo el método novelístico del que hablaba Welsh se erige como una inagotable fuente de creatividad para una serie de novelistas británicos y alemanes del siglo XVIII y principios del XIX, quienes con sus obras, apuntan nuevas direcciones dentro del género de la novela que serán extraordinariamente relevantes para autores venideros.

Para ello, este trabajo está dividido en seis capítulos, de naturaleza bien distinta, pero unidos por el concepto de tradición cervantina, que ejerce como hilo conductor de toda la tesis doctoral. En el primer capítulo ofrezco una introducción teórica sobre los conceptos de *romance* y de realismo, que resultan de una importancia fundamental para este estudio dado que este parte de un momento histórico en el que se produce una clara transición entre dos formas antagónicas de concebir la escritura en prosa, el romance y la novela, que trato de definir teóricamente en este capítulo introductorio. El segundo y el cuarto capítulo cuentan con una naturaleza más documental, ya que en ellos me centro en el debate poetológico en torno a la novela que se produce desde finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, analizando las principales discusiones teóricas sobre el género que tienen lugar tanto en Gran

Bretaña como en los principados de habla alemana. En los distintos testimonios recogidos en estos dos capítulos se evidencia un claro rechazo a las formas narrativas asociadas al *romance*, que, conforme avance el siglo XVIII, serán consideradas como inverosímiles y artísticamente pobres, al tiempo que se encumbra una nueva concepción de la novela que exige un mayor realismo y una clara utilidad moral, concepción que encontrará en el *Quijote* cervantino un modelo capaz de satisfacer estas demandas.

Los capítulos puramente analíticos de este trabajo, a saber, el tercero, el quinto y el sexto, están dedicados al estudio no solo de la influencia de Cervantes sino de las transformaciones que el modelo novelístico creado por él experimenta en su recepción en tres novelistas distintos pero íntimamente relacionados: Henry Fielding (1707-1754), C. M. Wieland (1733-1813) y Sir Walter Scott (1771-1832).

El tercer capítulo trata de poner de manifiesto el importante peso de Cervantes en las dos primeras novelas de Fielding, *The Adventures of Joseph Andrews, and his Friend, Mr. Abraham Adams* (1742), cuyo subtítulo significativamente reza "Written in imitation of the manner of Cervantes", y *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749). En ambas novelas la sombra del autor español es evidente, ya que, como trataré de demostrar, el magisterio novelístico cervantino permite a Fielding desarrollar un nuevo tipo de novela extraordinariamente novedoso en el Reino Unido, el *comic romance*, que el autor inglés inaugura con *Joseph Andrews* y que perfecciona en *Tom Jones*, su creación universalmente más reconocida.

El capítulo quinto se centra en el análisis de la influencia que Cervantes y su recepción inglesa, es decir, la transformación de la novela cervantina llevada a cabo por Henry Fielding, ejercen sobre las dos novelas más conocidas de C. M. Wieland, habitualmente considerado como uno de los primeros novelistas modernos de la literatura alemana. Su primera novela, *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), evidencia una clara naturaleza cervantina, y no solamente por la reconocible naturaleza quijotesca de su protagonista, sino también por una concepción de la novela en la que la capacidad inclusiva del *Quijote* y su complejo aparato narratorial son claramente manifiestos. La presencia de Fielding también es bastante relevante, y se dejará notar sobre todo en el narrador de la novela, que tiene claras reminiscencias del *historian* responsable de la narración tanto en *Joseph Andrews* como en *Tom Jones*. Algo similar ocurre en *Agathon* (1766-7), en la que la influencia de Cervantes vuelve a darse la mano

con la recepción que Fielding hace del autor español. La prevalencia del contraste dialógico y la extraordinaria autoconciencia de la novela dan fe del importante papel que ambos autores asumen, dando pie a un nuevo tipo de novela que resultará de una importancia extraordinaria para las letras alemanas y europeas: la novela de formación o *bildungsroman*, que encontrará en Wieland a uno de sus más destacados representantes. Como trataremos de demostrar en este capítulo, el *bildungsroman* revela una influencia clara tanto del *Quijote* como de su más importante emulador inglés, algo que viene a cuestionar la “alemanidad” de este tipo de novela que la crítica teutona generalmente ha defendido.

Finalmente, el capítulo sexto, que sirve como coda decimonónica a este trabajo fundamentalmente dieciochesco, se ocupa del viaje de retorno de esa tradición cervantina, integrada ya no solo por la novela de Cervantes sino por el desarrollo de la misma por parte de Fielding y Wieland, en la primera novela de Sir Walter Scott, *Waverley, or 'tis Sixty Years since* (1814). En este capítulo trataré de evidenciar cómo el *Quijote* y sobre todo la tradición de la novela de formación que Wieland inaugura se dan la mano en un nuevo tipo de novela que no solo retrata ya la formación del individuo en un momento histórico determinado, sino también la de la nación como ente colectivo, dando lugar a la última transformación de la novela cervantina que trataré en este estudio, la novela histórica. Una mirada más detallada podrá reconocer el importante papel que Cervantes y su recepción juegan en la gestación de este nuevo avatar novelesco.

De este modo, con el capítulo sexto se cierra un proceso de ida y vuelta entre las letras inglesas y alemanas en el que Cervantes juega un papel determinante, ya que se convierte no sólo en el catalizador de las relaciones literarias entre ambos países, sino también en la semilla de algunos géneros novelísticos que surgen en un periodo eminentemente transicional para la historia de la narrativa occidental. Del autor español arranca una tradición que va germinando por diferentes literaturas europeas y que no sólo da lugar al nacimiento de la novela moderna en Europa, sino que posibilita la aparición de los distintos tipos de novela que analizaremos en este estudio. Arrancamos pues, un recorrido que nos llevará a distintas literaturas y a la obra de tres autores centrales en las letras europeas de la segunda mitad del siglo XVIII y de principios del XIX, y en el que Cervantes y su *Quijote* serán nuestros ilustres compañeros de viaje.

1

INTRODUCCIÓN: ROMANCE, REALISMO Y LAS TRANSFORMACIONES DE LA NOVELA CERVANTINA

Nature and Nature's Laws lay hid in Night
God said, Let Newton be! And all was Light.

Alexander Pope, *Epitaph intended for Sir Isaac Newton*, 1730

El periodo histórico que transcurre durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del XVIII quizás sea uno de los momentos más significativos en la historia de la cultura occidental. Durante estos cien años, Europa experimenta una transformación filosófica y científica que marcará su devenir histórico hasta nuestros días. La publicación de los *Philosophiae naturalis principia mathematica* —base fundamental de la física moderna y de la astronomía, así como ejemplo supremo del método científico— de Sir Isaac Newton en 1687 no es un hecho aislado dentro de la historia del pensamiento y de la ciencia en Europa, sino que más bien viene a ejemplarizar el paulatino proceso de cambio hacia una mentalidad basada en la observación y en la evidencia empírica frente a una filosofía tradicional fundamentada en la esencialización transcendental de la realidad. Durante toda la segunda mitad del siglo XVII tendrán lugar acontecimientos que reflejan este proceso de cambio. En 1662 ya se había producido la primera reunión de la *Royal Society* en Londres, a la que se sumaría la *Académie des Sciences* francesa en 1666 y la *Berliner Akademie der Wissenschaften* en 1700. A su vez, el 5 de Enero de 1666 vería la luz en París la primera publicación científica de Europa, el *Journal des sçavans*, seguido por las

Transactions of the Royal Society que aparecerían en Marzo del mismo año. A estos hitos científicos podría añadirse la publicación en 1662 de la obra *Nova experimenta physico-mechanica*, de Robert Boyle, la primera obra de una de las figuras más relevantes en la física y la química modernas, o la publicación póstuma de las obras de Blaise Pascal en 1670. En las postrimerías del XVII aparecerá la obra de John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), que representa el momento fundacional del Empirismo como corriente filosófica. David Hume retomará y ampliará las ideas de Locke en sus obras *A Treatise in Human Nature*, de 1739-40, y *An Enquiry Concerning Human Understanding*, escrito en 1748, redondeando una etapa de creciente interés y confianza en el ser humano, en su forma de aprehender la realidad y en sus capacidades intelectuales.

Sin embargo, sería erróneo pensar que este espectacular desarrollo de las ciencias durante estos cien años no se vio acompañado de sombras. En 1692 se producen en Salem los tristemente celeberrimos procesos por brujería, mientras que cuatro años más tarde una serie de judeoconversos portugueses (marranos) serán quemados públicamente en Évora. En 1691 los chuetas mallorquines habían sido obligados a convertirse forzosamente al catolicismo.² A su vez, este periodo presenciará un importante auge en la creación de sociedades secretas, como los *Caballeros del Apocalipsis*, fundada por el italiano Agostino Gabrino en 1693 con el objetivo de defender a la Iglesia Católica frente a la llegada del Anticristo. Conviven durante estos más de cien años dos maneras totalmente antagónicas de entender la realidad, una basada en las capacidades del hombre para aprehender y modificar racionalmente su entorno, y otra fundamentada en la ordenación del ser humano en un esquema transcendental en el que sus acciones vienen marcadas por los designios de un poder divino y los representantes de este poder en la tierra. Se podría afirmar, por lo tanto, que el siglo XVIII—entendido de una manera amplia y no estrictamente temporal, esto es, abarcando también las últimas décadas del siglo XVII y las primeras

² El término catalán *xueta*, chueta en castellano, es empleado para referirse a los descendientes de los judíos mallorquines convertidos forzosamente al cristianismo y acusados de criptojudaismo en las postrimerías del siglo XVII. Hoy en día se estima que entre 18.000 y 20.000 mallorquines son descendientes de chuetas.

del XIX—es el siglo bisagra por excelencia, en el que se dan la mano y conviven dos modos distintos de comprender, asimilar y organizar la existencia.³

Este carácter eminentemente transicional no se manifestará únicamente en el ámbito de la ciencia y del pensamiento. La literatura, íntimamente ligada a ambos, será un reflejo de los profundos cambios ontológicos y epistemológicos que se producen durante este momento. El siglo XVIII es un siglo bisagra también en la literatura, y lo es especialmente en la historia de la narrativa europea, ya que supone un momento de transición y convivencia de dos maneras diferentes de representar la realidad narrativamente, profundamente enraizadas en los dos modos distintos de entender la relación del hombre con el mundo que conviven en este momento histórico. En este capítulo introductorio pretendo, por lo tanto, describir debidamente estas dos maneras narrativas de representar el mundo, que caracterizaré, siguiendo la terminología de Northrop Frye, como *romance* y *realismo*.⁴ El correcto entendimiento de estos dos modos

³ Este concepto amplio del siglo XVIII se corresponde bastante exactamente con el término que la historiografía británica ha desarrollado para este periodo, que denomina como “long eighteenth century”, y que trata de cubrir un periodo histórico más natural que el definido por coordenadas estrictamente seculares. El término fue empleado por vez primera por Frank O’Gorman en su obra *The Long Eighteenth Century: British Political and Social History 1688-1832*, Bloomsbury: Hodder Arnold, 1997.

⁴ En este trabajo, el término *romance* aparecerá repetidas veces, con y sin cursiva. En los casos en los que aparezca en cursiva el término se referirá al modo literario tal y como es descrito por Frye, que abarca otras manifestaciones genéricas que no han de ser necesariamente narrativas. En aquellas ocasiones en las que aparezca sin cursiva, no me estaré refiriendo a la forma métrica característica de la tradición literaria castellanoparlante, sino más bien a las manifestaciones narrativas de este modo literario caracterizadas por su idealismo y esencialización de la realidad. El término *romancesco*, empleado por críticos como Félix Martínez Bonati en su *El Quijote y la Poética de la Novela* (1995) se referirá a ambos, y ha sido elegido para evitar las confusiones con el adjetivo “romántico”, cuyo sentido original es sinónimo de *romancesco*, pero que con el paso del tiempo se ha difuminado por su asociación al movimiento literario paneuropeo conocido como Romanticismo. Sobre la problemática ausencia del término *romance* para referirse a la narrativa idealizante en la tradición hispánica, puede consultarse el excelente artículo de Alan Deyermond “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, *Hispanic Review* 43 (1975): 231-59, en el que el estudioso británico defiende la existencia de este género desde la literatura medieval hispánica, pese a la ausencia de un término que lo defina de manera exacta, como ocurre en otras lenguas europeas. Por su parte, el profesor Montero Reguera ha demostrado cómo en castellano, el término *romance* sí que tuvo en sus orígenes un significado similar al que tiene hoy en día en inglés, para difuminarse posteriormente con el paso del tiempo:

Durante la Edad Media española el término se identificaba con un tipo de composición considerable, en verso durante la época del Mester de Clerecía, en prosa desde principios del siglo XV, principalmente sobre temas amorosos y aventuras fantásticas y poco verosímiles que narraban hechos casi siempre ficticios. La palabra adquirió este sentido en la época de Berceo, un siglo después que en Francia, pero un siglo antes que en Inglaterra. Sin embargo, este significado fue diluyéndose con el tiempo hasta finales del siglo XVIII, en el que se recuperará,

permitirá obtener una mayor comprensión de los profundos cambios que se producen en la narrativa inglesa y alemana de este periodo, así como el papel fundamental que Cervantes ejerce en este proceso, erigiéndose como una útil herramienta mediante la que facilitar la transición entre ambas formas de entender la narrativa, así como su convivencia. Los conceptos de *romance* y *realismo*, por lo tanto, suponen el eje teórico fundamental de este trabajo, ya que gracias a ellos seremos capaces de entender correctamente la serie de relaciones histórico-literarias que se producen entre la literatura inglesa y la literatura alemana durante este siglo, así como el rol transcendental de Cervantes como mediador y provocador de las relaciones entre ambas. A su vez, dentro de este proceso de transición entre ambas formas, podremos observar cómo distintos géneros novelescos irán surgiendo al albor de las distintas transformaciones narrativas que el *Quijote* propicia en esta época de importantes cambios históricos y literarios. El concepto de *transformación* será por lo tanto otro de los ejes teóricos de este trabajo, que abordará cómo la paulatina importancia que el *Quijote* adquiere para las letras inglesas y alemanas del largo siglo XVIII favorece el surgimiento de tres tipos de novela que resultarán extraordinariamente fértiles a lo largo de este siglo y del siglo XIX: el romance cómico, la novela de formación o *bildungsroman* y la novela histórica. Como trataré de demostrar en las páginas que ofrezco a continuación, la sombra de Cervantes es extraordinariamente alargada y tendrá un papel refractado, pero a su vez transcendental, en la configuración temática y estructural de los primeros arquetipos de estos tres patrones novelescos que surgen en la literatura inglesa y alemana de este momento.⁵

junto con otras voces arcaicas, por el interés que la vieja literatura castellana ofrecía a los escritores de esta época. Por entonces, la palabra se considera como un sinónimo de novela [...] Romance y novela, se convierten, pues, en palabras equivalentes, y así queda reflejado en retóricas y preceptivas de finales del s. XVIII y principios del XIX (Blair y Munárriz, Sánchez Barbero, Mata y Araújo, etc.). (1997: 89)

Gonzalo Sobejano ha reivindicado en este sentido la necesidad de volver a emplear el término romance en la crítica española, que en su opinión debería habituarse a utilizarlo, en su artículo "Sobre tipología y ordenación de las *Novelas Ejemplares*", *Hispanic Review* 46 (1978): 65-75.

⁵ Con la noción de arquetipo me refiero al "modelo original o primario de algo", a algo que "reuniendo las características de varios ejemplares conocidos, corresponde a la noción general y superior de ellos" (Caro Baroja 1991: 21). En este trabajo, nos encontraremos por lo tanto con los modelos originales de determinados géneros novelescos que, en líneas generales, han establecido las distintas características que tradicionalmente se asocian con estos géneros concretos.

1.1. LA ESENCIALIZACIÓN DE LA REALIDAD: EL ROMANCE

Tal y como ha sido señalado anteriormente, nuestra caracterización del modo narrativo de representar la realidad que entendemos como *romance* se basará fundamentalmente en las ideas desarrolladas por Northrop Frye en sus dos obras fundamentales sobre el género, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957) y *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, de 1976.⁶ De estos dos estudios tomaremos dos nociones fundamentales para este trabajo: *perspectiva vertical* y *desplazamiento*. Estos dos conceptos nos permitirán entender *romance* y *realismo* como dos modos de representar la realidad complementarios y emparentados, entendiendo el desarrollo de las formas narrativas como un proceso de alternancia y convivencia—y no de sustitución—de estos dos modos narrativos. A su vez, introduciremos la noción de *segunda perspectiva vertical*, desarrollada por Pedro Javier Pardo en su artículo “El *romance* como concepto crítico-literario” y en su estudio sobre la tradición cervantina en la novelística inglesa, en los que, partiendo de las ideas desarrolladas por el crítico canadiense, Pardo introduce este concepto que resulta fundamental para entender la visión epistemológica que se esconde tras la estructura vertical característica del *romance* ya tratada por Frye en sus escritos.

El *romance* es un modelo narrativo que presenta un mundo polarizado entre una realidad asociada con lo deseable y lo divino y otra relacionada con lo indeseable y lo demoniaco; un tablero de ajedrez en el que lo idílico y lo demoniaco mueven sus distintas piezas, un universo transcendental en el que todos los componentes participan de este carácter bien celestial, bien infernal. El mundo del *romance* es un mundo de esencias absolutas, donde todo es blanco o negro, y donde el gris o las tonalidades intermedias no son apreciables. Esta representación maniquea de la realidad es lo que Northrop Frye define como *vertical perspective*, que es una manera de

⁶ Tomamos la noción de modo narrativo de Pardo (1999), que define el modo como una tendencia narrativa universal y el género como una actualización histórica concreta del modo: “el modo es una forma de relación con la realidad, un tipo de experiencia, y como tal, es una tendencia narrativa universal, pero esa realidad cambia y con ella cambian las actualizaciones históricas del modo, y surgen géneros de *romance* diferentes y propios de cada momento” (109). El objetivo central de este capítulo introductorio es, por lo tanto, describir adecuadamente los modos *romance* y *realismo*. Un correcto entendimiento de ambos nos permitirá entender las interrelaciones entre las manifestaciones genéricas de ambos modos, *romance* y *novela*, durante el siglo XVIII, que serán estudiadas en los capítulos puramente analíticos de este estudio.

ordenar el universo narrativo a lo largo de un eje conformado por un mundo superior asociado a la virtud y uno inferior asociado al vicio y al mal:

This principle of action on two levels, neither of them corresponding very closely to the ordinary world of experience, is essential to romance, and shows to us that romance presents a vertical perspective which realism, left to itself, would find it very difficult to achieve. [...] This vertical perspective partly accounts for the curious polarized characterization of romance, its tendency to split into heroes and villains. Romance avoids the ambiguities of ordinary life, where everything is a mixture of good and bad, and where it is difficult to take sides or believe that people are consistent patterns of virtue or vice. (1976: 50)

Se produce en el *romance* una esencialización de la realidad en estos dos niveles, que responden respectivamente anhelos y miedos del mundo representado. El *romance*, en consecuencia, se rige, tal y como apunta Pardo, por la ley del deseo (1999: 107), y la representación del mundo que lleva a cabo es, por lo tanto, de carácter onírico, siendo esta polarización entre lo divino y lo demoníaco un reflejo de los sueños y pesadillas que deleitan y atormentan al ser humano.⁷ Esta representación onírica del mundo, esta alternancia entre el mundo de ensueño y el de pesadilla, nos ofrece una estructura representacional que, si bien no es realista, no por ello implica que huya de la realidad, puesto que, al fin y al cabo, los sueños y pesadillas nos dan información sobre esta y forman parte de ella.⁸ Por lo tanto, no podemos aceptar la tesis de que el *romance* renuncie a representar la realidad, característica que tradicionalmente le será asignada a lo largo de toda su evolución crítica como concepto. El *romance* ofrece más bien un retrato polarizado y esencializado de la realidad, una representación mediatizada por un ordenamiento vertical del mundo y de la experiencia, que la define por esencias divinas o demoniacas, pero sin renunciar a ella.

⁷ Frye hace referencia a este carácter onírico del mundo del *romance*: “it looks [...] as though romance were simply replacing the ordinary world of experience by a dream world, in which the narrative movement keeps rising into wish fulfillment or sinking into anxiety and nightmare” (1976: 53).

⁸ En este sentido, coincido plenamente con la opinión de Javier Pardo, expresada en su artículo “El romance como concepto crítico-literario”:

En la definición amplia de *romance* que hemos ilustrado, este es en última instancia una forma de relación entre la literatura y la realidad, un modo de representar la realidad y por tanto, y en contra de lo que muchos parecen pensar, no es lo contrario de la realidad, sino de *realismo*, es simplemente un modo de representación de la realidad, de experiencia, diferente del realismo. El *romance* no da la espalda a la realidad, simplemente la presenta o la introduce de forma diferente, mediatizada por la doble perspectiva vertical, o lo que es lo mismo, por la ley del deseo. La forma que adoptan sueños y deseos, y lo mismo puede decirse de pesadillas y temores, responde siempre, y refleja por ello, la realidad de la que surgen, que los genera. (1999: 107)

Este contraste entre un mundo celestial y un mundo demoniaco determina tanto la caracterización de los personajes como el propio ordenamiento de la acción. La perspectiva vertical fija y define la CARACTERIZACIÓN en tanto a que nos presenta a los personajes agrupados en torno al héroe o a su antagonista, identificándolos con las esencias positivas o negativas anteriormente mencionadas. Los personajes son representados como entidades estilizadas e idealizadas, casi abstractas, aliados bien a favor del héroe y su búsqueda, o bien en su contra, tratando de impedirle cumplir sus objetivos, tal y como acertadamente señala Frye en *Anatomy of Criticism*:

The characterization of romance follows its general dialectic structure, which means that subtlety and complexity are not much favored. Characters tend to be either for or against the quest. If they assist it they are idealized as simply gallant or pure; if they obstruct it they are caricatured as simply villainous or cowardly. Hence every typical character in romance tends to have his moral opposite confronting him, like black and white pieces in a chess game. (1973: 195)

Por lo tanto, la caracterización del *romance* huye de la profundidad psicológica, ofreciéndonos personajes de carácter arquetípico y atávico. Como bien apunta el crítico canadiense, estos existen simplemente con el objetivo de reflejar la polarización del universo llevada a cabo por este modo narrativo: "The characterization of romance is really a feature of its mental landscape. Its heroes and villains exist primarily to symbolize a contrast between two worlds, one above the level of ordinary experience, the other below it" (1976: 53). En este sentido, la caracterización del *romance* queda subordinada a este ordenamiento bipolar y vertical del universo narrativo, que influye en todos los aspectos estructurales del mismo.

Exactamente lo mismo ocurre con la ACCIÓN narrativa. Esta es presentada como un movimiento de transición entre el mundo idílico asociado al héroe y el mundo nocturno y demoniaco vinculado con su antagonista. Tal transición se organiza como un viaje cíclico de descenso y retorno, como una particular *katábasis* del héroe, que tras un inicial estado de alineación ha de recuperar su identidad perdida y reintegrarse en su mundo. Por lo tanto, la acción del *romance* se constituye fundamentalmente como un ciclo de alienación y descenso sucedido por una posterior ascensión hacia la recuperación de la identidad perdida:

Illusion, for romance, then, is an order of existence that is best called alienation. Most romances end happily, with a return to the state of identity, and begin with a departure from it. Even in the most realistic stories there is usually some trace of a plunge downward at the beginning and a bounce upward at the end. This means

that most romances exhibit a cyclical movement of descent into a night world and a return to the idyllic world, or to some symbol of it like marriage. (1976: 54)

En este estado de alienación el héroe inicia su búsqueda o *quest* (1973: 187), que se constituye como uno de los elementos estructurales fundamentales del *romance*. La búsqueda implica el descenso ya antes mencionado, pero su culminación propicia el posterior ascenso y la metamorfosis final hacia ese estado idílico y adánico que el héroe pierde tras su inicial alienación. Frye divide esta búsqueda en tres fases fundamentales: *agon*, o el momento de conflicto que crea el estado de alienación y el inicio de la búsqueda, *pathos*, o aventura resolutiva y final que permite al héroe recuperar su identidad, y *anagnórisis*, que supone el reconocimiento final del héroe y su aceptación dentro de la sociedad, consumando el ascenso que conlleva la recuperación de la identidad perdida (1973: 187). Esta última fase de reconocimiento y recuperación de la identidad suele materializarse en escenas arquetípicas del *romance* como el matrimonio o el desvelamiento de la identidad oculta del héroe (1976: 137). Estas escenas de anagnórisis o reconocimiento implican, como apunta Frye, un cese del estado onírico o de amnesia que sufre el personaje principal. Tras el sueño o pesadilla que supone el *descenso ad inferos*, el héroe despierta saliendo de su estado de amnesia y, por lo tanto, recuperando su identidad perdida. Tal es el desarrollo de los temas de descenso y de ascenso a la que Frye hace referencia en su *Secular Scripture*:

The general theme of descent, we saw, was that of a growing confusion of identity and restrictions on action. There is a break in consciousness at the beginning, with analogies to falling asleep, followed by a descent to a lower world which is sometimes a world of cruelty and imprisonment, sometimes an oracular cave. In the descent there is a growing isolation and immobility, charms and spells hold one motionless; human beings are turned into subhuman creatures, and made more mechanical in their behaviour; hero or heroine are trapped in labyrinths or prisons. [...] The narrative themes and images of ascent are much the same in reverse, and the chief conceptions are those of escape, remembrance, or discovery of one's real identity, growing freedom, and the breaking of enchantment. Again there are two major narrative divisions: the ascent from a lower world and the ascent to a higher world. (129)

A esta perspectiva vertical de Frye, Pardo (1997: 48-55) añade una segunda perspectiva vertical que se superpone a ella y en cierta manera la engloba. Para Pardo, la perspectiva vertical apuntada por Frye y la polarización del mundo que esta conlleva estaría subordinada a una dicotomía entre el mundo material o empírico y un mundo inteligible que rige los destinos del mundo sensible. De este segundo ordenamiento vertical se desprende una visión trascendente de la existencia, una manera idealista y

platónica de concebir y aprehender la realidad. Esta visión de la existencia, propia, tal y como acertadamente señala Riley (1973: 310-311), del mundo medieval y del mundo antiguo, determina también la caracterización y sobre todo el ordenamiento de la acción:

La acción y los personajes encarnan o dan cuerpo a un mundo sensible bipolar, cargado de connotaciones positivas o negativas, y extraordinario, sin correspondencia con el mundo ordinario, por encima o por debajo de este. La totalidad de este mundo físico bipolar apunta a un mundo trascendente por encima de él que determina su forma, tanto en lo que se refiere al carácter esencial y estilizado de los personajes que parecen remontar la realidad particular y heterogénea en la que están anclados como seres humanos para ofrecer una fugaz visión de la otra realidad del universo, como en lo que respecta al carácter imprevisible y continuamente cambiante de la acción, regida por la Providencia, los dioses (o simplemente la fortuna o el azar), en los que esta acción encuentra tanto justificación como significación. En estos aspectos narrativos básicos del *romance*, por lo tanto, se produce una confluencia o superposición de ambas perspectivas. (Pardo 1999: 90)

La acción del mundo del *romance* se ve determinada por lo tanto por la casualidad providencial, y por este motivo se encuentra lleno de inesperados episodios y peripecias que consiguen mantener al lector en un constante estado de expectación ante los próximos acontecimientos, ya que no puede deducirlos de la acción ya leída. Esto lleva a Frye a distinguir entre narrativas casuales y causales, o entre *and then narratives* y *hence narratives*:

In realism the attempt is normally to keep the action horizontal, using a technique of causality in which the characters are prior to the plot, in which the problem is normally: 'given these characters, what will happen?' Romance is more usually 'sensational', that is, it moves from one discontinuous episode to another, describing things that happen to characters, for the most part, externally. We may speak of these two types of narratives as the 'hence' narrative and the 'and then' narrative. (1976: 47)

De estas dos maneras diferentes de reflejar la relación entre realidad y literatura se desprenden dos epistemologías diferentes, dos maneras de entender esta relación, una mediante la doble perspectiva vertical, y otra en la que tal perspectiva desaparece y deja paso a un mundo horizontal, el del realismo. Por lo tanto, la diferencia entre los modos *romance* y *realismo* es precisamente esa, una diferente mediatización de la realidad, y el paso de uno a otro resulta de una variación de perspectiva que responde a un cambio epistemológico, a una nueva forma de mimesis caracterizada por el *desplazamiento* de determinados aspectos de la perspectiva vertical. Pasaremos por lo tanto a familiarizar al lector con la noción de desplazamiento e

ilustrar esa sustitución de la perspectiva vertical por una horizontal –el paso del modo *romance* al modo *realismo*– de cara a llegar a un entendimiento de la novela como el desplazamiento horizontal de los elementos estructurales de las distintas variantes genéricas del modo *romance*. Este concepto resultará fundamental para entender los profundos cambios que se producen en la narrativa del siglo XVIII, así como la intensa relación entre *romance* y *realismo* que tendrá lugar durante este siglo.

1.2. DESPLAZAMIENTO Y *REALISMO*: LA PARTICULARIZACIÓN DE LA REALIDAD

Como se ha apuntado anteriormente, la noción de *desplazamiento* resulta fundamental para comprender la gestación del modo *realismo*, que surge en gran medida como una reacción al modo *romance*. Para Northrop Frye, el desplazamiento supone la serie de estrategias técnicas que el escritor utiliza para dar mayor plausibilidad y verismo a las estructuras narrativas del *romance*, estructuras que en este modo narrativo se encuentran aún muy cerca del mito y que el escritor en cuestión trata de adaptar a las nociones de lo verosímil de una sociedad y de una cultura determinadas (1973: 136). Frye llama a esta estrategia *indirect mythologizing* (1963: 36), por lo que el *displacement* ha de ser entendido dentro de una perspectiva evolutiva global de la literatura, en virtud de la cual ciertas estrategias ancestrales procedentes del mito adquieren plausibilidad al ser adaptadas al concepto de la realidad de un momento determinado. Nos encontramos por lo tanto con una narración indirecta de estos, ya que, al ser desplazados, los mitos son proyectados en un nuevo contexto más acorde con el horizonte de expectativas del lector. El desplazamiento se articula de esta manera en la teoría de Frye como un proceso de lucha entre la imaginación artística y el concepto de lo verosímil de un mundo concreto y de un momento histórico determinado:

In the course of struggling with a world which is separate to itself, the imagination has to adapt its formulaic units to the demands of that world, to produce what Aristotle calls the probable impossibility. The fundamental technique used is what I call displacement, the *adjusting of formulaic structures to a roughly credible context*. (1976: 36)

La historia de la literatura, según Frye, se moverá por lo tanto entre dos polos o ejes fundamentales, un polo romancesco, más cercano al mito y a las estructuras narrativas más primigenias, y un polo realista, que se constituye gracias al desplazamiento de este eje romancesco (1976: 37). Este polo realista, y el consecuente desplazamiento de las formas estructurales del *romance*, se empezará a manifestar en la literatura inglesa durante el siglo XVIII con el surgimiento de la novela, una de las manifestaciones genéricas del modo narrativo que llamamos *realismo*. Para Frye, por lo tanto, el nacimiento de la novela no es entendible sin el desplazamiento de las formulas arquetípicas del *romance*, dado el uso que estas primeras novelas en lengua inglesa hacen de las estructuras propias de este modo narrativo:

When the novel was established in the eighteenth century, it came to a reading public which was familiar with the formulas of prose romance. It is clear that the novel was a realistic displacement of romance, and had few structural features peculiar to itself. *Robinson Crusoe*, *Pamela*, *Tom Jones*, use much the same general structure as romance, but adapt that structure to demand for greater conformity to ordinary experience. (1976: 38)

Cabe preguntarse, sin embargo, cuáles son las razones fundamentales por las que se produce este desplazamiento. No debemos olvidar que *romance* y *realismo* son dos manifestaciones diferentes de la manera que el ser humano tiene de comprender el universo que le rodea y responden a dos epistemologías distintas. Gracias a un proceso que tiene sus raíces en el Renacimiento y que se extiende a lo largo del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XVIII, el ser humano cambia su visión del universo y, consecuentemente, su manera de aprehenderlo. De una visión predominantemente medieval, que busca el conocimiento en Dios y en un ordenamiento transcendental del mundo, en el que se proyectaría la voluntad divina, y que, por lo tanto, nunca podría llegar a ser comprendido en su totalidad por el hombre sin esa transcendencia, se da paso a una visión del mundo que deposita más responsabilidades en el hombre, que queda solo en su tarea de comprenderlo y conocerlo. Como bien apuntaría György Lukács en 1920 en su *Theorie des Romans*, el hombre, con el advenimiento de la Edad Moderna, queda en una “transzendentalen Obdachlosigkeit” (30), o en otras palabras, sin un techo transcendental bajo el que refugiarse. Esta falta de refugio transcendental se manifiesta en la literatura y concretamente en el paso de la epopeya (ya sea en verso o en prosa) a la novela, o desde la perspectiva del anglista, en el paso del romance a la novela.⁹ Si el *romance* suponía la manifestación epistemológica de un mundo regido por la divinidad, en el que se nos ofrecía una visión transcendente del mundo que se articulaba a través de la doble perspectiva vertical, la novela es para Lukács “die Epopöe der gottverlassenen Welt” (87), la epopeya del mundo abandonado por Dios, o en otras palabras, la manifestación narrativa de un mundo cada vez más secularizado. Esta secularización y la creciente influencia del empirismo filosófico acarrearán una creciente tendencia hacia el individualismo, que sustituye, según Ian Watt, a la

⁹ “Epopöe und Roman, die beiden Objektivationen der großen Epik, trennen sich nicht nach den gestaltenden Gesinnungen, sondern nach den Geschichtsphilosophischen Begebenheiten, die sie zu Gestaltung vorfinden” (53). [La epopeya y la novela, las dos objetivaciones de la gran épica, se separan no por la disposición de su forma, sino por los hechos histórico-filosóficos, que los llevan a encontrar esa forma.] Las traducciones del alemán al castellano, a no ser que se indique lo contrario, son mías.

tradición en el proceso de aprehensión de la realidad, un cambio fundamental que facilitará el nacimiento del modo *realismo* y una de sus manifestaciones genéricas, la novela:

But at the same time, from the Renaissance onwards, there was a growing tendency for individual experience to replace collective tradition as the ultimate arbiter of reality; and this transition would seem to constitute an important part of the general background of the rise of the novel. (19)¹⁰

Este cambio en la percepción del mundo se manifestará narrativamente en el proceso de desplazamiento de las formas arquetípicas del *romance* al modo *realismo* y en el paso de las obras romancescas en prosa a la novela. Este desplazamiento se produce gracias a un cambio de perspectiva; de la perspectiva vertical, que orientaba la narrativa hacia un mundo invariable de esencias maniqueas que determinaban todos los aspectos de la narrativa, pasaremos a una *perspectiva horizontal*, en la que la narrativa se concibe como un proceso causal y en el que los personajes pierden sus cualidades estilizadas e idealizantes y se convierten en personajes ambiguos, reflejos de la complejidad humana que huye de las esencias y de los absolutos (Pardo 1997: 53-54). Al igual que en el modo *romance*, este cambio de perspectiva afecta fundamentalmente a la caracterización y a la organización de la acción, que se verán definidos por esta nueva perspectiva resultado del desplazamiento de las estructuras verticales del *romance*.

En lo que respecta a la CARACTERIZACIÓN, pasamos de un mundo de personajes que responden a arquetipos psicológicos y a actitudes fundamentales e invariables, idílicas o demoníacas, un mundo en el que los personajes se articulan en torno a esencias absolutas, a un mundo de claroscuros en el que las esencias no están perfectamente delineadas, en el que los personajes participan tanto de los aspectos idílicos como demoniacos y en el que se definen por su interacción con un entorno determinado. Es esta, según Frye, la principal diferencia entre el modo *romance* y el *realismo* o la novela, la diferente caracterización que ambos modos narrativos llevan a cabo:

¹⁰ "Much else besides the plot had to be changed in the tradition of fiction before the novel could embody the individual apprehension of reality as freely as the method of Descartes and Locke allowed their thought to spring from the immediate facts of consciousness. To begin with, the actions in the plot and the scene of their actions had to be acted by particular people in particular circumstances, rather than, has had been common in the past, by general human types against a background primarily determined by the appropriate literary convention" (Watt: 16-17).

The essential difference between novel and romance lies in the conception of characterization. The romancer does not attempt to create 'real people' so much as stylized figures which expand into psychological archetypes. It is in the romance that we find Jung's libido, anima, and shadow reflected in the hero, heroine and villain respectively. That is why the romance so often radiates a glow of subjective intensity that the novel lacks, and why a suggestion of allegory is constantly creeping around its fringes. Certain elements of character are released in the romance which make it naturally a more revolutionary form than the novel. The novelist deals with personality, with characters wearing their *personae* or social masks. He needs the framework of a stable society, and many of our best novelists have been conventional to the verge of fussiness. The romancer deals with individuality, with characters *in vacuo* idealized by reverie, and however conservative he may be, something nihilistic and untamable is likely to keep breaking out of his pages. (1973: 304-305)

Como bien apunta Frye, la novela goza de un carácter más personal y extrovertido (308), centrado en la manifestación de la personalidad en el medio social, mientras que el romance trata esta personalidad no mediante un contraste con la sociedad, sino de una manera más subjetiva e idealizada, en definitiva, tras un proceso de estilización previo. En el *realismo*, el contraste entre el personaje y la sociedad en la que se desenvuelve otorga al lector un punto de referencia en el que apoyarse para la observación y evaluación del personaje, lo que le da un carácter más objetivo, mientras que en el *romance* el personaje ya está previamente idealizado y se ve confrontado con su antagonista, igualmente idealizado en un sentido negativo, por lo que el retrato posee necesariamente una naturaleza más subjetiva. Este paso de unos personajes ya definidos por unas esencias preexistentes a unos personajes individualizados supone para Ian Watt una de las principales innovaciones técnicas de la novela y de lo que el crítico inglés define como *formal realism* (35). El personaje deja de ser un agente de lo idílico o demoníaco, una expresión de las esencias absolutas situadas en los dos polos de la perspectiva vertical, y pasa a convertirse en un ser inmerso en la perspectiva horizontal, concreto y particularizado, produciéndose un desplazamiento del personaje del *romance* hacia el personaje del *realismo*, un desplazamiento motivado sin duda por el cambio filosófico y epistemológico que se produce en Europa a partir del Renacimiento:

[...] the particularizing approach to character resolves itself into the problem of defining the individual person. Once Descartes had given the thought processes within the individual's consciousness supreme importance, the philosophical problems connected with personal identity attracted a great deal of attention. [...] The parallel here between the tradition of realist thought and the formal interventions of the early novelists is obvious: both philosophers and novelists paid greater attention to the particular individual than had been common before.

But the great attention paid in the novel to the particularization of character is itself such a large question that we will consider it in only one of its more manageable aspects: the way that the novelist typically indicates his intention of presenting a character as a particular individual by naming him exactly the same way as particular individuals are named in ordinary life. (Watt: 19)

Este personaje particularizado, con nombre y apellidos, es un fiel reflejo del paso de la verticalidad a la horizontalidad. De una naturaleza esencial y alegórica se llega a una concepción particular y concreta del personaje, no eterna o inmanente, sino determinada por una serie de circunstancias temporales y espaciales.

Este paso de la perspectiva vertical a la horizontal se manifiesta también en la diferente distribución de la ACCIÓN. Como se ha mostrado anteriormente, el *romance* se caracterizaba por su acción casual, definida por un orden divino y providencial, y organizada en torno a una serie de episodios discontinuos regidos por un azar tras el cual se deduce la mano de la providencia. Con el paso a la perspectiva horizontal, la acción pasa a ser un proceso, una serie de episodios organizados de manera continua en torno a las leyes de causa y efecto. En el *romance*, los episodios podrían ser generalmente aislados y redistribuidos sin grandes cambios en la acción narrativa, mientras que en el modo *realismo* cada episodio concreto tiene sus causas y sus consecuencias, por lo cual nos encontramos ante una línea de acción horizontal constituida como un proceso en el que la narración evoluciona, no simplemente ocurre. Esta nueva distribución de la acción, como bien apunta Watt, afecta a su vez a la concepción de los personajes, ya que se ven condicionados por un flujo temporal que determina su evolución, algo que no suele ocurrir en la perspectiva vertical en la que los personajes se constituyen como esencias invariables. Por esta razón, la causalidad se erige como el aspecto fundamental y característico de la perspectiva horizontal, determinando tanto caracterización como distribución de la acción:

The novel's plot is also distinguished from most previous fiction by its use of past experience as the cause of present action: a causal connection operating through time replaces the reliance of earlier narratives on disguises and coincidences, and this tends to give the novel a much more cohesive structure. Even more important, perhaps, is the effect upon characterization of the novel's insistence on the time process. [...] the novel in general has interested itself much more than any other literary form in the development of its characters in the course of time. (Watt 24)

Esta insistencia en lo procesual es, bajo nuestro punto de vista, el aspecto más característico de la perspectiva horizontal. El cambio de lo providencial a lo procesual, de lo esencial a lo particular, de lo eterno a lo finito en el tiempo, ilustra perfectamente

el cambio que se produce del modo *romance* al modo *realismo* gracias al desplazamiento y a la sustitución de la perspectiva vertical por la horizontal.

Nos encontramos, por lo tanto, en condiciones de abordar las distintas manifestaciones narrativas de este proceso de desplazamiento en el mundo literario inglés y alemán del siglo XVIII. En los capítulos que siguen vamos a observar cómo la recepción de Cervantes, enmarcada en un contexto de rechazo hacia las formas romancescas, propicia la emergencia de una serie de manifestaciones genéricas de la novela que cobrarán especial relevancia durante la segunda mitad del siglo y durante las primeras décadas del siglo XIX: el romance cómico, la novela de formación y la novela histórica. Tomando como punto de partida a Cervantes, estos géneros novelescos desarrollan aspectos ya presentes en el *Quijote* en una variedad de direcciones que vendrán marcadas en gran medida por los distintos objetivos literarios de sus autores y por el contexto poetológico en el que estos se ven inmersos. De este modo, la novela cervantina se muestra como una fuente de inspiración inagotable, como un modelo eminentemente proteico que evoluciona y se transforma a lo largo de este siglo dorado para la historia de la novela en Europa. Las transformaciones de la novela cervantina asumen por lo tanto un papel decisivo y protagonista en este siglo, demostrando cómo el influjo de Cervantes permanece vivo en la escritura novelesca de todo el siglo XVIII, inspirando y marcando el devenir genérico de una forma literaria que comenzaba a dar sus primeros pasos tanto en las letras inglesas como en las alemanas, y que con el paso del tiempo acabaría convirtiéndose en el género literario dominante durante la modernidad.

2

HACIA CERVANTES: EL DEBATE POETOLÓGICO SOBRE LA NOVELA EN LAS LETRAS INGLÉSAS DEL SIGLO XVIII

Romances are generally composed of the Constant Loves and invincible Courages of Hero's, Heroines, Kings and Queens, Mortals of the first Rank, and so forth; where lofty Language, miraculous Contingencies and impossible Performances elevate and surprise the Reader into a giddy Delight which leaves him flat upon the Ground whenever he gives of, and vexes him to think how he has suffer'd himself to be so pleased and transported, concern'd and afflicted at the several Passages which he has Read; viz. these Knights Success to their Damosels Misfortunes, and such like, when he is forced to be very well convinced that 'tis all a lye. Novels are of a more familiar nature; Come near us, and represent to us Intrigues in practice, delight us with Accidents and odd Events, but not such as are wholly unusual or unprejudiced, such which not being so distant from our Belief, bring also the pleasure nearer us. Romances give more of Wonder, Novels more Delight.

William Congreve. Prefacio a *Incognita*, 1691 (Citado en Williams 27)

Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, *que tire lo más que fuera posible a la verdad*, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lienzos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es *enseñar y deleitar* justamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y la oratoria; *que la épica también puede escribirse en prosa como en verso*.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote* I. 47 (492, énfasis añadido)

En el momento en el que William Congreve publica su única obra en prosa, *Incognita, or Love and Duty Reconciled* (1691), la narrativa en lengua inglesa se encuentra ante una encrucijada entre dos formas antagónicas de concebir la narrativa. Por una parte, el romance heroico y pastoril procedente de Francia —con autores como Gautier de Costes, señor de la Calprenède, Marin le Roy de Gomberville, Honoré d’Urfé, Madeleine de Scudéry, o Madame de Lafayette como principales representantes— había ejercido una influencia indiscutible en el ámbito de la literatura en prosa de cierta extensión, siendo abundantes las traducciones e imitaciones inglesas de este tipo de obras de claro carácter idealizante.¹¹ Por otra, paulatinamente comenzarán a surgir ciertas voces que demandarán nuevas formas, nuevos objetivos y nuevas maneras de representar la realidad ante el progresivo desgaste de las formas romancescas en prosa durante los últimos años del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Por lo general, estas voces se apoyarán en los ejemplos ofrecidos por otra tradición narrativa procedente de Francia, la del romance cómico de Paul Scarron, autor del *Roman Comique* (1651-1657), y de Antoine Furetière, autor del *Roman Bourgeois* (1666), así como en la práctica novelística de una nueva generación de autores que surgen en Gran Bretaña durante la primera mitad del siglo XVIII. El prefacio a *Incognita* da el pistoletazo de salida a un proceso de tipificación que abarca prácticamente todo este siglo, en el que la concurrencia entre ambos modos de entender la narrativa define en gran medida la reflexión poetológica que las letras inglesas llevan a cabo en torno a la novela y al romance. Este debate se enmarca a su vez en un contexto histórico-literario en el que los diversos comentaristas y autores tratan de legitimar la narración larga en prosa, un género no sancionado por la *Poética* (c. 335 a.C.) de Aristóteles y que consecuentemente había permanecido en un limbo crítico a lo largo de la historia de la cultura occidental. En este capítulo se pretende reconstruir este panorama poetológico—largamente ignorado por la crítica, tal y como señala W.F. Greiner¹²—de manera que sea posible visualizar una serie de

¹¹ El *Polexandre* de Gomberville fue el primero de los romances heroicos franceses en ser traducido al inglés, ya que apareció en lengua inglesa en 1647. La *Cléopâtre* de La Calprenède, y dos traducciones de su *Cassandre* se editan por vez primera en 1652, mientras que las versiones inglesas del *Ibrahim*, del *Grand Cyrus* y de la *Clélie* de Madame de Scudéry aparecen en lengua inglesa en 1652, 1653-5 y 1656-61. Todos los datos concernientes a la recepción del romance heroico en la literatura inglesa pueden ser consultados en el volumen octavo de *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*, New York: G.P. Putnam & Sons, 1907-21.

¹² “Das achtzehnte Jahrhundert wird in der Literaturgeschichte allgemein als das erste große Jahrhundert englischer Romankunst gefeiert, doch sieht sich die Forschung in der Regel

estrategias críticas que buscan otorgar a la narrativa de cierta longitud, ya sean romances o novelas, una legitimidad de la que tradicionalmente había adolecido. A su vez, el análisis de las diversas preocupaciones poetológicas de las letras inglesas de este periodo permitirá observar cómo la discusión que se establece en torno a la naturaleza y la finalidad de las formas narrativas allana el camino a la recepción del *Quijote* en Gran Bretaña durante el siglo XVIII. La obra cervantina supondrá la respuesta a muchas de las preguntas que los distintos autores y críticos británicos se hacen en torno a la novela, convirtiéndose en un espejo en el que mirarse para aquellos partidarios de una nueva forma de representar la realidad a través de un nuevo género en pleno proceso de desarrollo.

Como ha sido señalado anteriormente, una gran parte de los problemas a los que deberá enfrentarse el género narrativo en su evolución durante la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII viene derivada de la ausencia de discusión teórica sobre cualquier forma análoga a la novela en la *Poética* de Aristóteles. La obra del Estagirita, que ejercería una importantísima influencia desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVIII, define y caracteriza los géneros dramáticos y la epopeya, dejando de lado la narrativa en prosa, un género marginal durante la antigüedad clásica. Esta situación crea un difícil punto de partida para el género, que deberá enfrentarse, por una parte, a su falta de legitimidad crítica y, por otra, a los enormes prejuicios asociados tradicionalmente con la escritura en prosa. Ante esta problemática, los distintos comentaristas y autores de finales del siglo XVII y principios del XVIII desarrollarán una serie de estrategias de legitimación genérica que buscan justificar y sancionar un género que paulatinamente iba ganando un mayor número de adeptos.¹³ La primera de estas estrategias será el *acercamiento a otros géneros sancionados por la Poética*. Al no existir descripción alguna sobre las obras narrativas en prosa en la poética aristotélica, ni obra maestra hacia la que poder orientarse, una de las actitudes

nicht in der Lage, diesem schöpferischen Jahrhundert—oder gar seinem Vorgänger, dem siebzehnten Jahrhundert—auch ein romantheoretisches Bewußtsein zuzuerkennen" (1). [El siglo XVIII es generalmente celebrado por la historia literaria como el primer gran siglo de la novelística inglesa, sin embargo, la investigación por lo general no se ve en condiciones de reconocer una conciencia teórica a este siglo creativo o a su predecesor, el siglo XVII.]

¹³ "Die Romanciers selbst [...] verfolgten aber mit den theoretischen Betrachtungen, die den Werken beigegeben wurden, noch ein weiteres Ziel: sie sollten die gebildeten Leser über die poetische Würde und die kritische Angemessenheit der zeitgenössischen Erzählliteratur informieren" (Greiner 24-25). [Los propios novelistas [...] buscaron con las reflexiones teóricas que acompañaban a las obras un propósito adicional: estas deberían informar al lector culto sobre la dignidad poética y la adecuación crítica de la literatura narrativa del momento.]

más comunes será apuntar la similitud entre la prosa narrativa y las formas literarias descritas por Aristóteles: la comedia, la tragedia y la epopeya.¹⁴ La segunda táctica fundamental empleada por críticos y autores de este periodo será la *justificación moral* del género en cuestión. Esta estrategia está profundamente ligada a los negativos prejuicios asociados a la narrativa durante el siglo XVII y gran parte del XVIII, y busca contrarrestarlos utilizando la noción de *aut prodesse volunt aut delectare poetae*, tomada de la *Epístola a los Pisones* de Horacio: la narrativa es capaz de divertir y enseñar al mismo tiempo, algo que la convierte en un género literario digno por su utilidad para la humanidad.¹⁵ Finalmente, el último de los recursos habitualmente empleados será el de la *diferenciación respecto a otras manifestaciones narrativas*, íntimamente relacionado también con los prejuicios sobre las formas narrativas predominante en este momento histórico. Esta estrategia opera de manera inversa a los intentos de justificación moral de la narrativa, ya que reconoce los prejuicios críticos y morales respecto a las obras en prosa para ofrecer una alternativa que mejore y reforme el género en cuestión.

Estas estrategias se entremezclan y asocian a lo largo de la discusión poetológica en torno a las formas narrativas del periodo que va desde la segunda mitad del siglo XVII al último tercio del XVIII, momento en el que géneros como el romance o la novela alcanzan una mayor atención y legitimación crítica. Aún así, la historia de este proceso de legitimación y definición no será ni uniforme ni definitiva, ya que muchas de las indefiniciones terminológicas y prejuicios asociados al género permanecerán durante las primeras décadas del siglo XIX, tal y como John Tinnon

¹⁴ “Der historischen Befund zeigt nämlich, daß sich der Roman an beiden dichterischen Hauptgattungen orientierte oder genauer: daß sich als erzählende Gattung nach dem Vorbild des Epos am Drama orientierte, wobei er gelegentlich das verbindende Zwischenglied des Epos gar nicht mehr betrachtete” (Greiner 56). [El hallazgo histórico muestra por lo tanto que la novela se orientó hacia los dos principales géneros literarios [el drama y la épica], o expresado de manera más exacta, que esta, como género narrativo, se orientó respecto al modelo de lo épico en el drama, de manera que no se prestaría más atención al carácter unificador de la épica.]

¹⁵ Tal y como señala Greiner, religiosos e instructores fueron los principales responsables de la difusión de estos prejuicios respecto a la literatura en prosa: “Vor allem Geistliche und Erzieher warnten vor der Romanlektüre und machten der Gattung zum Vorwurf, daß die romanhaften Fiktionen das Gemüt einfacher Menschen, und insbesondere die leicht entzündbare Phantasie der Jugend, in einem nicht zu verantwortenden Maße beschäftigten” (Greiner 121). [Sobre todo religiosos e instructores advirtieron sobre la lectura de novelas, género al que reprocharon que ocupaba de una manera no muy responsable el entendimiento de los hombres sencillos y sobre todo la fácilmente inflamable fantasía de los jóvenes.]

Taylor demostró en su estudio pionero de 1943.¹⁶ Pese a las dificultades que, por lo tanto, cualquier periodización temporal de este proceso conlleva, las estrategias anteriormente mencionadas podrían reconocerse a lo largo de tres etapas fundamentales en la discusión poetológica sobre las formas narrativas de este periodo. La primera de estas etapas abarcaría toda la segunda mitad del XVII y llegaría hasta las tres primeras décadas del XVIII, y se caracteriza por la prevalencia de los modelos narrativos y críticos procedentes de Francia, que fomentan el debate sobre unas formas narrativas poco cultivadas y reconocidas en la Gran Bretaña del momento. La segunda etapa abarcaría el segundo tercio del siglo XVIII, y se caracteriza por una evidente indefinición crítica y terminológica, así como por el rechazo general a lo que Henry Fielding definirá en su *Tom Jones* como “monstrous romances” y “foolish novels” (395). Finalmente, a lo largo del último tercio del siglo XVIII las formas narrativas en prosa cobrarán un mayor grado de reconocimiento crítico, estableciéndose sus características fundamentales a través del asentamiento de la dicotomía *romance-novel*, que ayudará a definir y legitimar críticamente un género que había experimentado un accidentado y tortuoso peregrinar poetológico a lo largo de prácticamente dos siglos. La influencia de Cervantes a lo largo de todo este proceso será secundaria, pero no insustancial, ya que el *Quijote* permanecerá como una herramienta en la sombra, asida eventualmente por los partidarios de una nueva forma literaria y de una nueva manera de entender esta, convirtiéndose en un recurso particularmente útil en la paulatina canonización del género que dominará las letras inglesas del siglo XVIII.

¹⁶ John Tinnon Taylor, *Early Opposition to the English Novel. The Popular Reaction from 1760 to 1830* (New York: King's Crown Press, 1943). Cabe destacar que el estudio de Taylor –que ofrece interesantes documentos en torno a los prejuicios asociados a la novela y al *romance* en la Gran Bretaña dieciochesca y decimonónica– solamente cubre una pequeña parte de la historia de este fenómeno, que tal y como demostraremos puede retrotraerse hasta las últimas décadas del siglo XVII. El periodo de oposición a la novela que cubre Taylor no puede por lo tanto ser calificado como “temprano”, ya que el rechazo a las formas narrativas en prosa cuenta con una antigüedad mucho mayor.

2.1. IMPULSOS FRANCESES: EL ROMANCE HEROICO Y EL ROMANCE CÓMICO COMO REACCIÓN

And (tho' we have been hitherto, for the most part, supply'd with Translations from the French) it is to be hoped, that we won't any longer subsist upon Reverse, but that some English Genius will dare to naturalise Romance into our Soil.

Stephen Lewis, *The History of Romances*, 1715 (Citado en Williams 45)

Quizás pueda resultar sorprendente que únicamente cuatro años antes de la publicación de *Robinson Crusoe* (1719), habitualmente considerada la primera novela inglesa, Stephen Lewis, el segundo traductor inglés del *Traité de l'origin des romans* (1670) de Pierre Daniel Huet, implore la aparición de un genio inglés capaz de naturalizar la narrativa en prosa en las letras inglesas.¹⁷ Sin embargo, las palabras de Lewis no hacen más que mostrar la clara orientación hacia modelos franceses de la discusión poetológica en torno a las formas narrativas en prosa en las letras inglesas de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Al contrario que en Francia, donde habían surgido las tradiciones del romance heroico y del romance cómico; o que en España, que había desarrollado una brillante tradición narrativa gracias los autores del género picaresco, Inglaterra no contaba en 1715 con ninguna tradición novelística propia en la que apoyarse:

Die englische Kritik konnte ja um 1715 noch auf keine bedeutenden Romane aus einheimischen Feder verweisen, und selbst die für den schnellen Konsum verfaßten Romane der zweiten und dritten Garnitur bezog man zumeist auf Frankreich. Die englische Kritik verlangte, also ähnlich wie 50 Jahre später die deutsche – englische Originalromane. (Greiner 79)¹⁸

¹⁷ El hecho de que Lewis demande un autor capaz de naturalizar el romance en las letras inglesas no implica necesariamente el deseo de la aparición de una tradición narrativa de corte heroico o idealizante en el panorama literario británico, pese a que este tipo de narrativa es descrita y sancionada por el *Traité*. En 1715, el término *romance* todavía conserva unas implicaciones que abarcan cualquier obra narrativa en prosa, tal y como ha señalado Greiner (81).

¹⁸ «La crítica inglesa no podía remitir a ninguna novela significativa de procedencia propia, y los propias novelas de segunda o tercera clase, escritas para el consumo rápido, se remitían a Francia. La crítica inglesa exigía –al igual que lo haría cincuenta años más tarde la alemana – novelas originales inglesas». Este proceso de búsqueda de una novelística propia en las letras alemanas será analizado en el cuarto capítulo de este trabajo.

Las letras inglesas tampoco gozaban de tratados teóricos que se ocuparan más o menos por extenso de la narrativa en prosa, algo que sí había ocurrido en España, Italia y en Francia con la aparición de las obras del Brocense y del Pinciano en España, de Matteo Maria Boiardo y Ludovico Ariosto en Italia, o del propio Huet en el caso de las letras francesas. Esta ausencia de modelos propiamente ingleses remite a los críticos y autores del momento a los ejemplos narrativos y teóricos más inmediatamente cercanos en el tiempo, los romances heroicos franceses y el tratado sobre el origen de las novelas de Pierre Daniel Huet, que contará con tres ediciones inglesas entre 1670 y 1720, por lo que se le presupone una popularidad considerable durante este periodo. La asunción o rechazo del romance heroico francés, así como la paulatina popularidad de su tradición narrativa antagonista, el romance cómico, marcará la discusión poetológica en la Inglaterra de este momento, que trata de encontrar una legitimación teórica para la prosa narrativa, así como una serie de obras bajo las que establecer el canon de esta nueva forma.

La obra de William Davenant, *Gondibert, An Heroick Poem* (1650), supone uno de los primeros ejemplos de la preponderancia del gusto francés en las letras inglesas de este periodo. Davenant, que había dado su apoyo a Carlos I en la Guerra Civil y que había actuado como emisario en Francia desde 1645 (donde comenzó la composición de *Gondibert*), trata de acercar el poema épico y su carácter narrativo a las artes escénicas, que habían protagonizado una época dorada de la literatura inglesa durante el periodo isabelino. Para Davenant, ninguna nación habría representado la historia de una manera más acertada que los dramaturgos ingleses, declarando que su principal empeño en *Gondibert* es imitar su ejemplo narrativamente y no en diálogo (citado en Greiner 57). La obra, dedicada a Thomas Hobbes, contaría con la respuesta positiva del conocido filósofo escocés, que ratifica la opinión de Davenant en su *Answer to Davenant's Preface to Gondibert*, donde declara que la única diferencia entre el drama y la épica es el número de narradores, ya que ambos géneros beben de la misma fuente, la imitación de la naturaleza (citado en Greiner 59). Si bien *Gondibert* no es una obra en prosa, los intentos de Davenant y Hobbes por acercar el género épico y el dramático resultan de capital importancia, ya que inauguran una de las principales estrategias de legitimación de la prosa narrativa durante este periodo.

Este intento de erosión de las fronteras entre los distintos géneros se verá claramente reflejado en el *Traité de l'origin des romans* (1670), de Pierre Daniel Huet. La

obra de Huet, que sería traducida al inglés dos años más tarde, hace especial énfasis en esta táctica de acercamiento a los géneros sancionados por la *Poética* aristotélica. El obispo de Soissons intenta aclarar el origen de las obras narrativas en prosa, canonizando el romance heroico francés como la cima histórica del género, y resaltando su valor moral, ya que los romances podrían ejercer como silenciosos instructores de la juventud (citado en Williams 54). Huet trata de acercar este género a formas tradicionalmente bien consideradas por la crítica, afirmando que un escritor de romances bien podría contarse entre los poetas, ya que la poesía épica puede ser escrita tanto en prosa como en verso (citado en Williams 47). A su vez, Huet opone en su reconstrucción de la historia de las formas narrativas los antiguos romances con la nueva producción de autores como Honoré d'Urfé o Madeleine Scudéry, que suponen una forma narrativa adecuada a la refinada Francia del siglo XVII, que mira con desprecio a épocas supuestamente más oscuras culturalmente (citado en Williams 48-54). El traductor inglés de 1672 trata de transmitir en su prefacio esta idea a su público, ante el que trata de justificar la relevancia del tratado del obispo francés:

As our Manners and People are refin'd, Romances also hold pace with us, and by degrees arrive to perfection. *Giants, Dragons, enchanted Castles*, which made so much noise in Romances of former times, are no longer heard of. The Composers do now consult Nature, and endeavour to exhibit her true and lively Portraict in all their works [...] But it is not my Province to plead for Romances, be they good or bad, since they are now so much in vogue in the World, and make so considerable a part of the politer Learning: 'tis presumed the Ingenious have a Curiosity, and desire a more perfect account of them, than possibly they have meat withal. (Citado en Greiner 78)

La obra de Huet resulta por lo tanto interesante para el público inglés de finales del XVII debido a su descripción detallada de un género que empezaba a cobrar una importante popularidad. Sin embargo, en este prefacio del traductor se puede observar a su vez un intento de distanciamiento respecto al género. Por una parte, se declara cómo este ha evolucionado y ya no es un producto de los bárbaros e imaginativos tiempos de antaño, pero, por otra, el autor justifica su traducción por la demanda popular, negando temerosamente interceder a favor o en contra del mismo. La estrategia de rechazo y proposición de una alternativa narrativa—en este caso el romance heroico—aparece por vez primera en la discusión sobre la novela en Inglaterra. De este modo, la traducción inglesa del *Traité de l'origin des Romans* muestra de forma embrionaria todas las estrategias de justificación poetológica características

del largo periodo que va de la segunda mitad del siglo XVII al segundo tercio del XVIII, cobrando una especial relevancia para la discusión crítica sobre la novela de este momento.

En el anteriormente citado prefacio a *Incognita*, William Congreve también señala los paralelos entre las artes dramáticas y la narrativa en prosa. El autor inglés resalta cómo trata de imitar el modelo dramático “en el diseño, en la textura y en el resultado de la trama” (citado en Greiner 61), y sugiere una afinidad entre el romance y la tragedia por una parte, y la comedia y las novelas por otra, que hace explícita al declarar que “there is something of equality in the Proportion which they bear in reference to one another [novela y romance], with that between Comedy and Tragedy” (citado en Greiner 60).

Precisamente el paralelo con la comedia y el ascenso de una nueva forma narrativa que comienza a surgir como resultado del agotamiento del romance heroico francés propiciarán la positiva recepción inicial que la tradición del romance cómico— de claras raíces cervantinas y establecida fundamentalmente por Paul Scarron y por Antoine Furetière— experimenta en Inglaterra. Ante los excesos idealizantes del romance heroico, protagonizado exclusivamente por personajes de alta alcurnia, se busca una nueva forma narrativa que refleje la realidad cotidiana de las clases menos privilegiadas, tal y como es característico de la comedia en contraposición a la tragedia. Precisamente esta búsqueda de una temática más realista anima el espíritu de la segunda edición que la obra de Scarron experimenta en Inglaterra en 1676, que amplía la primera traducción que John Bulteel había realizado en 1665.¹⁹ El traductor anónimo entiende este nuevo arte narrativo como una reacción ante las extravagantes ideas y representaciones del romance heroico, exigiendo una nueva mimesis y un nuevo propósito moral:

The *French* Nation, though very laborious in enriching their Language, and very ingenious in their Inventions, have nevertheless in the greatest glory of their Tongue, under Cardinal *Richelieu*, seemed to employ themselves more in the vain descriptions of *Romantique* Idea's, and the mistaken Pomp and Loftiness of *Tragical* Poetry, than in the easie expressing of Nature, and making Copies whose Originals we might meet with somewhere.

¹⁹ La traducción de Bulteel —titulada *The Comical Romance: Or a Facetious History of a Company of Stage-Players. Interwoven with divers Choice Novels, Rare Adventures, and Amorous Intrigues. Written Originally in French by the Renowned Scarron; And now Turned into English By J.B.*— apareció sin prefacio alguno que pueda ofrecer algún dato interesante sobre su recepción.

Without doubt, it was a happy Age for Authors whose Eloquence was confined to no other Theam [sic] than their own Imaginations; but certainly it was a very Childish one, which could be pleased with the Descriptions of Valour beyond Probability, Beauty without Defect, and Vertue enemy to both Nature and Fortune. (Citado en Greiner 178)

Al igual que Huet, el traductor anónimo emplea las estrategias de distanciamiento (en este caso respecto al romance heroico), acercamiento a otros géneros (a la comedia, en contraposición a la naturaleza trágica del romance heroico) y legitimación moral. Las demandas son las mismas, es únicamente la tradición narrativa que sirve como modelo la que cambia. De hecho, el traductor anónimo ofrece, tal y como hiciera Huet en su tratado, una visión teleológica de la historia de las formas narrativas, en la que la tradición del romance cómico se erige como el producto definitivo de una era más madura e ilustrada:

Now therefore that we are past our Infancy, and that *Romances*, like our Nurse Tales, seem as ridiculous to us, as they seemed pleasant when we were little: *Nothing but what is natural and probable will go down with us*. The French themselves, *our first Romantique Masters*, are convinced of this truth, and have given over making of the World otherwise than it was; are now come to represent it to us as it is, and ever will be. (Citado en Greiner 178, énfasis añadido)

La primera traducción inglesa del *Roman Bourgeois* de Antoine Furetière aparece en 1671, y lo hace curiosamente con el título de *Scarron's City Romance Made English*, lo que habla bien a las claras de la popularidad que la obra de Scarron había adquirido en las letras inglesas de estas últimas décadas del siglo XVII. El autor parisino concibe su obra como un anti-romance, no en vano sugiere al lector no llamarlo un romance, tal y como refleja la traducción inglesa.²⁰ Furetière también remarca su deseo de acercarse más a la realidad común de la comedia, tratando de distanciarse de esta manera de la práctica de los autores del romance heroico:

I will honestly and plainly tell you some Little Tales or Gallantries happened amongst Persons that are neither Hero's nor Heroines, that neither defeat Armies nor subdue Kingdoms, but being honest People of an ordinary condition, fairly jogge on the High-way. Some of them shall be handsom, others ill-favored, some wise, others foolish, and of these I think the greater number. (Citado en Greiner 182)

²⁰ "Call it no longer *Romance*, and as a Relation of particular Adventures, it will no longer offend thee" (citado en Greiner 181).

A su vez, Furetière trata de dignificar este tipo de región imaginaria centrada en lo común y en lo cómico, asignándole una clara utilidad moral.²¹ En su opinión, la representación cómica del vicio resulta mucho más edificante que cualquier moral dogmática, ya que enseña divirtiendo: “Experience hath taught us the uselessness of Dogmatick Morals, and let good Maxims be never so often inculcated, they are observed with no less difficulty, than attended with impatience: but when we see Vice made ridiculous, we amend, least we become objects of publick derision” (citado en Greiner 183). De esta manera, frente a la ejemplaridad idealizante de los romances de d’Urfé, la Calprenède, o de Scudéry, Furetière propone una ejemplaridad negativa por la que el lector sea capaz de identificar sus propios vicios, ridiculizados en las figuras de la novela, y, de esta manera, purgarlos.²²

La positiva recepción de la tradición del romance cómico francés favoreció la revalorización de la obra de François Rabelais *Gargantua y Pantagruel* (1532-1552), de un estilo mucho más bajo, pero que pasará a ser asociado con esta corriente antiromancesca de finales de siglo. La traducción del autor anglo-francés Peter Motteux, llevada a cabo entre 1693 y 1694, concibe la obra de Rabelais tal y como Huet entendió los romances heroicos y como el traductor anónimo de Scarron de 1676 comprendió el *Roman Comique*, como el producto de una edad más avanzada y moderna que aquella en la que proliferaron las bárbaras obras romancescas:

When Rabelais lived, all the foolish Romances that had been made in the barbarous Ages that preceded his, were very much read, therefore, as he had a design to give a very great Latitude to his Satyr, he thought he could do no better than to give it in the form of those *lying Stories*, the better to secure himself from Danger, and at once show their absurdities; also to cause his book to be more read, having perceived that nothing pleased the People better than such Writings; the Wise and learned being delighted by the *Morality* of the Allegories; and the rest by their oddness. This was a good design, and it proved as effectual to make those who had any Sense throw away those gross Fables stuffed with wretched Tales of Giants, Magicians and Adventurous Knights, as Miguel de Cervantes Dox [sic] Quixot proved in his country to root-out Knight-Errantry. (Citado en Greiner 142)

Motteux alaba a Rabelais por su ridiculización de las narrativas de tiempos pasados y reconoce una clara utilidad moral en su obra, la de desestimar las idealizantes obras “which preceded the Restoration of Learning” (citado en Greiner 148). Resulta especialmente significativa la asociación de este propósito con la obra de Cervantes,

²¹ Tomo la noción de región imaginaria de Félix Martínez Bonati (1995: 122).

²² Tomo las nociones de ejemplaridad positiva y negativa también de Félix Martínez Bonati (1995: 148-149).

que comienza a ser vinculada con los objetivos anti-romancescos de un sector de la crítica de este periodo. A su vez, Motteux vuelve a insistir, al igual que el traductor de Furetière, en la capacidad de la sátira de transmitir valores de una manera agradable, ya que “This gay Way of moralizing has nothing of the dry mortifying Method of those Philosophers, who striving to demonstrate their Principles by Causes, only rack the mind” (citado en Greiner 149).

No parece por lo tanto sorprendente que Motteux emprendiera el proyecto de traducir el *Quijote*, que aparecerá por tercera vez en lengua inglesa entre 1700 y 1703. En el prefacio a su traducción, Motteux retoma la idea de la prosa narrativa como correctivo moral, declarando el *Quijote* como un tipo de “muda instrucción” (citado en Greiner 158). A su vez, la novela cervantina supone para el traductor anglo-francés un “exact Mirror of Mankind” (citado en Greiner 158). No en vano, para Motteux cada época histórica produce sus propios Quijotes, por lo que el correctivo de la sátira adquiere un claro carácter moral y una utilidad que trasciende las fronteras de la Historia:

Every man has something of *Don Quixote* in his Humor, some darling *Dulcinea* of his Thoughts, that sets him very often upon mad Adventures. What Quixotes do [sic] not every Age produce in Politics and Religion, who fancying themselves to be in the right of something, which all the World tells 'em is wrong, make very good sport to the Public, and shew that they themselves need the chiefest Amendment. (Citado en Greiner 157).

Como podemos observar, Motteux vuelve a hacer énfasis en algunas de las ideas que ya apuntaba en su traducción de Rabelais, justificando el propósito moral de la prosa narrativa gracias a una ejemplaridad negativa. De esta manera, el *Quijote* comienza a ser claramente asociado con la tradición del romance cómico, convirtiéndose en uno de los ejemplos canónicos de prosa anti-romancesca gracias a su exacto retrato de la humanidad y a su capacidad satírica y reformatoria.

Con el cambio de siglo, Sir Richard Blackmore traslada en su *Essay upon Epick Poetry* (1716) algunos de los puntos comunes de la discusión sobre la narrativa en prosa a sus reflexiones sobre la epopeya. Blackmore asume el criterio de la probabilidad, demanda habitual de los antagonistas del romance heroico, declarando que “nothing is more necessary than Probability, no rule more chastly to be observed” (citado en Greiner 215). El poeta y médico inglés retoma las ideas anti-romancescas de comentaristas anteriores y ofrece una defensa de Heliodoro y Aquiles Tacio, que el

autor inglés entiende como modelos de probabilidad narrativa, y que, según su opinión, habrían sido olvidados durante la Edad Media y por los escritores contemporáneos:

In short, all Europe on a sudden saw itself changed into Fairy Land [...] And hence, it came to pass, that the modern Writers of Epick Poetry, who were train'd upon their Youth in extravagant Romances and improbable monstrous Narrations which were the Subjects of all Conversation, and the most fashionable and applauded Way of Writing, lay under an invincible Temptation to accommodate themselves to the Relish of the times, by mingling in their Epick Compositions so great an Allay of Knight Errantry and extravagant adventures. (Citado en Greiner 216)

Si bien Blackmore había asociado a la épica las cualidades positivas que los distintos comentaristas de la segunda mitad del XVII comenzaban a relacionar con las distintas formas narrativas en prosa, otros autores de las primeras décadas del XVIII volverán a vincular el romance con la épica. *Les Aventures de Télémaque* (1699), de François Fénelon, se convierte, junto con *La Etiópica o Téagenes y Clariclea* (siglo III o IV d.C.) de Heliodoro, en otro ejemplo de épica en prosa, categoría que también había empezado a ser empleada a la hora de referirse al *Quijote*.²³ El primer traductor que en 1717 presenta una versión completa en inglés del *Telémaco*, el escocés Andrew Michael Ramsey, borrará de nuevo las fronteras entre la prosa y la épica, afirmando que la versificación no es un elemento fundamental del género épico. Ramsey reconoce en Fénelon al primer autor de este nuevo género, la épica en prosa:

Versification, according to Aristotle, Dionysus of Halicarnassus, and Strabo, is not essential to the Epopoea. It may be written in prose, as some tragedies are written without a rhyme. A man may make verses without poetry, and he may be very poetical without making verses according to the rules of art: but he must be born a poet. What constitutes poetry, is not the fixed number and regular cadence of the syllables; but the sentiment which animates the whole, the lively fiction, and the bold figures, the beauty and variety of the images. It is the enthusiasm, the fire, the impetuosity, the energy; and I know not what in the words and thoughts, which nature alone can give. All these qualifications are found in Telemachus. (Citado en Greiner 102)

Esta idea de la épica en prosa será bastante recurrente a lo largo de este primer tercio del XVIII. En 1728, Ephraim Chambers, en un artículo sobre los romances aparecido en su *Cyclopædia: Or An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, elimina definitivamente

²³ "Neben Fénelons *Télémaque* galt noch Cervantes' *Don Quijote* als ein überzeugendes Beispiel des modernen Prosa-Epos" (Greiner 105). [El *Quijote* de Cervantes contaba junto con el *Telémaco* de Fénelon como un ejemplo convincente de la moderna épica en prosa.]

esta distinción entre el romance y la épica, ya que “setting aside the Versification, ‘tis certain an Epic Poem, and a Romance, are almost the same thing” (citado en Greiner 106). La barrera entre el romance y la épica queda definitivamente levantada en un claro intento de otorgar una cierta dignidad crítica a la literatura narrativa en prosa. Aún así, tal y como se analizará en el siguiente apartado, los intentos por legitimar el *romance* de estos autores de finales del XVII y principios del XVIII caerán en saco roto, dadas las intensas críticas que cualquier forma narrativa sufrirá durante el segundo tercio de este siglo. Pese a tales críticas y su mala reputación, romances y novelas experimentarán un ascenso imparable a lo largo del siglo XVIII, algo que llevará a los autores de esta forma literaria a una situación de indecisión terminológica que les obligará a intentar otorgar a sus obras denominaciones alternativas que les permitan evitar los prejuicios generalmente asociados con la prosa narrativa.

2.2. FOOLISH NOVELS AND MONSTROUS ROMANCES: CRÍTICAS A LA PROSA NARRATIVA E INDECISIÓN TERMINOLÓGICA

Las críticas a *romances* y novelas son un lugar común en la reflexión sobre las formas narrativas en las letras inglesas desde el siglo XVII. Estos ataques, dirigidos fundamentalmente por eclesiásticos y moralistas, emanan en gran medida del miedo a perder la influencia que las instituciones encargadas de sancionar la moral habían ejercido sobre el hombre común hasta el momento. Las novelas y los romances, capaces de crear una segunda realidad escapista, resultaban potencialmente nocivos para el lector, al que se advertía de la peligrosidad moral de estos, tal y como señala Bernhard Fabian:

All dies erschien um so gravierender, als das Buch dem Leser die Möglichkeit gab, aus seiner wirklichen Lebenswelt in eine private Phantasiewelt überzuwechseln. Wer las, so waren sich die Kritiker einig, entzog sich mit seiner Lektüre und durch seine Lektüre dem ‚wirklichen‘ Leben und der ‚wirklichen‘ Erfahrungswelt. Die darin wirksamen Autoritäten und moralischen Instanzen verloren damit ihren Einfluß, und in der Lektürewelt konnte der Leser Zustände antreffen, die nicht nur anders als in seiner gewohnten Umwelt waren, sondern auch in moralischer Hinsicht bedenklich sein konnten. Die Romanwelt suspendierte sozusagen die Lebenswelt des Lesers, und da beide Welten auf mögliche, aber nicht auf notwendige Identität angelegt waren, stellte die Romanwelt potentiell eine moralische Bedrohung des Lesers dar. (21)²⁴

Esta amenaza para los intereses de un cierto sector de la sociedad tuvo como consecuencia una auténtica campaña de desprestigio moral y crítico hacia toda forma de narrativa en prosa. No solamente se criticaba la falta de verosimilitud y probabilidad de los romances, sino que también se les achacaba una nefasta influencia sobre la juventud y las mujeres, llevándoles a actitudes lascivas y a una serie de comportamientos peligrosos para la moral establecida. Estas críticas se remontan a una época muy temprana, tanto como 1660, y crearán una losa de prejuicios que serán

²⁴ «Todo esto resultaba incluso más agravante, dado que el libro ofrecía al lector la posibilidad de transportarse de su mundo cotidiano a un fantástico mundo privado. Aquel que leía, en esto estaban los críticos de acuerdo, se apartaba con y a través de sus lecturas y su mundo de fantasía del mundo real y del mundo de la experiencia diaria. Las autoridades influyentes y las instituciones morales perdían por lo tanto su influencia, y en el mundo de la lectura el lector podía encontrar circunstancias que no solo eran diferentes a su ambiente habitual, sino que también podrían dar que pensar moralmente. El mundo de la novela suspendía, por así decirlo, el mundo cotidiano del lector, por lo que el mundo de las novelas representaba una potencial amenaza moral para este, dado que ambos mundos estaban basados en una posible, pero no necesaria identidad».

discernibles en la producción narrativa de los autores que comienzan a emplear una nueva forma narrativa en el segundo tercio del siglo XVIII. Las brutales críticas que tanto romances como novelas experimentan llevarán a los principales autores del siglo XVIII a buscar denominaciones alternativas para sus obras, llegando incluso en algunos casos a negar la ficcionalidad de las mismas. Esta situación creará una clara indecisión terminológica que no será resuelta hasta finales de siglo. Sin embargo, en este proceso de confusión terminológica y en la búsqueda de nuevas nomenclaturas para la *new species of writing* que inexorablemente avanzaba en las letras inglesas del XVIII, se dejan entrever muchas de las estrategias descritas en el apartado anterior. A su vez, algunos de los modelos franceses anteriormente mencionados servirán como un canon mediante el que diferenciar la nueva escritura de los “monstruous romances” y las “foolish novels”. Y de nuevo, Cervantes permanecerá en la sombra durante todo este proceso, siendo eventualmente empleado tanto por críticos como escritores para distanciar su obra de otras narrativas moralmente condenables. El *Quijote* comenzará a convertirse en parte del canon de la literatura inglesa en prosa.

En 1660, Nathaniel Ingelo, un clérigo, escritor, y músico inglés, ofrece al público su obra alegórica *Bentivolio and Urania*. En el prefacio al lector, en el que explica el propósito moral de su obra narrativa en prosa, Ingelo define el objetivo de los *romances* como:

[...] to put fleshly Lust into long stories, and sometimes not without very undhandsome mixtures, tending only to the service of brutish Concupiscence, the nourishment of dishonourable affections, and by exciting in the Readers muddy fancies, to indispose them for their attendance upon God for their better part. (*Bentivolio and Urania* 3)²⁵

Ingelo asocia directamente los romances con el deseo, la concupiscencia y la falta de moralidad. Otra noción característicamente asociada a estos es la de *inflammers*: romances y novelas poseerían la capacidad de inflamar la imaginación de los lectores, haciéndoles olvidar su propia vida real. Esta idea anima la crítica que Eustace Budgell realiza en un artículo de *The Spectator* del 29 de Abril de 1712, en el que lacónicamente se advierte a las lectoras ante los peligros de *romances, novels*: “I shall also advise my fair Readers to be in a particular Manner careful how they meddle with Romances, Chocolate, Novels, and the like Inflammers, which I look upon as very dangerous to be

²⁵ El *Internet Archive* ofrece una edición digital de *Bentivolio and Urania* de libre acceso: <http://www.archive.org/details/bentivoliourania00inge>

made use of during this great Carnival of Nature” (citado en Greiner 167). Si bien la crítica de Budgell revela una cierta ironía, el suplemento que Jeremy Collier –enemigo declarado de cualquier forma de ficción y en especial de la comedia de la Restauración– traduce del *Grand Dictionnaire Historique* (1671-1759) de Louis Moréri en 1716 es totalmente serio. En este artículo sobre los *romances* podemos encontrar las típicas acusaciones lanzadas contra estos: pérdida de tiempo, inflamación de la imaginación del lector, lascivia y falsedad. Collier, a través de Moréri, denuncia que los romances tienen unos efectos más negativos que positivos, ya que:

[...] besides misspending of Time, giving an ill Tincture to the Imagination and stuffing the Head with Rubbish, they paint good qualities out of Character, give false images of life, teach Young people to be indiscreet in Friendships and Passions, put them in a Way how to cheat their Parents with more Dexterity, and steal a Misfortune for their Life-Time. (Citado en Greiner 217)

Críticas como esta tendrán como consecuencia la aparición de una cierta indecisión terminológica en torno a las formas narrativas, especialmente palpable a lo largo de este segundo tercio del siglo XVIII. Si bien características como un mayor realismo representacional y una clara utilidad moral empezaban a ser asociadas con el término *novel* –tal y como demuestra el prefacio a *Incognita*–, la contemporaneidad de las críticas indiscriminadas a romances y novelas creará una situación en la que los autores de obras en prosa tratarán de evitar ambas nomenclaturas. No en vano, tal y como señala Dieter Schulz, muchos de ellos entenderán los dos términos como sinónimos, siendo las novelas una construcción tan romancesca como los propios romances (Schulz 78). Conviene, por lo tanto, analizar el uso y las connotaciones que ambos adquieren durante este periodo, especialmente de cara a poder alcanzar un mejor entendimiento de las razones que llevarán a autores como Defoe, Richardson o Fielding a emplear una terminología alternativa.²⁶

²⁶ Dieter Schulz ha señalado muy acertadamente en su artículo “‘Novel’, ‘Romance’, and Popular Fiction in the First Half of the Eighteenth Century” cómo durante esta primera mitad del siglo XVIII el concepto de *novel* no refleja el significado que el término adquiere a partir de *The Progress of Romance*, de Clara Reeve, sino cómo este se acercaría más bien al concepto italiano de *novella* o a la *nouvelle* francesa, sin mostrar el realismo representacional que algunas manifestaciones del género ya habían mostrado. El realismo de la nueva forma narrativa debe ser, por lo tanto, relativizado: “The popular ‘novel’ before 1740 is related to the *romantic* novella, not to the more realistic and satirical variant of the genre, and even where satirical tendencies play an important part –as the *chroniques scandeleuses*– the result [...] is not greater realism” (84).

En 1705, Mary de la Rivière Manley, una de las principales autoras de *amatory novels* del momento, muestra la continuidad de las ideas asociadas al romance y a la novela introducidas por el prefacio a *Incognita* de William Congreve. El prefacio a *The Secret History of Queen Zarah* expone la posición de agotamiento y cierto desprestigio en la que el *romance* heroico se encuentra a principios del siglo XVIII. Manley busca una nueva forma, más breve y más realista, más adecuada en definitiva a las particularidades del lector inglés, que empezaba a estar cansado de los largos y tediosos romances:

These Little Pieces which have banish'd *Romances* are much more agreeable to the Brisk and Impetuous Humour of the *English*, who have naturally no taste for long-winded Performances, for they have no sooner begun a Book but they desire to see the End of it. The Prodigious Length of the Ancient *Romances*, the Mixture of so many Extraordinary Adventures, and the great Number of Actors that appear on the Stage, and the Likeness which is so little managed, all which has given a Distate to Persons of good Sense, as has made *Romances* so much cry'd down, as we find 'em at Present. (Citado en Williams 33)

Manley busca por lo tanto una nueva forma de prosa narrativa de carácter más breve, cuya principal característica sea la observancia de “the probability of Truth, which consists in saying nothing but what may be Morally believed” (34). Nos encontramos de nuevo con un intento de distanciamiento respecto al romance, haciendo especial énfasis en la probabilidad y en el carácter moral de la obra en cuestión. Estas ideas serán nuevamente asociadas al concepto de *novel* y a la tradición europea de la *novella*, tal y como muestra el prefacio a una colección de misceláneas y *novellas* extraídas de las obras de Segrais, Le Sage, La Fayette, de Saint Real, Cervantes y Mateo Alemán, titulada *A Select Collection of Novels* (1720). El antólogo, Samuel Croxall, denomina a esta nueva forma “Imitations of History” y destaca su capacidad de agradar y enseñar al mismo tiempo, haciendo una clara referencia a una de las ideas principales del *Traité de l'origin des romans* de Huet:

Had not the original Design of these Imitations of History been to instill the Noblest Sentiments after the most Agreeable Manner, which is always the surest; and were not the Grand Moral of them, the Rewarding of Honour and Virtue, and the Punishing of Dishonour and Vice: A Person of no less unspotted a Reputation, than universal Learning, as Monsieur *Huet* the Bishop of *Avranches* in *France*, wou'd never have been at the Pains to write the History of such Works, much less wou'd he recommend the perusing of them, under any Restriction whatever. (Citado en Williams 71)

Nos encontramos por lo tanto con una clara aceptación de las ideas de Huet, que paradójicamente comienzan a ser asociadas a las novelas, y no a los romances heroicos.

Philip Dormer Stanhope, conde de Chesterfield y patrón de Henry Fielding, ofrece otro interesante ejemplo de las ideas que paulatinamente empiezan a ser vinculadas con la novela. En una de las cartas dirigidas a su hijo, el noble inglés trata de instruirle en las diferencias entre los romances y las novelas. Como veremos, la concepción de novela como historia galante, pero de carácter menos fantasioso y largo que el romance, permanece vigente:

I am in doubt whether you know what a Novel is: it is a little gallant history, which must contain a great deal of love, and not exceed one or two small volumes. The subject must be a love affair; the lovers are to meet with many difficulties and obstacles to oppose the accomplishment of their wishes, but at last overcome them all, and the conclusion or catastrophe must leave them happy. A Novel is a kind of abbreviation of Romance; for a Romance generally consists of twelve volumes, all filled with insipid love nonsense, and most incredible adventures. The subject of a Romance is sometimes a story entirely fictitious, that is to say, quite invented; at other times, a true story, but generally so changed and altered, that one cannot know it. (Citado en Williams 100)

Las diferencias entre el romance y la novela consisten por lo tanto en el carácter más breve de estas últimas, pero siguen compartiendo una misma temática y una misma estructura narrativa. No resulta por lo tanto sorprendente que ambos términos fueran entendidos como sinónimos por un gran número de autores y críticos, que verán en *romances* y *novels* dos caras diferentes de una misma moneda. Un claro ejemplo de esta corriente es el testimonio de William Warburton, obispo de Gloucester y editor de las obras de William Shakespeare y Alexander Pope. En su prólogo a *Clarissa, or the History of a Young Lady* (1748), de Samuel Richardson, Warburton expresa su disgusto por la aparición de esas “little amatory Novels”, sucesoras de las intrigas españolas y de los romances heroicos franceses; quizás algo más realistas, pero aún más peligrosas, ya que abrirían la puerta a otro tipo de peligros para los lectores:

For in attempting a more natural representation of it, in the little amatory Novels, which succeeded these heavier Volumes tho' the Writers avoided the dryness of the Spanish Intrigue, and the extravagance of the French Heroism, yet, by too natural a representation of their Subject, they opened the door to a worse evil than a corruption of *Taste*, and that was a corruption of the Heart. (Citado en Williams 123)

Igualmente representativo de esta corriente de opinión es un artículo aparecido en el *London Magazine* de Mayo de 1749, en el número 422 de su sección *The*

Fool, significativamente titulado “A Censure on the present reigning taste for Novels and Romances, and how to cure it”. En este artículo, el desconocido autor da rienda suelta a su indignación ante este reciente “very happy taste sprung amongst us for novel and romance” (127), un gusto especialmente peligroso para los lectores de más baja extracción social, que correrían el peligro de convertirse en bufones al intentar imitar las extravagancias de los personajes de más alta alcurnia retratados en estas formas narrativas. Tras su preciso diagnóstico de la enfermedad, el autor receta un remedio cervantino para tan quijotesco trastorno, ofreciendo un nuevo testimonio de la asociación entre el *Quijote* y las corrientes anti-romancescas del momento:

When Cervantes wrote his famous romance of *Don Quixote*, his views were just and noble; it was an attempt to retrieve the natural good sense of his nation, and by a palatable regime timely applied, to cool the brains of his countrymen, and to reduce them to the equal standard of reason. The lunacy of the age by degrees evaporated, calm and serene thinking gradually resumed its native seats, and the author's happy success approved his wisdom. (Citado en Williams 127-128)

Como se puede observar, el autor curiosamente bautiza el medicamento con el nombre de la enfermedad, y se contenta con llamar al *Quijote* un romance; hecho que supone un claro ejemplo de la poca fijación terminológica y la confusión conceptual entre *romance* y *novel* durante esta primera mitad del siglo XVIII.

No menos negativas serán las opiniones de John Cleland, autor de la polémica novela *Fanny Hill or Memoirs from a Woman of Pleasure* (1748-49), que en su reseña a la obra de Tobias Smollett *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751), publicada en el *Monthly Review* de Marzo de 1751, critica lo que define como “monsters of the imagination”. Para Cleland, que parece aquí obviar su propia producción narrativa, novelas y romances serían producciones literarias totalmente inadecuadas para Inglaterra, un país en el que la profundidad de pensamiento y la capacidad de reflexión eran vistas como características nacionales:

Serious and useful Works are scarce read, and hardly any thing of morality goes down, unless ticketed with the label of amusement. Hence that flood of novels, tales, romances, and other monsters of the imagination, which have been either wretchedly translated, or even more unhappily imitated, from the *French*, whose literary levity we have not been ashamed to adopt, and to encourage the propagation of so depraved a taste. But this forced and unnatural transplantation could not long thrive in a country, of which the faculty of thinking, and thinking deeply, was once, and it is to be hoped, has not yet entirely ceased to be, the national characteristic. (Citado en Williams 160-161)

Frente a estos monstruos de la imaginación de origen galo, Cleland sitúa una nueva tradición narrativa puramente británica. Para Cleland, la obra de Henry Fielding y el propio Tobias Smollett supondría un modelo narrativo más cercano a la naturaleza y a la verosimilitud:

The necessity of borrowing from truth its color at least, in favor of fiction, a point so justly recommended by *Horace*, and common sense, occurred, at length, to some of our writers, who tried the experiment with success. To this new species of writing, the title of *biography*, humorously, and obviously not improperly, assumed by the first ingenious author, has been however too lightly continued, since it certainly conveys a false idea. Pictures of fancy are not called portrait-painting, and no body who distinguishes terms will allow the title of *biographer*, which can only mean a writer of real lives, such as *Plutarch*, *Nepos*, &c. to be well applied to the authors of *Tom Jones*, *Roderick Random*, *David Simple*, &c. who may be more justly styled comic-romance-writers. This piece of verbal criticism is the less insignificant, as it is owing to the mistake of a writer of great wit and humour, who likewise calls this a *life-writing* age, which may be true too, and yet not applicable to it, on most of the examples he quotes of this epithet. (161)

Cleland—ignorando deliberadamente la deuda de Fielding y Smollett con el romance cómico francés—asocia la *new species of writing* al término de *comic romance*, utilizado por vez primera por Henry Fielding en 1742. Precisamente, en las intenciones de Fielding, al igual que en las de Cleland, subyace el deseo de evitar la denominación de *romance* o *novel*, términos que, como acabamos de ver, eran entendidos como sinónimos. Esta intención llevará a los principales autores de la nueva tradición narrativa que surge en Gran Bretaña en este primer tercio del siglo XVIII a evitar conscientemente esta nomenclatura, buscando denominaciones alternativas capaces de otorgar una mayor legitimidad crítica a sus obras y de distanciarlas al mismo tiempo de los *tedious romances* y de las *foolish novels*.

Tal y como apunta Dieter Schulz, las razones del rechazo del término *novel* por parte de autores tan dispares como Defoe, Richardson o Fielding han de ser buscadas en la falta de verosimilitud, realismo y propósito moral que las obras a las que designa (las *amatory novels* estudiadas por Richetti y, bajo el apelativo de *romances of passion*, por McDermott) comparten con el romance durante esta primera mitad del siglo XVIII:

Clearly, then, the criterion of length could not weigh heavily with Defoe, Richardson, and Fielding. The crucial point is that if these writers hesitated to accept the term, they did so not for considerations of length, but because to them, the contemporary 'novel' exhibited the same lack of realism and moral purpose as the romance. (80)

A su vez, como señala Hubert McDermott, el brutal rechazo y la hostil actitud por parte de los críticos literarios hacia todas las manifestaciones de ficción en prosa durante estos primeros cuarenta años del siglo XVIII propició que las distintas obras narrativas que comenzaban a aparecer fueran consideradas una “debased kind of writing” (205). Estos prejuicios, así como las negativas asociaciones que hemos venido señalando a lo largo de este apartado, obligaron a todo autor que se atreviera a escribir una obra en prosa a buscar cualquier tipo de denominación alternativa que consiguiera distanciar su obra de las acusaciones de frivolidad e inmoralidad típicamente relacionadas con la ficción narrativa. Una de las principales estrategias para evitar la losa de prejuicios vinculada con los romances y novelas estará profundamente ligada a las demandas de mayor verosimilitud narrativa; y consistirá en negar la ficcionalidad de la obra en cuestión, afirmando que se trata de una *history*, y no de una *story*. Esta estrategia es principalmente empleada por Daniel Defoe y Samuel Richardson, que disfrazan al autor bajo el traje de un editor ficticio que compila y organiza un material supuestamente verídico. De esta manera, Defoe, en el prefacio a *Robinson Crusoe* (1719), define su obra como “a just History of Fact”, en la que “neither is there any Appearance of Fiction in it” (*Robinson Crusoe* 25). Sin embargo, pese a las pretensiones de historicidad por parte de Defoe, las supuestas “private Man’s adventures in the World” (25) pronto serían puestas en tela de juicio. En el mismo año de la publicación del *Robinson*, Charles Gildon dirigía una epístola a Daniel Defoe, en la que criticaba todas las incongruencias que mostraba su supuesta historia, rebatiendo la facticidad de la misma (citado en Williams 61). El autor inglés, empeñado en defender la autenticidad de los hechos expuestos en su novela, reaccionará enérgicamente ante los ataques que tildaban a su obra de romance, posicionando su obra frente a lo que él consideraba un modo de ficción ya desfasado: “All the Endeavours of envious People to repproach it with being a Romance, to search for Errors in Geography, Inconsistency in the Relation, and Contradictions in the Fact, have proved abortive, and as impotent as malicious” (64).

Defoe sigue esta misma estrategia en el prefacio a su obra *Roxana, Or The Fortunate Mistress* (1724), en la que vuelve a posicionar su obra frente a las manifestaciones narrativas del momento, esgrimiendo de nuevo el argumento de la

supuesta factualidad de los hechos narrados. Defoe define su novela como una *history*, basada en hechos reales, y no una *story*, de carácter puramente ficticio:

He [el autor] takes the Liberty to say, that this Story differs from most of the Modern Performances of this Kind, tho' some of them have met with a very good Reception in the World: I say, it differs from them in this Great and Essential Article, Namely, That the Foundation of this is laid in Truth of Fact; and so the Work is not a Story but a History. (35)

La confusión de los términos *romance* y *novel*, y el rechazo de esta serie de novelistas hacia ambos resulta igualmente evidente en la obra de Samuel Richardson. Tras el inmenso éxito de su novela epistolar, *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740)—en la que Richardson emplea al igual que Defoe el recurso de fingir ser el editor de unas cartas supuestamente reales— y la publicación de otra novela epistolar más extensa, *Clarissa, Or The History of a Young Lady* (1748), Richardson, en un prefacio añadido a esta última obra en 1751, se esfuerza en posicionar sus novelas, de un claro carácter moral y didáctico, frente a *romances* y *novels*, que el autor e impresor inglés considera igualmente frívolos y lúdicos:

From what has been said, considerate Readers will not enter upon the perusal of the Piece before them, as if it were designed *only* to divert and amuse. It will probably be thought tedious to all such as *dip* into it, expecting a *light Novel*, or *transitory Romance*, and look upon the Story in it (interesting as that is generally allowed to be) as its *sole end*, rather than as a vehicle to the Instruction. (Citado en Williams 167)

Richardson emplea por lo tanto las conocidas tácticas de distanciamiento respecto a otras formas narrativas así como la justificación moral de la obra en cuestión, que considera un vehículo para transmitir una instrucción concreta a sus lectores. Este deseo de distanciamiento lo lleva, al igual que a Defoe, a considerar su novela como una historia real, algo que tendrá interesantes consecuencias narrativas en la obra de Henry Fielding, que se aleja del camino marcado por Defoe y Richardson en la búsqueda de estrategias alternativas mediante las que legitimar críticamente su producción narrativa.

Al igual que Defoe y Richardson, Fielding trata de distanciar tanto su obra de las “foolish novels, and monstrous romances” (*Tom Jones* 395), como a sí mismo de los “authors of immense Romances, or the modern Novel and Atlantis writers” (*Joseph*

Andrews 202).²⁷ Sin embargo, Fielding no basa su planteamiento en la estrategia de fingir ser el editor ficticio de un material supuestamente verídico, sino que más bien reproduce exactamente las estrategias de legitimación crítica empleadas por los comentaristas y autores franceses e ingleses de finales del siglo XVII y principios del XVIII, acercando su obra a los géneros canonizados por la *Poética* de Aristóteles y resaltando la utilidad moral de sus obras. Estas estrategias conllevan la creación de una nueva terminología derivada precisamente de otros géneros más respetados que la prosa narrativa, concretamente la comedia y la épica, así como de la tradición del romance cómico procedente de Francia. Esto lleva a Fielding a denominar a sus obras como “*comic epic poems in prose*” o “*comic romances*”, nomenclaturas en gran medida herederas del proceso de legitimación crítica y de recepción del romance cómico analizado anteriormente.

En el prefacio a *Joseph Andrews* (1742), Henry Fielding busca desde un primer momento advertir al lector de que no se encuentra con un romance al uso, sino con un modo de escritura totalmente novedoso en las letras inglesas. El autor inglés declara cómo “it is possible [that] the mere English Reader may have a very different Idea of Romance with the Author of these little Volumes [...] it may not be improper to premise a few words concerning this Kind of Writing, which I do not remember to have been hitherto attempted in our language” (49). Este nuevo modo de escritura, no intentado aún en lengua inglesa, es definido por Fielding como “*comic epic kind of writing*”, haciendo clara referencia a la tradición del romance cómico francés y acercando al mismo tiempo su obra tanto a la comedia como a la épica, dos de los géneros tratados por Aristóteles. A su vez, Fielding se hace eco de la supuesta existencia del *Margites*, una obra épica de carácter cómico y que, según Aristóteles, habría sido escrita por Homero, pero que no es tratada en la *Poética*. A este acercamiento a la comedia y a la épica se une la idea de que la épica puede ser escrita tanto en prosa como en verso, uno de los puntos comunes de la discusión poetológica sobre la novela a lo largo del siglo XVII y del XVIII:

And farther, as this Poetry may be Tragic or Comic, I will not scruple to say it may be likewise either in Verse or Prose: for tho' it wants one particular, which the Critic enumerates in the constituent Parts of an Epic Poem, namely Metre; yet,

²⁷ Aquí Fielding se refiere claramente a Mary de la Rivière Manley y su roman à clef *Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality of Both Sexes, from the new Atlantis, an Island in the Mediterranean*, de 1709.

when any Kind of Writing contains all its other Parts, such as Fable, Action, Characters, Sentiments, and Diction, and is deficient in Metre only, it seems, I think, reasonable to refer it to the Epic; at least, as no Critic hath thought proper to range it under any other Head, nor to assign it a particular Name to itself. (49)

De este modo, Fielding otorga a su obra la dignidad de la epopeya, al mismo tiempo que señala la necesidad de una nueva nomenclatura. Esto le lleva a emplear el término *comic romance*, que define de la siguiente manera:

Now a Comic Romance is a Comic Epic Poem in Prose; differing from Comedy, as the serious Epic from Tragedy: its Action being more extended and comprehensive; containing a much larger Circle of Incidents, and introducing a greater variety of Characters. It differs from the serious Romance in its Fable and Action, in this; that as in the one these are grave and solemn, so in the other they are light and ridiculous; it differs in its Characters, by introducing Persons of inferior Rank, and consequently inferior Manners, whereas the grave Romance sets the higher before us, lastly in its Sentiments and Diction, by preserving the Ludicrous instead of the Sublime. (49-50)

El *comic romance* se constituye consecuentemente como una ironización cómica del mundo de la épica y del romance. Comparte con estos su carácter extenso y comprehensivo, pero, al contrario que estas dos formas narrativas, el *comic romance* adquiere un carácter menos idealizante y solemne, retratando las esferas más bajas de la sociedad tal y como hace la comedia, aspectos habitualmente excluidos del mundo de la épica y del romance heroico. De esta manera, Fielding retoma las demandas de los autores del romance cómico francés y de sus seguidores ingleses, basando su nueva nomenclatura en estos y otorgando a su novela al mismo tiempo la dignidad crítica de la epopeya y la comedia. Con esta última comparte un mismo tipo de mimesis, adherida estrictamente a la imitación de la naturaleza (50), así como un claro propósito moral de regeneración humana, basado en una combinación de entretenimiento y educación lectorial. Para Fielding, que retoma de nuevo otro de los puntos comunes de la crítica de finales del XVII, la comedia ejerce una influencia moralmente mucho más saludable que cualquier grave y solemne lección:

Mirth and Laughter [...] are probably more wholesome Physic for the Mind, and conduce better to purge away Spleen, Melancholy, and ill Affections, than is generally imagined. Nay, I will appeal to common Observation, whether the same Companies are not found more full of Good-Humour and Benevolence, after they have been sweeten'd by two or three Hours with Entertainment of this kind, than when soured by a Tragedy or a grave Lecture. (51)

Por lo tanto, el *comic romance* no solo ayuda a purgar la melancolía y a pasar un buen rato, sino que también sirve para eliminar el peor vicio de la naturaleza humana, la

afectación (52). Mediante la presentación cómica de esta, el ser humano es capaz de reconocer sus propios vicios, regenerando de esta manera su propio comportamiento. La intención moral de una obra ha de ser por lo tanto la de la ejemplaridad negativa, ya que el propósito que Fielding se marca en *Joseph Andrews* será:

[...] to hold the Glass to thousands in their Closets, that they may contemplate their Deformity, and endeavour to reduce it, and thus by suffering private Mortification may avoid public Shame. This places the Boundary between, and distinguishes the Satirist from the Libeller, for the former privately corrects the Fault for the Benefit of the Person, like a Parent, the latter publicly exposes the Person himself, as an example to others, like an Executioner. (205)

Además, Fielding emplea en *Joseph Andrews* por vez primera las denominaciones de *history* o *biography*, con unas connotaciones totalmente distintas a las de Defoe, Richardson o los autores de *romance* heroico, que en ciertas ocasiones también señalaban la supuesta historicidad de sus narrativas. Fielding introduce un nuevo concepto de veracidad histórica, que poco tiene que ver con la historiografía o con las pretensiones historicistas de estos autores, sino más bien con la naturaleza eterna de las cosas. El autor inglés busca una suerte de historiografía ficticia universal, cuyo mejor ejemplo sería el *Quijote* cervantino:

But to return to the former Class, who are contented to copy Nature, instead of forming Originals from the confused heap of Matter in their own Brains; Is not such a Book as that which records the achievements of the renowned Don Quixote, more worthy the name of a History, than ever Mariana's; for whereas the latter is confined to a particular Period of Time, and to a Particular Nation; the former is the History of the World in General, at least in that part which is polished by Laws, Arts, and Sciences; and of that from the time it was polished to this day; nay, and forwards, as long as it shall so remain. (203)

La imitación de la naturaleza universal de la humanidad y su representación realista son por lo tanto más relevantes que cualquier tipo de autenticidad histórica. De esta manera, Fielding distancia su narrativa de las ficciones en prosa precedentes, alineándose claramente en la tradición del *romance* cómico y del *Quijote*, que se convertirán en los modelos fundamentales para la propia producción narrativa del autor inglés, tal y como se analizará en el tercer capítulo de este trabajo.

Fielding retomará estas ideas en su gran obra, *Tom Jones* (1749), en la que la reflexión poetológica sobre el género es uno de los elementos constituyentes de la novela. De nuevo, el autor inglés tratará de distanciar su obra de novelas y romances, que según él habrían contribuido a "the great impoverishing of booksellers, or to the

great loss of time, and depravation of morals in the reader; Nay, often to the spreading of scandal and calumny, and to the prejudice of the characters of more worthy and honest people" (*Tom Jones* 395). Para Fielding, estas obras adolecerían de cualquier valor artístico, ya que el único atributo requerido para su composición sería la posesión de "paper, pens, and ink, with the manual capacity of using them" (396). Reanudando su ataque hacia novelas y romances, Fielding retoma su particular noción de escritura histórica y lamenta la habitual asociación del término *history* con estas formas narrativas:

Hence we derive that universal contempt, which the world, who always denominate the whole from the majority, have cast on all historical writers, who do not draw their material from records. And it is the apprehension of this contempt, that hath made us so cautiously avoid the term romance, with which we might otherwise have been well enough contended. Though as we have good authority, for all our characters, no less indeed than the vast authentic book of Nature, as is elsewhere hinted, our labours have sufficient title to the name of History. Certainly they deserve some distinction from those works, which one of the wittiest of men regarded as proceeding from a pruritus, or indeed rather from a looseness of the brain. (396)

En su intento de distanciarse de *romances* y *novels*, el autor inglés vuelve a hacer especial énfasis en la idea de que su obra ha de ser considerada histórica en tanto que imita la naturaleza universal de las cosas, tal y como hiciera el *Quijote*. A su vez, Fielding resalta cómo su intención en *Tom Jones*, al igual que en *Joseph Andrews*, es "[to] laugh Mankind out of their favourite Follies and Vices" (5), retomando la idea de la utilidad moral de la literatura. Precisamente en ese intento de reforma a través de la sátira, de educación a través de la ejemplaridad negativa, Fielding invoca a sus principales modelos literarios, entre los que significativamente vuelve a figurar Cervantes: "Come thou, that hast inspired thy Aristophanes, thy Lucian, thy Cervantes, thy Rabelais, thy Moliere, thy Shakespeare, thy Swift, thy Marivaux, fill my pages with humour; till Mankind learn the good-nature to laugh only at the follies of others, and the humility to grieve at their own" (564). El autor del *Quijote* se convierte por lo tanto en una respuesta al problema de la justificación moral de la literatura y en un claro modelo del tipo de mimesis deseado para esta "new species of writing". Tampoco resulta disparatado pensar que la discusión sobre la épica en prosa entre el Cura y el Canónigo del *Quijote*, con la que se abrió este capítulo, jugase un importante papel en la gestación de la noción de *comic epic poem in prose*, aunque esta, como hemos podido observar, no era excesivamente novedosa en 1742.

La reflexión poetológica sobre la novela en la obra de Fielding no surge, por lo tanto, de la nada, sino que viene a sintetizar y expandir los puntos comunes de la discusión sobre la narrativa en prosa que críticos y autores venían exponiendo desde finales del siglo XVII. Dentro de esta reflexión, hemos podido observar cómo el *Quijote* se comienza a convertir en una obra canónica mediante la que justificar las distintas demandas poetológicas asociadas a la narrativa en prosa. Durante el último tercio del siglo XVIII, en el que las ideas sobre la novela desarrolladas por Fielding y otros críticos comenzarán a ser asociadas definitivamente al concepto de *novel*, Cervantes jugará un nuevo e importante papel, ya que se convertirá en el ejemplo supremo de la superación de los romances y en el punto de partida de toda la tradición de la novela, que empezará a adquirir una cierta legitimidad crítica gracias a su contraposición al romance.

2.3. EL ESTABLECIMIENTO DE LA DICOTOMÍA ROMANCE-NOVEL: TOBIAS SMOLLETT, HORACE WALPOLE, CLARA REEVE.

El escocés Tobias Smollett será el primer gran novelista en lengua inglesa del siglo XVIII en denominar sus obras como novelas. En la dedicatoria a *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1751), que el autor escocés no duda en llamar novela, Smollett nos ofrece su visión de las características de esta forma narrativa:

A novel is a large diffused picture, comprehending the characters of life, disposed in different groups, and exhibited in various attitudes, for the purposes of an uniform plan, and general occurrence, to which every individual figure is subservient. But this plan cannot be executed with property, probability, or success, without a principal personage to attract the attention, unite the incidents, unwind the clue of the labyrinth, and at last, close the scene, by virtue of his own importance. (2-3)

Smollett apuesta por una novela en la que los personajes estén tomados de la vida real y no sean quimeras producidas por la imaginación del autor. Estos personajes de carácter realista deben estar al servicio de un personaje principal, que sea quien determine la estructura de la novela, un aspecto de especial relevancia para el autor escocés, ya que el esqueleto de la obra debe estar bien definido. La descripción del concepto de novela por parte de Smollett llega tras un proceso de distanciamiento del romance, que es ya evidente en una de sus primeras obras, *Roderick Random* (1748), publicada anónimamente. En el prefacio a esta novela, Smollett concibe el origen del romance como el resultado de épocas más oscuras de la humanidad, tal y como ya habían hecho anteriormente Huet y otros comentaristas. Sin embargo, el autor escocés, al contrario que sus predecesores, señala un nuevo punto de regeneración de la narrativa en prosa, y este no es otro que el *Quijote* de Miguel de Cervantes, que el propio Smollett traducirá siete años más tarde, en 1755:

But when the minds of men were debauched, by the imposition of priestcraft, to the most absurd pitch of credulity, the authors of romance arose, and losing sight of probability, filled their performances with the most monstrous hyperboles. If they could not equal the poets in point of genius, they were resolved to excel them in fiction, and apply to the wonder rather to the judgement of their readers. Accordingly, they brought necromancy to their aid, and instead of supporting the character of their heroes by dignity of sentiment and practice, distinguished them by their bodily strength, activity, and extravagance of behavior. Although nothing could be more ludicrous and unnatural than the figures they drew, they did not want patrons or admirers; and the world actually began to be infected with the spirit of knight errantry, when Cervantes, by an inimitable piece of ridicule,

reformed the taste of mankind, representing chivalry in the right point of view, and converting romance to purposes far more useful and entertaining, by making it assume the sock and point out the follies of ordinary life. (Roderick Random 4, énfasis añadido)

Para Smollett, Cervantes no solamente es el reformador del gusto europeo, sino también el creador de un nuevo tipo de forma narrativa de carácter realista y con un claro objetivo, retratar los vicios característicos del ser humano, así como la vida común y ordinaria. El *Quijote* se convierte por lo tanto en el comienzo de la depuración y reforma de los romances y de su modo de representar la realidad, erigiéndose como una de las obras canónicas para el nuevo tipo de escritura que autores como Fielding o el propio Smollett comenzaban a popularizar en las letras inglesas.

Tras la época dorada de la novela inglesa protagonizada por Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding y Tobias Smollett, marcada por su carácter realista y por el rechazo hacia las narrativas de carácter romanesco (aunque, como veremos, retienen algunos aspectos de las mismas), surgirá durante la segunda mitad del siglo XVIII un movimiento inverso al que hemos venido analizando, ya que se producirá una revalorización del romance, que experimentará un resurgimiento crítico y literario. Tras la publicación en 1762 de las *Letters on Chivalry and Romance* de Richard Hurd, que constituyen un intento de rehabilitar la reputación del romance caballeresco medieval, la aparición en 1764 del primer romance gótico, *The Castle of Otranto, A Gothic Story*, de Horace Walpole, supondrá un punto de inflexión en este proceso. La obra de Walpole se erige como un intento consciente de revivir el antiguo romance, mezclándolo con elementos característicos de lo que Walpole define como *modern romance* o *novel*, algo que permite apreciar cómo pese a que la confusión terminológica aún permanece latente en su obra, estos términos comienzan a ser implícitamente caracterizados gracias a la concurrencia entre ambos, y cómo el término *novel* es fundamentalmente asociado con la producción novelística de Fielding, Smollett y Laurence Sterne.²⁸

²⁸ Paralela a esta resurrección crítica del romance correrá el movimiento cultural y arquitectónico conocido como *Gothic Revival*, que se extiende hasta bien entrada la época victoriana y que supone una revuelta frente al gusto neoclásico imperante. Obras como los *Night Thoughts* (1742-5) de Edward Young o las *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) de Thomas Percy jugarán un importante papel en el establecimiento de esta nueva moda gótica. Sobre este movimiento pueden consultarse las obras de Megan Aldrich, *Gothic Revival* (Londres: Phaidon, 1994), y el fundamental ensayo de Sir Kenneth Clark, *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1962 [1928]).

En 1751 ya se puede apreciar una definición algo más certera de ambas formas. En un artículo aparecido en el semanario *The Adventurer* el sábado 18 de noviembre de este año, John Hawkesworth trata de caracterizar *romances* y *novels*, mostrando una clara preferencia por los primeros. Utilizando la ya conocida estrategia de acercamiento a la epopeya, Hawkesworth define los romances como “a kind of Epic” (citado en Williams 193), vinculando ambos por el cultivo de la imaginación y por la variedad de acontecimientos ofrecidos al lector, que aun violando el criterio de mimesis, son capaces de deleitarle. Frente al romance, Hawkesworth sitúa la novela, que trunca la creatividad e imaginación del autor, ya que este se ve sometido a los criterios de verosimilitud y probabilidad:

The Novel, though it bears a nearer resemblance to truth, has yet less power of entertainment; for it is confined within the narrower bounds of probability, the number of incidents is necessarily diminished, and it deceives us more, it surprises us less. The distress is frequently tender, but the narrative often stands still [...] trivial circumstances are enumerated with a minute exactness, and the reader is wearied with languid descriptions and impertinent declamations. (193)

En las ideas de Hawkesworth, en las que se deja todavía entrever la visión de la novela como narrativa corta amorosa de carácter realista, se empieza a configurar esta dicotomía entre *romance* y *novel*, que acabará contribuyendo en gran medida a la definición y legitimación crítica de ambas formas. Pese a apostar claramente por el romance, Hawkesworth nos muestra cómo el término *novela* comienza a ser asociado a un tipo de mimesis realista, y cómo esta se empieza a percibir como una forma antagónica al romance, comenzando de esta manera a borrar la falta de claridad terminológica que en muchos casos percibía ambos términos como sinónimos.

Horace Walpole, en el prefacio a la segunda edición (1765) de *The Castle of Otranto*, profundiza en esta dicotomía ya apuntada por Hawkesworth, y define su obra como un intento de fundir el romance con las formas de representación de la realidad de carácter más realista que empezaban a ser asociadas con el término *novel*, que el excéntrico escritor inglés denomina como *modern romance*:

It [*The Castle of Otranto*] was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting, but the great resources of fancy have been damned up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old romances. The actions, sentiments, conversations of the heroes

and heroines of ancient days were as unnatural as the machines employed to set them in motion. (*The Caste of Otranto* 9)

Walpole intenta reconciliar ambos modos narrativos en su obra, tratando de llegar a un compromiso entre imaginación y realismo representacional, algo que ciertamente no llega a conseguir, dado que su obra se encuadra claramente dentro del modo *romance*. Sin embargo, pese a que la distinción realizada por el escritor inglés se ve oscurecida por la confusión terminológica que aún es explícita al denominar a la novela como *modern romance*, y por su propia práctica novelística, que se aleja claramente de lo que autores como Hawkesworth ya definían como novela, su aportación en este segundo prefacio supone un avance dentro del proceso de clarificación y dignificación crítica de ambas formas, ya que las caracteriza más implícita que explícitamente, y lo que es aún más importante, apunta ya hacia las ideas de Clara Reeve al respecto, que reconocerá su deuda con la obra de Walpole en el prefacio a su conocido romance gótico, *The Old English Baron*, de 1778.

Anna Laetitia Barbaud y su hermano John Aikin continúan con esta corriente de evaluación positiva del romance en sus *Miscellaneous Pieces in Prose and Verse*, aparecidas en 1773, en las que el romance prolonga su particular resurrección crítica de esta segunda mitad de siglo. En una de las secciones que los hermanos Aikin dedican al romance, se contraponen los autores que ofrecen “colours of ideal radiance” (citado en Williams 281) a aquellos otros dedicados a la representación de la vida común y las vivencias a las que podría acceder cualquier lector. De nuevo, la novela es asociada con un tipo de mimesis realista, que trunca la creatividad imaginativa del autor, tal y como ya había señalado Hawkesworth y apuntado Walpole:

The writer of Romance has even an advantage over those who endeavour to amuse by the play of fancy; who from the fortuitous collision of dissimilar ideas produce the scintillations of wit; or by the vivid glow of poetical imagery delight the imagination with colours of ideal radiance. The attraction of the magnet is only exerted upon similar particles; and to taste the beauties of Homer it is requisite to partake of his fire: but everyone can relish the author who represents common life, because every one can refer to the originals from whence his ideas were taken. He relates events to which all are liable, and applies to passions which all have felt. (Citado en Williams 281)

Al defender el romance y confrontarlo con un modo narrativo más común y centrado en los aspectos menos elevados de la existencia, los hermanos Aikin contribuyen a esta progresiva configuración de los términos *romance* y *novel* que tiene lugar durante este último tercio del siglo XVIII. Al despreciar la novela por su necesidad de una mimesis

realista, los hermanos Aikin no hacen más que aportar más concreción poetológica a un género que en la primera mitad del siglo era visto como una variante del propio romance.

Las opiniones del reverendo Vicesimus Knox suponen otro claro ejemplo de defensa del romance frente a la novela y de definición crítica de ambos mediante esta contraposición. Knox refleja en sus *Essays Moral and Literary*, aparecidos en 1778, los dos fenómenos a los que venimos haciendo alusión. Por una parte, el reverendo realiza una defensa a ultranza del romance por su naturaleza subjetiva y su ejemplaridad positiva, ya que al presentar personajes idealizados, los lectores contarían con unos modelos claros de virtud a los que imitar. Por otra parte, frente a los romances, Knox contrapone las novelas, que en su opinión habrían contribuido a la degeneración de la sociedad del momento al presentar personajes y escenas potencialmente corruptores de la sociedad, no muy diferentes de la propia realidad por su verismo representacional, por lo que serían doblemente peligrosas. Knox da una interesante vuelta de tuerca a todo este proceso, ya que en su particular visión de la trayectoria de ambos géneros serán ahora las novelas las que cargan con algunos de los prejuicios tradicionalmente asociados a los romances. En cualquier caso, Knox asocia el término con la producción de Samuel Richardson, Henry Fielding, Tobias Smollett y Laurence Sterne, propiciando la asociación definitiva entre la narrativa de estos autores y la nueva manera de representar la realidad de corte realista que comenzaba a ser conocida como *novela* (citado en Williams 304-306).

La contraposición entre novela y romance ya había sido apuntada por Clara Reeve en el prefacio a *The Old English Baron*, también conocida como *The Champion of Virtue*, aparecida en 1777, un año antes que los *Essays Moral and Literary* de Knox. Reeve se hace heredera de la distinción ya apuntada por Walpole entre *ancient romance* y *modern romance*, modificándola y sustituyendo la variante moderna del *romance* por el término *novel*, prefigurando de esta manera la dicotomía que la autora inglesa establece en *The Progress of Romance*:

Having, in some degree, opened my design, I beg leave to conduct my reader back again, till he comes within view of the *Castle of Otranto*; a work which, as already has been observed, is an attempt to unite the various merits and graces of the ancient Romance and modern Novel. To attain this end, there is required a sufficient degree of the marvelous, to excite the attention; enough of the manners of real life, to give an air of probability to the work, and enough of the pathetic, to engage the heart in its behalf. (*The Old English Baron* 4)

De esta manera, Reeve asocia los conceptos de lo maravilloso e inverosímil al romance, y el retrato de la vida real a la novela, dando forma y moldeando la dualidad que establecerá siete años más tarde en su *Progress of Romance*.

En 1783 Hugh Blair ofrece un nuevo intento de legitimación crítica de romances y novelas en sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, en las que reclama atención para ambas. En esta obra, que gozaría de una inmensa popularidad durante las últimas décadas del siglo XVIII, Blair realiza un recorrido por la historia de las formas narrativas, trazando un camino que va de los romances caballerescos hasta las *familiar novels*, pasando por los romances heroicos. Dentro de esta evolución, Blair — uno de los principales representantes de la Ilustración escocesa — considera a Cervantes como el punto de inflexión en el que las formas narrativas comienzan a distanciarse del oscurantismo de épocas pasadas y del romance:

The ingenious Cervantes, in the beginning of the last century, contributed greatly to explode it; and the abolition of tournaments, the prohibition of single combat, the disbelief of magic and enchantments, and the change in general of manners throughout Europe began to give a new turn to fictitious composition. (Citado en Greiner 241)

Blair ve en Cervantes, al igual que su compatriota Smollett, a un ilustrado prematuro, así como al gran reformador de la narrativa en prosa. Resulta por lo tanto especialmente significativo observar como únicamente un año antes de la publicación de *The Progress of Romance*, obra que también trata de realizar un retrato de la evolución de las formas en prosa y que en gran medida define y legitima tanto *romances* como *novels*, Cervantes es canonizado como el principio y origen de aquellas narrativas centradas en una representación realista de la realidad, las novelas.

Como se ha venido señalando, la publicación de *The Progress of Romance* en 1785 marca el punto en el que los conceptos de *romance* y *novel* comienzan a estar más o menos claramente definidos en el panorama crítico y literario inglés. La obra de Reeve, que ofrece una particular visión de la evolución de las formas narrativas en prosa, supone también un importante paso en la legitimación crítica de ambas formas, ya que por vez primera aparece en las letras inglesas una obra crítica dedicada exclusivamente al estudio y análisis histórico de las formas narrativas. Reeve sintetiza el largo camino de definiciones creadas para estas manifestaciones narrativas y conceptualiza ambas formas en base al criterio de probabilidad o plausibilidad, que tal y como se ha

analizado, había estado presente en mayor o menor medida en una gran mayoría de las descripciones de ambos conceptos a lo largo del siglo XVIII inglés:

The romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it was written. The romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, and to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own. (*The Progress of Romance* 111)

Reeve establece así una distinción crítica que ha permeado la narrativa inglesa durante prácticamente más de dos siglos. Gracias a *The Progress of Romance* comienza a ponerse fin a más de un siglo de indecisión conceptual, iniciándose el cese del rechazo hacia *romances* y *novels*, que empiezan a disfrutar de una cierta legitimidad crítica. Tras largos siglos de confusión, las consecuencias de la ausencia de las formas narrativas en la *Poética* aristotélica comenzarán a ser atenuadas.

A lo largo de este capítulo se ha venido analizando, de una manera más diacrónica que exhaustiva, un largo y complejo debate poetológico sobre la narrativa en prosa, en el que se han estudiado documentos que van desde traducciones a tratados críticos, de cartas personales hasta artículos en los *Moral Weeklies*. Como se ha podido apreciar, el rechazo hacia las formas asociadas con el romance juega un importante papel desde finales del siglo XVII, puesto que, frente a la moda creada por los romances heroicos franceses, comenzó a contraponerse una tradición narrativa basada en un mayor realismo representacional y apoyada por la práctica de autores como Scarron o Furètiere, que paulatinamente será asociada con lo que comenzará a entenderse como novela. A través de esta concurrencia se va forjando la dicotomía entre *romance* y *novel*, que, tal y como hemos visto, resulta de especial importancia en este proceso de clarificación crítica y terminológica. El rechazo a las formas romancescas crea la demanda de un modelo épico en prosa, verosímil y con un claro carácter reformativo y moral, en otras palabras, un modelo que logre mejorar a la humanidad a través del retrato de sus defectos. De este modo, Cervantes comienza a convertirse en un claro ejemplo para esta tradición anti-romancesca, por lo que el hecho de que Fielding declare su primer *comic epic poem in prose* como “written in Imitation of the Manner of Cervantes” no resulta ni casual ni anecdótico, ya que la

invocación a Cervantes le permite legitimar críticamente sus novelas atendiendo a las principales demandas teóricas del momento. El *Quijote* se convierte por lo tanto en una herramienta de defensa poetológica para el autor inglés. En cualquier caso, cabe preguntarse cuál es la relación de Henry Fielding respecto a la recepción histórica del *Quijote* en las letras inglesas, así como cuáles son las principales aportaciones del novelista y dramaturgo inglés a esta recepción. En otras palabras, no podemos contentarnos únicamente con el porqué, sino que tendremos que analizar el cómo. Y precisamente ese será el objetivo del próximo capítulo de este trabajo.

3

HENRY FIELDING Y LA MANERA DE CERVANTES

The Novel was fortunate indeed to stumble upon Don Quixote as its first protagonist. Few ideas could have been more fruitful than the idea of a literary Quixote, a man whose consciousness is formed by the reading of some particular kind of literature, and who then goes forth into the world, assuming the world's reality will match the reality he knows. Insofar as novelists see themselves as striving towards a greater realism, the literary Quixote can serve as a device for pointing out what seems to be the absurdity and unreality of whatever literature popular at the time. Thus Cervantes uses Don Quixote to parody chivalric romances, Jane Austen uses Catherine Morland to attack gothic novels and Flaubert creates Madam Bovary to destroy the sentimental illusions peddled by the circulating libraries. Each replaces someone else's illusion with its own reality.

Susan Staves, "Don Quixote in Eighteenth-Century England" (193)

Tal y como acertadamente ha señalado Susan Staves, la novela fue realmente afortunada en encontrarse con Don Quijote de la Mancha como uno de sus primeros y más destacados protagonistas. A su vez, quizás no sería excesivamente temerario afirmar que la novela inglesa del siglo XVIII, y uno de sus más ilustres representantes, Henry Fielding, fue igualmente afortunada en encontrar la manera cervantina para desarrollar un género que, tal y como se ha visto en el capítulo anterior, no se encontraba críticamente afianzado en Gran Bretaña. En un momento en el que las formas narrativas en prosa buscaban unos modelos canónicos sobre los que establecerse, y en el que se producía una clara transición entre dos formas distintas de entender la narrativa, el ejemplo de Cervantes permitirá a determinados novelistas, y a Henry Fielding en particular, exponer las insuficiencias de ciertos

patrones narrativos anteriores, desarrollando a través de la exposición de las carencias de estos y del contraste ofrecido por la alternativa novelística que autores como Fielding, Richardson o Smollett proponen, un nuevo tipo de narrativa, la novela. De Cervantes no se aprenderá únicamente una lección paródica y satírica, sino también un nuevo tipo de realismo capaz de incluir de una manera depurada las formas romancescas, así como una serie de técnicas metaficcionales que explicitarán la naturaleza necesariamente no histórica del nuevo género narrativo.²⁹ El magisterio cervantino permitirá a la novela inglesa de este periodo alcanzar una sólida madurez genérica y una modernidad poco común en las letras europeas de este momento. La importancia de Henry Fielding en este proceso es superlativa, ya que este escritor inglés será el primer autor en desarrollar las posibilidades ofrecidas por el modelo cervantino en sus dos primeras novelas, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend, Mr. Abraham Adams*, aparecida en 1742, y *The History of Tom Jones, a Foundling*, publicada en Londres en 1749. Sin embargo, antes de analizar el peso de la herencia cervantina en la novelística de Fielding, conviene realizar un breve repaso a las fortunas de Cervantes y su *Quijote* en el Reino Unido, dado que la novelística de Fielding se inscribe dentro de un paulatino proceso de canonización y entendimiento de la novela cervantina, culminado con la creación de la primera novela inglesa escrita abiertamente en imitación de la manera de Cervantes.

²⁹ Pardo (1997) ha establecido una útil tipología tripartita del realismo cervantino, consistente en un realismo *anti-literario* y *anti-romántico*, un realismo inclusivo o *romántico*, y un realismo metaficcional. Nuestro análisis de los aspectos cervantinos presentes en los autores tratados en esta tesis doctoral es en gran medida heredero de este acertado estudio de los diversos aspectos del realismo cervantino propuesto por el profesor español.

3.1. EL LUGAR DE HENRY FIELDING EN LA RECEPCIÓN DE MIGUEL DE CERVANTES EN LAS LETRAS INGLESAS

Como numerosos críticos han señalado a lo largo del siglo XX, las letras anglosajonas ocupan un lugar privilegiado en la recepción del legado cervantino, tanto por la rapidez de su llegada a las islas británicas—la traducción de la primera parte de *Don Quijote*, llevada a cabo por el irlandés Thomas Shelton, fue publicada en 1612, convirtiéndose en la primera traducción europea de la obra cervantina—como por el grado de profundidad en la asimilación de esta; no en vano, Staves declara: “No national literature assimilated the idea of Don Quixote more thoroughly than the English” (193).³⁰ Sin embargo, pese a que efectivamente la asimilación de la figura del Quijote y de la manera de Cervantes será profunda durante el siglo XVIII inglés, estas afirmaciones han de ser puntualizadas en cierta medida. Pese a haber sido la primera literatura extranjera en publicar una traducción del *Quijote*, en Francia se producirá un número similar de traducciones a lo largo del siglo XVII y la asimilación del modelo cervantino por los autores del llamado romance cómico resultará mucho más profunda que en Inglaterra, donde a lo largo de este siglo se dará una interpretación fundamentalmente baja y grosera del *Quijote*.³¹ A su vez, si bien a lo largo del siglo XVIII las letras inglesas ejercerán un papel dominante en la concepción satírica de la

³⁰ En torno a la recepción de Cervantes en Gran Bretaña pueden consultarse las obras de Britton (1993), Burton (1968), Fitzmaurice-Kelly (1905-1906), Fernández-Morera y Hanke (2005), Knowles (1969), Pardo (2007 y 2013), Paulson (1998), Schevill (1907), Staves (1972) y Welsh (1981).

³¹ Frente a las dos únicas traducciones llevadas a cabo durante el siglo XVII en Inglaterra, la de Thomas Shelton en 1612 y la de John Philips en 1687, en Francia se realizarán dos traducciones adicionales tras el intento pionero de Cesar Oudin en 1616, la de F. Rosset en 1618 (que únicamente traduce la primera parte) y la de Filleau de Saint Martin en 1677-8. Estas traducciones serán editadas catorce veces frente a las dos únicas ediciones de la traducción de Shelton y la traducción única de Philips (Pardo 2007: 134). Amén de esta mayor cantidad de traducciones y ediciones, las letras francesas llevarán a cabo una pronta asimilación del modelo cervantino, visible en la producción novelística de Paul Scarron (1610-1660), Antoine Furetière (1619-1688) y Charles Sorel (1602-1674). Como apunta Edwin Knowles (268), esta escasez de versiones inglesas en comparación con las francesas debería ser tenida en cuenta a la hora de realizar juicios de valor sobre la pronta y entusiasta recepción del *Quijote* en Inglaterra. A su vez, tal y como apunta este crítico (272), la escasez en Inglaterra de discusiones serias o elogios sobre la novela de Cervantes tal y como se habían producido en Francia apunta a un mejor entendimiento inicial de la novela en suelo francés. Sobre la recepción del *Quijote* en la Francia de los siglos XVII y XVIII puede consultarse la magnífica obra de Maurice Bardon, *Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe siècles, 1605-1815* (París: Champion, 1931). Esta obra ha sido recientemente traducida al castellano como *El Quijote en Francia en los Siglos XVII y XVIII* (Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010).

obra y en su asimilación narrativa, estas cederán su papel protagonista a la literatura alemana en el siglo XIX con la llegada del Quijote romántico. Por lo tanto, sería más acertado y preciso hablar de un siglo de oro del *Quijote* en la literatura inglesa, que como ha señalado Pardo (2007), abarcaría la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros decenios del XIX, así como de un papel pionero por parte de las letras inglesas en la recepción de la obra cervantina, ya que encontramos adaptaciones de temas y motivos del *Quijote* en el teatro inglés de principios del XVII, antes incluso de que se publique la traducción de Shelton en 1612.³² En este repaso de la recepción de Cervantes que ofrecemos a continuación seguiremos de cerca el artículo anteriormente citado de Pedro Javier Pardo, que ofrece una visión panorámica bastante exhaustiva de los distintos Quijotes y obras cervantinas que aparecen en la literatura inglesa de este periodo.

Tal y como ha sido señalado anteriormente, la recepción de Cervantes en el siglo XVII inglés se inicia con la adaptación de temas y episodios fundamentalmente procedentes de las *Novelas Ejemplares*, del *Quijote* y del *Persiles*. La primera aparición de la figura del Quijote en el ámbito cultural inglés se producirá gracias a la representación de la obra de Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle*, en 1607 (la obra fue escrita y escenificada durante ese año, pese a que no fue publicada hasta 1613). En esta pieza teatral la figura quijotesca aparece encarnada por un tendero que decide convertirse en "Grocer Errant", siguiendo el modelo de sus estimados libros caballerescos. Para Pedro Javier Pardo, la imitación de la manera cervantina llevada a cabo por Beaumont "truly anticipates in its depth, complexity, and creativity, that of Fielding's in *Joseph Andrews* more than one century later" (1999: 152). Efectivamente, la obra de Beaumont supone en su complejidad y profundidad una excepción a la regla, dada la equívoca comprensión inicial del *Quijote* en el Reino Unido, donde en un principio este fue entendido como uno más de los libros caballerescos que la obra cervantina parodiaba.³³ Esta idea pronto cedería el testigo a una interpretación de la

³² Para un análisis exhaustivo de esta temprana recepción del *Quijote* en el siglo XVII inglés puede consultarse Schevill (1907) y Wilson (1948). Edwin Knowles también habla en su artículo anteriormente mencionado de la recepción de Cervantes durante el XVII inglés y la equívoca interpretación que se hizo inicialmente de la novela.

³³ "Cervantes's masterpiece stole into England, but not as a masterpiece. It was read first by the readers of romances (for the most part uncritical folk), by dramatists in search of plot material, and by those with a penchant for the curious (like Burton) and the facetious (like Gayton). Its popularity developed gradually, for its appeal suffered because the book was not

obra como farsa baja y grosera, que únicamente vería en Don Quijote a un vulgar loco e incluso alcohólico.³⁴ Esta percepción es apreciable en el primer comentario en torno al *Quijote* realizado en cualquier lengua extranjera, las *Pleasant Notes on Don Quixote* de Edmund Gayton, aparecidas en 1654. Estas “notas” consisten en una serie de comentarios groseros añadidos a la traducción efectuada por Shelton y suponen una clara degradación de la visión cómica iniciada por Beaumont y continuada por las distintas adaptaciones de materiales cervantinos llevadas a cabo por los dramaturgos jacobinos.³⁵ La traducción publicada en 1687 por John Philips, *The History of the Most Renowned Don Quixote of la Mancha*, es otro ejemplo más de esta interpretación baja y grosera de la obra que se impone en la segunda mitad del siglo XVII inglés y que se verá culminada por la trilogía teatral de Thomas d’Urfey *The Comical History of Don Quixote* (primera y segunda parte, 1694, tercera, 1696), una adaptación vulgarizada y degradada de la novela de Cervantes, claro ejemplo de la interpretación del *Quijote* como comedia grosera y de su protagonista como personaje vil o indigno. A su vez, esta vulgarizada visión del *Quijote* despoja a la novela cervantina de sus finas y controladas dimensiones satírica y paródica para ofrecernos una serie de anécdotas y aventuras de un carácter obsceno e irreverente, por lo que se podría añadir que esta interpretación poco tiene de quijotesca y menos aún de cervantina.

Sin embargo, paralelamente a esta visión degradadora de la obra de Cervantes, se inicia el proceso de incorporación del *Quijote* al canon neoclásico, propiciado por el regreso de Carlos II y su corte a Inglaterra gracias a la restauración de la monarquía Estuardo en 1660. Tras su vuelta a las Islas después de su exilio francés,

appreciated for what it is, because there was no critical push behind it, and because for a long while people tended to assume it was ‘just another’ romance” (Knowles 1947: 274).

³⁴ Tal y como apunta Edwin B. Knowles en su artículo “Don Quixote through English Eyes”, el conjunto de alusiones y comentarios sobre la figura del hidalgo manchego durante el siglo XVII inglés revelan la visión de este como un mero loco del que reírse: “After Reading through the allusions one feels definitely that the Knight of la Mancha was commonly thought of at first as a fool and laughing stock. Don Quixote the crackpot seems to have been for most Englishmen the whole story” (107-108).

³⁵ “Gayton’s concept of Don Quixote as reflected in the *Notes* is no complimentary one. The Manchegan Knight is called ‘a sly coward’, ‘an unabashed liar,’ ‘a vagabond,’ ‘hypocritical thief,’ ‘sly fox,’ a ‘mealy-mouthed courtier.’ On several occasions his chastity is leered at. In fact, there was absolutely nothing in the Knight’s character as Gayton saw it to prevent the English wit from using it as a hatrack on which to hang any sort of facetious story that he dared to print. For him, Don Quixote had no ideals. He was an amusing old fool whom Gayton hoped to make more amusing by the addition of jokes. Sancho is similarly shorn of his personality. Dulcinea is only a subject for jest. Of awareness of Cervantes’s satirical purpose there is none” (Knowles 270-1).

la cultura inglesa de la época incorpora el ideario neoclásico imperante en Francia, con su gusto por la medida y la condena de los excesos de todo tipo. Estos cambios harán variar las ideas asociadas al *Quijote*, ya que el hidalgo comenzará a ser considerado un epítome de los excesos religiosos o ideológicos de todo tipo y la obra cervantina como un modelo para satirizar y purgar estas exageraciones. Este entendimiento del qui jotismo como *entusiasmo* encontrará una de sus primeras manifestaciones en el *Hudibras* (1663, 1664 y 1678) de Samuel Butler, en el que se dan la mano el Quijote rufián y grosero característico de d'Urfey, Philips y Gayton con la utilización de la figura qui jotesca como arma satírica frente al puritanismo. La obra de Butler dará comienzo a la interpretación satírica de la figura qui jotesca que caracteriza a la primera mitad del siglo XVIII. El primer testimonio crítico de esta interpretación puede apreciarse en la obra de Sir William Temple, *Miscellanea: The Second Part* (1690-2). En esta podemos observar un *Quijote* canonizado y ya convertido en un modelo de sátira literaria. Esta visión es a su vez observable en el espíritu de la nueva traducción emprendida por Peter Motteux *The History of the Renowned Don Quixote de la Mancha*, publicada en 1700. Pese a contener todavía tintes algo bajos y vulgares, Motteux trata de desmarcarse conscientemente de la visión grosera de Philips, convirtiéndose en un interesante testimonio de la emergencia de la visión satírica del *Quijote*.³⁶

En las primeras décadas del siglo XVIII aparecerán numerosas muestras de esta nueva interpretación satírica de la obra. La primera la ofrece uno de los grandes satiristas de la literatura inglesa, Jonathan Swift, que utiliza el modelo qui jotesco para ridiculizar a los autores llamados *modernos*, por contraposición a los clásicos o *ancients*, en su *A Tale of a Tub* (1704). Con la llegada de los *weekly magazines*, el *Quijote* llega al ámbito de las publicaciones periódicas, siendo tratado en una serie de artículos del *Tatler* y del *Spectator* de Addison y Steele, donde además podemos encontrarlo en ciertos rasgos de la figura de Sir Roger de Coverley, personaje creado por estos dos autores que encarna a Don Quijote en un aristócrata *tory* rural caracterizado desde una perspectiva amable y no degradada.³⁷ La publicación de la primera edición castellana del *Quijote* en Inglaterra, comisionada por Lord Cateret en 1738, *Vida y Hechos del*

³⁶ Esta nueva dimensión satírica reconocida en el *Quijote* une el qui jotismo con el concepto de *entusiasmo*, que vendría a simbolizar el excesivo fanatismo religioso o celo por una determinada ideología política. Un claro ejemplo de esta interpretación lo encontramos en el prefacio a la traducción de la obra de Peter Motteux, que relaciona precisamente a la figura qui jotesca con el fanatismo religioso y político, tal y como se pudo ver en el apartado anterior.

³⁷ Números 219 (1710), 249 (1711) y 446 (1712) del *Tatler*, y 227 (1711-12) del *Spectator*.

Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha—aparecida en cuatro volúmenes ilustrados por Vanderbilt y que incluían la primera biografía de Miguel de Cervantes aparecida en Inglaterra—ofrece una interesante muestra del nuevo rango de clásico de la literatura europea que la obra cervantina ya había adquirido en las letras anglosajonas. En 1741 encontramos otro interesante documento marcado por esta interpretación satírica del *Quijote*, las *Memoirs of Martinus Scriblerus*, escritas conjuntamente entre Alexander Pope, Jonathan Swift, Thomas Parnell, John Gay y el Conde de Oxford, que constituyeron el llamado *Scriblerus Club*. Los autores del *Scriblerus Club* logran desarrollar una nueva concepción de la sátira ligada directamente a Cervantes, en el que estos autores ven al maestro del *high burlesque*. A su vez, las figuras de Martinus Scriblerus y su padre Cornelius dan cuerpo a la figura del pedante erudito quijotesco (Pardo 2004). Para estos escritores, el humor cervantino, con su gravedad y seriedad características, se convierte en el vehículo más apropiado para sus intenciones satíricas. Tal y como ha señalado Staves, este nuevo Quijote satírico del siglo XVIII servirá a los autores augústeos como una herramienta de reforma moral capaz de cumplir los objetivos literarios que estos autores se habían propuesto (194). La culminación de esta idea de gravedad cervantina la encontremos en la traducción del *Quijote* realizada por Charles Jervas (o Jarvis) en 1742, que iría acompañada por una introducción a los romances caballerescos llevada a cabo por el erudito William Warburton, hecho que da fe de un mejor conocimiento de las intenciones paródicas de Cervantes así como de la interpretación del *Quijote* como épica burlesca. La traducción de Jervas se caracteriza por un tono más serio que sus precedentes, eliminando ciertos rasgos groseros todavía perceptibles en Motteaux y dotando a la obra cervantina de una seriedad acorde con el nuevo rango de clásico que adquiere en esta primera mitad del siglo XVIII.

Esta ejemplaridad de Cervantes será reconocida por Henry Fielding—que ya había introducido la figura quijotesca en una de sus obras teatrales, *Don Quixote in England* (1734)—cuando en su primera novela, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Adams* (1742), añade un significativo subtítulo que reza “Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote”.³⁸ Para

³⁸ Rita Gnutzmann ofrece un detallado análisis de las correspondencias episódicas y temáticas entre *Don Quixote in England* y la obra cervantina en su artículo “Don Quixote in England de Henry Fielding en relación al Don Quijote de Cervantes”. Por otra parte, la obra de Fielding fue traducida al castellano por Antonio Ballesteros en 2005 como *Don Quijote en Inglaterra* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España).

Heinz-Joseph Müllenbrook, la nueva interpretación del *Quijote* llevada a cabo por Henry Fielding supone un cambio decisivo en la configuración de las ideas en torno a la figura del Quijote en las letras inglesas:

It was Henry Fielding who took the decisive step towards a new interpretation of Don Quijote, regarding him not only as a ridiculous madcap but also as a good-hearted star-gazer, thus creating tension between reality and ideality. He deserves the credit for having read Cervantes's novel from a completely different angle, and the shifts towards a new assessment of Don Quijote is forever connected with his name. (199)

Con la introducción del primer Quijote “benevolente” de la literatura inglesa, Parson Adams, Fielding inicia la santificación de la figura quijotesca, que pasa de ser el objetivo humorístico o blanco de la sátira para convertirse en una potente arma satírica mediante la que el autor nos muestra las deficiencias morales de la sociedad que le rodea.³⁹ Tal y como señala Staves, Fielding construye un Quijote a medio camino entre la visión cómica y la romántica (206). Los aspectos ridículos de su figura ya no solamente hacen reír al lector, sino que también nos hacen replantearnos nuestra propia falta de compasión e inocencia y la superioridad moral del párroco quijotesco: “Such ignorance of the world is indeed ridiculous and the reader is meant to laugh – or at least smile – at him. Yet Adams is described in such a way that in order to see how ridiculous he is the reader is forced to incriminate himself and blush at his own lack of innocence” (207).

Por su parte, Alexander Welsh, en su estudio dedicado a la figura quijotesca como arquetipo heroico, plantea también esta posible utilización del héroe quijotesco como vehículo para exponer el materialismo y falta de ideales de una sociedad determinada:

The naïveté of the original Don Quixote could be imitated in a character whose idealism or simplicity contrasts with the affection, immorality, or crass materialism of the society he encounters. [...] A double effect is produced if this character is not only different from the people he meets but in some degrees quixotic. In the latter

³⁹ “Satire is displaced from the quixotic character onto the world and – especially – onto the reader who cooperates by supplying the attitudes of the world” (Staves 208). En un sentido similar al de Staves se expresa Müllenbrook, que reconoce un cambio en las estrategias satíricas asociadas a la figura del Quijote: “The decisive change, therefore, with regard to Don Quijote's function is the hero's radical mutation from being the butt of the satire, in Restoration times and well into the eighteenth century, into setting an example of the normative correct behaviour and at the same time exposing aberrations” (201). Eric Ziolkowski, a quien nos referiremos posteriormente, ha analizado el proceso de “santificación” del Parson Adams de Henry Fielding en la primera parte de su estudio *The Santification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest* (31-62).

case he embodies normative standards that begin to look silly themselves as well as marking the failure of others to rise to those standards. (1981: 17)

De este modo, la innovación realizada por Fielding y retomada por autores posteriores supone un giro fundamental en la utilización de la figura quijotesca. Del empleo de esta como blanco paródico o satírico, como representante de un tipo de literatura o de ideas que se censuran a través de los desvaríos quijotescos, llegamos a una sátira más punzante y profunda, que no se dirige contra los modelos de comportamientos representados por la anomalía quijotesca, sino más bien hacia la humanidad que la rodea y se burla de ella. Fielding convierte mediante este procedimiento a su particular Quijote, Parson Adams, en una herramienta de sátira refractada, ya que su cómica excentricidad será utilizada para mostrar la crueldad y deficiencia moral de un mundo que no logra llegar a estar a su altura espiritual, elevando de esta manera la figura del Quijote sobre el resto de la sociedad. De esta manera, Fielding logrará por primera vez en la historia de la literatura inglesa crear un personaje quijotesco completo, en el que se conjugan tanto los aspectos cómicos como los serios ya presentes en el original cervantino.

Sin embargo, esta nueva visión de la figura quijotesca no será la única aportación de Fielding a la tradición cervantina inglesa. Con la publicación de su primera novela, el autor inglés pisa un territorio todavía no explorado dentro de la recepción de Cervantes en Inglaterra, convirtiéndose en el primer autor que tratará de imitar la “manera” de Cervantes y no meramente reproducir la figura quijotesca o episodios concretos de la novela cervantina. Fielding consigue, retomando las ideas de Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote* (1914), combinar en la misma obra el quijotismo del personaje y el quijotismo del libro, llegando de esta manera al verdadero estilo cervantino:

Conviene pues, que, haciendo, un esfuerzo, distraigamos la vista de Don Quijote, y vertiéndola sobre el resto de la obra ganemos en su vasta superficie una noción más amplia y clara del estilo cervantino, de quien es el hidalgo manchego solo una consideración particular. Este es para mí, el verdadero quijotismo: el de Cervantes, no el de Don Quijote. Y no el de Cervantes en los baños de Argel, no en su vida, sino en su libro. Para eludir esta desviación biográfica y erudita, prefiero el título quijotismo a cervantismo. (87)

Pese a la preferencia de Ortega por el término *quijotismo* para referirse a la manera cervantina, parece mucho más acertado referirse a ella como *cervantismo*, tal y como ha propuesto R.K. Britton en su seminal artículo sobre la recepción de Cervantes en el

siglo XVIII inglés “Don Quixote’s Fourth Sally: Cervantes and the Eighteenth-Century Novel”. Britton reconoce en este sentido la gran importancia de Henry Fielding para la recepción inglesa de Cervantes en el ámbito de la novela. Para este estudioso, el autor inglés ofrece por primera vez una interpretación más profunda del *Quijote*, asimilando y aplicando las lecciones novelísticas ofrecidas por Cervantes a las letras inglesas. Con el empleo por parte de Henry Fielding de un modelo narrativo cuya base fundamental es el *Quijote*, llegamos al *cervantismo*, que difiere del *quijotismo* explotado por autores anteriores. La influencia de Cervantes ya no se basa exclusivamente en la mera utilización del personaje quijotesco como eje cómico de la novela, sino que ahora nos encontramos con una apropiación del proceder novelístico cervantino mediante la asimilación de la estructura profunda de la novela cervantina:

What did emerge after 1750 in the fiction that drew directly upon Don Quixote was, for the most part, a superficial kind of imitation of writers with no outstanding talent, for the majority of whom Cervantes’s book offered a comic character whose unique blend of madness, naivety and idealism could be adapted to provide often crude vehicles of satirical humour or social comment. Somewhat deeper and more significant lessons, however, were learned by Henry Fielding and Laurence Sterne, and it is to them that we must turn to discover *Cervantism* (as distinct from mere Quixotism) assimilated and reapplied with crucial implications for the writing of the novel in England both during the eighteenth century and beyond. (22-23)

En términos similares sobre este paso del *quijotismo* a la manera cervantina se han pronunciado Pedro Javier Pardo y Alexander Welsh. Para Pardo, este paso crucial se da en la narrativa de Fielding, Smollett y Sterne, en la que se puede encontrar algo más que una mera imitación de la figura del hidalgo manchego. Estos autores llevan a cabo la transición entre una imitación superficial de la figura quijotesca y el verdadero cervantismo, en el que el legado de Cervantes no se manifiesta única y necesariamente en el carácter libresco y apartado de la realidad de algunos de sus personajes, sino más bien en la manera de hacer novela, en el *cervantismo*:

Así pues hay un primer estadio de imitación quijotesca literal y superficial; un segundo de imitación quijotesca literal pero profunda y además cervantina; un tercer estadio de imitación quijotesca profunda ya no literal sino desplazada y que además es profundamente cervantina; en el cuarto la imitación quijotesca desaparece y queda solo la cervantina. El ordenamiento por supuesto no es cronológico, sino que viene dado por un movimiento de lo superficial a lo profundo, de lo literal a lo desplazado, y del quijotismo al cervantismo, en suma, de lo que es obvio a lo que no lo es. (1997: 577)

Para Welsh, el mito de Don Quijote y la manera cervantina no han de ser necesariamente equivalentes. De hecho, para el profesor norteamericano solamente un pequeño número de selectas novelas logran invocar al mismo tiempo el mito y el método:

The immense influence of the work is also remarkable for being twofold: even as Cervantes's method offered a flexible model for realism in the novel, his runaway hero, the self-created Don Quixote, became the model of rare heroism in the face of mundane reality. Both resources, the Cervantine method and the quixotic hero, have become closely associated with realism in the novel but need not be invoked in the same text. In truth, allegiances to the method and to the hero have generally been divided, as novelists and their critics have been engaged with the formal and philosophical problems of realism or with justice—not justice as a sustainable achievement, if there is such a thing, but as an ardent desire. Only very exceptional novels, original in their own right, draw upon both lessons from Cervantes. (2002: 80)

Esta transición del *quijotismo* hacia el *cervantismo* llevada a cabo por primera vez por Fielding se verá refrendada por una serie de novelas que irán apareciendo durante la segunda mitad del siglo XVIII. Estas novelas continuarán la combinación instaurada por Fielding de quijotismo y cervantismo, es decir, la utilización conjunta de la figura quijotesca junto a determinadas técnicas narrativas de clara raigambre cervantina. Entre estas podemos mencionar la sentimentalización de la novela cervantina llevada a cabo por Sarah Fielding, hermana del propio Henry Fielding, en su novela *The Adventures of David Simple*, aparecida en 1744; o la traslación del *Quijote* a una heroína femenina llevada a cabo por Charlotte Lennox en su *Female Quixote* de 1752.⁴⁰ Tobias Smollett conseguirá llevar a cabo una curiosa yuxtaposición de lo picaresco y lo cervantino en *Roderick Random* (1748) y *Peregrine Pickle* (1751),

⁴⁰ Para un análisis detallado de los Quijotes femeninos del siglo XVIII inglés puede consultarse: Scott Paul Gordon, *The Practice of Quixotism. Postmodern Theory and Eighteenth Century Women's Writing* (New York: Palgrave MacMillan, 2006) y "Female Quixotism: Charlotte Lennox and Tabitha Tenney", *Cervantes in the English Speaking World: New Essays*, ed. Darío Fernández Morera y Michael Hanke (Barcelona: Reichenberger, 2005: 127-47); Amy Pawl, "Feminine Transformations of the *Quixote* in Eighteenth-Century England: Lennox's *Female Quixote* and Her Sisters", *Echoes and Inscriptions: Comparative Approaches to Early Modern Spanish Literatures*, ed. Barbara A. Simerka y Christopher Weimer (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2000: 142-159); Pedro Javier Pardo, "El Quijote femenino como variante del mito Quijotesco", *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (2004: 1627-1644) y "La heroína quijotesca en la novela inglesa del siglo XIX: Jane Austen, George Eliot y otros novelistas", *Cervantes y el ámbito anglo-sajón*, ed. Diego Martínez Torrón (Madrid: Sial, 2005: 356-375); y la tesis doctoral de Miriam Borham "Quixotic Readers and Quixotic Writers: Cervantes's Daughters in British Narrative Fiction from Lennon to Austen" (Universidad de Salamanca, 2013).

decantándose plenamente por lo cervantino—una vez publicada su traducción del *Quijote* en 1755—en *Sir Launcelot Greaves* (1760), su obra más quijotesca, y *Humphrey Clinker* (1771), una auténtica enciclopedia tanto de quijotismo como de cervantismo.⁴¹ A este corpus de inspiración cervantina también habría que añadir la que es probablemente la obra maestra de la novela cervantina inglesa, el *Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne, culminación del proceso de incorporación de la narrativa de Cervantes a la novela inglesa de este siglo.

Con el triunfo de la novela sentimental en Gran Bretaña aparecerán dos novelas protagonizadas por Quijotes sentimentales, *The Vicar of Wakefield* (1766), de Oliver Goldsmith, y *A Sentimental Journey* (1768), del propio Sterne, que desgraciadamente permanecería inacabada por la muerte del autor anglo-irlandés. Tras estos Quijotes de impronta sentimental, se producirá una reaparición del Quijote satírico característico de principios de siglo en una serie de novelas escritas según los presupuestos del *comic romance* desarrollado por Fielding. Tal es el caso de la obra de Richard Graves, *The Spiritual Quixote* (1773), en la que nos encontraremos con Geoffrey Wildgoose, un Quijote joven que, a la manera de Joseph Andrews y la Arabella de Lennox, se verá contaminado por una serie de lecturas perniciosas, en este caso obras metodistas y puritanas, que deberá superar en su proceso de desarrollo personal. Mediante la figura de Wildgoose, Graves retoma la conexión entre quijotismo y entusiasmo político o religioso característica de principios de siglo, utilizando la figura quijotesca como un arma satírica frente a las ideas religiosas de metodistas y puritanos.⁴² Al igual que Fielding y Lennox, Graves añade a su Quijote ciertos atributos

⁴¹ Para Pedro Javier Pardo, *Humphrey Clinker* supone la culminación de la novela cervantina inglesa del XVIII, ya que la novela de Smollett logra compilar todas las formulaciones previas del Quijote en la literatura inglesa de este momento:

Placing Smollett in the Cervantine tradition, however, means that he is not just indebted to Cervantes, but also to the previous authors in that tradition. And this is indeed the case with *Humphrey Clinker*, which is related to most—not to say all—significant eighteenth-century English works. Smollett's last novel is not only the last major Cervantine work of the century, its last great achievement, but also the melting pot of all previous achievements in the tradition, and in this sense, it can be considered a summit. (2005: 83)

⁴² Este renacimiento de la asociación entre *quijotismo* y entusiasmo se ve refrendado por la aparición de una serie de novelas que hacen uso del *quijotismo* como arma política pero que se encuentran bajo el influjo directo del *comic romance*. Tal es el caso de *The History of Sir George Warrington; or the Political Quixote* (1797), en la que los ideales ilustrados, asociados a la Revolución Francesa, serán duramente criticados; o la obra de Charles Lucas *The Infernal Quixote; a Tale of the Day* (1801), en la que Lucas asocia de nuevo el quijotismo con los fanatismos políticos y con los acontecimientos ocurridos en Francia en 1789. Esta obra supone

romancescos y lo sitúa en una trama amorosa, lo que muestra cómo la reaparición del Quijote satírico se producirá bajo la clara influencia de Henry Fielding y su *comic romance*.

Este gran número de novelas que incorporan tanto el *quijotismo* como el cervantismo, que se sirven tanto del mito como del método, ofrece una interesante muestra del valor que la “imitation in the manner of Cervantes” de Henry Fielding tendrá para la novelística inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII y de principios del XIX. Pasamos, por lo tanto, al análisis de los aspectos narrativos de los que Henry Fielding se servirá para experimentar con un nuevo tipo de escritura novelística tanto en su primera novela, *The History of the Adventures of Joseph Andrews, and his Friend, Mr. Abraham Adams* (1742), como en la culminación de la asimilación del modelo cervantino por parte de Fielding en su obra maestra, *The History of Tom Jones, a Foundling*, aparecida en Londres en 1749. Ambas novelas prestan un incalculable servicio a la tradición cervantina en las letras inglesas, empleando un nuevo tipo de realismo que reproduce todas las facetas del método narrativo desarrollado por Cervantes y que ofrecerá un fecundo modelo novelístico para las letras inglesas y europeas de siglos venideros.

una vuelta a la versión más simplista del *Quijote*, totalmente falta de profundidad, ya que Marauder, el personaje central de la obra, es un personaje negativo e *infernal*. Un curioso ejemplo de la asociación del quijotismo con la idea del entusiasmo lo constituye la anónima *The Amicable Quixote, Or the Enthusiasm for Friendship* (1788), en la que el quijotismo queda asociado a la obsesión por encontrar una amistad verdadera.

3.2. WRITTEN IN THE MANNER OF CERVANTES: LA RECEPCIÓN DEL QUIJOTE EN JOSEPH ANDREWS

3.2.1. Quijotismo y narrativa anti-romancesca

Y pues esta vuestra escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para que andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáres y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos ni oscurecerlos. Procurad también que leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la maquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de mucho más, que si esto alcanzásedes, no habrías alcanzado poco.

Miguel de Cervantes, prólogo al *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (13-14)

What the Female Readers are taught by the Memoirs of Mrs. Andrews, is so well set forth in the excellent Essays or Letters prefixed to the second and subsequent Editions of that Work, that it would be here a needless repetition. The authentic History with which I now present the public is an Instance of the great Good that Book is likely to do, and of the Prevalence of Example which I have just observed since it will appear that it was by keeping the excellent Pattern of his Sister's Virtues before his Eyes, that Mr. Joseph Andrews was chiefly enabled to preserve his Purity in the midst of such great Temptations; I shall only add, that this Character of Male-Chastity, tho' doubtless as desirable, as becoming in one Part of the human Species, as in the other, is almost the only Virtue which the great Apologist hath not given himself for the sake of giving Example to his Readers.

Henry Fielding, *The History of Joseph Andrews and of his Friend, Mr. Abraham Adams* (62)

It is hardly a coincidence that a number of important novelists—Cervantes, Fielding, Jane Austen, Thackeray—started out writing parodies, for the sense of realism in the novel often depends upon a parodist's awareness of the awkward disparity between things as they really are and things as they are represented in literature.

Robert Alter, *Fielding and the Nature of the Novel* (101)

Como acertadamente apunta Robert Alter en su estudio sobre la novelística de Henry Fielding, los inicios paródicos de algunos de los más importantes novelistas

de la historia de la literatura europea no son atribuibles al azar. La novela, caracterizada desde sus inicios por su carácter “novedoso” respecto a la literatura precedente, se ha articulado desde su nacimiento como una respuesta a determinadas manifestaciones literarias que estos primeros novelistas consideraron una insuficiente representación de la realidad. Este carácter alternativo de lo novelesco ha llevado a autores como Walter Reed a hablar del “ethos of opposition” característico de la novela, de su naturaleza combativa frente a géneros canonizados y particularmente frente a otras narrativas y otras novelas:

It is this sense of itself as ‘outsider’, in fact, that I would single out as the most basic feature of the novel as a literary kind. The novel is a deliberate stranger to literary decorum; it insists on placing itself beyond the pale of literary tradition. Its ethos of opposition is fundamental and should not be ignored. It is one reason why the term ‘novel’ (from the Latin *novellus*, ‘news’) has proved so difficult to define, a term not even available in most European languages, which unlike English do not distinguish between ‘novel’ and ‘romance’ [...] Nevertheless, the term does continue to mean something to educated readers, as repeated critical usage attests. It is the idea of novelty confronting tradition that is of the essence. (3)

Esta idea de novedad respecto a la ficción precedente hace que la novela articule su independencia respecto a la literatura anterior siguiendo una serie de estrategias de oposición a esta, que según Reed serían fundamentalmente tres. La primera de ellas es la estrategia de rechazo, por la que la novela en cuestión trata de negar su carácter literario y ficcional, buscando aparentar una existencia fáctica, histórica y real. Claros ejemplos de esta estrategia serían Daniel Defoe y Samuel Richardson, pioneros de la novela inglesa. La segunda de las estrategias propuesta por Reed es la de incorporación y transcendencia. Al incorporar otros textos a la propia novela y parodiarlos, el autor establece dos niveles ficcionales fundamentales, el del texto parodiado y el de la alternativa a lo parodiado, afianzando la sensación de realismo gracias al contraste entre lo parodiado y su alternativa novelesca; al mismo tiempo, debido al carácter metaliterario de este diálogo, se muestra la artificiosidad del fenómeno literario, revelando su necesaria ficcionalidad. Como veremos a lo largo de este trabajo, esta es la estrategia seguida por Cervantes, Fielding y Wieland. Finalmente, la tercera estrategia que propone Reed, propia del Modernismo y el Postmodernismo, es la vulgarización de la literatura, el intento de dar una apariencia simple y común a lo canónico. Para Reed, James Joyce y John Barth son los principales representantes de esta estrategia novelística en las letras angloamericanas (11-12).

Por su parte, Mijail Mijailovich Bajtín (1895-1975), en su ensayo *De la Prehistoria del Discurso Novelístico* (1940), señala a las formas irónicas y paródicas de la Antigüedad y de la Edad Media como las precursoras directas del lenguaje novelístico.⁴³ Para el crítico ruso, la novela moderna se caracteriza como un sistema polifónico en el que distintos lenguajes “mutually and ideologically interanimate each other” (*Prehistory* 47). Dentro de este sistema polifónico, el autor no solamente organiza una miríada de lenguajes capaces de representar de una u otra manera la realidad, sino que los convierte en *imágenes novelísticas*. El lenguaje pasa de ser un medio de representación a ser el objeto representado:

To a greater or lesser extent, every novel is a dialogized system made up of the images of ‘languages’, styles, and consciousnesses that are concrete and inseparable from language. Language in the novel not only represents, but itself serves as the object of representation. Novelistic discourse is always criticizing itself. (49)

La novela se distinguiría de otras formas narrativas como la épica precisamente por esta capacidad de incluir distintos lenguajes dentro del espacio novelístico y de reificarlos, utilizando la terminología propiamente bajtiniana (*Discourse in the Novel* 361). Bajtín sitúa el origen de esta polifonía novelística precisamente en las formas cómico-paródicas grecolatinas, cuyo objetivo primigenio habría sido la ridiculización de otros lenguajes artísticos. Para Bajtín, esta incorporación paródica de otros lenguajes habría favorecido el nacimiento de la novela, en la que la *poliglosia* y el *diálogo* entre distintas voces se constituyen como características fundamentales del nuevo género:

The most ancient forms for representing language were organized by laughter – these were originally nothing more than the ridiculing of another’s language and another’s direct discourse. Polyglossia and the interanimation of language associated with it elevated these forms to a new artistic ideological level, which made possible the genre of the novel. (*Prehistory* 50-51)

La concepción bajtiniana de la novela entiende esta como la intersección entre distintas *imágenes novelísticas*, es decir, entre representaciones objetivadas de un lenguaje concreto. Sin embargo, para Bajtín estos lenguajes no funcionan únicamente en un nivel puramente lingüístico o estilístico, sino que acarrear con ellos diferentes visiones

⁴³ Cito los ensayos de Bajtín *De la Prehistoria del discurso novelístico* (1940) y *Discurso en la Novela* (1935) desde la compilación de algunos de los principales escritos teóricos del crítico ruso llevada a cabo por Michael Holquist y titulada *The Dialogic Imagination. Four Essays* (Austin: University of Texas Press Slavic Series, 1982).

del mundo e ideologías.⁴⁴ La novela se convierte por lo tanto en un diálogo entre distintas imágenes reificadas del lenguaje, pero también entre las ideas y epistemologías asociadas a estas. El diálogo transforma la novela en un juego de espejos, en el que la multiplicidad de lenguajes incorporados a esta hace que las distintas imágenes novelísticas se corrijan las unas a las otras, reflejando de esta manera la totalidad de la realidad, dada la incapacidad de cualquier tipo de discurso monológico y univocal de retratarla de manera exhaustiva.⁴⁵ De esta manera, las formas cómico-paródicas grecolatinas y medievales, precursoras del discurso novelístico, habrían logrado articular a través del correctivo de la risa, gracias a la ridiculización de los distintos ideologemas incorporados a la narrativa, una visión de la realidad que cubre precisamente los ángulos muertos del discurso monológico, ofreciendo una visión total de la existencia:

Parodic-travesty literature introduces the permanent corrective of laughter, of a critique on the one-sided seriousness of the lofty direct Word, the corrective of reality that is always richer, more fundamental and most importantly, too contradictory and heteroglot to be fit into a high and straightforward genre. (*Prehistory* 55)

Las formas cómico-paródicas constituyen de este modo un especial “mundo intragenérico” (59), en el que el lenguaje se transforma en una mera hipótesis mediante la que comprender la realidad (61). El mundo intragenérico de la parodia crea por lo tanto *híbridos intencionales* (75), en los que se establece un diálogo entre el lenguaje parodiado y el parodiador, trasladando los valores del estilo parodiado a un nuevo contexto, en el que se le aplica el correctivo humorístico y realista de la imagen novelística parodiadora.⁴⁶

⁴⁴ “Images of language are inseparable from images of world views and from the living beings who are their agents—people who think, talk, and act in a setting that is social and historically concrete”. (49). Bajtín ya había definido estas imágenes de lenguaje cargadas de una visión concreta del mundo como *ideologemas* en su *Discourse in the Novel*:

The speaking person in the novel is always, to one degree or another, an *ideologue*, and his words are always ideologemes. A particular language in a novel is always a particular way of viewing the world, one that strives for a social significance. It is precisely as ideologemes that discourse becomes the object of representation in the novel, and it is for the same reason novels are never in danger of becoming a mere aimless verbal play. (333)

⁴⁵ “Just as there is all to know about a man is not exhausted by his situation in life, so all there is to know about the world is not exhausted by a particular discourse about it; every available style is restricted”. (*Prehistory* 45-46)

⁴⁶ Bajtín define en su *Discourse in the Novel* lo que llama *híbridos novelísticos* de la siguiente manera:

En consecuencia, Bajtín ve el germen de la novela moderna en la parodia de los géneros narrativos dominantes a la que se refería Reed. Para el crítico ruso:

Literary parody of dominant novel-types plays a large role in the history of the European novel. One could even say that the most important novelistic models and novel-types arose precisely during this parodic destruction of preceding novelistic worlds. (*Discourse in the Novel* 309)

La parodia literaria y el diálogo entre distintas imágenes novelísticas se convierten, por lo tanto, en las características fundamentales de los principales modelos novelísticos de la historia de la literatura europea. El carácter opositor, novedoso, y en última instancia dialógico de la novela convierten de esta manera a la parodia en uno de sus posibles y naturales puntos de partida.

Cervantes desarrollará su propia técnica novelística precisamente a través de la dialogización de distintas tipificaciones literarias de la realidad, estableciendo un conflicto entre la imagen novelística de la literatura parodiada y el discurso cómico-realista que el autor alcalaíno propone como alternativa literaria.⁴⁷ Para ello, Cervantes emplea la *formula quiijotesca*, que, tal y como señala P.J. Pardo, incorpora este primer nivel paródico dentro de la mente del personaje quiijotesco para poder alcanzar a través de la locura de este una mayor sensación de realismo dentro de la propia novela y, consecuentemente, el segundo nivel mencionado por Reed y Bajtín, el de la alternativa novelística a lo parodiado:

La fórmula paródica quiijotesca no es sino una clara explicitación de esta característica esencial de la novela: a través de su locura quiijotesca Cervantes incorpora la literatura que quiere desacreditar y en el acto de la desacreditación realza y pone de manifiesto el realismo de su novela. (1997: 443)

En este sentido, el realismo cervantino podría ser caracterizado, tal y como ha hecho Pardo, como decididamente *anti-literario*, dado que la manera mediante la que Cervantes logra una mayor sensación de realismo es a través de la crítica de una

The novelistic hybrid is an artistically organized system for bringing different languages in contact with one another, a system having as its goal the illumination of one language by means of another, the carving art of a living image of another language. (361)

Para el crítico ruso, los ejemplos clásicos de híbridos novelísticos serían el *Quiijote* y la novela cómica inglesa de Fielding, Smollett y Sterne, así como la novela cómica del Romanticismo alemán representada por Hippel y Jean Paul Richter (362).

⁴⁷ José Montero Reguera ofrece un completísimo resumen de toda la crítica dedicada al diálogo y el *Quiijote* en su capítulo "Diálogo y Narradores en el *Quiijote*", que forma parte de su obra *El Quiijote y la Crítica Contemporánea* (149-167).

abstracción literaria previa—en este caso la de los libros caballerescos—; y *anti-romancesco*, dado que mediante esta crítica al género caballeresco se articula el correctivo cervantino a ciertos aspectos del modo *romance*, que no es rechazado totalmente por Cervantes, sino más bien reformulado. En este nuevo tipo de realismo cervantino quedan de esta manera latentes tanto la naturaleza reactiva que Reed y Alter encontraban en los grandes novelistas europeos como el carácter *dialogico* de la novela que Bajtín establece como condición *sine qua non* del discurso novelístico.

En *Don Quijote*, Cervantes ataca sus objetivos paródicos a través de la extraña locura libresca del hidalgo manchego, que propicia un diálogo entre la imagen de la literatura que Cervantes pretende parodiar y la realidad que él mismo trata de evocar en su novela, explicitando a través de las consecuencias que acarrea el comportamiento de Don Quijote el desfase entre la literatura caballeresca que está en su cabeza y la realidad española del siglo XVII que lo rodea. Para Félix Martínez Bonati, el conflicto quijotesco entre literatura y realidad constituye una *tematización primaria* de la literatura, que establece un contraste entre dos regiones literarias distintas, la romancesca, parodiada y satirizada, y la cómico-realista, a través de la cual se articula la parodia:

[...] hay en el *Quijote* una *tematización primaria* de la literatura en tanto esta es parte esencial de la fábula: es la causa de la locura del héroe y la fuente de los motivos de su búsqueda. Toda la obra despliega dentro del mundo ficticio, el conflicto entre literatura y realidad (y el de ‘falso’ idealismo heroico y moralidad razonable) bajo la forma del conflicto entre imaginación romancesca y cómico-realista. Se habla en ese mundo de literatura y sus formas. (70-71)

Esta tematización primaria de la literatura conlleva lo que Martínez-Bonati llama “objetivación de las formas constitutivas de la imaginación literaria” (68), es decir, la incorporación de imágenes novelísticas al universo narrativo de Cervantes y su reificación a través del diálogo entre ellas. De esta manera, “se objetiva la esencia de la literatura como fenómeno, se ironiza el sistema de la facultad poética” (68). A través de la ridiculización de un discurso narrativo concreto, el de los libros caballerescos, y de su confrontación con el discurso cómico-realista de la obra, Cervantes nos muestra “que cada institución poética tiene límites y poderes específicos, y que no hay imaginación definitiva y absoluta” (68). Tal y como habría apuntado Bajtín, el discurso literario pasa a ser únicamente una hipótesis para tratar de representar la realidad, no una verdad definitiva y absoluta. Al poner de relieve los necesarios límites de la

imaginación literaria, Cervantes subraya cómo cualquier discurso literario conlleva una necesaria estilización de la realidad, llevando a cabo una suerte de “crítica de la razón poética”:

Al exponer de este modo las condiciones y los límites de la experiencia imaginativa, [Cervantes] ha realizado tácitamente una suerte de crítica de la razón poética. Una de las grandes virtudes liberadoras de su obra, es el descubrimiento de la verdad de que no hay un absoluto de la imaginación humana, de que, para henchirse de vida, tiene esta que someterse a las limitaciones de una *abstracción configuradora*, de un ‘estilo’. Es dado escapar así a uno de los géneros más sutiles de esclavitud interior: la *ingenua* aceptación de las formas en las que nos imaginamos el mundo y sus procesos, la tiranía del mundo sobre la experiencia. (69)

De este modo, Cervantes logra escapar de la tiranía del discurso monológico, estableciendo en su novela un conjunto de voces y discursos asociados a distintas “abstracciones configuradoras” que ponen de relieve la incapacidad de un discurso literario, en este caso el de los libros caballerescos, de representar la realidad en su totalidad.

Cervantes articula su parodia de lo caballeresco y de lo romanesco mediante tres estrategias fundamentales derivadas del problema epistemológico que la lectura de los libros caballerescos acarrea a Don Quijote en su contacto con el mundo cómico-realista de la novela. La primera de estas estrategias paródicas es la utilización de la *locura imitativa* del hidalgo manchego, quien, influido por sus lecturas caballerescas, intenta reproducir al detalle todos los aspectos presentes en los libros de caballerías.⁴⁸ Es esta una locura estética y formal, que explicita la crítica específica de Cervantes en este caso a una manifestación genérica y concreta del modo *romance*, la de los libros caballerescos. Este recurso se manifiesta desde el inicio de la novela, en los capítulos segundo y tercero de la primera parte, que transcurren en la primera venta que visita el Hidalgo, en la que tratará de imitar formalmente todos los aspectos de la trayectoria de un caballero, empezando por toda la parafernalia necesaria para ser armado como tal. Al llegar a la venta, Don Quijote cree ser recibido por unas cortesanas, a las que se

⁴⁸ Para Félix Martínez-Bonati, la región imaginaria de los libros de caballerías no está presente en el mundo de la novela, sino que es meramente evocada por Don Quijote, algo que hace que su ironización en el universo novelístico cervantino sea particularmente indirecta:

Acontecimientos característicos del mundo caballeril no tienen lugar en el mundo de Don Quijote. Meramente se los evoca, en especial por medio de las erradas interpretaciones que hace el protagonista de sus circunstancias y por las bien o mal intencionadas mentiras y simulaciones de amigos o extraños. Lo caballeril es sólo parte de la imaginación de los personajes y de la memoria de los lectores. (192)

dirige en un lenguaje arcaizante, reminisciente de los libros caballerescos (I. 2: 37).⁴⁹ Estas doncellas resultarán ser unas “mozas, de esas que se llaman del partido” (I. 2: 36), por lo que la lengua que Don Quijote emplea con ellas amén de anacrónica resulta ridícula.⁵⁰ Tras creer que un “porquero que andaba recogiendo unos rastros de una manada de puercos” era un enano que tocaba la corneta para entrar al castillo (I. 2: 37), Don Quijote encontrará al ventero, un personaje mediante el que Cervantes evoca deliberadamente la región imaginaria del mundo de la picaresca y que el hidalgo toma por castellano. La llegada del hidalgo a la venta, ofrece de esta manera los primeros ejemplos de la transformación de la realidad que Don Quijote lleva a cabo.⁵¹ Una vez dentro de la venta, el caballero de la Triste Figura cree disfrutar de un banquete a la usanza de los libros caballerescos, con truchas y pan candeal (41), que resultará ser “una porción del mal remojado y peor cocido bacalao, y un pan tan negro y mugriento como sus armas” (40). Tras el banquete, Don Quijote, siguiendo el ejemplo de los caballeros andantes, vela las armas en un patio, ya que el ventero le asegura que la capilla de su castillo ha sido derribada, por lo que tendrá que conformarse con el patio del “castillo” para tal propósito (41). Durante la vela de armas, Don Quijote se verá perturbado por uno de los arrieros, que las lanza al suelo, lo que propicia una de las características escenas de refriega de la novela cervantina. Tras esta, el ventero,

⁴⁹ John Jay Allen ve en el lenguaje arcaizante empleado por Don Quijote una explicitación del orgullo y de la vanidad de la figura quijotesca que predomina en la primera parte de la obra. Para el crítico norteamericano, Cervantes se sirve de este recurso para despertar en el lector una actitud concreta hacia la figura quijotesca, la de la risa, que será posteriormente desplazada conforme la novela avanza hacia una actitud más benevolente respecto al hidalgo manchego:

Our examination of the contribution of language and style to the determination of the appropriate ethical perspective reveals again that Cervantes both presents Don Quixote as being a fool and makes a fool of him in the First Part of the novel. The reader's changing judgment of the protagonist is abetted by the diminution and eventual disappearance of chivalric archaism, which was previously associated with the knight's vanity and presumption than with chivalric context or insanity, by the avoidance of mock-epic deflation of Don Quixote, and by the elimination of the innuendos involved in the kind of comic displacement we have just witnessed. (82)

⁵⁰ Cervantes explicita la dimensión lingüística de la locura imitativa quijotesca “Con estos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su *lenguaje*” (I. 2: 36, énfasis añadido). De esta manera, la reificación del lenguaje caballeresco es bastante evidente, dado que este es incorporado a la novela y dialogado por otros discursos como el picaresco del ventero o el cómico-realista de Sancho Panza.

⁵¹ “Pensó el huésped que el haberle llamado castellano había sido por haberle parecido de los sanos de Castilla, aunque él era andaluz, y de los de la playa de Sanlúcar, no menos ladrón que Caco, ni menos maleante que estudiantado paje”. (I. 2: 38)

cansado de los continuos disturbios creados por Don Quijote, decide precipitar la marcha del hidalgo de su venta, escenificando la ceremonia del espaldarazo, que celebra con un “libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas” (I. 3: 46). Como se desprende de este episodio, la parodia resulta del contraste entre la imitación formal de Don Quijote y la realidad degradada en la que pretende llevar a cabo esa imitación, que adquiere unos contornos totalmente anti-romancescos, mostrándonos una realidad baja y vulgar en la que no encontramos ni doncellas, ni castellanos, ni enanos, sino prostitutas, venteros curtidos en las Ventillas de Toledo y arrieros que recogen los excrementos de cerdos. La comicidad se articula, por lo tanto, gracias a la creación de un híbrido intencional, en el que se produce un encuentro entre dos regiones de la imaginación bien distintas y en cierto modo antagónicas.⁵² El comportamiento de Don Quijote ante una encrucijada (I. 5), en la que, a imitación de los caballeros medievales, deja a la elección de su rocín el camino a seguir, constituye otro ejemplo de este tipo de locura discursiva, imitativa y estética, así como la penitencia en Sierra Morena (I. 24 y 25), en la que Don Quijote reproduce la de Amadís de Gaula como Beltenebros en la Peña Pobre. Otras convenciones propias del género caballeresco como la retórica ligada al Amor Cortés y la estructura narrativa camino-corte son parodiadas a través de su anacronismo y de su yuxtaposición con el universo cómico-realista de la novela de Cervantes, explicitando de esta manera la inoperancia de las convenciones caballerescas en la España del siglo XVII.

La segunda estrategia paródica que emana del quijotismo es la *locura transformativa* o imaginativa, que se convertirá en la forma principal de locura quijotesca durante la primera parte y que, como hemos visto, ya era anticipada en la llegada de Don Quijote a la venta. P. J. Pardo ha visto en esta transformación de la realidad que la mente de Don Quijote lleva a cabo en su delirio quijotesco un *desplazamiento invertido*, ya que si el desplazamiento situaba lo romancesco en una realidad degradada, el desplazamiento inverso de Don Quijote elevará lo degradado a las

⁵² Para Félix Martínez-Bonati, estos encuentros propician una mayor conciencia por parte del lector respecto a la necesaria tipificación literaria del discurso, que es de esta manera reificado y convertido en una articulación discursiva de la realidad:

Lo que producen estos encuentros de irreconciliables sistemas de interpretar la experiencia, es, como estoy sosteniendo, una *relativización*, no del sentido de la realidad, sino de los códigos conceptuales y artísticos de las formas con las que queremos articular —ya discursivamente, a en imágenes— la conciencia de lo real.
(128)

alturas de lo romancesco, apuntando de nuevo de esta manera refractada a la insuficiencia e inverosimilitud de los modelos librescos para abarcar la realidad en su totalidad (1997: 251-252). Como ha sido señalado, esta estrategia se encuentra a lo largo de todo el núcleo de las aventuras quijotescas de la primera parte, empezando por la celeberrima aventura de los molinos de viento (I. 8), que da paso a la de los monjes de San Benito que puede encontrarse en el mismo capítulo, en la que Don Quijote acusa a unos monjes que acompañaban a una diligencia de una dama vizcaína de llevar una princesa prisionera en contra de su voluntad; las ya mencionadas aventuras de la venta de Juan Palomeque (I. 16 y 17), que de nuevo Don Quijote toma por castillo y a sus “cortesanías” por damas de este; la aventura del rebaño de ovejas (I. 18), que el hidalgo manchego transforma mentalmente en dos ejércitos dispuestos a enfrentarse; o la de los disciplinantes (I. 51).⁵³ Para John Jay Allen, existen claros cambios en los objetivos irónicos en el paso de la primera a la segunda salida quijotesca, que marca esta transición entre la locura imitativa del hidalgo y su delirio transformativo. Para el autor norteamericano, la segunda expedición quijotesca subraya la crítica ética y moral de Cervantes respecto a la figura quijotesca, que será continuamente castigada por su vanidad y agresividad:

The strategy of Overt, Specific Comic irony directed at the same or similar targets and employing the same tactics continues throughout the second sally. But there are two important differences in the irony in the second sally: (1) the extent to which Don Quixote and Sancho become the objects of irony not through direct reference to the novels of chivalry—which are criticized without irony by the curate and the canon (Chapters XL VII-L) for precisely the same defects satirized in the Prologue and the first sally—and not through the constant intrusion of the narrator as ironist, but through self-betrayal, and (2) the shift from the predominantly aesthetic targets of the first sally to the predominantly ethical ones of the second as the irony moves from the field of observation of literature to that of life. (158-159)

Con la segunda expedición se pasa por lo tanto del terreno de la parodia, de la ridiculización de la imagen novelística de lo caballeresco, al cuestionamiento moral de las actitudes caballerescas y de los defectos asociados a ellas. En otras palabras, con este cambio de énfasis de lo puramente estético y lingüístico a lo ético la novela cervantina comienza a adentrarse en el terreno de lo satírico, en este caso utilizando a la figura quijotesca como blanco de la ironía cervantina. Aún así, en la segunda parte

⁵³ Tanto la aventura de los encamisados (I. 19) como la de los batanes (I. 20) son más bien errores interpretativos propiciados por la oscuridad de la noche, y no transformaciones de la realidad ocurridas dentro de la mente romancesca de Don Quijote.

de la obra, en la que otros aspectos de la locura quijotesca cobrarán más importancia, todavía pueden encontrarse, aunque con menos frecuencia que en la primera, ejemplos de esta manifestación de la locura quijotesca, como por ejemplo la aventura del Barco Encantado (II. 29).

En la segunda parte de la obra, Cervantes se centrará más en el aspecto *dramático* o teatral que propicia la locura quijotesca. Mediante esta tercera estrategia, el Quijote se convierte en un agente pasivo que, en lugar de transformar el mundo de acuerdo a sus patrones caballerescos, pasa a presenciar una representación o transformación de la realidad llevada a cabo por terceros acorde con el mundo romanesco de su imaginación. Esta estrategia es en cierto modo el resultado de la locura transformativa, ya que solamente aquellos personajes que efectúan una radical transformación romanesca de la realidad son capaces de no detectar el desplazamiento invertido de esta que otros llevan a cabo al evocar el universo romanesco dentro del mundo cómico-realista en el que se mueve la novela de Cervantes. Tal y como se ha señalado anteriormente, este aspecto pasivo de la locura quijotesca se manifiesta fundamentalmente durante la segunda parte del *Quijote*, aunque de nuevo existen algunos episodios que lo anticipan en la primera, concretamente la falsa historia de la princesa Micomicona (I. 26 y 30), que los personajes de las historias interpoladas, más el cura, el barbero y Sansón Carrasco, tejen para devolver a Don Quijote a su aldea. En la segunda parte se encuentra esta estrategia desde un primer momento, cuando Sancho persuade a Don Quijote de que Dulcinea se encuentra entre unas sucias labradoras (II. 9 y 10), lo que hace creer al hidalgo que la disparidad entre su figura idealizada y la sucia labradora que Sancho le presenta ha de ser necesariamente el resultado del encantamiento de algún mago. El encuentro con el Caballero de los Espejos (II. 12-15) supone otro claro ejemplo de esta estrategia, así como los episodios vividos por Don Quijote y Sancho Panza en el Palacio de los Duques (II. 30-57), en el que se representan toda una serie de farsas de carácter romanesco con el único objeto de reírse de la locura de Don Quijote y de su fiel acompañante. En este sentido, el objetivo de la sátira cambia, ya que la figura quijotesca se convierte en un arma de sátira refractada.⁵⁴ A través de las farsas

⁵⁴ John Jay Allen también ha señalado este papel del Quijote como satirista pasivo: "Don Quixote himself becomes, in the third sally, a conscious ironist, extremely adept at exposing the follies of others. This is one of the major differences between Parts I and II and an important component of the movement toward sanity". (167)

propiciadas por la locura e ingenuidad quijotesca se lanza una mirada crítica hacia aquellos que las preparan, que demuestran no ser mucho más cuerdos que el objeto de sus burlas.⁵⁵

De estos tres aspectos de la locura quijotesca se deduce una gradación del quijotismo del personaje en cuestión, que podría aportar una nueva luz sobre las intenciones paródicas y satíricas de los autores que utilizan la figura quijotesca. De este modo, aquellos personajes que reproduzcan únicamente los aspectos imitativos y estéticos de la locura quijotesca poseerían un quijotismo *inicial*, que puede ser utilizado para criticar ciertos aspectos del género literario que es el blanco de la parodia o para explicitar su univocalidad e incapacidad de retratar la realidad en su totalidad. En este sentido, la locura imitativa se dirigirá siempre contra manifestaciones literarias concretas, en el caso del *Quijote* los libros caballerescos y no el modo *romance*, tal y como veremos más adelante. Si junto a los aspectos reproductivos o imitativos de la figura quijotesca descubrimos la faceta *transformativa* del quijotismo, nos encontraremos frente a un quijotismo *medio*, en el que el personaje emplea un desplazamiento inverso, elevando la realidad degradada a la región imaginaria romancesca. Este tipo de quijotismo puede enfrentarse al género específico, pero también a ciertos aspectos del modo, ya que, tal y como señala Pardo, el hecho de no aceptar la realidad degradada tal y como es, es decir, de descubrir bajo una realidad material un nivel superior de la existencia acorde con la visión romancesca e ideal del personaje, supone una crítica a la segunda perspectiva vertical característica del *romance*, que, tal y como se analizó en el capítulo primero, asume dos niveles de existencia, uno sensible y otro inteligible por encima de este. En este sentido, este tipo de quijotismo abarca tanto la crítica al género como al modo, y permite al novelista un espejo crítico mucho más amplio. Finalmente, cuando a estas dos manifestaciones de la

⁵⁵ Los capítulos que transcurren en la primera venta que visita don Quijote resultan especialmente interesantes a la luz de este análisis del comportamiento quijotesco, dado que contienen *in nuce* las tres posibilidades características de este. En ellos encontramos los aspectos imitativos de la locura quijotesca, dado que tal y como se ha mencionado, Don Quijote trata de reproducir al dedillo los aspectos formales del mundo caballeresco; podemos presenciar por primera vez los aspectos transformativos, ya que lo que es venta pasa a ser castillo con castellano, damas y enanos en la mente de Don Quijote; y finalmente los aspectos dramáticos o teatrales a los que Don Quijote se verá sometido especialmente en la segunda parte, ya que el ventero participa de la farsa y escenifica toda la ceremonia del espaldarazo para dejar satisfecho a Don Quijote y que este se marche por fin de su venta. Por lo tanto, nos encontraríamos ante una especie de introducción al comportamiento quijotesco, ya que Cervantes explicita desde el inicio de la novela los tres caminos fundamentales por los que transcurrirá la locura del hidalgo manchego.

locura quijotesca se une el aspecto pasivo de esta, es decir el quijotismo *dramático*, nos encontramos con un Quijote *pleno* y total, ya que este grado supone un quijotismo en el que la ingenuidad de la figura quijotesca y el divorcio de su percepción con la realidad resultan más evidentes. Este recurso se presta con bastante facilidad a fines satíricos y no puramente paródicos, ya que permite una punzante crítica respecto a aquellos que simulan el modelo literario para burlarse del personaje quijotesco y los lectores que se ríen con ellos. Por lo tanto, del diverso uso de los distintos grados quijotescos se deducen tanto los objetivos como las intenciones paródicas y/o satíricas del autor en cuestión. Todos ellos se encuentran en la figura creada por Cervantes, lo que explica el carácter de matriz que el original cervantino tiene respecto a la utilización de las diversas posibilidades que ofrece a autores posteriores.

Henry Fielding aprenderá el realismo anti-literario de Cervantes del que hemos venido hablando, incorporando un modelo literario precedente a su novela y, como señala Javier Pardo (1997: 730), sometiéndolo al *correctivo* o la *prueba de la realidad* para confrontarlo posteriormente con su propio modelo novelístico. Como puede observarse en la cita que encabeza esta sección, el objeto paródico del *Quijote* queda claramente definido en el prólogo a la obra, siendo este el acabar con la “maquina mal fundada” de los libros caballerescos. Fielding, siguiendo el patrón cervantino, ofrece claras pistas sobre el discurso literario que será parodiado en su novela, y lo hace tanto en el prólogo como en el primer capítulo del primer libro (en el pasaje citado tras el de Cervantes), que sirve como introducción a la temática claramente paródica que puede observarse del capítulo primero al decimoprimer de *Joseph Andrews*.

En el prólogo a la novela, Fielding traza una clara frontera entre la idea de romance que el “mero lector inglés” (49) pueda tener y su propio tipo de romance, que según Fielding, no habría sido intentado todavía en lengua inglesa.⁵⁶ La intención de esta afirmación, amén de servir como introducción a su propia teoría del *comic romance*, es establecer una clara distinción entre su obra y las producciones de los “romance writers” (54), refiriéndose a los autores de romance heroico francés, concretamente a

⁵⁶ Para Ian Bell, *Joseph Andrews* supone “an adversarial and combative attempt to find a space in the contemporary literary market-place [...] for the traditionally learned author, without undue compromise or dilution of standards” (101). Por lo tanto, Fielding, a través de su crítica a autores como Richardson, Cibber, o los autores del romance heroico, no estaría intentando simplemente desacreditar sus modelos, sino que también estaría tratando de ofrecer al público un nuevo tipo de narrativa más erudita y culta sin renunciar a sus claros objetivos cómicos y satíricos.

Mlle de Scudery, Gautier de Costes de la Calprenède y Honoré d'Urfé, de los que Fielding critica su excesiva longitud y su falta de instrucción y entretenimiento (49).⁵⁷ En contraposición a estos, Fielding ofrece un modelo tomado directamente de "the Book of Nature" (54), es decir, de la observación de la experiencia humana. En este sentido, Fielding contrapone su propia producción novelística frente a una literatura que él considera romancesca e idealista, por lo que, partiendo de una de las principales preocupaciones poetológicas del momento—la naturaleza poco verosímil de los modelos narrativos franceses—, el autor inglés sitúa a su novela en el terreno del realismo anti-romancesco. Tal y como se analizará más adelante, pese a su intencionalidad anti-romancesca, Fielding incluirá en su novela ciertos aspectos del modo *romance* y aun del género heroico francés, que quedarán, eso sí, dialogizados por la región cómico-realista predominante en su novela.

El segundo—y principal—objeto de la parodia llevada a cabo por Fielding queda definido en el capítulo introductorio al primer libro de la novela. En él, como ha explicado Pardo (1995 y 1997), Fielding hace uso de una técnica paródica de clara raigambre cervantina, la inserción de un personaje quijotesco que guía su comportamiento según una serie de modelos librescos, cuya aplicación a la realidad pondrá de manifiesto las carencias y la ridiculez de estos. Cervantes ofrece a Fielding la fórmula quijotesca en su variante imitativa, que servirá al autor inglés para criticar el modelo moral y literario ofrecido por Richardson en su *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740). Dotando a Joseph de un claro carácter quijotesco, Fielding centra la parodia en dos aspectos fundamentales: la inmersión de los atributos idealizados o romancescos comunes a Joseph y Pamela en una región anti-romancesca; y la imitación o reproducción del discurso pameliano por parte de Joseph, con las cómicas consecuencias que este tipo de conducta acarrea.⁵⁸

⁵⁷ De estos autores Fielding menciona expresamente las siguientes obras: *Clélie* (1654-60) y el *Gran Cyrus* (1649-53), de Mlle de Scudéry; *Cassandre* (1644-50) y *Cléopâtre* (1647-56), de la Calprenède; y *Astrée* (1607-28) de Honoré d'Urfé.

⁵⁸ Pese a la claridad de los rasgos quijotescos de Joseph en esta primera sección paródica de la novela, la crítica generalmente ha obviado su relación con la figura quijotesca al centrarse en el quijotismo de Parson Adams. Gerhard Buck, en un artículo titulado "Written in Imitation of the Manner of Cervantes" aparecido en el *Germanisch-Romanisch Monatsschrift* de 1941, reconoce la dimensión quijotesca de Joseph: "Wie Cervantes ließ er seinen Helden versuchen, ein literarisches Vorbild in der täglichen Wirklichkeit durchzuhalten; Joseph will als eine Pamela leben, ganz wie Don Quijote als ein fahrender Ritter. Der Don Quijote der ersten Kapiteln des *Joseph Andrews* ist also Joseph selbst!" (55). [Como Cervantes, él [Fielding] dejó intentar a su héroe hacer perdurar en la realidad cotidiana un modelo literario; Joseph quiere

En lo que respecta al primero de los aspectos paródicos mencionados, Fielding somete a Joseph—que no en vano es el hermano de Pamela—a un proceso de estilización e idealización similar al llevado a cabo por Richardson con su heroína, atribuyendo a un simple criado la belleza y los atributos característicos de los héroes romancescos, para posteriormente situarle en la región imaginaria del realismo cómico. Como acertadamente apunta Pardo (1997: 731), estos atributos idealizantes comunes con Pamela son situados en un contexto bien distinto al de la obra de Richardson, apuntando a las verdaderas consecuencias que la posesión de tales características por un criado ocasionaría en su ambiente doméstico, y de esta manera señalando los ángulos muertos que el discurso monológico de *Pamela* no acertaba a representar. La excelente y melodiosa voz de Joseph, así como sus magníficas dotes para ejercer como jinete, servirán a Joseph para llevar a cabo las *heroicas* tareas de ejercer como espantapájaros, llamar a los perros o transportar los caballos de Mr. Booby al abrevadero. Sus extraordinarias habilidades como jinete le llevan incluso a participar en varias carreras de caballos para Sir Thomas, lo que le convierte en uno de los favoritos para los apostantes de estas carreras, rechazando algunos intentos de soborno. Los aspectos que cualificaban a Pamela como una heroína romancesca conllevan para Joseph la realización de las tareas domésticas más bajas, incapacitándole al mismo tiempo para la realización de las mismas. Los atributos característicos de un héroe romancesco resultan de poca o nula utilidad en la realidad degradada y rural en la que Fielding sitúa su novela, por lo que se explicita la disonancia entre el mundo de la novela de Richardson y la región cómico-realista que Fielding propone para su novela, que gracias a este contraste resulta aparentemente

vivir como una Pamela, tal y como Don Quijote quiere vivir como un caballero errante. El Don Quijote de los primeros capítulos de *Joseph Andrews* es el propio Joseph.] Esta dimensión quijotesca también ha sido recogida por Allen Penner en su tesis doctoral inédita *The Contribution of Don Quixote to Joseph Andrews and Tom Jones*, aparecida en la Universidad de Colorado en 1965, así como por Malcom Patterson en otra tesis doctoral inédita titulada *Early English Novels Imitating Don Quixote*, aparecida en 1975. A su vez, Ludwig Borinski, en su estudio sobre la novela inglesa del siglo XVIII, *Der englische Roman des achtzehnten Jahrhunderts* cree que Joseph “muß als ein zweiter Quichotte gesehen werden, als Pamelas Briefen als literarischen Modell dienen” (1968: 192). [Debe de ser visto como un segundo Quijote, ya que las cartas de Pamela sirven como modelo literario.] Por su parte, Richard J. Dircks ve tanto en Joseph como en Adams a dos personajes cuyo idealismo se ve confrontado con la vida ordinaria (1983: 60), por lo que en cierta manera tácitamente reconoce la naturaleza quijotesca de ambos personajes.

más realista.⁵⁹ La melodiosa voz de Joseph atrae a los pájaros en lugar de espantarlos, y lo mismo ocurre cuando le es asignado el papel de “whipper-in”, es decir, espolear a los perros de caza (I. 2: 64). De esta disonancia entre el carácter idealizado de Joseph y la realidad degradada en la que este se ve inmerso se desprende una crítica epistemológica a la novela de Richardson. Al otorgar a Joseph los mismos atributos romancescos de su hermana, Fielding parece sugerir que Pamela ha debido necesariamente falsear su experiencia a través de sus cartas, ya que al mostrarnos las consecuencias reales que la presencia de un héroe romancesco tendría en el ambiente doméstico y rural de la Inglaterra del momento, Fielding apunta a la falta de veracidad del relato ofrecido por Pamela, o al carácter fantasioso de este, por lo que los acontecimientos debieron de ocurrir de una manera muy distinta a la que se desprende del discurso de Pamela. De esta manera, Fielding establece un sutil diálogo con la obra de Richardson, sometiéndola al correctivo de la realidad y ofreciendo una alternativa de carácter más realista a través del desplazamiento de estos atributos romancescos al mundo cotidiano y doméstico de la Inglaterra del siglo XVIII.

El procedimiento es similar al llevado a cabo por Cervantes. Si el autor español señalaba la disonancia entre literatura y realidad al situar a un viejo enjuto y entrado en años en el papel de héroe caballeresco, Fielding utilizará el mismo recurso a la inversa, tratando de reflejar las secuelas que los atributos romancescos que Pamela posee acarrearían a cualquier sirviente en la realidad, atacando de esta manera la falta de verosimilitud de la heroína richardsoniana y señalando la disonancia entre el mundo ofrecido por Richardson y el mundo real.⁶⁰ En este sentido, tal y como ha apuntado Anthony Mortimer:

⁵⁹ Maurice Johnson opina que Fielding yuxtapone conscientemente dos planos, el de lo puramente literario (lo pameliano) y el del mundo real de su novela, creando un tipo de escritura que reafirma su realismo precisamente a través de este contraste: “In his fiction Fielding liked to set up a tension or establish a commentary by juxtaposing the literary and the living as counterparts. Within the total fiction of a work, the juxtaposed piece of fiction makes the presentation of ‘life’, which is the work’s main burden, more convincing”. (61)

⁶⁰ Para R.A. Donovan, Fielding somete el discurso de *Pamela* a la prueba de la realidad gracias a su inmersión directa en la región literaria del mundo de la picaresca:

It is Fielding’s principal device of parody to send a character armed with moral precepts as simple as Pamela’s own into a world like the real one, at least insofar as it offers the possibility of random and unexpected encounters with other human beings, and insofar as it makes moral choices difficult because vice is most often concealed under affectation. This degree of realism seems to me perfectly consistent with Fielding’s use of the picaresque tradition; indeed the picaresque setting provides just the right milieu for the testing of pamelesque virtue. (481)

[...] the name of Cervantes serves him as a potent weapon in the war against Richardson. If Fielding had initially reacted to the extraordinary success of *Pamela* (1740) with the small arms of a hilarious and ribald parody (*Shamela*, 1741), he now felt obliged to bring up the heavy artillery. Richardson was, after all, too serious a literary challenge to be seen off with a brilliant squib. What Fielding now sought to provide was a counter example, an alternative form of fiction. In this context, the name of Cervantes already amounted to a mini-manifesto. (69)⁶¹

Como señala Mortimer, Fielding trata de ofrecer una respuesta a Richardson desde un universo narrativo más amplio e influido directamente por Cervantes.⁶² Como ha argumentado Pardo (1995 y 1997), si en *Shamela* el autor inglés nos ofrecía una versión alternativa (y degradada) de la propia *Pamela*, en *Joseph Andrews*, Fielding tratará de someter el comportamiento pameliano a la prueba de la realidad, y para ello utilizará el recurso del quijotismo imitativo, convirtiendo a Joseph en un ávido lector de las cartas de su hermana y situándolo en una situación de acoso similar a la vivida por

⁶¹ En un sentido similar a Mortimer se ha pronunciado Brean Hammond en su artículo "Mid-Century Quixotism and the Defence of the Novel", que señala el carácter canónico de Cervantes como autoridad literaria desde la que poder reaccionar frente a la literatura de Richardson: "Cervantes enabled Fielding to articulate a manifesto for prose fiction in opposition to the static, sedentary didacticism of Richardson's *Pamela*" (252). Para Michael Craddock, el modelo de Cervantes supone una tradición literaria lo suficientemente establecida sobre la que Fielding podría apoyar sus propias reflexiones teóricas sobre su nuevo modo de escritura (137). J. P. Hunter ve en el deliberado uso de Cervantes y de otros modelos literarios canónicos un claro ejemplo de la actitud característicamente defensiva del novelista, que ante la falta de modelos críticamente sancionados ha de inventar una tradición literaria mediante la que justificar ciertos aspectos de su narrativa (1988: 480).

⁶² Según la opinión de Barbara Rohann-Deyk, Fielding abre la puerta hacia un nuevo tipo de realismo al redefinir y no reducir al absurdo ciertos aspectos presentes en la narrativa richardsoniana:

Sehr viel wichtiger für die Gesamtanlage der Romane ist, daß gewisse literarische Muster in einer solchen Weise mit neuen Inhalten gefüllt werden, daß sie —dermaßen umfunktioniert— nicht so sehr das parodierte Werk selbst *ad absurdum* führen, sondern vielmehr zu einer Neudefinition formaler und thematischer Möglichkeiten gelangen. (124) [Mucho más importante para la disposición conjunta de la novela es el hecho de que ciertos modelos literarios serán rellenos con nuevos contenidos—en cierta manera refuncionalizados— de manera que consiguen no tanto dirigir la obra parodiada al absurdo, sino más bien llegar a una nueva definición de posibilidades formales y temáticas.]

Esta opinión parece ser compartida por Manyard Mack, que entiende que la crítica de Fielding a Richardson se desprende del carácter más inclusivo del universo narrativo de *Joseph Andrews*, que reproduce aquellos aspectos de la realidad totalmente obviados por la novela de Richardson:

Fielding's serious criticism of *Pamela*, whether or not he intended it as such, is the kind of world that *Joseph Andrews* creates. With its squires, ladies, waiting women, doctors, lawyers, parsons, innkeepers, prudes, and rogues, it is a more inclusive world than Richardson's, and also a more profoundly familiar one, being motivated not by sex alone but also by the humdrum motions of avarice, stupidity, vanity, courage, and love. (33-34)

Pamela. A través de la entrada en escena de Lady Booby en los capítulos cuarto y quinto del primer libro, entraremos consecuentemente en el terreno de las facetas imitativas de la figura quijotesca y, por lo tanto, en un ámbito paródico más agresivo y directo dentro del medio de la novela, que tal y como señalaban Reed y Bajtín, se ha prestado bastante bien a lo largo de la historia para estos fines. De nuevo, las características de héroe romancesco de Joseph conllevarán serios problemas para el personaje principal de esta primera sección de la novela de Fielding, siendo su belleza la causa del acoso sexual al que Joseph será sometido por su señora, Lady Booby, y una de sus sirvientas, Mrs. Slipslop. Con la introducción de esta tesitura, Fielding sitúa a Joseph exactamente ante la misma problemática sufrida por su hermana Pamela frente a Mr. B, y será en esta situación donde el quijotismo imitativo resulte más fructífero para los fines paródicos de Fielding.⁶³

El insoportable vacío que la muerte de Mr. Booby acarrea a su esposa hará a la vieja dama centrar su mirada en Joseph, ante el que la todavía reciente viuda desplegará sus encantos tras llamarle para servir el té en su habitación. Una vez en el dormitorio de esta, Lady Booby comienza a interrogar a Joseph sobre su relación con las mujeres y otros temas de índole amorosa. Esta situación lleva a Joseph—que es, y no debe ser olvidado, un ávido lector de las cartas de su hermana— a articular toda su retórica pameliana, creando una situación realmente cómica, al declarar en un lenguaje

⁶³ Para Stephen Gilman, el diálogo paródico con la novela de Richardson se centra en el tema de la castidad no hipócrita de Joseph:

The case of *Pamela* is self-evident. In his first novel, the author of *Shamela* continues his debate with Richardson and his hordes of titillated and lachrymose readers. The satirical theme is virginity and seduction, and to exploit it he invents Pamela's equally virtuous (but not hypocritical) brother, a protagonist as eminently anti-novelistic as Don Quixote was eminently novelistic. As an anodyne straight man within the racous comedy, Joseph combines the chastity of his Old Testament namesake with the physique and face of a Greek God in livery. (1986: 29)

Gilman reconoce el diálogo paródico con Richardson, pero no admite la naturaleza claramente cervantina de este recurso. Para el crítico norteamericano, los aspectos cervantinos de la novela de Fielding comienzan una vez Joseph es expulsado del servicio, con el inicio de la estructura cervantina de aventuras basadas en la oposición camino/posada, también reconocida por Acosta Aide (1985: 73), Müllenbrook (1999: 202) y por Michael Irwin, que la entiende como picaresca (1967: 65). En este sentido, Gilman parece obviar la similitud entre el procedimiento paródico llevado a cabo por Cervantes a través de la locura imitativa del Quijote y la obsesiva imitación de los comportamientos que Joseph aprende de su hermana a través de sus cartas, cuya lectura lo configura como *Quijote* únicamente reproductivo, como ya hemos mencionado anteriormente. Sobre la relación existente en *Joseph Andrews* entre castidad, comportamiento pameliano y quijotismo también se ha pronunciado Juventino Caminero en su artículo aparecido en 1979 "Joseph Andrews y Don Quijote de la Mancha, dos castos varones", en el que analiza el tema de la castidad en ambas obras desde una perspectiva psicoanalítica.

con claras reminiscencias pamelianas que “he had rather die a thousand Deaths” (I. 6: 70) antes que dar algún motivo de sospecha a su señora. Esta, desesperada ante la retórica de Joseph y ante su falta de picardía para adivinar sus verdaderas intenciones, le llamará “either a Fool or pretend to be so” (71), expulsando al hermano de Pamela de su dormitorio.⁶⁴

La siguiente oportunidad que se presenta a Joseph para ejercer su quijotesca imitación del modelo pameliano aparece en el octavo capítulo, en el que una nueva entrevista entre Lady Booby y su criado tendrá lugar. En este nuevo encuentro, la imitación de la moral de Pamela y la reproducción de su característico lenguaje serán mucho más evidentes y claras. El capítulo comienza con una degradación de la convención épica de la descripción de la llegada del crepúsculo (Hesperus, la estrella del atardecer, es descrita como un rufián que se levanta para vestirse de noche al igual que sus compañeros de juerga), lo que anticipa el material paródico que el capítulo ofrece. En él, Fielding, con el objetivo de justificar las tentaciones de su señora, nos presenta un retrato de Joseph en el que de nuevo nos encontramos con los rasgos idealizantes propios de un héroe romancesco, reforzando la idea de las nefastas consecuencias que este tipo de atributos acarrearán en un ambiente doméstico antiromancesco:

Mr *Joseph Andrews* was now in the one and twentieth Year of his Age. He was of the highest Degree of middle Stature. His Limbs were put together with great Elegance and no less Strength. His Legs and Thighs were formed in the exactest Proportion. His Shoulders were broad and brawny, but yet his Arms hung so easily, that he had all the Symptoms of Strength without the least clumsiness. His hair was of a nut-brown Colour, and was displayed in wanton Ringlets down his Back. His Forehead was high, his eyes dark, and as full of Sweetness as of Fire. His Nose a little inclined to the Roman. His Teeth white and even. His Lips full, red, and soft. His Beard was only rough on his Chin and upper Lip; but his Cheeks in which his Blood glowed, were overspread with a thick Down. His Countenance had a Tenderness joined with a Sensibility inexpressible. Add to this the most perfect Neatness in his Dress, and an Air, which to those who have not seen any noblemen, would give an Idea of Nobility. (I. 8: 78)

Al igual que ya ocurrió en el capítulo sexto, estos encantos provocarán la lascivia de Lady Booby, que someterá a Joseph a una nueva situación de acoso sexual. Tras acusar

⁶⁴ Según Maurice Johnson, el empleo consciente por parte de Fielding de un familiar directo de Pamela como protagonista central de su novela acarrea la creación de una mitología cómica, que subvierte irónicamente el mito de la *lady in distress* que se desprende de la novela de Richardson: “Fielding’s creation of a supposed brother of Pamela of course extends this brand new, popular myth, but does so in terms of comedy, with characters, episodes, and language all spiced with ridicule”. (74)

a Joseph de perturbar a las sirvientas—Slislop había revelado previamente a Lady Booby la relación entre Joseph y Fanny, lo que había despertado la envidia de su señora—Mrs Booby sugiere a Joseph la idea de que, pese a que otra señora ya le habría despedido, su generosidad podría acarrearle ciertos beneficios bajo ciertas circunstancias. Joseph, declarando su inocencia, revela que no ha tenido trato sexual alguno con las sirvientas, afirmando que a lo más lejos que ha llegado ha sido a un beso, lo que obviamente despierta más aún la lujuria de su señora, que pregunta al criado cómo reaccionaría ante un eventual beso por su parte. Esta tensa situación presenta a Joseph de nuevo la oportunidad de emular a su hermana, declarando ante la no demasiado implícita propuesta de Lady Booby que “He would sooner die than have any such Thought” (79). Tras esta respuesta, la viuda renueva su asedio ante la impermeable castidad pameliana de Joseph, preguntándole si en el hipotético caso de besarle se contentaría simplemente con esto. Ante tal pregunta, Joseph ofrece otro ejemplo de la castidad característica de su hermana, afirmando que intentaría controlar tales inclinaciones “without suffering them to get the better of my Virtue” (79). Esta insistencia en la preservación de la virtud y en la castidad acaba exasperando a Lady Booby, atónita ante el uso de esta moral en un hombre (80).⁶⁵ Ante la furiosa respuesta de su señora, Joseph ofrecerá un discurso que supone el culmen de la parodia de

⁶⁵ Hay que destacar que este comportamiento por parte de Joseph supone otra clara muestra de la inadecuación del personaje quijotesco respecto al modelo. Al igual que Don Quijote, con sus años y su complexión enjuta, resultaba un ridículo emulador de los caballeros andantes, Joseph resulta igualmente cómico al comportarse como una doncella tratando de preservar su virtud ante una eventual violación, algo que resulta doblemente ridículo al tratarse de un hombre (Pardo 1997: 735). En un sentido similar a Pardo se ha pronunciado McDermott:

There can be no doubt but that Joseph Andrews, in the opening chapters, demonstrates the same ‘negative copybook morality’ as his sister: there is, too, the same stress on purity, discretion, propriety and conquest of the passions. But, as Fielding was well aware, it is one thing for a female to possess a negative copybook morality, quite another, altogether, for a male to be possessed of such. (199)

J. Ardila también ha hecho referencia a esta inadecuación del modelo pameliano respecto al comportamiento masculino, recurso que amplifica los efectos paródicos de la novela:

Joseph is a Quixote because he lives and acts according to the obsolete values he has read in *Pamela*. In both novels, literary idealism clashes with the harsh real world—Joseph, like Don Quixote, behaves awkwardly and foolishly because his demeanor does not correspond to what is done and expected in his society. As Fielding intended to denounce in *Shamela*, Pamela’s values are feigned and hypocritical. In *Joseph Andrews*, Pamela’s attitude is further ridiculed as it is upheld by a man, not only does Joseph seem ridiculous because he staunchly observes by the hypocritical Richardsonian values, but also because he is a man conforming to female etiquette. (2009: 129)

Pamela que Fielding desarrolla en este capítulo, haciendo a Joseph declarar orgullosamente la procedencia de su virtuoso código moral:

‘Madam’, says Joseph, ‘that Boy is the Brother of *Pamela*, and would be ashamed, that the Chastity of his Family, which is preserved in her, should be stained in him. If there are such Men as your Ladyship mentions, I am sorry for it, I wish they had an Opportunity of reading over those Letters, which my Father hath sent me of my Sister *Pamela’s*, nor do I doubt but that such an Example would amend them’. (I. 8: 80)

De esta manera, Joseph hace explícito su modelo literario, las cartas de su hermana, adquiriendo una clara coloración quijotesca, que queda al servicio de la parodia. Esta queda reforzada por el efecto que la moral pameliana tiene en la situación de Joseph. En lugar de recompensar la virtud, Fielding la castiga, y hace que Joseph sea despedido, aumentando la sensación de inadecuación del modelo ofrecido por Pamela a la vida real. De esta manera se exponen los aspectos menos realistas de la novela de Richardson y se reafirma la complejidad de la vida y de la experiencia, en la que la virtud no siempre es automáticamente recompensada.

Fielding nos ofrece un último ejemplo de reproducción de la retórica característica de la heroína de Richardson en la carta que Joseph envía a su hermana, que aparece en el décimo capítulo del primer libro, que cierra la trama paródica para ceder el testigo a la interacción entre la trama romancesca y la quijotesca que ocupa la parte central de la novela. En esta carta, que supone otro elemento claramente paródico respecto a Richardson—no se debe olvidar que *Pamela* es una novela epistolar en la que la heroína narra su historia a través de sus cartas—y que explicita la dimensión lingüística de la parodia, encontramos otra muestra más del ridículo contraste derivado de la obsesiva preocupación por la castidad y la virginidad aplicados a un hombre. Esta disparidad resulta evidente cuando Joseph narra a su hermana los intentos de seducción de Lady Booby: “O Pamela, my Mistress is fallen in Love with me—That is, what great Folks call falling in love, she has a mind to ruin me, but I hope I shall have more resolution and more Grace than to part with my Virtue to any Lady upon Earth” (84). El origen de esta quijotesca imitación queda claramente señalado y es ridículamente expuesto:

‘Mr Adams hath often told me, that Chastity is a great Virtue in a Man as in a Woman. He says he never knew any more than his Wife, and I shall endeavour to follow his Example. Indeed, it is owing entirely to his excellent Sermons and Advice, together with your Letters, that I have been able to resist a Temptation,

which he says no Man complies with, but repents in this World, or is damned for it in the next; and why should I trust to Repentance on my Death-Bed, since I may die in my sleep? What fine things are good Advice and good Examples! But I am glad she turned me out of the Chamber as she did: for I had once almost forgotten every Word Parson Adams had ever said to me.'

'I don't doubt, dear Sister, but you will have Grace to preserve your Virtue against all Trials; and I beg you earnestly to pray, I may be enabled to preserve mine: for truly it is very severely attacked by more than one: but, I hope I shall copy your Example, and that of *Joseph*, my Name's-sake; and maintain my Virtue against all Temptations.' (I. 10: 84-85)

Antes de llegar a terminar su carta, Joseph es abruptamente llamado para cobrar su finiquito y ser expulsado de la casa, algo que, como acertadamente señala Pardo (740), apunta de nuevo a Richardson, dadas las constantes demoras que Pamela provocaba con la excusa de ordenar su *linen*. Con la expulsión de Joseph Andrews de la mansión de Lady Booby se cierra la parodia richardsoniana en la novela de Fielding, que con la introducción de Fanny y de Parson Adams pasará a centrarse en la trama romancesca entre Joseph y su amada y en las continuas extravagancias quijotescas de Parson Adams, utilizadas por Fielding con fines ya no paródicos sino satíricos.

Tal y como se ha podido observar, gracias a la utilización de la faceta emuladora o meramente imitativa del quijotismo, Fielding logra realizar una crítica tanto epistemológica como moral a la obra de Richardson (Pardo 1997: 741). Gracias al carácter imitativo del quijotismo de Joseph y las nefastas consecuencias que este acarrea para su situación doméstica, Fielding nos muestra la poca aplicabilidad del modelo pameliano, ofreciéndonos una lección eminentemente pragmática y realista, ya que nos revela cómo la realidad no necesariamente premia la virtud, dado que el mundo real es mucho más complejo que la ecuación entre virtud y recompensa social y económica que propone la novela de Richardson. De esta manera, no solamente se señala el poco pragmatismo propuesto por Richardson, sino que también se expone como este es una flagrante simplificación de la realidad, una falsificación de esta, y en última instancia, una mercantilización de los principios rectores del comportamiento humano.

El hecho de que Fielding deje de lado en el quijotismo de Joseph los otros dos aspectos característicos de la locura quijotesca, es decir, la locura transformista del hidalgo manchego y la teatralización de la realidad que este sufre a través de terceros, ofrece interesantes conclusiones respecto a la utilización del *quijotismo* en la figura de Joseph Andrews, así como de las posibles intenciones de Fielding al respecto. En

primer lugar, al establecer un grado de quijotismo inicial y desechar la faceta transformativa presente en *Don Quijote*, Fielding nos muestra que no nos encontramos frente a un loco, sino más bien frente a un joven influido por unos modelos de comportamiento que no son aplicables a la realidad tal y como aparecen en Richardson. Fielding no se ríe de la castidad—de hecho la premiará a través del éxito de la trama romancesca entre Joseph y Fanny—sino que a través del quijotismo imitativo de Joseph trata de mostrarnos cómo la moralidad que Richardson trataba de transmitir a través del ejemplo de Pamela no sería aplicable a cualquier joven de la Inglaterra de ese momento.⁶⁶ En este sentido, el aspecto transformista de la locura de *Don Quijote* no solamente resulta innecesario en la obra de Fielding, sino que perjudicaría la propia crítica de la novela a Richardson, ya que al retratar la imitación de estos modelos en un joven que no está loco, Fielding nos transmite lo nociva que *Pamela* podría resultar para cualquier persona con intenciones virtuosas y perfectamente en sus cabales, y por lo tanto para toda la sociedad. A su vez, al quedarse en un grado inicial del quijotismo, Fielding crea un personaje capaz de modificar su conducta y aprender, dado que Joseph comenzará a comportarse de una manera mucho más madura una vez es introducida la trama romancesca. De esta manera se muestra una nueva dimensión evolutiva del personaje—pese a que el autor inglés no muestra especial interés por el proceso de maduración, como sí ocurrirá en otros autores cervantinos—, algo que en el *Quijote* se producía de una manera un tanto súbita con la muerte del hidalgo.⁶⁷ De la ausencia de la locura transformista de *Don Quijote* se desprende la de la teatralización de la realidad (limitada a los episodios de *roasting* sufridos por Abraham Adams, que a su vez quedan restringidos a una serie de bromas de mal gusto y que no representan una reproducción voluntaria y artificial de un mundo literario, tal y como ocurría en *Don Quijote*). Dado que Joseph no es un loco,

⁶⁶ “El problema con Joseph, al igual que con don Quijote, [...] no radica en las virtudes que encarnan, que son valiosas y admirables en sí mismas en ambos casos—y de hecho Joseph a la larga se convierte en un modelo de castidad y Adams de valor, altruismo, nobleza. El problema está en los cauces literarios que tanto Joseph como don Quijote adoptan para hacer efectivas esas virtudes: la elección de Pamela por parte de Joseph como literal pauta de comportamiento para su realidad concreta se muestra tan poco apropiada para él como la de los caballeros andantes en el caso de don Quijote. Lo que ambas obras condenan es la mediación de esos modelos librescos, que no son adecuados para el contexto que representan ellos mismos. Los dos autores se ríen del modelo literario de sus personajes mostrando cómo la aplicación literal del mismo a la realidad produce el ridículo”. (Pardo 1997: 739)

⁶⁷ Abordaremos la cuestión de la relación entre el *Quijote* y la novela de formación o *bildungsroman* en la sección dedicada a C.M. Wieland, primer representante del *bildungsroman* en la historia de la literatura alemana.

sino simplemente un joven con unas nociones equivocadas de la realidad, difícilmente podrá sufrir una serie de engaños y tretas similares a las que sufre Don Quijote en el palacio de los Duques, por lo que, a través de la negación de este aspecto, Fielding refuerza el carácter cuerdo de su particular Quijote pameliano.

Si, mediante la figura de Joseph Andrews, Fielding articulaba una brutal crítica tanto moral como epistemológica a la novela de Richardson, Abraham Adams, generalmente comprendido como el personaje central de la novela, será empleado por Fielding con una finalidad totalmente distinta a la de Joseph. El fornido párroco inglés es un personaje con algunos atributos que le relacionan con la figura de Don Quijote, tal y como su primera aparición en la novela, en el tercer capítulo del primer libro, deja patente:

Mr Abraham Adams was an excellent Scholar. He was a perfect Master of the Greek and Latin Languages; to which he added a great Share of Knowledge in the Oriental Tongues, and could read and translate French, Italian and Spanish. He had applied many Years to the most severe Study, and had treasured up a Fund of Learning rarely to be met with in a University. He was besides a Man of good Sense, good Parts, and good Nature; but was at the same time as entirely ignorant of the Ways of this World, as an Infant entered into it could possible be. As he had never any Intention to deceive, so he never suspected such a Design in others. He was generous, friendly and brave to an Excess; but Simplicity was his Characteristic: he did, no more than Mr Colley Cibber, apprehend any such Passions as Malice and Envy to exist in Mankind, which was indeed less remarkable in a Country Parson than in a Gentleman who hath past his Life behind the Scenes. (I: 3: 65)

La erudición de Adams, su carácter eminentemente libresco y distanciado de la realidad, así como su bondad natural y carácter ingenuo le convierten en un personaje con unos ecos claramente quijotescos.⁶⁸ Para Eric Ziolkowski, el retrato que Fielding

⁶⁸ La crítica ha reconocido generalmente el carácter quijotesco de Abraham Adams, algo que, tal y como se ha visto anteriormente, ha eclipsado en algunos momentos el quijotismo menos evidente de Joseph. Alan Patterson ha relacionado a Abraham Adams con Don Quijote por su inocencia y por su incapacidad de aprehender el mundo tal y como lo hace el resto de la sociedad:

Both characters differ from other people and are isolated by a tendency to misconstrue, a failure to perceive the world as others do. Adams's folly is his innocence, his total lack of experience, his promptness to believe everyone just, sincere, and trustworthy [...] and like the Quijote, he finds himself coming to force with reality. (84)

En un sentido similar se pronuncia Edward Niehus, que ve en ambos personajes una devoción a valores e ideales poco comunes y de carácter libresco: "They are both subject to illusions resulting from blind devotion to certain uncommon values and ideals. In part their illusions

realiza de Adams se encuentra en perfecta armonía con la visión sobre el quijotismo propia del autor inglés, que, lejos de ser una característica negativa – tal y como había sido entendido a lo largo de la recepción del *Quijote* en las letras inglesas hasta ese momento – pasa a simbolizar las más esenciales virtudes cristianas:

For Fielding, the knight was not the ridiculous fool or ‘enthusiast’ he still was for most mid-eighteenth century-readers. Rather, he seemed an admirable yet amusing embodiment of ‘good nature’ who epitomized the most essential Christian virtues including innocence, simplicity, compassion, benevolence, and charity. (33)

Con la creación de Parson Adams, Fielding logra efectuar por primera vez en la historia de la recepción de Cervantes en las letras inglesas un retrato de la figura quijotesca capaz de unir lo cómico con lo admirable, reproduciendo de manera completa las aparentemente incongruentes características con las que Cervantes inviste a su caballero andante.⁶⁹ De esta manera, Fielding prepara el camino a la idealización de la figura quijotesca y a la exégesis romántica del *Quijote*: “In the development of feelings of identification, pity, and admiration regarding Don Quixote, and in his early idealisation, no author played a more crucial role than Fielding, who expressed his sympathetic exegesis in scattered comments on the Quixote, and through his creation of Adams” (Ziolkowski 46).⁷⁰

Sin embargo, estos aspectos positivos de la figura quijotesca ya habían sido apuntados por Fielding años antes de la publicación de *Joseph Andrews*, concretamente en su producción teatral, en la que también nos encontramos con referencias a la obra

spring from a tendency to confuse literature with life. [...] it is primarily from literary sources that both men derive their illusory concepts of the nature of reality” (citado en Pardo 1997: 746). Por su parte, Pardo también ve en la figura de Adams una nueva revisión de la figura quijotesca: “En la figura de Adams estamos ante una nueva versión o revisión del quijotesco conflicto entre visión y realidad y entre literatura y vida, y con las mismas dos vertientes, cómica-idealismo abstracto frente a la realidad compleja – y seria – idealismo moral frente a realidad degradada – unidas de la misma forma inextricable” (757). Para Bell, Adams resulta una obvia transformación de la figura quijotesca: “The custodian of epic expectations within the tale itself, the most obvious counterpart of the great chivalric knight Don Quixote, is Abraham Adams, the bookish and pedantic parson, whose elevated view of the world is in constant collision with the rough humbling experiences provided in a comic novel”. (91)

⁶⁹ “Zusammenfassend läßt sich also von Fieldings späterer Don Quijote-Konzeption sagen, daß sich in ihr verschiedene Aspekte verbinden, nämlich der satirische Aspekt [...] und der Aspekt des komischen Helden, in dem sich liebenswerte und lächerliche Züge verbinden” (Rohann-Deyck 137-138). [A modo de resumen podría decirse que la concepción más tardía de Don Quijote por parte de Fielding une en ella distintos aspectos, concretamente el aspecto satírico y el aspecto del héroe cómico, en el que se unen rasgos admirables e irrisorios.]

⁷⁰ El papel crucial de Fielding como precursor de la interpretación romántica del *Quijote* ha sido también señalado por Tave (1960: 155) y por Anthony Close (1978: 13).

cervantina y con la propia figura quijotesca trasladada a suelo inglés. En *The Coffee-House Politician*, una comedia aparecida en 1730 y en la que Fielding critica con dureza el sistema parlamentario inglés, nos encontramos con una referencia al *Quijote* que muestra bien a las claras el entendimiento del quijotismo como bondad ingenua por parte del autor inglés: "I begin to be of that philosopher's opinion, who said, that whoever will entirely consult his own happiness must be little concerned about the happiness of others. Good nature is Quixotism, and every Princess Micomicona will lead her deliverer into a cage" (Acto 3, escena segunda. Citado en Ziolkowski 48).

Esta innovadora visión positiva del quijotismo se encuentra también en la obra de teatro *Don Quixote in England* (1734), primer ensayo serio de Fielding con la temática quijotesca. Fielding traslada al héroe cervantino a las Islas Británicas en pleno siglo XVIII y utiliza la figura quijotesca para realizar una dura crítica a la sociedad inglesa del momento, especialmente a un sistema electoral caracterizado por las irregularidades. En *Don Quixote in England*, Fielding no desposee a Don Quijote su locura, ya que en esta obra se pueden encontrar varios arrebatos de locura transformista quijotesca. Sin embargo, el autor inglés traza un interesante contraste entre la locura quijotesca y la aparente cordura de la sociedad inglesa, que en muchos aspectos demuestra ser no mucho más razonable que el hidalgo manchego. Esta idea será expresada de manera explícita por la figura quijotesca, que en la primera escena afirma preferir su locura — asociada a la idea de bondad ingenua — a la aprobación de la sociedad que lo rodea, erigiéndose de esta manera como una figura moralmente superior a la ciudadanía inglesa del siglo XVIII, no en vano Don Quijote declara "Sancho, let them call me mad; I'm not mad enough to court their approbation" (citado en Ziolkowski 50). De esta manera, la figura del Quijote adquiere unos tintes idealizantes totalmente ajenos a la concepción cómica predominante a lo largo del siglo XVII y principios del XVIII, convirtiéndose en una clara herramienta de reforma social. Como destaca Ziolkowski, siguiendo a críticos anteriores como Staves o Goldberg, "by the time Fielding composed the final version of *Don Quixote in England*, which foreshadows *Joseph Andrews*, he associated two universal qualities with Cervantes's knight: madness, the foremost trait conventionally attributed to him, and good nature, which Fielding was the first to equate with Quixotism" (Ziolkowski 48).

En *Joseph Andrews*, Fielding hace desaparecer el elemento de la locura transformativa, sustituyéndola por las habituales y ridículas distracciones de Adams,

que humanizan y plausibilizan su figura. Tal y como apunta Ziolkowski, las figuras asociadas con la locura no resultaban excesivamente populares en el Siglo de las Luces, por lo que la transformación del Quijote de *Don Quixote in England* en Parson Adams supone un claro movimiento por parte de Fielding buscando una mayor simpatía por la figura quijotesca:

The transformation of Don Quixote in Adams evinces a much stronger sense of the knight's good nature than does the play's portrayal. Moreover, having subverted in the play the notion of Don Quixote's madness as something unique or peculiar by stressing that 'all mankind are mad', Fielding disposed of the insanity theme almost altogether in *Joseph Andrews*. Though Adams is humorously compared to a madman on two occasions, he bears no trace of Don Quixote's violent madness. Madmen were not popular figures in English literature of the eighteenth-century, when literary tastes reflected the emerging middle-class morality. In Adams, Don Quixote's madness is replaced by mere absentmindedness. (51)

De esta manera, a través de Adams, Fielding logra crear un personaje cómico, en ciertos momentos hasta ridículo, pero al mismo tiempo capaz de despertar nuestra compasión y admiración. De estos cambios en su configuración particular de la figura quijotesca se deduce una intencionalidad eminentemente satírica. A través de la figura del párroco inglés y de su adopción de los modelos clásicos y de la Biblia como pautas de comportamiento, se establece una ejemplaridad positiva que parece haber caído en el olvido en el mundo de la Inglaterra del siglo XVIII en el que Fielding sitúa la novela. De este modo, la inocencia e ingenuidad de Adams se convierten en una herramienta de sátira refractada, capaz de reflejar las deficiencias éticas y morales de una sociedad concreta, tal y como Cervantes había llevado a cabo gracias al contraste entre el Quijote y figuras como los Duques o Sansón Carrasco.⁷¹ Esta quijotesca inocencia reveladora y su utilización satírica por parte de Fielding han sido acertadamente percibidas por Ronald Paulson:

The paradigm Cervantes introduced in *Don Quixote* is a remarkable satiric device which Fielding was quick to grasp and exploit, presumably as early as 1729, when he wrote the first version of *Don Quixote in England*. Quixote, as he saw, can offer a satire either on the visionary who wished to change the world, or on the innkeepers who will not be changed or on both [...] The second possibility which

⁷¹ Manyard Mack apunta también en esta dirección cuando señala:

[...] while Adams is a hero like Quixote in having a fund of idealism that no misadventures can exhaust, he is also a hero in the respect that his illusory world is closer than Quixote's to a reasonable facsimile of what ought to be. We fall in love with Quixote, but we could not choose his world to live in; Adams's world we might. *This fact makes Adams an unusually effective instrument of social criticism.* (Citado en Iser 1972: 35, énfasis añadido.)

informs Fielding's novels is to see Quixote as representative of idealism and simplicity, of a dedication to unfashionable and inward ideals that makes him the opposite of all conformists or pretenders to conventional fashionable immorality. His idealism, by comparison, makes the crassness of the world stand out in satiric relief. (1998: 119)

A través de Adams, Fielding establece dos niveles morales, el de un discurso ideal y el de una sociedad totalmente degradada en la que lo que debería ser la norma se ha convertido en un comportamiento excéntrico y quijotesco. Con la reaparición del párroco en la Venta del Dragón en el capítulo decimocuarto del primer libro, entramos, por lo tanto, en un nuevo terreno, en el de la sátira, y en el de las aventuras quijotescas en el camino. En estas se explicitará la crítica a la sociedad inglesa del momento a través de la colisión entre Adams y esta. La figura quijotesca pasa de ser el medio de criticar un discurso literario concreto—el de Richardson a través de Joseph—a convertirse en una útil herramienta de sátira refractada. Al contrario que Cervantes, que unía estos dos aspectos en la figura de Don Quijote, Fielding desdobra estas dos facetas de la figura quijotesca en dos personajes distintos, por lo que con el protagonismo de Adams y su quijotismo benevolente la novela de Fielding se dirige hacia un ámbito satírico distinto al de los primeros capítulos de la novela y que tendrá unas inquietantes consecuencias para los lectores ingleses del momento.

En efecto, tras su breve presencia en el tercer capítulo del primer libro, Adams volverá a aparecer en el decimocuarto capítulo, una vez se ha iniciado la particular travesía de Joseph tras su expulsión de Booby Hall. Su talante quijotesco quedará explicitado desde un primer momento al discutir con el cirujano que trata las heridas de Joseph, quien había sufrido una brutal paliza en el camino.⁷² Adams, interesándose por el estado de Joseph, suplica al cirujano que use todos sus medios para curarle, ya que “it was the duty of Men of all Professions to apply their Skill *gratis* for the Relief of the Poor and Necessitous” (I. 14: 97), evocando claramente el espíritu quijotesco de ayuda desinteresada en favor de los menesterosos. Tras estas palabras, Adams se enfrasca en un debate sobre la medicina, de la que declara tener un conocimiento puramente libresco, demostrando de nuevo su carácter quijotesco y revelando a su vez la ignorancia del propio cirujano, quien declara llevar los tratados de Galeno e

⁷² Al igual que la figura quijotesca, Adams muestra una peculiar vestimenta al entrar en la venta “He had a Night-Cap drawn over his Wig, and a short great Coat, which half covered his Cassock; a Dress which added to something comical enough in his Countenance, composed a Figure likely to attract the Eyes of those who were not over-given to Observation”. (I. 16: 107)

Hipócrates – que, tal y como declara Adams, son volúmenes bien amplios – siempre en su bolsillo.⁷³ En esta misma venta – a la que Adams había acudido para tratar de sacar algún dinero con la venta de sus sermones – el párroco inglés se encontrará con uno de los numerosos compañeros de profesión que aparecen en la novela, Barnabas. Tras las mutuas manifestaciones de respeto por su profesión de ambos párrocos, Adams y Barnabas se enfrascarán en una nueva discusión, en este caso sobre la venta de los sermones, discusión a la que se sumará un vendedor de libros que también entra en escena. En esta discusión, Adams revela de nuevo una conmovedora inocencia y falta de experiencia en el mundo, ya que sus expectativas monetarias respecto a la venta de los sermones se verán claramente defraudadas ante la mayor experiencia en el tema de Barnabas:

Barnabas greatly discouraged poor Adams; he said, 'The Age was so wicked, that no body read Sermons: Would you think it, Mr Adams, (said he) I once intended to print a Volume of Sermons myself, and they had the Approbation of two or three Bishops: but what do you think a Bookseller offered me?' 'Twelve Guineas perhaps' (cried Adams.) 'Not Twelve Pence, I assure you,' answered Barnabas, 'nay the Dog refused me a Concordance in exchange. (I. 16: 108)

Amén de las distintas expectativas de ambos párrocos en materia económica, Adams y Barnabas muestran un entendimiento muy distinto de la funcionalidad del sermón. Barnabas es capaz de adaptar la temática, e incluso inventar la ocasión del mismo, con tal de obtener un mejor precio (I. 16: 109). A su vez, Barnabas reconoce tácitamente el carácter laudatorio de algunos de sus sermones funerarios en los que el fallecido difícilmente podría ser recordado por alguna buena acción (109), por lo que a través de sus palabras se explicita su interés puramente material en la publicación de los sermones, que contrasta con el entendimiento fundamentalmente moral que Adams tiene de su profesión, lanzando una mirada crítica a la mercantilización de la religión llevada a cabo por ciertos párrocos.

La ingenuidad de Adams queda nuevamente reflejada una vez que el vendedor de libros entra en la venta. Ante su entrada, Adams comienza a bailar chascando sus dedos y se dirige inmediatamente para comentar al vendedor lo afortunado de su llegada, dado el estado de extrema necesidad económica que sufre en este momento (I. 17: 111), un comportamiento que no parece ser la mejor manera de

⁷³ “ ‘Sir’ answered the Gentleman [Adams], ‘I do not pretend to much; but the little I know I have from Books’ “. (I. 14: 98)

negociar un buen precio. El vendedor niega cualquier interés en los sermones de Adams, dado que el precio que se paga en Londres por los sermones es extremadamente bajo, contrastándolo con el mejor precio pagado por las obras teatrales. La comparación entre ambos géneros no resulta del gusto de Adams y lamenta el sometimiento de la literatura edificante a las necesidades económicas, preguntando atónito “is there no difference between conveying Good or Ill instructions to Mankind?” (112). La respuesta del vendedor resulta de nuevo reveladora, ya que declara que para él “the Copy that sells best, will always be the best Copy in my Opinion; I am no Enemy to Sermons but because they don’t sell: for I would soon print one of *Whitfield’s*, as any Farce whatever” (112). La comparación de los sermones de Whitfield—uno de los modelos religiosos que buscan una vuelta al cristianismo primitivo por el que apuesta Adams—con las farsas, el género teatral más bajo, apunta a una sociedad en la que la literatura tiene únicamente un valor económico y no instructivo, por lo que, en este caso, Fielding utiliza claramente la ingenuidad de Adams respecto al mercado literario para atacar a este y a una sociedad que se define en términos mercantiles e inmorales.⁷⁴ De nuevo, el contraste entre discursos ideológicamente antagónicos revela las deficiencias de una sociedad que no se encuentra a la altura moral de los primitivos valores cristianos de Adams, así como una clara confrontación entre el idealismo y el materialismo, en el que este último acaba resultando dominante.

La superioridad moral de la figura ingenua de Adams se manifiesta de nuevo en el tercer capítulo del segundo libro, que transcurre en otra venta. En esta, dos abogados se encuentran discutiendo sobre una misma persona, ofreciendo dos visiones totalmente distintas, una totalmente negativa y la otra totalmente positiva. Adams, que

⁷⁴ La respuesta de Barnabas a la mención de las obras de Whitfield resulta también bastante reveladora de la crítica que Fielding realiza a una clase sacerdotal que ha renunciado voluntariamente a los valores primitivos del cristianismo:

‘Whoever prints such Heterodox Stuff, ought to be hanged,’ says *Barnabas*. ‘Sir,’ said he, turning to *Adams*, ‘this Fellow’s Writings [...] are leveled at the Clergy. He would reduce us to the Example of the Primitive Ages forsooth! And would insinuate to the People, that a Clergyman ought to be always preaching and praying. He pretends to understand the Scripture literally, and would make Mankind believe, that Poverty and low Estate, which was recommended to the Church in its Infancy, and was only temporary Doctrine adapted to her under-Persecution, was to be preserved in her flourishing and established State. (112)

Sobre el posicionamiento moral de Fielding respecto a esta y otras cuestiones, puede consultarse la imprescindible obra de Martin Battestin *The Moral Basis of Fielding’s Art: A Study of Joseph Andrews* (Middletown: Wesleyan University Press, 1959).

se interesa por la discusión, pregunta al ventero por su opinión respecto a esta y este declara cómo la persona agravada había declarado a favor de uno de los abogados en una pendencia. Ante esta difamación por puro interés personal, Adams lamenta que sea este interés, y no la verdad, la que determine el juicio de las personas (II. 3: 127), algo que sorprende al ventero, quien pregunta al párroco si acaso él no ha mentido en su vida. Adams responde declarando que nunca ha mentido con la intención de arruinar la reputación de nadie, afirmando que:

‘Out of love to your self, you should confine yourself to Truth,’ says *Adams*, ‘for by doing otherwise, you injure the noblest Part of yourself, your immortal Soul. I can hardly believe any Man such an Idiot to risqué the Loss of that by any trifling Gain, and the greatest Gain in this World is but Dirt in comparison of what shall be revealed hereafter.’ (127)

De nuevo, la visión idealista y transcendental choca con un mundo en el que el interés personal y los aspectos materiales de la existencia definen la opinión sobre el prójimo. La presentación dialógica de la realidad y su observación por parte de Adams permiten a Fielding explicitar este contraste, en el que de nuevo la inocencia quijotesca muestra una superioridad moral clara respecto al mundo que le rodea.

Un nuevo ejemplo del papel que la inocencia y virtud quijotescas de Adams juegan como reveladoras de una sociedad hipócrita y mediocre puede hallarse en el encuentro del párroco con el “patriota”, encuentro que se produce una vez Adams se ha extraviado en su camino. En él, Adams y este personaje discuten sobre la valentía y la virtud heroica, características elogiadas por el caballero y que le llevan declarar que todos los cobardes deberían ser colgados (II. 9: 159). Adams muestra una actitud mucho más benevolente, mostrando ejemplos clásicos tomados de Homero en los que la cobardía y la valentía se dan la mano, explicitando de nuevo cómo su manera de aprehender la realidad se deriva fundamentalmente de ciertos modelos librescos. Momentos después, tanto Adams como el caballero escuchan unos gritos en el bosque, ante los que el párroco, sin dudarle un segundo, corre en “assistance of the poor Creature whom some Villains are murdering” (160). El caballero toma a Adams por loco, recomendándole huir conjuntamente y dando de esta manera suficientes muestras de sus propias virtudes heroicas. Adams, desoyendo los consejos del “patriota”, toma su cayado y se dirige directamente al punto del que parecen venir los gritos, explicitando de esta manera el contraste entre la figura quijotesca, ridícula pero heroica al mismo tiempo, y el caballero, que tal y como resalta el narrador, “made as

much Expedition towards his own Home, whither he escaped in a very short time without looking behind him: where we will leave him, to contemplate his own Bravery, and to censure the want of it in others" (160). A través de este episodio, Fielding satiriza la afectación, uno de los principales vicios que critica en su prólogo, y de esta manera realza la figura de Adams, que logra salvar a Fanny de un intento de violación, tratándola con un exquisito comportamiento caballeresco que contrasta con la cobardía del caballero.⁷⁵

El siguiente encuentro de Adams con uno de sus colegas de profesión resulta igualmente revelador del procedimiento satírico empleado por Fielding. Al no tener dinero alguno con el que pagar su estancia en una de las ventas, Adams se ve obligado a recurrir a una visita al párroco más cercano, con el objetivo de pedirle un pequeño préstamo para pagar estas necesidades. Esto le lleva a la pequeña hacienda del párroco Trulliber, en la que este se dedica a la cría de cerdos. La ambigüedad de la situación lleva a creer a Trulliber que se encuentra ante un potencial comprador de uno de sus animales. Ante las palabras de Trulliber, quien, aparentando negar el valor de las riquezas materiales, declara que "what matters where a Man's Treasure is, whose Heart is in the Scriptures?" (II.14: 184), Adams piensa que le ha sido concedido el préstamo, por lo que empieza a bailar de felicidad ante la aparente caridad cristiana de Trulliber. Este, alarmado, comprende por fin la situación, cambiando su tono y conducta con Adams, y negándose a prestar cualquier dinero a un "vagabundo". Adams acusa a Trulliber de falta de caridad, algo más grave en un cristiano y respecto a un compañero de sotana, ante lo que Trulliber declara que "I know what Charity is, better than to give it to vagabonds" (185), lo que propicia la retirada de Adams, quien, declarando que "he was sorry to see such men in orders", abandona la hacienda (186). En este episodio se explicita la crítica de Fielding hacia un estamento clerical más preocupado por aspectos materiales de la existencia—de los que la cría de puercos resulta un ejemplo más que sugerente—que de las virtudes cristianas fundamentales como la caridad y el amor por el prójimo. Estas virtudes, simbólicamente retratadas en la figura de Adams, chocan con una realidad degradada, que las niega y las hace parecer anacrónicas. Tal y como apunta Ziolkowski, a través de este contraste cervantino entre idealidad y realidad, Fielding logra establecer un modelo de párroco

⁷⁵ Al igual que Don Quijote, Adams se dirige a Fanny en un lenguaje claramente arcaizante: "Be of good cheer, Damsel [...] you are no longer in danger of your Ravisher". (161)

ideal en una sociedad que claramente ha renunciado a los valores propios del cristianismo:

The Manchegan knight was the perfect model for Adams because his predicament was analogous to that of any good clergyman in eighteenth-century England. Like Don Quixote, who is ridiculed as a knight in an unchivalric age, the true clergyman whom Fielding's 'Apology for the Clergy' defines as humble, charitable, and poor, would have been derided in a society that scorned the priestly order. As the representative of a widely despised religion, any minister exemplifying its faith and moral ideals would naturally seem quixotic. (63)

De esta manera, Fielding convierte a la figura quijotesca, con su ingenuidad y benevolencia características, en un modelo de ejemplaridad positiva, subvirtiendo la tradicional ejemplaridad negativa asociada a Don Quijote a lo largo del siglo XVII y XVIII. La ingenuidad de Adams volverá a ser explicitada en el capítulo XVII de este mismo libro, en el que Joseph, Fanny y él se encuentran en la propiedad de un señor que promete darles alojamiento y comida. Entusiasmado ante tales promesas, Adams vuelve a mostrar su ingenuidad, venerando al dueño de la hacienda y llegando incluso a exclamar que "I would willingly have taken a pilgrimage to the holy Land to have beheld you" (II. 17: 190-191). Una vez que los criados del señor comienzan a ofrecer excusas en el cumplimiento de las promesas de este, Joseph ejerce como correctivo epistemológico de Adams al ponerle al corriente de que el fingir una ausencia permanente es una práctica habitual entre los señores que no están dispuestos a cumplir lo prometido. Adams, incrédulo, deplora tal maldad, comparándola a la de los infieles: "Good Lord! [...] What wickedness is there in the Christian World? I profess almost equal to what I have read of the Heathens!" (193). Aun así, cuando el dueño de una venta cercana se ofrece a dar a Joseph, Fanny y Adams cobijo en su establecimiento, el párroco inglés continuará con su ingenua visión del mundo, declarando que gracias a la fisionomía había deducido que el hacendado era de una buena naturaleza (II. 17: 196). Esto lleva a una discusión entre el ventero y Adams en torno a la experiencia en el mundo, en la que el ventero apuesta por la experiencia real que aportan los viajes, mientras que Adams quijotesca manifiesta que puede viajar y conocer el mundo a través de los libros: "Master of mine, perhaps I have travelled a great deal farther than you without the assistance of a ship [...] I will inform thee; the travelling I mean is in Books, the only way of travelling by which any knowledge is to be aquired" (198). Tanto el diálogo entre Adams y Joseph como la

conversación entre el ventero y el párroco inglés, denotan su divorcio con la realidad, así como una percepción eminentemente libresca e ingenua de esta.

Estas deficiencias epistemológicas de Adams serán explotadas de nuevo por Fielding en los episodios dedicados al *roasting*, que aparecen en el séptimo capítulo del tercer libro. En este capítulo Adams se encuentra en la hacienda de un noble rural inglés cuyo pasatiempo predilecto consiste en ridiculizar a todos aquellos hombres peculiares o curiosos que se curzan en su camino. Adams resulta, por lo tanto, un objetivo perfecto, por lo que el caballero y su compañía se dedican a aprovecharse de la bondad de Adams para gastar bromas de mal gusto. En primer lugar, hacen caer al párroco de su silla, para posteriormente lanzarle un plato de sopa sobre los pantalones, mezclar su cerveza con ginebra, hacerle bailar o prender petardos en su casaca (248-250). Estas bromas acaban con la paciencia del inocente Adams, que se dirige al señor de la casa en unos términos majestuosos que dejan bien a las claras su superioridad moral sobre aquellos que le gastan toda esa serie de bromas:

Sir, I am sorry to see one to whom Providence hath been so bountiful in bestowing her Favours, make so ill and ungrateful a Return for them; for tho' you have not insulted me yourself, it is visible you have delighted in those that do it, nor have once discouraged the many Rudenesses which have been shown towards me [...]. One Gentleman hath thought proper to produce some Poetry upon, of which I shall only say, that I had rather be the Subject than the Composer. He hath pleased to treat me with Disrespect as a Parson; I apprehend my Order is not the Object of Scorn, nor that I can become so, unless being a Desgrace to it, which I hope Poverty will never be called. [...] How others have treated me, I need not observe; they themselves, when they reflect, must allow the Behaviour to be as improper to my Years as to my Cloth. (250)

Mediante esta defensa a ultranza de la orden del sacerdocio, Fielding resalta aún más los paralelos con la figura quijotesca, elevando a Adams a una magnificencia y dignidad similares a las exhibidas por Don Quijote en el palacio ducal. Sin embargo, pese al discurso de Adams, las bromas no terminarán ahí, sino que se cebarán de nuevo con el párroco en su punto débil: la erudición y los clásicos grecolatinos. El doctor, uno de los acompañantes del noble, comenta a Adams—conociendo sin duda sus gustos literarios—la existencia de un manuscrito griego en la casa que comenta una diversión de Sócrates, la de fingir un discurso del rey ante una embajada. La compañía sugiere emular el ejemplo socrático, y fingir una representación en la que Adams pronunciaría como rey uno de sus sermones sentado en un trono. Como trono preparan una barrica llena de agua cubierta por una sábana, que por supuesto retiran

una vez Adams se sitúa en esta, haciéndole caer dentro del barril de agua y ridiculizándolo de nuevo (253). Adams abandona la casa mojado y humillado, y de hecho contrae unas fiebres que casi acaban con su vida.

Esta última broma supone el paralelo más interesante con el *Quijote*, ya que en ella nos encontramos con un claro ejemplo del quijotismo dramático anteriormente mencionado, dado que, gracias a la pasión de Adams por los clásicos grecolatinos, se le hace caer en una humillante broma que tiene un carácter eminentemente literario. Mediante estos episodios del *roasting*, Fielding consigue exactamente el mismo efecto que Cervantes en los capítulos dedicados a la presencia quijotesca en el palacio ducal. Por una parte, estas bromas sirven para dignificar aún más la figura de Adams, que, pese a ser el objeto de estas, aparece como un Cristo sufriente, reflejando su ingenua bondad y su superioridad moral. Por otra, todas estas triquiñuelas convierten a la figura quijotesca en una clara herramienta satírica ya que lanzan una mirada crítica sobre una aristocracia cuyo único entretenimiento es divertirse a costa de personajes extravagantes e ingenuos, al mismo tiempo que despierta inquietantes sensaciones en el lector, que ha de avergonzarse de su poca humanidad en el caso de haberse reído gracias a estas bromas practicadas sobre Adams. En ese caso, el lector estaría a la misma altura moral que el noble y sus secuaces, por lo que la sátira se proyecta de un estrato concreto de la sociedad inglesa que aparece retratado en la novela a toda la humanidad, demostrando una tendencia satírica que trasciende la crítica puramente temporal para revelar una maldad universal propia del ser humano. Como se podrá comprobar más adelante, C.M. Wieland también hará uso en *Agathon* de la figura del Quijote ingenuo para realizar una sátira que ya no ataca a la figura quijotesca sino más bien al mundo que le rodea.

Con el empleo del quijotismo como instrumento de sátira refractada, Fielding cierra el círculo de emulación de las diferentes técnicas paródico-satíricas presentes en el *Quijote* cervantino. Gracias a los quijotismos de Joseph Andrews y Abraham Adams, el autor inglés consigue, por una parte, desacreditar la “mal fundada maquina” de *Pamela* y, por otra, reflejar la mediocridad y bajeza moral de un mundo incapaz de estar a la altura de una figura extravagantemente quijotesca, pero moral y éticamente superior. Mediante estas estrategias paródico-satíricas se confirma, a su vez, la naturaleza eminentemente opositora de la novela de Fielding, que se posiciona, por una parte, respecto a un modelo literario caracterizado por una inadecuada manera de

representar la realidad y, por otra, frente a un mundo en el que las virtudes cristianas fundamentales han desaparecido o han quedado reducidas a hipocresía. Sin embargo, al igual que Cervantes, Fielding no se contentará con una prosa de carácter opositor respecto a una narrativa que ofrece una visión romancesca e idealizada de la existencia, sino que incorporará ciertos aspectos de este modo narrativo a su propia novela, tal y como se verá en el siguiente apartado. La prosa de Fielding, como la cervantina, manifiesta un carácter inclusivo que trasciende la reacción al modo *romance* para depurarlo y purgarlo desde su propia novela.

3.2.2. Realismo inclusivo

La historia, la poesía, y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia, la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros, y la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes.

Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (III. 14: 570-1)

El *Quijote* nos da una perspectiva irónica desde la cual la antigua visión del mundo se combina con otra esencialmente moderna, en que coexisten los ideales exaltados y el más bajo materialismo como partes distintas pero inseparables de la experiencia humana. En esa novela presentaba Cervantes no un trozo de la vida, sino en mayor medida que hubiera podido hacerlo hasta entonces ningún autor de obras de ficción, la totalidad de la existencia.

Edward Riley, *Teoría de la Novela en Cervantes* (230)

Despite his condemnation of romance, Fielding does not, as Defoe and Richardson do, completely break away from the tradition of romance. Indeed, his novels cannot be appreciated exclusively as products of what Watt calls 'formal realism'. Fielding shifts reality through a narrator who is conscious both of the archetypal assumptions of romance and of the literary patterns by which those archetypes are made into art. Particularly in his two comic novels, *Joseph Andrews* and *Tom Jones*, Fielding takes the wish fulfillment dream upon which all romance is founded and finds a novelistic shape for all that is at once innovative and conventional.

James Lynch, *Henry Fielding and the Heliodoran Novel* (9)

Si bien al lector familiarizado con Cervantes y su característica ambigüedad no resultará extraña esta apología del realismo que podemos encontrar en su obra quizás

más romancesca, el *Persiles*, tampoco debería sorprendernos la presencia de material decididamente romanesco en la obra cervantina de un carácter aparentemente más realista, el *Quijote*. Quizás el rasgo más paradigmático de la prosa cervantina, derivado precisamente de esta ambigüedad, sea su carácter inclusivo, su visión casi circular, abarcadora de todos los ángulos, capaz de reflejar la realidad desde todos los enfoques posibles, como en un juego de espejos (Riley 1966: 59-60). Esta habilidad para amalgamar distintas epistemologías en la novela permite a Cervantes incluir dentro de su obra tanto la región imaginativa cómico-realista como la romancesca.⁷⁶ A pesar de tratar de erradicar la mal fundada maquina de los libros caballerescos, Cervantes incluye en el *Quijote* su propia versión desplazada y plausibilizada de la literatura *romance*, y lo hace tanto de manera teórica, por medio del discurso del canónigo de Toledo (I. 47: 490-1), como práctica, con la inserción de las historias interpoladas de los personajes que Don Quijote y Sancho van encontrando en su camino a lo largo de la primera parte de la novela.⁷⁷ De esta manera, Cervantes añade a su crítica de los libros de caballerías su propia alternativa romancesca a estos, un modelo de romance que no huya “de la verosimilitud, y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que escribe” (490-1), según las palabras del canónigo toledano.

Tal y como ha señalado Edward C. Riley en su artículo “Cervantes: una cuestión de género”, este aspecto de la prosa cervantina ha constituido un enorme problema para todos aquellos críticos que se han acercado a la obra maestra de Cervantes (37). Resultaba especialmente complejo asimilar el hecho de que la novela que tradicionalmente ha sido considerada la punta de lanza del realismo incluyese aspectos arquetípicos de la literatura frente a la que precisamente se intentaba reaccionar. Probablemente, como acertadamente comenta Riley en su artículo, el

⁷⁶ Bajtín ya entendía la novela como una forma eminentemente inclusiva, capaz de incorporar todo tipo de géneros dentro de sí:

The novel permits the incorporation of various genres, both artistic [...] and extra-artistic [...] In principle, any genre could be included in the construction of the novel, and in fact it is difficult to find any genres that have not at some point been incorporated into a novel by someone. [...] All these genres, as they enter the novel, bring into it their own languages, and therefore stratify the linguistic unity of the novel and further intensify its speech diversity in fresh ways. (*Discourse in the Novel* 321)

⁷⁷ Concretamente, las historias de Grisóstomo y Marcela (I. 11-14), Cardenio y Luscinda (I. 23-24, 27-29, 36), Fernando y Dorotea (I. 25), la narración del Cautivo (I. 36-38), Don Luís y Doña Clara (I. 42-43) y, finalmente, la historia de Leandra (I. 51). En la segunda parte la intercalación de historias es mucho menor; en ella podemos encontrar la historia de Basilio (II. 19-21), la de Claudia Gerónima (II. 60) y la de Ana Félix (II. 63-65).

problema derive de la concepción de Cervantes como el primer novelista moderno, como un autor exclusivamente anti-romancesco y realista:

No obstante, en lugar de considerar a Cervantes como 'el primer novelista moderno' (honor indeterminable), que se rió de los 'romances' caballerescos hasta su extinción, y que sin embargo también (cuando se observa con detenimiento) tuvo algunas recaídas en la forma idealista de ficción; sería más exacto verlo como un hombre que leyó, escribió y entendió el 'romance' extremadamente bien, y, sin rechazarlo o condenarlo, lo uso, jugó con él, y conscientemente, buscó el modo de extraer de esa fuente nuevas formas de ficción. Su primera y su última obra publicada fueron 'romances'. Entre estas publicó la mezcolanza de las *Novelas ejemplares* y las dos partes del *Quijote*, obra tan compleja que no puede ser pensada solo como 'anti-romance'. El considerar el 'romance' como algo fundamental o central en la ficción cervantina no es incompatible con la opinión de que su mayor originalidad—al menos en nuestra lectura actual de la historia literaria—se deba al desarrollo de formas ficticias lejanas al 'romance' y prácticamente novelescas. (40)

Por su parte, Félix Martínez Bonati ha señalado las dificultades que una lectura exclusivamente realista y anti-romancesca crea en la interpretación del *Quijote*. Para el estudioso chileno, la lectura del *Quijote* como parodia realista de la idealización romancesca haría imposible la comprensión de la mayor parte de la obra:

Me parece innegable que este motivo—el de la discontinuidad, pues, de las esferas de la experiencia cotidiana y del mundo caballeresco—está en la obra y es fundamental. Pero voy a sostener que la obra relativiza y desborda el alcance de esta estructura satírica, desvirtúa su aire definitivo y muestra su limitación. Si el *Quijote* fuese simplemente una sátira realista de la idealización romancesca, esto es, la contraposición de dos tipos de imaginación (fantástico-ideal y realista), no habría modo de explicar, ni de leer, la mayor parte de la obra. (42-43)

Estas dificultades para asimilar la presencia de elementos romancescos en Cervantes se deben precisamente al canon que sitúa a la ficción realista como la cima en el proceso de desarrollo de la narrativa europea, obviando el continuo proceso de alternancia entre formas novelescas y romancescas señalado en el primer capítulo de este trabajo. Como apuntaba Riley, Cervantes fue, ante todo, un inteligente lector de romances, dado que este modo supone el eje en torno al que gira toda su producción narrativa, ya sea para criticarlo y parodiarlo, ya para depurarlo ofreciéndonos su propia visión refinada del mismo. En este sentido, debemos "aceptar la coexistencia en la ficción en prosa de Cervantes de dos diferentes tipos de escritura, y la posibilidad de que el autor no evoluciona hacia una forma determinada sino que hasta el final de sus días el autor escribió alternativamente en una de las dos mencionadas, o en una combinación de ambas" (Riley 1980: 38), lo que implica que, amén de aceptar la dimensión evidentemente anti-literaria y anti-romancesca del *Quijote*, debemos considerar los

aspectos romancescos de la obra como parte de su método novelístico, como parte integral del realismo cervantino.⁷⁸ Como señala Martínez Bonati, si hay algo que caracteriza al estilo cervantino es su propia discontinuidad e irregularidad, capaz de amalgamar en una misma obra distintas regiones de la imaginación literaria:

[...] el estilo de la imaginación cervantina es *discontinuo*, irregular, y casi siempre intrínsecamente adulterado, impuro. No encontramos, en el *Quijote*, un solo y homogéneo mundo ficticio, sino un conglomerado de historias regidas por leyes de estilización diversas y en algunos casos incompatibles. Las muchas acciones de la obra no solo carecen de una unidad de acontecer o trama que las contenga a todas, sino que pertenecen a una variedad de regiones de la imaginación literaria, encarnan diversas cosmologías poéticas. Además, con solo una excepción, no son consistentemente fieles a las leyes de la estilización bajo las que se establecen, sino que las lesionan y tuercen. (xv)

En el discontinuo imaginario cervantino se dan por lo tanto la mano la región imaginativa cómico-realista con la romancesca-idealizante.⁷⁹ En un sentido similar a Riley y Martínez Bonati se ha pronunciado Ruth El Saffar en su artículo "The Truth of the Matter: The Place of Romance in the Works of Cervantes". Para El Saffar, en el *Quijote*, Cervantes ejercería una transición dentro de su propia obra de romances escapistas como *La Galatea* a un auténtico "quest romance", que mostraría un mayor énfasis en la transformación del personaje.⁸⁰ Según la estudiosa norteamericana,

⁷⁸ Edwin Williamson, discípulo de Riley, profundizó en la inclusividad del realismo cervantino en su tesis doctoral defendida en la Universidad de Edimburgo en 1980 y que posteriormente sería publicada como *The Half-Way House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance* (1984). En su estudio, el profesor escocés reivindica cómo la burla del *Quijote* a los libros caballerescos representa un punto decisivo en la tradición del género medieval del romance caballeresco hacia la novela moderna, entendiendo la obra cervantina como el último eslabón en la línea de evolución del romance artúrico. Por su parte, en un estudio posterior, el profesor norteamericano James Parr ha visto en el *Quijote* la conjunción de la novela, del romance y de la sátira (1990: 95).

⁷⁹ "Las aventuras de don Quijote se despliegan preferentemente en el ámbito cómico-realista, lo que permite su casi fusión ocasional con la región picaresca (así en la de los galeotes). Sólo en el rapto del sueño o del ensueño, penetra don Quijote en un mundo idealizado romancescamente, y aún entonces corren notas cómico-realistas y grotescas la esfera de lo maravilloso (como en la Cueva de Montesinos y en las evocaciones quijotescas de las típicas escenas de los libros de caballerías). En cambio, las historias en que don Quijote y Sancho no intervienen sino marginalmente (las de Dorotea y compañía, de las bodas de Camacho, de Roque Guinart, etc.) o son sólo espectadores incidentales (las de Marcela, el Cautivo, Claudia Jerónima, Ana Félix) o, finalmente, están del todo ausentes (la del Curioso Impertinente), se apartan del realismo cómico y despliegan otros mundos de la imaginación literaria: la utopía pastoril, la intriga cortesana, las peripecias bizantinas, la novela de tema morisco, la tragedia racionalista. De un modo u otro, todo el sistema de la imaginación institucional de la literatura va encaminándose en el libro." (Martínez Bonati 46)

⁸⁰ De este modo, la trayectoria de Alonso Quijano en el *Quijote* se inscribiría dentro del movimiento característico de descenso y ascenso propio del *romance*, y que se ve reflejado en la

considerar el ataque al *romance* como el único objetivo de Cervantes en el *Quijote* supone un flagrante error:

There can be no doubt that Cervantes intended with his novel to attack the romances of chivalry and to illustrate, through Don Quijote, the damaging effects 'the enchanted world of triumphant adventure' can have on the reader. But we make a mistake, we show our rationalistic bias and render the whole of Cervantes inaccessible to us, if we imagine that Cervantes's goal even in *Don Quijote*, part I, was to dispense with romance. Romance obviously gave him pleasure. He had to have read a lot of chivalric and pastoral fantasies to have parodied them as subtly as he did. His problem was to find a literary form that would preserve that pleasure in the fact of an active critical intelligence. (240-41)

En este sentido, la terminología propuesta por Pardo—que se refiere a esta aparentemente contradictoria faceta incorporativa del arte narrativo cervantino como realismo *inclusivo* o *romántico* (1997: 316)—probablemente sea la que mejor refleje esta capacidad inclusiva, así como el sincretismo modal y genérico propio del realismo cervantino.⁸¹

Tal y como ha sido señalado anteriormente, la presencia de elementos romancescos en el *Quijote* se centra fundamentalmente en las historias intercaladas a lo largo de la primera parte. En estas, Cervantes generalmente nos presenta una serie de amantes que han de superar unos determinados obstáculos para poder culminar sus deseos amorosos, por lo que presentan un esquema característico del *romance*, tal y como ha demostrado Edwin Williamson.⁸² En estas historias la narrativa se ve

quest del héroe romancesco. La *quest* de Don Quijote supone, por lo tanto, un progresivo viaje hacia la recuperación de su identidad y consecuentemente de la cordura, que se produce justo al final de sus días: "Return at the end of part II signifies both the hero's recovery of himself and his transformation. Don Quijote goes home in chapter 73 to become Alonso Quijano the Good. His reconciliation with his destiny marks the end of the illusion which is the product of his escapist impulse" (244). En el quinto capítulo de este trabajo trataremos la relación de la transformación de la figura quijotesca y su superación del impulso escapista con la estructura arquetípica del *bildungsroman* o novela de formación.

⁸¹ "En cualquier caso, el resultado de esta presencia del *romance* como visión y como interludio dentro del *realismo* hace de este un *realismo* que podríamos llamar *inclusivo* o *romántico*, en cuanto que incluye el otro modo alternativo de representación de la realidad, el *romance*" (1997: 316). Para Javier Blasco, el sincretismo de la obra cervantina depende tanto de la mirada de Sancho como de la visión transformadora de Don Quijote, algo que permite a Cervantes asumir ambas perspectivas narrativas e inaugurar una inusual polifonía (1989: 61).

⁸² "All of them run to a narrative formula with a limited set of permutations: there is actual or potential love between a man and a woman which encounters an obstacle that is either overcome, whereupon marriage is celebrated, or else remains insuperable, in which case death, madness or the woman's entry into a convent ensues. Variations occur both in the nature of the relations between the principals and in the type of obstacle before them. Then, variations, again, are limited. Feelings are mutual but embarrassed by external factors, or unrequited by one partner, or forcibly exploited by the man. The obstacle to union consists in one or a combination

gobernada por la providencia, que ejerce una labor fundamental a la hora de reunir a las parejas a través de impensables coincidencias en la venta de Juan Palomeque, que sirve como lugar de resolución de los distintos hilos narrativos que estas historias tejen alrededor de la narrativa principal. A su vez, estas historias representan las diversas modalidades genéricas del modo *romance* disponibles en la época de Cervantes, por lo que se produce una de las múltiples paradojas características del realismo cervantino, ya que, tal y como señala Ardila, una novela que aparentemente pretende erradicar o corregir ciertos aspectos del *romance* incorpora sus distintas modalidades dentro de su propia narrativa:

Cervantes impregna su novela con todos los subgéneros del romance que eran y habían sido moda durante las dos décadas anteriores: el pastoril, el sentimental, el bizantino, el morisco, y el caballeresco. La nueva novela que se propone imponer como remedio contra los romances se alimenta de todas sus variantes. Cervantes renuncia a lo que él estima la mayor falla de los romances, que es el hiperidealismo, pero toma de ellos aquellos aspectos estilísticos que estima aprovechables, para de este modo crear un nuevo género, la novela, con que purgar y depurar el romance. (2001: 6)

Para Ardila, la novela cervantina se constituye por lo tanto como fundamentalmente *híbrida*, ya que al incluir todas las variedades de *romance* dentro de la propia novela se crea un interesante caso de hibridismo genérico.⁸³ En este sentido, la historia de Grisóstomo y Marcela se acercaría a las convenciones del romance pastoril; las historias de Cardenio y Luscinda con la de Doña Clara y Don Luis participarían de lo que Ardila denomina romance sentimental (9); mientras que la historia del Cautivo y la de Ana Félix en la segunda parte representarían una variante del romance bizantino o griego

of the following: jealousy, competition from another actual or potential lover, objections by the woman's father, or differences in religion or social class. Finally, the manner of overcoming the obstacle or not is by far the most common way of varying the formula, but even there are recognizably conventional elements such as transvestism or other disguises, deception or some form of chase, flight, elopement or abduction. Since the primary elements are few, the aesthetic interest of the genre lies in the 'gala y artificio' with which the author rings the changes on the basic formula. It is this type of aesthetic interest, associated with romance, that Cervantes is seeking to reconcile or at least accommodate within the large framework of his anti-romance satire". (1982: 45-46)

⁸³ La idea de la incorporación al *Quijote* de todas las modalidades romancescas presentes en la época de Cervantes cuenta con un largo recorrido dentro del cervantismo. Menéndez Pelayo, en su artículo "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*" ya apuntaba "un mundo poético que encierra todos los tipos de la anterior producción novelesca" (1941: 327), mientras que más recientemente, Anthony Cascardi ha destacado cómo el *Quijote* incluye la mayoría de las posibilidades genéricas de su época, definiéndolo como "a re-articulation of genres already in existence". (2006: 66)

con claras influencias del romance de tema morisco. Si bien es cierto que todas las historias muestran una particular cercanía hacia determinadas variantes del género, también cabría destacar que el hibridismo del que habla Ardila es, además de genérico, *modal*, ya que incorpora a la narración no solo los distintos géneros del *romance*, sino, lo que es más importante, el modo, ya que todos estos episodios están marcados por la doble perspectiva vertical en la que la providencia o la fortuna juega un papel determinante y fundamental en el proceso de resolución narrativa (Pardo 1997: 290-319). De esta manera, el hibridismo genérico que sugiere Ardila es fundamentalmente una consecuencia del hibridismo modal característico del realismo inclusivo cervantino, capaz de ofrecer una de las mayores críticas al modo *romance* de la historia de la literatura universal e incluir al mismo tiempo una alternativa depurada y más realista de este.

Fielding reproduce este hibridismo modal y genérico ya presente en Cervantes, pero en el caso de su primera novela se produce la mediación de un tercer escritor, el francés Paul Scarron, que ofrece al autor inglés nuevas posibilidades en torno a la utilización de materiales romancescos en la novela.⁸⁴ Tal y como ha demostrado Homer Goldberg en su obra *The Art of Joseph Andrews*, el *Roman comique* (1651) proporciona a Fielding una nueva manera de incorporar a su anti-romancesca novela materiales romancescos:

Evidently more to Fielding's taste, and more significant for his conception of *Joseph Andrews*, was Scarron's modification of another aspect of the Cervantean formula, its inclusive relation to a popular mode of serious romance. Scarron made uncomplimentary references to the heroic romances, and parodied some of their epic mannerisms; but in transplanting the conventional plot motifs and narrative structure of this exalted genre to the *milieu déclassé* of the provincial theatre, he was not attempting to reduce it to absurdity. Instead, like Cervantes in his interpolations, he sought to create his own more realistic version [...] of those '*aventures de princes*', substituting for the '*héros imaginaires de l'antiqueté qui sont quelquefois incommodes à force d'être trio honnêtes gens*' a personable and unassuming young man. (46)

⁸⁴ Este carácter de agente intermediario de Scarron ha sido analizado por numerosos críticos, entre ellos Craddock (1989: 106), Goldberg (1969: 50), Lynch (1986: 67), McDermott (1989: 215), Pardo (1997: 783) y Paulson (1967: 85). Pese al trabajo de estos autores, la presencia de aspectos romancescos en *Joseph Andrews* ha sido por lo general obviada o tratada bastante superficialmente por la crítica. Ardila reconoce esta influencia del realismo romántico cervantino en la narrativa inglesa del XVIII en su artículo sobre el hibridismo genérico, pero se centra exclusivamente en el *Roderick Random* de Tobias Smollett y obvia inexplicablemente a Henry Fielding y a otros escritores que siguen el modelo de su *comic romance* durante esta segunda mitad del siglo XVIII.

Si bien Cervantes había logrado introducir una serie de tramas romancescas en su novela, estas mostraban un carácter algo independiente respecto a la trama quijotesca principal. A pesar de que los protagonistas de estas interpolaciones contribuyen a la farsa que debería devolver a Don Quijote a su aldea manchega, estos se mantienen en una esfera bastante distinta de la región cómico-realista en la que se mueve el hidalgo manchego, manteniendo el carácter idealizado y estilizado de los personajes tan propio de la prosa romancesca. Scarron, por el contrario, buscando posiblemente una mayor homogeneidad dentro de la obra, intercala la historia romancesca de los amantes Étoile y Destin con la ridiculez quijotesca del enano Ragotin, dotando de esta manera de una cierta coloración cómica (Goldberg 52) a la trama romancesca protagonizada por los dos amantes, haciéndoles compartir ciertos aspectos del mundo bajo y anti-romancesco propio de Ragotin y la compañía de actores rurales. Esta modificación de este aspecto de la fórmula cervantina que Scarron lleva a cabo en su *Roman comique* será asumida por Fielding en su propio *comic romance*, en el que introduce una trama romancesca que es desplazada a un contexto bajo y cómico, otorgándole un carácter más realista, y una mayor cohesión interna.⁸⁵ En este sentido, la denominación que Fielding escoge para su novela no resulta aleatoria. Por una parte, el término *comic romance* deja bastante clara la deuda de Fielding con Scarron, ya que evidentemente surge de una traducción directa de la obra del autor francés; y, por otra, Fielding, nos muestra a través del empleo del término *comic romance*, cómo su novela nace de una mezcla entre el *romance* y la comedia, en tanto que trata de reunir la amplitud de incidentes y acontecimientos característicos de la épica y del *romance*, con un tono cómico, menos grave y solemne.

Como apunta Barbara Rojahn-Deyck, la fórmula del *comic romance* permite a Fielding abarcar el realismo y la idealidad romancesca en una síntesis cómica:

Fieldings ‚Komödie‘ ist jedoch noch imstande, die beiden Extreme des Realismus und der Idealität zu umgreifen, indem sie das Wünschenswerte durch das Reale temperiert. [...] Die ironisch-dialektische Spannung zwischen dem Komischen

⁸⁵ Para Ian Bell, Fielding ofrece una doble crítica desde su *comic romance*, cuestionando lo alto desde lo bajo y lo bajo desde la perspectiva de lo elevado:

He [Fielding] offers what Michael McKeon, writing in the context of *Jonathan Wild*, calles ‘a double critique’, in this case interrogating the ordinariness of the world by the dignity of epic style, and interrogating the high-faulting pretensions of epic by the obduracy of the day-to-day world, the whole enterprise being, as we saw, ‘Written in Imitation of the Manner of Cervantes’. (91)

(Realistischen) und dem idealisierenden Romanzenhaften realisiert sich formal in der Synthese der *comic romance*. (207)⁸⁶

El adjetivo *comic* muestra las intenciones de Fielding de introducir “Persons of inferior Rank, and consequently, of inferior Manners” (*Joseph Andrews* 50). En consecuencia, podemos apreciar cómo Fielding no utiliza el adjetivo “comic” únicamente en relación a la naturaleza humorística de su novela, sino que debemos relacionarlo necesariamente con la teoría de los géneros teatrales griegos, por la que el mundo de la actualidad y de los personajes de la vida cotidiana quedaba restringido a la comedia, mientras que en la tragedia únicamente aparecían personajes aristocráticos, por lo general de tiempos pasados. En este sentido, *comic* es sinónimo de realista, ya que nos remite al mundo cotidiano y particular característico del *realismo*.⁸⁷ En la primera novela del autor inglés se da, de este modo, una suerte de “märchenhaft Realismus” o realismo maravilloso (Borinski 192-193), que combina la casualidad propia del *realismo* con el carácter idealizante característico del *romance*, algo que nos dirige de nuevo al realismo inclusivo cervantino.

La novela de Fielding dialogiza, por lo tanto, el realismo a través de lo romanesco, y lo romanesco a través de lo realista, efectuando una redefinición realista del modo *romance*. La novela inglesa del siglo XVIII, y más concretamente la producción narrativa de Henry Fielding, no rechaza totalmente la herencia romanesca anterior, tal y como se ha asumido tradicionalmente, sino que crea una narrativa de claro carácter híbrido, propia de un siglo eminentemente transicional en la historia de la narrativa europea:

⁸⁶ «La ‘comedia’ de Fielding se encuentra en condiciones de abarcar los dos extremos del realismo y la idealidad en tanto que atempera lo deseable con lo real. La tensión irónico-dialéctica entre lo cómico (realista) y lo idealizante romanesco tiene lugar a un nivel formal en la síntesis del *comic romance*».

⁸⁷ Hubert McDermott ha señalado lo adecuado del término *comic romance* pese a su aparente contradictoriedad:

But it is actually in Fielding’s combination of the two words ‘comic’, and ‘romance’ that a major difficulty arises. If the term *romance*, as applied to fiction in the eighteenth-century, suggested the unrealistic quality of that fiction, it seems utterly paradoxical to combine it with the word ‘comic’ which is practically synonymous with realism. And yet, ironically, these two words combined, do more to highlight the peculiar quality of Fielding’s two novels, than any other combination could, because *Joseph Andrews* and *Tom Jones* seem to deal with *romance* in two opposite ways, often managing a synthesis: they accept courtly love and much of its romantic sublimity, and they mock heroic adventure with the picaresque scuffling of low life. (212)

[...] despite the bad odour into which the term itself had fallen because of the *roman heroique*, and despite the growing influence of modes of fiction that would concentrate upon ordinary people in ordinary surroundings, the romance influence (both classic-chivalric and salon versions) was by no means nugatory in the new fiction of the Restoration and the eighteenth century. Narrative artists still tended to follow the structural patterns of romance, the motifs employed in romance, the modes of character presentation found in romance. And this strong leavening of the anti-mimetic, anti-literal, anti-psychologising dimension in romance given to stories otherwise concerned with the portrayal of the ordinary makes eighteenth-century fiction a special kind of creation, with a potent interest of its own. (Knight Miller 1976: 247)

En este sentido, tal y como J. P. Hunter señala, no terminaríamos de entender el arte de Fielding si no reconociésemos su manejo realista de lo romancesco, la naturaleza claramente sincrética de su narrativa:

Fielding is ultimately right to distinguish what he does in his province from what happens in the fantastic world of romance, for the magic that he allows, encourages, and insists on is of a different order from romantic magic. There are no supernatural agents in Fielding (if we except Fielding himself), and no actual violations of nature's steady and discoverable laws. And yet we do his art (and the art of the novel in general) a disservice if we fail to observe the emphasis upon the unusual, the unpredictable, and the uncertain—strange and surprising events calculated to inspire, in readers, open-mouthed wonder without transporting them to a world involving different laws of probability. (482)

Sin embargo, también cabe añadir que haríamos un flaco favor a la comprensión del arte narrativo del autor inglés si no reconociésemos la procedencia claramente cervantina de esta inclusividad. De Cervantes, Fielding no aprende únicamente una lección paródico-satírica, sino que también asimila una nueva manera de manejar el *romance* más realista y críticamente aceptable en el contexto de la discusión poetológica sobre la novela en las letras inglesas de este periodo.

Efectivamente, Fielding introduce material romancesco en su novela al dar cabida en esta a la trama amorosa protagonizada por Joseph y Fanny, que comienza con el capítulo XI del primer libro—que significativamente marca el fin de la fase paródica de la obra—, y que alcanza su resolución con la conclusión de la novela.⁸⁸ La

⁸⁸ Para Mortimer, el cambio de la trama paródica a la trama romancesca se ve a su vez motivado por el posible agotamiento del tema de la persecución de la virginidad de Joseph, que no podía soportar todo el peso de la acción narrativa ya que habría acabado siendo tedioso para el lector, por lo que Fielding habría decidido introducir tanto la trama romancesca como la quijotesca de Adams para evitarlo (75). Por su parte, John Richetti, en el memorable capítulo titulado *The Rise of the Novel Reconsidered* de su trabajo *Popular Fiction Before Richardson. Narrative Patterns: 1700-1739*, en el que se cuestiona la teoría del nacimiento de la novela propuesta por Ian Watt, sugiere un aprovechamiento de los materiales de autores previos de *romance* como una causa del gran éxito comercial de Defoe y Richardson (5), por lo que no resultaría

presencia de estos elementos romancescos que Fielding aloja en su novela se manifiesta en dos ámbitos fundamentales, la caracterización de los personajes y el desarrollo de la acción, en la que se pueden encontrar situaciones arquetípicas del *romance*.

En lo que respecta a la caracterización, Fielding dota a Joseph y a Fanny de los atributos característicos de los héroes romancescos: extremada belleza y gentileza, juventud y un aire de nobleza no acorde con la baja extracción social de ambos.⁸⁹ En el caso de Joseph, esta estilización se inscribe dentro de la trama paródica inicial, ya que sus atributos romancescos sirven para despertar la lascivia de Lady Booby (I. 8: 78), algo que, tal y como se analizó en el apartado anterior, reforzaba el carácter paródico de la novela de Fielding respecto a *Pamela*.

Fanny es a su vez sometida a un proceso de estilización similar, y nos es presentada como una muchacha de extremada belleza y de una “natural Gentility”:

Fanny was in the nineteenth Year of her Age; she was tall and delicately shaped [...] The exact shape of her Arms, denoted the Form of those Limbs which she concealed; [...] if her Sleeve slipt above her Elbow, or her Handkerchief discovered any part of her Neck, a Whiteness appeared which the finest *Italian* Paint would be unable to reach. Her Hair was of a chestnut Brown, and Nature had been extremely lavish to her of it, which she had cut, and on *Sundays* used to curl down her Neck in the modern Fashion. Her Forehead was high, her Eye-brows arched, and rather full than otherwise. Her Eyes black and sparkling, her Nose, just inclining to the *Roman*; her Lips red and moist [...] her Complexion was fair [...] overspread with such a Bloom, that the finest Ladies would have exchanged all their White for it; add to these, a Countenance in which tho' she was extremely bashful, a Sensibility appeared almost incredible; and a Sweetness, wherever she smiled, beyond either Imitation or Description. To conclude all, she had a natural Gentility, superior to the Acquisition of Art, and which surprised all who beheld her. (II. 12: 172-173)

Pese a las evidentes características romancescas con las que Fielding inviste a sus enamorados, si observamos más detenidamente la caracterización que el autor inglés ofrece de los dos amantes, podemos encontrar una serie de rasgos anti-romancescos que desplazan estos atributos característicos de los héroes propios del

especialmente descabellado pensar que Fielding, además de intentar no agotar al lector demasiado pronto con la trama paródica, estuviera tratando de asegurarse un buen número de lectores para su primer intento novelístico.

⁸⁹ Craddock menciona esta idealización de Joseph para relativizar la serie de paralelos que la crítica ha trazado entre la figura de Joseph y Sancho Panza: “Joseph, however, in Fielding’s novel is both the centre of the love story and himself an idealised character both physically and morally [...] Parallels with the earthly squire can, therefore, only be taken so far”. (182)

romance hacia un contexto más bajo y realista.⁹⁰ En primer lugar, hay que destacar que el narrador inicia su presentación del héroe a través de una detallada relación de sus ancestros. Pero el narrador ofrece una más bien parca descripción de la genealogía del héroe, revelando únicamente “a Word or Two concerning Ancestors” (I. 2: 63):

Mr *Joseph Andrews*, the Hero of our ensuing History, was esteemed to be the only Son of Gaffar and Gammer *Andrews*, and brother to the illustrious *Pamela*, whose Virtue is at present so famous. As to his Ancestors, we have searched with great Diligence, but little Success; being unable to trace them farther than his Great Grandfather, who as an elderly Person in the Parish remembers to have heard his Father say, was an excellent Cudgel-Player. Whether he had any Ancestors before this, we must leave to the Opinion of our Curious reader, finding nothing of sufficient Certainty to rely on. (63)

Como se puede observar, Fielding sumerge la archiromancesca presentación del héroe a través de su genealogía en una atmósfera claramente baja y cómica. Joseph no desciende de reyes, príncipes, o reputados guerreros, sino que lo más destacado en la saga de los Andrews es algún que otro miembro de su familia que utilizaba muy bien la porra, algo que los ancianos de la parroquia aún podían recordar.

Fanny, por su parte, pese a los atributos romancescos con los que es inicialmente presentada, revela una naturaleza que también huye de las idealizaciones romancescas. Fanny muestra una extraordinaria belleza, pero de un carácter terrenal y no escultural. Como afirma el narrador, la heroína de su novela no es una de esas “slender young Women, who seem rather intended to hang up in the Hall of an Anatomist than for any other Purpose” (172), sino que más bien resulta algo rolliza y exuberante, especialmente en lo concerniente a sus pechos y caderas. Su piel quizás no sea tan blanca como el mármol, sino más bien rojiza por los efectos de la exposición al sol en sus horas de trabajo, aunque en su cuello sí que se descubre una exquisita palidez. Esta blancura la comparten sus dientes, pese a no ser perfectamente regulares (173), y finalmente, cabe resaltar una marca dejada por la viruela en su barbilla, similar a un hoyuelo, situada en perfecta simetría con otra marca semejante en su mejilla, dotando a Fanny de una “clásica” regularidad.

⁹⁰ Para Ian Bell, Fielding ofrece conscientemente una caracterización que huye de la idealización total y ejemplarizante de los personajes:

Neither Joseph nor Adams is a fully realized hero, and in each case the reader is challenged to discover within himself or herself the awareness and sophistication which the characters lack. For all the narrative's apparent simplicity, Fielding does not seek to produce a reductive parable of the good life, but rather to offer an incomplete version of it, only to be realized through the active participation of the appropriately intelligent reader. (121-122)

Esta mezcla de atributos romancescos y realistas en la caracterización permite a Fielding, como ha destacado Pardo (1997: 775) ofrecer un contraste entre lo alto y lo bajo, contraste que encontrará un claro paralelismo en la propia acción de la obra, que evidencia una fuerte preponderancia de aspectos estructurales propios del *romance* que se verán directamente contaminados por la contigüidad de elementos cómicos derivados de la trama quijotesca protagonizada por Parson Adams.

Pese a estar situada en el mundo bajo y rural de la Inglaterra del siglo XVIII, la trama romántica que sirve como estructura de apoyo a *Joseph Andrews* sigue los rasgos fundamentales del modo *romance* que fueron analizados en el primer capítulo de este trabajo.⁹¹ Tras la trama paródica inicial consistente en la hercúlea resistencia de Joseph al acoso sexual de Lady Booby, se producirá la escena de alienación del héroe

⁹¹ Lynch ha visto en este uso de convenciones propias del *romance* en el argumento una clara herencia de la tradición del romance heliodórico o griego (lo que en castellano se denomina novela bizantina) y de los autores de romance heroico francés:

The Heliodoran novel is essentially an epic of love, in which both the hero and heroine receive relatively equal narrative attention. Its usual pattern consists of the journey of two lovers who are betrothed and who assume a disguise (often as brother and sister). They travel to a destination where their identities can be revealed and the betrothal vows completed. During the journey they are subjected to many of the accidents and expects of adventure fiction: separations, pursuit by rivals, abductions, supposed deaths, miraculous resurrections, rumored infidelities, tender reunions and reconciliations. At the end of the journey the lovers undergo a final test, the result which is the unveiling of their identities and their marriage [...] Each of Fielding's novels reflects this pattern to greater or lesser degree. (16)

Por su parte, Barbara Rojahn-Deyck también ha reconocido la clara influencia del modelo heliodórico en la narrativa de Fielding:

In der Wanderung Joseph, Fannys und Parson Adams' sollte man nicht so sehr —wie es gemeinhin geschieht— das pikareske Wandermotiv wiederzufinden suchen, dessen wesentliche Merkmale der Wurzellosigkeit des Anti-Helden, der Ziellosigkeit der Wanderung und der Zufälligkeit der Abenteuer genauso wenig zutreffen, wie die Wandernden selbst Ähnlichkeit mit dem *picaro* spanischer Provenienz haben. Vielmehr verweist die Wanderung auf ein älteres, seit der Spätantike tradiertes und vor allem die heroisch-galante Barockdichtung durchziehendes literarisches Muster: die Irrfahrten eines jungen Liebespaares zum Heimat- und Ehehafen. (125) [En la peregrinación de Joseph, Fanny y Adams no debería buscarse reencontrar—como generalmente ocurre—el motivo de la peregrinación picaresca, cuyas características principales son la falta de raíces del anti-heroe, la falta de un fin concreto de la peregrinación y lo aleatorio de las aventuras, que tienen que ver tan poco como los héroes [de *Joseph Andrews*] con el pícaro de origen español. La peregrinación apunta más bien a un modelo más antiguo y explorado desde la antigüedad tardía, y que sobre todo se transmite en la literatura heroico-galante del Barroco: la odisea de una pareja de jóvenes amantes hacia su patria y el matrimonio.]

respecto a su entorno (I. 10: 85). Como resultado de la preservación de su virtud frente a la persecución lasciva a la que le somete su señora, Joseph es expulsado a media noche, lo que inicia la particular *katabasis* del héroe, a la que también se unirá Fanny, ya que esta saldrá en busca de su amante. En su recíproca búsqueda, los enamorados se encuentran con una serie de dificultades en el camino: Joseph es apaleado, desnudado y finalmente robado por los salteadores del camino (I. 12: 89-93), mientras que Adams tendrá que salvar a Fanny del intento de violación que lleva a cabo un caminante que se ofrece a acompañarla (II. 9 y 10: 161-166). En ambos casos, la mano de la providencia asiste a cada uno de los amantes, ya que Joseph es encontrado medio muerto por un carruaje en el que—tras la negativa inicial de todos sus ocupantes—se le proporciona vestimenta y transporte hacia la próxima posada, donde se recupera de sus heridas. Fanny, por su parte, será hallada por un extraviado Adams, quien, como ya se ha mencionado anteriormente, la salva de la violación a manos de su compañero de viaje. Una vez se produce el reencuentro entre los amantes—en el que de nuevo actúa la casualidad romancesca, puesto que una tormenta obliga a Fanny y Adams a alojarse en la misma posada en la que precisamente se encuentra Joseph (II. 12: 172-175)—se produce la definición del objetivo de su búsqueda o *quest*, el matrimonio:

Let us suffice to say, that Fanny, after a thousand Entreaties at last gave up her whole soul to Joseph, and almost fainting in his Arms, with a Sigh infinitely softer and sweeter too, than any *Arabian Breeze*, she whispered to his Lips, which were then closer to hers, 'O *Joseph*, you have won me; I will be yours for ever.' *Joseph*, having thanked her on his knees and embraced her with an Eagerness, which she now almost returned, leapt up in a Rapture, and awakened the Parson earnestly begging him, 'that he would that Instant join their Hands together'. (179-180)

Tras la resolución de unir sus almas, los amantes y Adams se encontrarán con la consabida serie de aventuras y dificultades en el camino, en las que Fielding mezcla motivos realistas (necesidades económicas y alimenticias) con otros motivos característicos de una de las articulaciones genéricas del modo *romance*, concretamente el romance heliodórico: los diversos intentos de violación a los que Fanny se verá sometida y los obstáculos para la consumación del matrimonio que surgirán una vez las verdaderas identidades de los amantes sean reveladas. Estos obstáculos se verán de nuevo solventados gracias a la intervención de la casualidad o de la providencia, según se quiera interpretar. Fielding utiliza este recurso en la resolución tanto de los problemas más extraordinarios y romancescos como de los ordinarios y bajos.

Así puede observarse en la intervención del vendedor ambulante, que, tras las negativas del párroco Trulliber de prestar dinero a Adams, pagará sus deudas y ejercerá una influencia decisiva en la resolución de los problemas más típicamente romancescos. Estos aparecerán tras el encuentro con Wilson, otro personaje decisivo en la anagnórisis final de los personajes. Una vez que Adams, Joseph y Fanny abandonan la casa de Wilson para proseguir su camino hacia la parroquia de Adams, y consecuentemente hacia el matrimonio, Fielding introducirá la aventura en la que Adams es atacado por los perros de caza de un hacendado local (III. 6: 239). Este episodio traslada la acción a las ya comentadas escenas del *roasting* (III. 8: 247-253), en las que Adams es sometido a todo tipo de crueles bromas por el hacendado y sus amigos. La belleza de Fanny cautiva al hacendado, lo que acarrea el segundo intento de violación al que Fanny es sometida (III. 9: 257). Tras ser secuestrada por dos de los compinches del hacendado, la casualidad romancesca acude de nuevo a su rescate, situando a Peter Pounce, antiguo conocido de esta, en el lugar y en el momento en el que los raptos se disponían a trasladar a Fanny a la casa del hacendado (III. 12: 268). Pounce reconoce a Fanny ante la justicia, hecho que la salva de las acusaciones de ser una adúltera realizadas por el capitán y por el poeta para evitar que la justicia descubra el intento de secuestro.

Tras este episodio se produce la llegada a la residencia de Lady Booby, donde se sucederán los últimos obstáculos para los amantes y las escenas de anagnórisis que resuelven la trama romántica y cierran la novela. Las últimas complicaciones romancescas a las que los enamorados tendrán que enfrentarse vienen dadas por los intentos de venganza de Lady Booby, que tratará, en primer lugar, de expulsar por medios legales a Fanny y a Joseph de la parroquia (IV. 3: 218), encargando, una vez falla este primer intento, la violación de Fanny al *beau* Didapper. Como veremos, ambas situaciones serán de nuevo solventadas por la acción de la providencia. En el primero de los ardides que trama la viuda, la casualidad romancesca aparece convertida en la figura de Mr. Booby, que se presentará providencialmente junto a su mujer Pamela para librar a Joseph y a Fanny—no debemos olvidar que Joseph es hermano de Pamela y, por lo tanto, familiar de Mr. Booby—de ser enviados a la prisión de Bridgewell, asumiendo la custodia de ambos ante el *justice of peace* que se disponía a ejecutar las órdenes de Lady Booby. De esta manera, fracasa la primera estratagema de la señora y su abogado, obligándoles a buscar una nueva manera de arruinar el posible

matrimonio entre Joseph y Fanny. La aparición de Didapper y sus lascivas intenciones respecto a Fanny propiciará una nueva oportunidad a la despechada viuda de cumplir su venganza, encargándole la violación de Fanny. Sin embargo, antes de que este intento se produzca, tendrá lugar la primera de las escenas de anagnórisis (IV. 12), en la que la aparición del vendedor ambulante resultará, de nuevo, fundamental. Este revela cómo Fanny fue robada a los Andrews por una compañía de gitanos entre los que se encontraba su difunta esposa, para ser vendida posteriormente a los Boobys a la edad de tres o cuatro años (316-317), convirtiendo a Fanny, por lo tanto, en hermana de Joseph y creando un escollo aparentemente insalvable para la consumación del matrimonio. Joseph y Fanny esperan desolados a la llegada de los Andrews para la confirmación de esta historia, en cuyo caso los amantes se resuelven a mantener una amistad puramente platónica. Las escenas nocturnas del capítulo XIV (322)—claramente modeladas en las aventuras vividas por Don Quijote en la venta que confundió con castillo (I. 16: 138-145)—propician el intento de violación de Fanny por parte de Didapper, cuyo resultado será desastroso, ya que la oscuridad y la confusión nocturna dan con Didapper en el aposento de Mrs. Slipslop, que tratará de aprovechar la oportunidad de satisfacer su libido.

Tras la resolución cómica a la amenaza que se cernía sobre Fanny, llegamos a la anagnórisis final, que se produce en el capítulo XVI con la entrada en escena de Wilson y de Gaffar y Gammar Andrews. De nuevo, la casualidad romancesca actúa al servicio de los amantes, ya que, con la entrada en escena de estos personajes, quedará salvado el a priori insalvable escollo del incesto. Gammar Andrews confirma que Fanny es su hija (327) al contar cómo esta fue raptada por unas mujeres gitanas cuando tenía tan solo un año. En la cesta de Fanny las gitanas depositaron a otro niño, que no era otro que el propio Joseph, hecho que soluciona el problema del incesto, generando, sin embargo, un nuevo interrogante, la verdadera identidad de Joseph. Este enigma queda resuelto gracias a una nueva intervención del vendedor ambulante y a la llegada de Mr. Wilson. El vendedor, tras escuchar a Gammar Andrews, asegura a Joseph que procede de una familia de alta alcurnia, añadiendo que sus padres no vivían lejos del lugar donde se llevó a cabo el intercambio de niños. La llegada de Wilson—que había narrado la historia de su hijo desaparecido en el tercer capítulo del tercer libro (232)—supone la resolución definitiva al problema, ya que reconoce a Joseph como su hijo perdido gracias a una marca con forma de fresa (motivo claramente romancesco,

similar, por ejemplo, a la marca de una hoja que supone la única debilidad de Sigfrido). Este detalle supone la recuperación de la identidad perdida del héroe, quien, gracias a la fortuna, se convierte en un héroe romanesco pleno al añadir a su nobleza espiritual la nobleza de nacimiento. De esta manera, se cierra la serie de anagnórisis que culmina el movimiento de ascenso y aceptación social característico del *romance*, quedando este coronado con la boda entre Joseph y Fanny (III. 16: 330-34), que cierra la novela con el arquetípico final feliz romanesco.⁹²

Como se ha podido apreciar, la inclusión de material romanesco, desplazado y mediatizado por una atmósfera anti-romanesca y cómica, permite a Fielding reproducir a través de la mediación de Paul Scarron otro aspecto de la manera cervantina, su realismo inclusivo. Sin embargo, no será este el único modo mediante el que el autor inglés desplace a los protagonistas de su trama a un contexto realista y cómico. Como apunta Javier Pardo (1997: 773), la yuxtaposición de la trama romanesca con la fórmula quijotesca encarnada en las aventuras de Parson Adams permite este desplazamiento, sumergiendo a los amantes en el mundo quijotesco de las posadas y aventuras en el camino. Las intervenciones del párroco generalmente interrumpen momentos importantes o decisivos para el desarrollo de la historia de amor entre Joseph y Fanny y ofrecen un contrapunto humorístico y cómico a lo alto y romanesco. Como han señalado Craddock (110) y Pardo (1997: 774), este recurso tiene una clara procedencia cervantina y ofrece interesantes paralelos entre Fielding y Cervantes. Uno de los más evidentes es el existente entre la escena de reencuentro de los amantes en el capítulo XII del segundo libro de *Joseph Andrews* (154) y el que se produce entre Don Luis y Doña Clara en uno de los episodios intercalados del *Quijote* (I. 43: 446). Ambas escenas siguen un mismo patrón, en el que la romanesca escena es interrumpida por las extravagancias quijotescas de Don Quijote y Parson Adams. En el original cervantino, Don Quijote detiene la escena al resultar engañado y atado al cerrojo de la puerta de un pajar, quedando a merced de la paciencia de Rocinante, ya que el hidalgo queda colgado de pie sobre su caballo en un muy precario equilibrio (456). Esta escena, con los consecuentes gritos de dolor que el Caballero de la Triste Figura emite una vez que Rocinante decide moverse, sirve a Cervantes para sumergir el episodio romanesco en una atmósfera cómica. En lo que respecta a la similar escena

⁹² Javier Pardo ha apuntado este proceso de apropiación y depuración de estructuras propiamente romanescas en el apartado de su tesis "Del Anti-Roman al Roman Cómico" (1997: 769-784). Mi análisis está en deuda con sus planteamientos en torno a esta cuestión.

introducida por Fielding en su novela, el reencuentro entre Fanny y Joseph se ve acompañado por la cómica estampa que ofrece Adams: el desmayo de Fanny al reconocer a Joseph provoca tal arrebató de alegría en el párroco que se pone a bailar a lo largo de la sala y ello acaba con su Esquilo (la más preciada posesión de Adams, una traducción manuscrita del autor griego llevada a cabo por él mismo) en el fuego (II. 12: 174-175). De este modo, Fielding ofrece, al igual que Cervantes, un contrapunto cómico a una escena arquetípicamente romancesca, yuxtaponiendo esta con el cómico comportamiento de la figura quijotesca y contaminando lo romancesco por lo anti-romancesco para realizar así una síntesis de ambos modos. Este mismo patrón de interrupción de los episodios de la trama romancesca por otros de naturaleza quijotesca también lo podemos encontrar en el segundo capítulo del tercer libro de *Joseph Andrews* (205-213), en el que el descanso de los amantes se ve interferido por la aventura de los ladrones de ovejas nocturnos que Adams confunde con fantasmas, dada la oscuridad de la noche y las luces que estos portaban; o la pelea posterior al arquetípico rapto de la heroína, en la que Adams se ve impregnado de los efluvios procedentes de una fregona sucia, adquiriendo un semblante similar al del moro encantado cervantino (III. 9: 257-260). Como señala Goldberg, esta alternancia entre episodios romancescos y cómicos sirve a Fielding para solucionar el característico problema de la naturaleza demasiado episódica de la trama quijotesca tal y como se encuentra en Cervantes (86) y nos remite de nuevo a la mediación ejercida por Paul Scarron. En un sentido parecido, aunque con un énfasis diferente, se pronuncia James Lynch, quien reconoce en el material romancesco de *Joseph Andrews* una estructura de apoyo para la novela y para la trama cómica (68).

Esta mezclanza de lo alto y lo bajo, de lo romancesco y lo anti-romancesco, supone la respuesta que tanto Cervantes como Fielding intentan ofrecer a la literatura frente a la que reaccionan, proponiendo una narrativa que, aun recurriendo a ciertos aspectos temáticos y estructurales del *romance*, incluye y trata de una manera realista aquellas zonas de la realidad que este ignoraba o trataba de una manera poco satisfactoria. En otras palabras, y retomando de nuevo las líneas que encontrábamos en el *Persiles*, con la creación de *Joseph Andrews*, Fielding realiza su *comic romance* combinando el canto a las cosas humildes y los aspectos ordinarios y bajos de la realidad con las estructuras narrativas arquetípicas de un modo de ficción más idealista y elevado como el *romance*, en el que estos aspectos no habían tenido

tradicionalmente cabida. Gracias a la influencia conjunta de Cervantes y Scarron, Fielding crea una de las más fructíferas transformaciones de la novela cervantina en la literatura inglesa del XVIII, el *comic romance*, que, tal y como se pudo observar en el apartado dedicado a la recepción de Cervantes en Gran Bretaña, resultará especialmente provechoso para otros novelistas posteriores al dramaturgo y jurista inglés.

3.2.3. Realismo autoconsciente

In every art there are two contradictory impulses in a state of Manichean war: the impulse to communicate and so to treat the medium of communication as a means and the impulse to make an artifact out of the material and so to treat the medium as an end

William Gass, *Fiction and the Figures of Life* (94)

El mejor método para conseguir ver un objeto en su totalidad y a un mismo tiempo es colocar espejos que reflejen los lados ocultos a la vista. Mediante un procedimiento similar, se alcanza en el *Quijote* una nueva dimensión. Los pintores del renacimiento italiano sabían que la imagen reflejada en el espejo produce curiosamente un mayor efecto de realidad; Velázquez también lo sabía. Y Cervantes, estuviera o no al corriente de dicho fenómeno físico, consiguió también este efecto. El *Quijote* es una especie de truco de ilusionista (por algo Benengeli es un mago). Entre los reflejos [...] la realidad y la ilusión se hacen indiscernibles (¿o acaso se distinguen?) pero, como en los buenos juegos de manos, el hecho de que sepamos que todo es ilusorio no destruye el efecto, sino que lo aumenta.

Edward C. Riley, *Teoría de la Novela en Cervantes* (338)

The deliberate exposure of the slices that bind fiction and actuality is a manifesto of the writer's independence: rejecting the obligation to create a simple illusion of reality, he can toy with the real world in a more flexible kind of art, throwing reality into new perspectives by juxtaposing it in varying ways with the contrivances of art.

Robert Alter, *Fielding and the Nature of the Novel* (201)

Normalmente, no solemos sentir ningún escalofrío al contemplar nuestra propia imagen en el espejo. Asumimos que quien se encuentra al otro lado de este es el producto de un efecto óptico, una ilusión que nos permite apreciar un retrato realista de nosotros mismos. Si, por el contrario, aceptásemos la existencia de aquello que

vemos a través del espejo como real, probablemente nos invadiría una incómoda inquietud. Estaríamos ante nuestro *doppelgänger*, y no es casualidad que el acervo cultural occidental haya atribuido consecuencias funestas al encuentro con nuestra propia imagen. La metaficción o novela autoconsciente opera de una manera similar. Al igual que el espejo, esta nos ofrece un retrato detallado y realista del mundo, pero, al mismo tiempo, nos tranquiliza mostrándonos cómo lo que leemos no es más que un reflejo, como diría Riley, un juego de luces. Como bien apunta Patricia Waugh, la metaficción destapa la artificiosidad del hecho literario mediante una crítica de los propios métodos de este (2). La novela autoconsciente niega su propia existencia histórica y factual, apunta a la total irrealidad de los hechos narrados y lo hace a través de una contradicción fundamental, gracias a una irónica paradoja:

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of an illusion and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between 'creation' and 'criticism' and merges them into the concepts of interpretation and deconstruction. (6)

Precisamente de esta contradicción se desprende la ruptura de la ilusión de realidad, que crea la distancia necesaria para contemplar la obra como un producto artístico. La distancia respecto a lo que leemos agudiza nuestras capacidades críticas y posibilita la contemplación del objeto literario desde fuera, sin sumergirnos plenamente en el universo ficcional que este propone.

Una vez más, y como acertadamente señalan Robert Alter (1975: 4), Wayne Booth (1961: 165), o Margaret Rose (1979: 66-67), el *Quijote* inaugura el uso de la metaficción en la novela, mostrando las posibilidades de la narrativa autoconsciente a autores posteriores. Werner Wolf, por su parte, concibe el *Quijote* como la suma de lo que él denomina *illusionszerstörenden Erzählens*, o la narración que destruye conscientemente la ilusión de realismo:

Don Quijote als lebendige, detailgetreue und illusionistisch gut vorstellbare Mimesis der spanischen Lebenswelt Cervantes' ist natürlich nur eine Seite. Auf der anderen erweist sich der Roman geradezu als Summa aller Charakteristika illusionszerstörenden Erzählens. [...] In keinem bisherigen Erzählkunstwerk sind

der fictio-Status der Narrativik, ihren Konventionen und besonderen Probleme so offen diskutiert worden. (490-491)⁹³

En la exposición de las técnicas metaficcionales que utiliza Cervantes seguiremos de cerca el análisis propuesto por Pardo (1997: 489-519), que realiza un exhaustivo examen de los diversos recursos metaficcionales y metaliterarios que Cervantes emplea en el *Quijote*.

En su novela, Cervantes aplica un variado número de técnicas autoconscientes que parten en gran medida de la creación de un complejo entramado narratorial del que se desprenden todas las contradicciones metaficcionales de la obra. Lo que en un principio es un recurso dirigido de nuevo a ridiculizar a los libros caballerescos y sus estrambóticos envoltorios narratoriales, acaba convirtiéndose en una herramienta que permite a Cervantes introducir una reflexión mucho más profunda sobre la propia obra y sobre el propio proceso de lectura. Como apunta Ruth El Saffar, el uso de la técnica del manuscrito perdido y del narrador ficticio y exótico no puede ser explicado únicamente bajo presupuestos paródicos: “Although the fictional narrator is a device common in the libros de caballerías and therefore an element of the parody in *Don Quixote*, its use in the full elaboration of the novel cannot be explained in terms of that parody” (1975: 17). En un sentido similar a El Saffar se ha pronunciado George Haley al declarar que “en el proceso de satirizar la técnica narrativa de los libros de caballerías, Cervantes utilizó los procedimientos de estos y los amplió con tal habilidad que, en sus manos, los gastados moldes recobraron una vez más su fresca expresividad” (269), por lo que nos encontramos de nuevo con la estrategia tan cervantina de parodiar características de una literatura anterior para desplazarlas hacia nuevas direcciones no apuntadas por esta.⁹⁴

Como se ha señalado, Cervantes utiliza este recurso característico de los libros de caballerías al presentar su narración como fruto de la investigación en archivos y en

⁹³ «*Don Quijote* como una mimesis viva, fiel al detalle, e ilusionísticamente imaginable de la vida española de los tiempos de Cervantes es naturalmente sólo una cara de la moneda. En la otra, la novela se muestra directamente como una suma de todas las características de la narración destructora de la ilusión mimética. [...] En ninguna otra obra narrativa hasta ese momento se han discutido tan abiertamente el status ficticio de la narrativa, sus convenciones y sus particulares problemas».

⁹⁴ John Jay Allen también ha apuntado en la misma dirección que El Saffar y Haley al señalar que “it is obvious that the components of the outer shell that includes the versions of Cid [sic] Hamete, the translator and Cervantes, are not levels in the same sense as the others. But they are more than the superficial layers of the novels of chivalry they parody”. (85)

los arcanos anales manchegos.⁹⁵ Esta pose se puede encontrar desde la primera salida de Don Quijote, en la que el lector descubre que existen distintas versiones de esta primera salida:

Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la de Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento, pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha es que él anduvo todo aquel día, y al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre, y que mirando a todas partes por ver si se descubría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio, no lejos del camino por donde iba, una venta, que fue como si viera una estrella que, no a los portales, sino a los alcázares de su redención le encaminaba. (I. 2: 36)

El lector se encuentra, por lo tanto, frente a distintos posibles comienzos de una misma historia, y esta es expuesta como el resultado de la investigación llevada a cabo por el primer autor en los anales manchegos. La narración prosigue hasta el capítulo octavo de esta primera parte, en la que el lector se encuentra de bruces con las consecuencias que acarrea el hecho de que lo narrado sea el resultado de una investigación, pues de repente no se hallan más fuentes. En plena batalla con el vizcaíno, el primer autor “deja pendiente [...] esta batalla, disculpándose de que no halló más escrito de estas hazañas de Don Quijote de las que deja referidas” (I. 8: 83), por lo que la historia amenaza con quedar truncada. Esta interrupción narrativa en un punto de particular interés resulta otro dardo envenenado dirigido a los libros caballerescos, que comúnmente utilizaban este recurso.⁹⁶ Sin embargo, esta interrupción apunta también hacia uno de los aspectos que Cervantes subraya mediante su uso de estas técnicas metaficcionales, la incapacidad de la literatura para atrapar la realidad en su totalidad, que siempre se escapa por los márgenes. A su vez, esta interrupción – en un principio paródica, ya que en lugar de quedar con las espadas en alto Don Quijote y el vizcaíno quedan con las espadas y almohadas en alto – permite a Cervantes introducir todo el aparato narrativo de su obra.

⁹⁵ Sobre la ficción autorial en el *Quijote* y sus continuaciones, se puede consultar la magnífica obra de Santiago López Navia, *La ficción autorial en el Quijote y sus continuaciones e imitaciones*, Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones, 1996.

⁹⁶ En este sentido, resulta bastante ilustradora la nota que Francisco Rico introduce respecto a este pasaje en la edición del *Quijote* empleada en este trabajo, en la que cita un ejemplo de la utilización de este recurso en la obra *Espejo de Príncipes*, también conocida como *El Caballero del Febo*: “Dejó el gran sabio Lirgandeo en el último capítulo de su historia a los dos raros en valor y fortaleza...dando en el aire la vuelta con sus furiosos caballos, las espadas en alto...”. (83)

En primer lugar, el lector observa con asombro que este primer autor que ha narrado la historia del primer al octavo capítulo ha desaparecido, apareciendo en su lugar un segundo autor que narra la historia en primera persona y que muestra un interés desmesurado por la misma.⁹⁷ Movido precisamente por este interés, el segundo autor se afana en encontrar la continuación a la historia que ha quedado inconclusa y, de hecho, la encuentra gracias a la casualidad en el Alcaná de Toledo, al leer los cartapacios y papeles viejos ofrecidos por un sedero (I.9: 85), entre los que descubre un manuscrito con caracteres arábigos. Movido por la curiosidad, este segundo autor pide a un “morisco aljamiado” que le traduzca los caracteres arábigos, descubriendo que el manuscrito trata precisamente la historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por un cierto Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo.⁹⁸ Deseoso de poder continuar su lectura de la historia, el segundo autor contrata al morisco aljamiado para que traduzca el cartapacio, trabajo que el morisco lleva a cabo en un mes y medio (I. 9: 86-87).⁹⁹ De nuevo se puede apreciar la utilización de un recurso propio de los libros caballerescos, la tradicional técnica de presentar un relato como una copia o versión de un manuscrito inédito, encontrado por azar, y que suele estar escrito en una lengua exótica, pero, tal y como se ha señalado anteriormente, las implicaciones que esta técnica cobrará una vez utilizada por Cervantes irán mucho más allá de la mera utilización paródica del recurso. Gracias a esta técnica, Cervantes establece una historia de la propia narración, que, como señala George Haley, tiene tanta importancia en la novela como la del propio Don Quijote:

Paralela a esta supuesta historia de las aventuras de Don Quijote la novela de Cervantes incluye otra historia suplementaria, con desarrollo autónomo y distinto reparto de actores. Esta es la historia de cómo las aventuras de Don Quijote llegaron a conocerse y a transmitirse, con la información sobre los avatares de su existencia en viejos escritos y sobre las etapas seguidas hasta llegar al libro de Cervantes. Señala los pasos a través de los cuales un fragmento llegó a transformarse en libro completo, proceso que en la mayoría de los novelistas, si es

⁹⁷ Este segundo autor ya había sido mencionado por un misterioso narrador, quien ya anticipa su presencia al final del octavo capítulo, por lo que se sitúa a un nivel narrativo superior al suyo y al del primer autor. Las implicaciones que acarrearán la presencia de este autor de transición serán tratadas más adelante.

⁹⁸ Santiago López Navia ha estudiado en detalle las implicaciones funcionales de la figura de Hamete Benengeli en “Una aproximación funcional al problema de Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*”, *Anales Cervantinos* 25-26 (1987-88): 255-267.

⁹⁹ Hans Christian Hagedorn ha analizado las implicaciones narrativas del recurso de la traducción ficticia en un amplio abanico de novelas europeas en su obra *La traducción narrada: el recurso narrativo de la traducción científica*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006.

que ocurre, ocurre en los cuadernos de trabajo o diarios. En *Don Quijote*, por el contrario, este proceso hecho luz sobre el papel, constituye parte de la novela en cuanto tal. A medida que evoluciona, al albur de las aventuras de Don Quijote esta historia secundaria desarrolla su propia intriga, con sus propios momentos culminantes, que tienen poco que ver con la empresa loca de Don Quijote y mucho con la necesidad de que la historia se remate y llegue a convertirse en un libro. (269-70)

A consecuencia de esto, se establecen dentro de la propia novela dos niveles narrativos, uno intradiegético, que contiene las aventuras de Don Quijote y Sancho; y otro extradiegético, que constituye la historia de la propia narración mencionada por Haley. A través del juego entre estos dos niveles, Cervantes nos arrastra dentro del espejo para sacarnos luego de él, trata de convencernos de que lo que leemos es real mientras que al mismo tiempo nos muestra cómo lo que vemos no es más que un *reflejo* de la realidad, un artificio. En esta misma línea, Félix Martínez Bonati apunta cómo Cervantes evoca el sentido de la realidad en su novela mediante dos procedimientos distintos. El primero, y más básico, es el contraste directo entre la imaginación romanesca propia del hidalgo manchego y el sentido de la realidad que se deduce de la región cómico-realista que domina el universo de la novela. Este contraste reafirma a la región cómico-realista como una representación más verosímil de la realidad que la evocada por la mente de Don Quijote, por lo que el sentido de lo real en la novela queda ligado directamente a ella (189). Sin embargo, al mismo tiempo, Cervantes configura el sentido de la realidad en su novela mediante una operación más sutil, y que tal y como señala Martínez Bonati, es opuesta a la primera estrategia de evocación de la realidad anteriormente mencionada. Para el estudioso chileno, esta segunda manera de representar la realidad

[...] se efectúa por los impulsos de desestabilización que de los bordes del mundo cómico-realista van a su centro, en otras palabras, se genera una acentuada conciencia de ser mera literatura del mundo de la obra, mediante la subversión marginal, la ironización y la ruptura del realismo cómico, debidas a las humorísticas exageraciones o inconsistencias parciales de su despliegue [...], y también a la inserción ocasional de notas historiográficas, reconocibles como parte del mundo contemporáneo del lector implícito, aunque queden ficcionalizadas dentro de la obra. (189)

De esta manera, Cervantes establece un nuevo sentido de lo real, una nueva forma de verosimilitud, y esta no es otra que el reconocimiento por parte del lector de la necesaria ficcionalidad de toda la novela, de toda forma de imaginación subjetiva, ya sea la de la mente de Don Quijote o la de los distintos autores que dan forma a las

aventuras del hidalgo manchego. La presencia de estos dos niveles, intradiegético y extradiegético, permite a Cervantes establecer un diálogo sobre su obra desde dentro de ella y desde fuera, estableciendo dos niveles de lectura, uno “mimético ingenuo” y otro “formal reflexivo”, tal y como ha señalado Martínez Bonati (72). Tanto los personajes situados a un nivel intradiegético como aquellos que se encuentran fuera de la narración contribuirán al desarrollo de este nivel “formal reflexivo”, ya que comentarán extensivamente distintos aspectos formales y metanarrativos de la novela.

En el nivel intradiegético, el hecho de la publicación de la primera parte de la obra en la segunda—que Sansón Carrasco comunica a Don Quijote y Sancho en sus primeros capítulos (II. 3 y 4: 566-580)—hará que los propios personajes de la obra comenten las deficiencias de esta, reforzando, tal y como señala Pardo (1997: 503), la sensación de realismo de la propia novela, ya que los personajes cobran de este modo una autonomía considerable respecto a la primera parte. Sin embargo, y como también indica Pardo, amén de reforzar la sensación de realismo, las críticas que Don Quijote y Sancho realizan a la primera parte y a su narrador, Cide Hamete, revelan la el carácter literario y artificioso tanto de la primera como de la segunda parte, del que el propio lector puede dar testimonio, por lo que la ilusión de autonomía y realismo queda destruida al mismo tiempo que intenta reafirmarse.¹⁰⁰ En el nivel extradiegético ocurre algo similar, pues sus personajes (el primer autor, el segundo autor que ejerce como editor del historiador árabe, Cide Hamete Benengeli y el traductor, el morisco aljamiado) ejercen como intermediarios entre la obra de Cide Hamete y el lector. Este no se encuentra con la historia de las aventuras de Don Quijote y Sancho tal y como las narra Cide Hamete, sino con una versión manipulada por estos intermediarios, quienes, a través de sus distintos juicios críticos sobre la narración de Cide Hamete, desacreditan ciertas partes de su relato por inverosímiles. Tal es el caso del famoso capítulo quinto de la segunda parte, del que el traductor afirma que “le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio” (II. 5: 581). En otros casos, el traductor omite voluntariamente información (II. 18), nos ofrece consideraciones subjetivas sobre lo apropiado o no del contenido, o llega incluso a decidir no dar las palabras literales de Cide Hamete, sino

¹⁰⁰ “Don Quixote, Part I, is the only specific object in the phenomenal world of Part II which exists literally, and lies at hand for our confirmation of its objective reality, yet it is precisely due to the presence of this book, *Don Quixote*, Part I, that violates the realistic terms of that world”. (Allen 92)

parafrasearlas (II. 44). Sin embargo, en numerosas ocasiones, tanto el traductor como el segundo autor alaban la excelente puntualidad histórica del historiador arábigo, por lo que el lector experimenta de nuevo la contradicción bajo la que opera la escritura metaficcional, ya que se alaba lo que posteriormente se critica y viceversa, se crea la ilusión de realidad al tiempo que se desconstruye. Mediante estas técnicas situadas a un nivel extradiegético, Cervantes apunta a la incapacidad de la literatura de poder atrapar toda la realidad, así como al necesario carácter manipulatorio de cualquier historia narrada, que no deja de ser una transformación de la realidad llevada a cabo por un autor que sigue unas determinadas convenciones estilísticas y orientaciones subjetivas, por lo que la propia historia de la narración adquiere un claro carácter autoconsciente.

Esto se refleja en todos los personajes que ejercen como narradores ficcionales o como críticos, tanto a nivel intradiegético como extradiegético. Estos se encuentran controlados críticamente por otros personajes que se encuentran a un nivel narratorial superior, lo que permite a Cervantes crear un interesante juego entre los dos polos característicos sobre los que el lector puede caer en la lectura (El Saffar 1975: 33-34), el de la identificación total con lo que lee—lo que Martínez Bonati denominaba lectura “mimético-ingenua”—o el del distanciamiento crítico—la lectura “formal-reflexiva” evocada por el crítico chileno. Se establece de esta manera una escala que va desde los que se identifican totalmente con la historia de los personajes de la diégesis, lo que les impide emitir un juicio crítico objetivo sobre la misma, a la aparentemente mayor objetividad de Cide Hamete, pasando por la fingida objetividad del Segundo Autor y del traductor, hasta llegar finalmente a la objetividad total de aquel misterioso autor que une el relato del primer autor con el del segundo autor y que, como ha demostrado Haley (272), es el intermediario de la obra más distanciado pero más íntimo con ella y el que establece finalmente la relación entre autor y lector implícitos. Esta escala de intermediarios entre el lector y la obra refuerza la sensación de literariedad de lo que leemos y nos revela cómo la literatura nunca puede aspirar a reflejar la realidad fielmente, evidenciando el necesario carácter mediatorio de cualquier narrador, que únicamente puede ofrecer una percepción individual de la realidad, pero nunca la realidad en sí misma. De esta manera, la obra se erige como una reflexión de Cervantes sobre el funcionamiento de la literatura desde dentro de la propia literatura. Sin embargo, de este aparato narratorial poblado de distintos intermediarios, no solamente

se desprende una reflexión metaliteraria, sino también una clara conciencia de la propia obra como ficción, y no como historia.

Este reconocimiento del carácter ficticio de la propia obra se desprende precisamente de su aparente objetivo principal, el paródico. Al utilizar exactamente la misma estrategia narrativa empleada por la literatura previamente desacreditada y parodiada, Cervantes se ríe de las propias pretensiones historicistas de su obra en un inigualable ejercicio de ironía. Si el objetivo fundamental de su novela era deshacer la mal fundada maquina de los libros de caballerías, resulta cuanto menos paradójico que Cervantes base toda la supuesta veracidad histórica de su obra en el recurso mediante el que los libros de caballerías articulaban toda su narrativa. Esta aparente contradicción nos revela el carácter completamente ficticio de todo lo leído, algo que queda confirmado cuando Cide Hamete pide para su obra “el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan válidos andan en el mundo, que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho” (II. 52: 529). Se equipara por lo tanto la narración de este “fidedigno autor” (529) con la “caterva de los libros vanos de caballería” (14), por lo que la historia se revela al menos tan ficticia como aquellos.

Tanto el carácter literario de lo que leemos como su naturaleza ficticia y necesariamente no histórica se verá reforzado a través de las incongruencias que rodean la figura del principal narrador de la novela, Cide Hamete Benengeli, en el que Cervantes sitúa una gran parte del peso metaficcional de la novela. Benengeli es presentado como un historiador árabe que recopila la información sobre el hidalgo manchego; al igual que el primer autor de la historia, investiga los acontecimientos históricos en torno a la figura de Don Quijote y los trata de organizar de una manera coherente. Sin embargo, una lectura más atenta en torno a la figura del historiador árabe revela una serie de contradicciones que descubren no solamente su carácter como entidad ficticia, sino la propia ficcionalidad de toda la obra. La primera de estas contradicciones se articula precisamente en torno al origen del historiador, ya que se nos invita a desconfiar de su relato por su condición de árabe, “siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (I. 9: 88), por lo que el lector se encuentra con la paradoja de que los hechos son narrados por un historiador que tiende a no contar la verdad, sino mentiras. A su vez, tal y como ya señalaba Riley (1966: 338), Benengeli es un Cide, o un mago, por lo que nos encontramos ante un nuevo contrasentido, ya que alguien que supuestamente se dedica a investigar la realidad está fuera de ella al

pertenecer al mundo de lo paranormal y sobrenatural, lo que confirma las sospechas de Don Quijote de que un encantador se dedica a registrar sus hazañas.¹⁰¹ Tal y como acertadamente señala El Saffar, este carácter simultáneo de historiador y mago se refleja en la propia narración de Cide Hamete:

Despite uncertainties about historical sources and many indicators that Cide Hamete has no direct contact with his 'historical' characters, he is allowed intimate contact with them and even reports on the thoughts and feelings of his characters in absolute solitude. (1975: 19)

Estas paradojas en la caracterización del narrador responden al carácter típicamente contradictorio de la metaficción que señalaba Waugh. Al hacer responsable de la narración a un personaje a todas luces imposible, a un historiador que es encantador o mago y que declara estar limitado por sus fuentes al mismo tiempo nos revela los pensamientos más íntimos de los personajes cuando se encuentran solos, Cervantes apunta al carácter ficticio y no histórico de su obra. El autor español volverá a incidir en este carácter artificioso de lo escrito al final de la obra, en el que ese narrador nebuloso que unía la versión del primer autor con la del segundo nos muestra la figura del propio Cide Hamete hablando a su pluma y cerrando la obra, lo que apunta de nuevo a su imposibilidad histórica y a su claro carácter artificioso y ficticio:

Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: 'Aquí quedarás colgada de esta espetera y de este hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada périca mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte.' (II. 74: 1105)

Resulta a todas luces imposible que el traductor de los papeles de Benengeli pudiese observar a este dialogando con su pluma en el momento de cerrar la historia, por lo

¹⁰¹ Allen también ha apuntado la contradicción metaficcional que se desprende de la dicotomía historiador-encantador que Cervantes establece en su novela:

Who wrote Part I? Who wrote this partial biography of Don Quixote and Sancho, of which there are 12,000 copies in print already, according to Sansón Carrasco, who has just finished reading it? We may cite Don Quixote's answer to the question: "I can assure you, Sancho, that the author of our history must be some wise enchanter" (II, 525). It is all very well for Don Quixote to say this. The idea that an omniscient Moor has written an account of his activities and private thoughts of not thirty days before, and that the account is already translated into Spanish and published all across western Europe is no strain on his credulity. It is consistent with his view of the nature of reality. The trouble is, of course, that this time he is right. There is no explanation for this state of affairs but enchantment. [...] We are in a position now to explain that 'disturbing uncertainty.' It arises from the unobtrusive, but nonetheless total, violation of the hitherto realistic world of the novel, through the intervention of an enchanter. (91-92)

que necesariamente ha de ser el misterioso narrador que se encuentra en la posición de omnisciencia total quien se permite dar por concluida la historia, demostrándonos de forma sutil que la historia que el lector tiene entre sus manos no es más que un artificial juego literario. Benengeli, por lo tanto, queda confirmado como una quimera, como el producto de la imaginación del narrador omnisciente que se sitúa por encima de todos los intermediarios de la obra.

A su vez, la manipulación que Benengeli realiza de un supuesto material histórico apunta de nuevo claramente a lo literario. En lugar de ofrecer un relato coherente y cuidado, Cervantes rompe habitualmente la ilusión histórica a través de ciertas interrupciones narratorias y de unos títulos que de nuevo revelan el carácter artificial del conjunto de la obra.¹⁰² De esta manera, Cervantes, a través de Benengeli, logra centrar la atención del lector en la propia narración, tal y como señala El Saffar:

Cide Hamete manages to claim enough of the reader's awareness to establish a distance between character and narrator. This is done in a number of ways. One of the major ways is by an arbitrary assertion of his control in stopping and starting his narrative [...] By ending a chapter in the middle of an episode or by referring the reader to the preceding or following chapter, the author intrudes on the story to remind the reader of his control and of the fact that the character is nothing more than words in the pages of a book. A more overt device is for the fictional author to appear in his own voice to express the difficulties of describing a scene and character. Another common method is for the author to allow his character to dominate the scene while he foregoes any claim to omniscience. Then when the reader and author seem to be completely fused with the character, the author comes around and reasserts his complete awareness of the end. Finally, the author can show his absolute control by including as much extraneous material as he chooses, relating it only slightly, if at all, to the actions of the main characters. (1975: 24-25)

Uno de los más claros ejemplos de estas interrupciones narratorias se encuentra en el capítulo XLVIII de la segunda parte, en el que el "historiador" árabe rompe el marco ficcional al interrumpir el episodio entre Don Quijote y Doña Rodríguez para declarar que "por Mahoma que diera por ir a ver a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho la mejor almalafa de dos que tenía" (912), por lo que, al confirmarse que Benengeli no ha observado determinados acontecimientos de la historia, surgen de nuevo dudas acerca de el supuesto carácter histórico de su narración. A su vez, Cide Hamete ofrece numerosas pruebas de su manipulación del material ficcional,

¹⁰² Jose María Paz Gago ha analizado las modificaciones conscientes que Cervantes realiza de los distintos elementos paratextuales de su novela en "Texto y paratexto en el *Quijote*" en *AISO*. Actas II, Centro Virtual Cervantes, 1990: 761-768.

especialmente en la segunda parte, a través de los episodios del gobierno de Sancho en la ínsula, en los que alterna según sus propios criterios estilísticos la narración de las bromas de los Duques a Don Quijote con el gobierno de la ínsula por parte de Sancho (II. 44-53). En estas transiciones de una trama a otra serán el suspense y el buen orden, convenciones puramente literarias, las que determinen el orden de los eventos de la novela (El Saffar 101-2), que no es narrada tal y como ocurre al momento, como pretendía Cide Hamete. En otras ocasiones, en estas transiciones se nos adelanta lo que va a ocurrir en apelaciones al lector, por lo que de nuevo se pone en evidencia el carácter “instantáneo” de la narración. Como señalaba El Saffar en la cita anterior, Benengeli también introduce material puramente retórico que poco o nada tiene que ver con la historia, como su discurso sobre los caprichos de la fortuna (II. 53: 953); o llega incluso a poner en evidencia su objetividad al hacer comentarios a la acción, tal y como su célebre comentario en torno al comportamiento de los Duques (II. 70: 1077). Todas estas contradicciones reafirman el carácter literario de la narración de Benengeli, ya que exponen claramente que su relato no deja de ser una evidente manipulación de la realidad.

Este carácter literario queda subrayado por medio de los extravagantes títulos de ciertos capítulos, que apuntan a la total irrelevancia de lo narrado. Al introducir de manera consciente hechos de los que la historia podría prescindir, Cervantes pone de nuevo en entredicho la credibilidad como historiador de Cide Hamete, dejando bastante clara la artificiosidad de su historia. Esta estrategia es llevada a cabo intensamente durante la segunda parte de la obra, en la que encontramos títulos como “Donde se cuenta lo que en él se verá” (9: 609), “Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento de esta grande historia” (24: 723), “De cosas que dice Benengeli que habrá quien las leyere, si las lee con atención” (28: 766), “Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchara leer” (66: 1054), o incluso el insólito título que Cervantes da al capítulo LXX de la segunda parte: “Que sigue al sesenta y nueve, y trata de cosas no excusadas para la claridad de esta historia” (1075). Esta estrategia recalca la convencionalidad de la división en capítulos y es empleada de nuevo para levantar serias dudas sobre la historicidad de lo narrado y reafirmar su carácter puramente literario. De esta forma, algunos títulos de capítulos subrayan los procesos de escritura y de lectura de la propia novela, así como el estatus del libro como objeto físico, arrastrando en cierta manera al

lector fuera de la narración y acercándole a una lectura crítico-reflexiva de la obra. Mediante los títulos a estos capítulos, Cervantes invita a su lector a considerar el proceso de lectura como una tarea activa, como una actividad intelectual en la que ha de reflexionar sobre el libro que tiene ante sus ojos, y no dejarse conducir meramente por los contenidos que en él se puedan encontrar. Los títulos, en lugar de sumergirnos aún más intensamente en las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, nos sitúan frente a la aventura de la lectura que el *Quijote* supone para sus lectores.

Amén de situar como narrador principal de su historia a una figura a todas luces imposible, Cervantes utilizará otras técnicas autoconscientes para recordarnos el carácter ficticio de lo que leemos. Una de esas técnicas es el empleo de figuras hipodieéticas que aparecen a un nivel diegético y complican el estatus de realidad de la narración (Wolf 497), es decir, la introducción de personajes reconociblemente literarios en una narración que se supone "historia". Cervantes desarrolla esta estrategia al introducir el hecho de la publicación de la primera parte de la obra en la segunda, ofreciéndonos una nueva paradoja metaficcional, ya que a partir de ese momento tanto Don Quijote como Sancho participan de un doble nivel de existencia dentro de la propia narración, siendo a un mismo tiempo personajes hipodieéticos e intradieéticos. En la segunda parte, Don Quijote y Sancho son identificados como personajes de un libro publicado fuera del mundo de la novela y que el lector puede fácilmente reconocer como literatura, como mera ficción, por lo que las pretensiones historicistas de la segunda parte quedan totalmente desarticuladas al encontrarse en ella la presencia de dos personajes que pertenecen a la esfera de la literatura, pero en ningún caso a la de la historia o a la de la vida real. En el mismo instante en el que Don Quijote y Sancho adquieren el estatus de personajes literarios de una novela fuera del mundo de la obra, las pretensiones de esta a ser considerada como una "verdadera historia" quedan destruidas y ridiculizadas. Lo reconociblemente literario se adentra por los huecos que Cervantes deliberadamente crea en la "historia" de Cide Hamete Benegeli, cuyo papel como "historiador fidedigno" queda de esta manera cada vez más cuestionado.

Cervantes emplea esta misma estrategia mediante la introducción de personajes pertenecientes al *Quijote* apócrifo (1614) de Alonso Fernández de Avellaneda (II. 72: 1089-1094), concretamente Don Álvaro de Tarfe, del que el autor español se sirve para explicitar de nuevo el carácter puramente ficticio y no histórico

de la obra. Al introducir en ella a un personaje a todas luces imaginario, se niega necesariamente la historicidad de la misma, dado que los lectores conocen o pueden conocer la existencia de Tarfe como literatura, lo que convierte a todos los personajes de la obra en literarios una vez que existen al mismo nivel que Tarfe. A través de este personaje, Cervantes confirma la naturaleza ficticia de toda su obra, amplificando los ecos de la transformación de Don Quijote y Sancho en personajes literarios de una obra publicada en la segunda parte de la novela. Como veremos más adelante, Fielding utilizará una estrategia similar en *Joseph Andrews*, incurriendo en la contradicción metaficcional de introducir personajes hipodiegéticos en un relato que se define como historia o biografía.

Como se ha venido explicando, este uso de la metaficción es una consecuencia natural de los objetivos paródicos de la obra, y de hecho los refuerza notablemente. Mediante la notoria autoconciencia de la novela, Cervantes establece una norma de recepción (Martínez Bonati 209), instruyéndonos como lectores, ya que gracias al juego entre las dos actitudes fundamentales del lector, la inmersión en lo leído y la apreciación crítica de lo narrado, se enseña al lector a evitar el error de Don Quijote, caer en la credulidad absoluta de lo narrado, asumir su existencia histórica. Como se ha visto, Cervantes nos previene de esto apuntando, en primer lugar, al carácter literario o artificioso de lo narrado, para posteriormente mostrar al lector cómo lo que lee no es más que un mero artefacto ficticio que, pese a guardar las apariencias de lo real, no debe confundirse con la realidad. Como señala George Haley, el lector no puede aceptar esta ilusión a un nivel literal ya que en este caso sería un nuevo Quijote:

[El lector] es testigo ocular de una historia verosímil, que se monta y se destruye ante sus propios ojos, no puede, por consiguiente, aceptar la ilusión en sentido literal, a menos que sea tan loco como Don Quijote. El modo de presentación garantiza su distanciamiento, pues Cervantes sabía que la creencia en la verdad de la ilusión artística puede interferirse y hasta destruir, la captación por el lector del humor agridulce y de la intención paródica a quienes sirve. Pero las técnicas de distanciamiento, a la vez mediatizan identificación y credulidad, proyectan inevitablemente la atención del lector sobre la naturaleza artificial de la invención, pidiendo admiración (como frecuentemente hace Cervantes por medio de sus personajes, en tantas locuciones) y sobre todo su valoración de ficción como ficción. (287)

Nos encontramos, por lo tanto, ante una clara intención pedagógica respecto al lector, ante un efecto indirecto de la pedagogía quijotesca.¹⁰³ Si, mediante la figura de Don Quijote, se advertía al lector de los efectos perniciosos de una manifestación genérica del *romance*, Cervantes ahora trata de guiar a sus lectores en el proceso de lectura de la propia obra, ofreciendo lo que Werner Wolf denomina “versteckte Rezeptionsanweisung” (506), es decir, una dirección oculta en la recepción del texto.¹⁰⁴ Wolf considera que la revelación del carácter puramente ficcional del texto acarrea una serie de consecuencias en el papel que tanto el autor como el lector juegan en la recepción del mismo. Por una parte, estas técnicas metaficcionales inauguran una nueva autonomía para el autor, que libera de las cadenas de la factualidad a su producción artística, transformada de esta manera en un producto únicamente estético.¹⁰⁵ Amén de esta celebración de la autonomía del artista, la metafiction cervantina propicia también una nueva autonomía para el lector, que se corresponde con la nueva independencia reclamada para el novelista.¹⁰⁶ Todo esto redundará para el

¹⁰³ “La lección, pues, que emana de la parábola epistemológica de las alternativas de cognición que viven los personajes, es la misma que anima la experiencia irónica con que el lector vive la percepción de la literatura como mera literatura: la realidad es otra cosa que la imaginación subjetiva, otra cosa que los modelos institucionalizados, otra cosa que las doctrinas sistemáticas”. (Martínez Bonati 170)

¹⁰⁴ Para Wolf, la presencia de una norma de lectura dentro del propio texto es una de las características fundamentales de los textos innovadores que rompen con una tradición novelística anterior:

Dies ist eine Funktion, die gerade bei Illusionsstörungen, die über explizite Metafiction vermittelt sind, häufig anzutreffen ist. Sie tritt vor allen in innovativen Texten auf, deren neuartige Ästhetik nach einer Einweisung des Lesers verlangt. (505) [Esta es una función, que precisamente se encuentra habitualmente en aquellas rupturas de la ilusión mimética que son facilitadas a través de una metafiction explícita. Aparece sobre todo en textos innovadores, cuya estética novedosa exige una instrucción del lector.]

¹⁰⁵ “Als positive autorzentrierte Funktion, mit der sich die Illusionsstörungen Cervantes’ in eine historisch weit über ihn hinausreichende und vor ihm schon von Ariost mitgebildete Reihe einfügen, ist die Feier des—in bestimmten Grenzen—autonomen Künstlers zu verzeichnen”. (Wolf 504) [Como función positiva centrada en el autor, mediante la cual las rupturas de la ilusión mimética de Cervantes se sitúan en una cadena que va mucho más allá del propio Cervantes y que ya había sido construida en parte por Ariosto, está la celebración del—hasta cierto punto—artista autónomo.]

¹⁰⁶ “Das sich Verständigen ist aber nicht bloß eine Form quasi-rhetorische Persuasio, mit welcher der Leser in völlige Abhängigkeit vom Autor gebracht werden soll. Im *Don Quijote* dient es vielmehr der Ermöglichung und Bejahung einer gewissen Freiheit des Lesers, die mit der gefeierten Autonomie des Autors korrespondiert”. (Wolf 505) [El entendimiento con el lector no es únicamente una forma de persuasión casi retórica, mediante la que el lector deba de ser situado en una total dependencia del autor. En *Don Quijote* sirve más bien a una posibilización y afirmación de una determinada libertad del lector, que se corresponde con la celebrada autonomía del Autor.]

estudioso alemán en una *ästhetische Erziehung*, o educación estética del lector, que se convierte en el objetivo principal que Cervantes trata de alcanzar a través de las distintas rupturas de la ilusión mimética que se producen en su novela: “Darüber hinaus aber [...] geht es Cervantes hier und auch sonst mit seinen Illusionsstörungen, so kann man sagen, um nichts Geringeres als um eine allgemeine ästhetische Erziehung des Lesers zur richtigen Rezeption von Fiktionen, näherhin zur richtigen Umgang mit der ästhetischen Illusion“ (506-507).¹⁰⁷

Gracias al juego con los niveles extradiegético e intradiegético de la narración, Cervantes advierte al lector sobre los peligros de la inmersión total en el texto, recordándole que la lectura de la novela también implica una serie de consideraciones críticas sobre lo que se lee, invitándole al “goce bien entendido de la artificialidad” (Martínez Bonati 194). Precisamente es esta faceta de la lectura la que Don Quijote omite totalmente, por lo que, a través de estas técnicas metaficcionales que pretenden despertar nuestra conciencia crítica como lectores, Cervantes descubre nuevas posibilidades pedagógicas que se derivan precisamente de sus objetivos paródicos iniciales y de su utilización de la figura quijotesca. Cervantes nos recuerda que, si obviamos la lectura crítica de la obra, nos convertimos en un nuevo Quijote, por lo que la pedagogía quijotesca adquiere unas implicaciones que van más allá del personaje central de la novela y su influencia se extiende de forma sutil y refractada sobre el propio lector, que deja de ser un recipiente pasivo para transformarse en un nuevo tipo de lector, más activo y reflexivo, en definitiva, en un *lector cervantino*.

Tal y como se ha ido apuntando a lo largo de este capítulo, Henry Fielding incorporará ciertos aspectos metaficcionales ya presentes en *Don Quijote* a su imitación de la manera de Cervantes. El autor inglés desarrolla la autoconciencia en su novela fundamentalmente en un nivel extradiegético, y lo hace a través de la figura de un narrador, que dice relatar una *history* o *biography* para posteriormente romper en su relato la ilusión de realidad o de historicidad de la novela, recordándonos el carácter exclusivamente literario de la misma. Para Santiago Acosta Aide, existe un claro aire cervantino en el narrador de *Joseph Andrews*:

¹⁰⁷ «Por otro lado, Cervantes se preocupa mediante rupturas de la ilusión mimética tanto aquí como antes, así se podría decir, de nada menos baladí que la general formación estética de sus lectores para la recepción correcta de ficciones, para ser más exactos, del trato correcto con la ilusión estética».

Es en esa incorporación decidida del narrador a la narración donde Cervantes proyecta otra vez su sombra sobre Fielding, quien, a imagen de aquél, se hace palmariamente ostensivo al lector. Ciertamente que el narrador cervantino prefiere la sutileza y se mantiene en un claroscuro discreto, creando así la figura de Cide Hamete Benengeli [...] sobre la que descarga la responsabilidad y autoría del material original de la historia. El narrador fieldingiano sobrepasa al cervantino en el prurito de permanecer visible en la narración, permitiéndose, por ejemplo, la interpolación de auténticos ensayos en torno a cuestiones ajenas a la acción. (78)

Nos encontramos por lo tanto con un narrador que se incorpora decididamente a la narración, con una mayor presencia y un mayor grado de subjetividad que el narrador cervantino, dado que, pese a que Fielding también asume una pose historicista en su novela, su obra no llega a reproducir el complejo entramado narratorial cervantino, algo que le obliga a dotar a su narrador de una mayor visibilidad de cara a explicitar la dimensión metaficcional de la obra.¹⁰⁸ Fielding, sin embargo, subraya al igual que Cervantes, cómo la información que ofrece el narrador ha sido claramente manipulada, dándonos claras muestras de cómo este omite información siguiendo sus propios designios.¹⁰⁹ Homer Goldberg se hace eco de este claro carácter manipulatorio del

¹⁰⁸ Isolina Ballesteros ha apuntado también a esta mayor distancia y objetividad de los agentes narratoriales cervantinos respecto al narrador de *Joseph Andrews*:

El papel del narrador es también diferente en las dos novelas. El narrador de *Joseph Andrews* es un narrador omnisciente, subjetivo, que interviene en la novela, dándonos en sus comentarios personales y que introduce los capítulos con opiniones acerca de diversos temas como el arte y la literatura. Fielding en ese sentido debe más a la tradición teatral inglesa que a Cervantes en su papel de narrador. Destruye la distancia y establece una relación directa entre él mismo, como autor, y los lectores de cualquier tiempo y lugar. No es este el caso de Cervantes, que adopta en su narración el recurso del autor ficticio. Este recurso conlleva las virtudes de la objetividad e imparcialidad que él consideraba como indudablemente ventajosas. (221)

Pese a que Ballesteros acertadamente señala la narración aparentemente más objetiva de Cervantes, desde mi punto de vista, el uso del recurso apunta a la misma idea que en Cervantes: la eminentemente literalidad y ficcionalidad de la propia narración.

¹⁰⁹ Acosta Aide se refiere a estas maniobras manipulatorias como “economía narrativa”: “las maniobras narrativas en *Joseph Andrews* para lograr la economía del relato tienen raíz cervantina. Uno y otro narrador participan al lector los detalles de la composición y ensamblaje de la historia, eludiendo lo que pueda ser oneroso. La economía narrativa ejercida explícitamente como un mecanismo de control e instrumento de unidad está muy extendida en *Joseph Andrews*” (78). Por su parte, Dietrich Rolle, en un estudio que analiza la funcionalidad del narrador en Henry Fielding y Laurence Sterne, señala como estas omisiones buscan una colaboración con el lector, que ha de rellenar los huecos dejados conscientemente por el narrador empleado por Fielding: “Gern verbindet der Erzähler die Rechtfertigung einer Auslassung mit einer *captatio benevolentiae*: er traut dem Leser fraglos eine intellektuelle und emotionale Fähigkeit zur Mitarbeit zu, die eine ausführliche Unterrichtung überflüssig macht” (62). [El narrador une con placer la justificación de una omisión con una *captatio benevolentiae*: asigna al lector sin ninguna duda una capacidad intelectual y emocional para la colaboración, que hace una comunicación detallada de información innecesaria.]

autor, que desde su omnisciencia ofrece al lector una sensación de superioridad abrumadora sobre lo narrado, algo que apunta a que este conoce mucho más de lo que narra, a que, en efecto, selecciona cuidadosamente la información, dejando ciertos aspectos de la realidad fuera de su narración:

Though this author may get himself into compositional predicaments, or strike a burlesque pose, or feign dimmer perception than the reader's, the reader realizes these are the contrivances of a superior wit, agreeably indulging his playfulness for their mutual amusement or to make a point, but refusing to be truly distracted from his central narrative aims merely for the sake of a laugh [...] The very qualities of his humor and satire [...] contribute to the reader's confidence in him. The cumulative effect of his comic and satiric brilliance is virtually to intimidate the reader, an effect enhanced by the realization, from the revelation of Fanny's existence, if not before, *that he is in the hands of a storyteller knowing more than he chooses to reveal and deliberately manipulating his story, and his reader, for his own purposes.* (272, énfasis añadido)

El primer ejemplo de este proceso de selección llevado a cabo por el narrador lo encontramos en el capítulo séptimo del primer libro, en el que se niega a ofrecer más información sobre los soliloquios de Lady Booby, declarando que “After much tossing and turning in her Bed, and many Soliloquies, *which if we had no better matter for our reader, we would give him*, she at last rung the Bell as above-mentioned, and was presently attended by Mrs Slipslop, who was not much better pleased with Joseph than the Lady herself” (75, énfasis añadido). Como se puede apreciar en la frase en cursiva, el narrador omite voluntariamente ciertos aspectos de la realidad, por lo que se explicita de nuevo el proceso de selección que este realiza. De este modo, la narración revela su propia literariedad, mostrando cómo no se nos ofrece un retrato exhaustivo y completo de la realidad, sino una selección de ella, una manipulación de la misma llevada a cabo por un autor concreto. Más evidentemente autoconsciente resultará la interrupción narrativa que Fielding introduce al final del capítulo decimoquinto del primer libro. Tras realizar un sarcástico panegírico en torno a los poderes de la vanidad, el narrador se dirige a esta, afirmando “know to thy Confusion, that I have introduced thee for no other Purpose than to lengthen out a short Chapter; and so I return to my History” (103). De esta manera, el narrador revela en su propia obra su método compositivo, descubriendo la total irrelevancia de lo anteriormente narrado y apuntando de nuevo de esta manera al carácter manipulativo de su propia narración. En este sentido, de nuevo se señala el carácter mediador del narrador entre la realidad y la versión que se nos ofrece de ella. Al introducir material totalmente irrelevante,

Fielding, a través de su narrador, apunta de nuevo al carácter artificioso de lo que leemos, que en ningún caso puede aspirar a una correspondencia exacta y total con la realidad, tal y como Cervantes había mostrado a través de los distintos agentes narrativos de su novela.

Fielding continúa haciendo uso de estas estrategias autoconscientes en los capítulos introductorios a los libros segundo y tercero, en los que se reflexiona sobre la propia esencia de la obra. En el primero de los capítulos iniciales de estos dos libros, el autor inglés medita en torno a la naturaleza de las divisiones presentes en su novela, desvelándonos de nuevo sus propios procedimientos literarios. El narrador revela los secretos del oficio de "authoring" (119), descubriéndonos el porqué de la estructura de la novela. En primer lugar, aboga por la necesaria división en capítulos, que el narrador compara con las paradas de un largo viaje:

[...] many notable uses arise to him [el lector] from this Method: for first, those little spaces between our Chapters may be looked upon as an Inn or Resting-Place, where he may stop and take a Glass, or any other Refreshment, as it pleases him. Nay, our fine Readers will perhaps be scarce able to travel together than thorough one of them in a Day. As to those vacant Pages which are placed between our Books, they are to be regarded as those Stages, where in big Journeys, the traveler stays some time to repose himself, and consider of what he hath seen in the Parts he had already past through; a Consideration which I take the liberty to recommend a little to the Reader; for however swift his Capacity may be, *I would not advise him to travel through these pages too fast*: for if he doth, he may probably miss the seeing of some curious Productions of Nature which will be observed by the slower and more accurate Reader. A Volume without any such Place of Rest resembles the Opening of Wilds or Seas, which tires the Eye and fatigues the Spirit when entered upon. (119-120, énfasis añadido)

Al meditar sobre el propósito de estas convenciones literarias, Fielding no solo reflexiona sobre los procedimientos de organización estructural de su propia obra, sino también sobre el propio proceso de lectura, marcando el carácter eminentemente literario y convencional de lo que leemos. El autor inglés invita a sus lectores a una lectura detenida y escrupulosa, que permita apreciar la obra como lo que es, un producto artístico y literario. Como apunta Stephen Gilman, Fielding incita al lector a leer entre líneas y no asimilar lo que lee como la pura verdad:

By means of constant interruptions, interpolated sermons, at time jocose, at time serious, and always pretentious, mock professions of uncertainty, provocative chapter titles, and outrageous play with fractured English, he converted sly

cervantine understatement into deadpan overstatement. The reader of *Joseph Andrews* is asked explicitly to read between the lines.¹¹⁰ (1986: 31)

En segundo lugar, el narrador nos desvela el razonamiento seguido para la elección de los títulos de los capítulos, que compara con “Inscriptions over the Gates of Inns [...] informing the Reader what Entertainment he is to expect, which if he likes not, he may travel on to the next” (120). De hecho, Fielding explicita el propio carácter lúdico y de entretenimiento de la obra a través de estos títulos a los capítulos, como veremos más adelante. Finalmente, el narrador cierra el capítulo más abiertamente metaficcional de la obra con una comparación entre el escritor y el carnicero, que manejarían su material de trabajo de una manera no exenta de similitudes: “I will dismiss this Chapter with the following Observation: that it becomes an Author generally to divide a Book as it doth a Butcher to joint his Meat, for such Assistance is of great Help to both the Reader and the Carver” (121). De esta manera, Fielding resalta la manipulación del material narrativo que todo autor lleva a cabo, apuntando de nuevo al carácter de la obra como artefacto artístico y en ningún caso histórico.

El capítulo introductorio al tercer libro de la novela sirve como reflexión sobre los modelos literarios que esta sigue, así como sobre las diferencias fundamentales entre historia y literatura. En él, Fielding explicita su deuda con Cervantes, Scarron, Marivaux y Lesage (202), así como el carácter universal y no particular histórico de su obra, cuyo epítome es la célebre aseveración “I describe not Men, but Manners; not an Individual, but a Species” (203). Fielding apunta de esta manera nuevamente al carácter poético del hecho literario, recordando al lector que lo que lee no es más que un reflejo de la realidad universal, pero no la realidad particular, concreta, histórica. En este sentido, la reflexión introducida por Fielding parece hacerse eco de las afirmaciones de Sansón Carrasco en torno a la cuestión de la verdad histórica y de la verdad poética: “Así es—replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin

¹¹⁰ Para Bell, Fielding entabla un diálogo con la audiencia de su tiempo, examinando sus cualificaciones literarias y su capacidad para leer el libro que el autor inglés pone entre sus manos: “*Joseph Andrews* is thus a highly self-conscious book, fully aware of its own story-telling devices, conscious of its dialogic relation with other books. Even more prominent than the intertextuality, however, is the constant dialogue with the audience, the sustained examination of their literary qualifications and their fitness to read the book so carefully made for them”. (99)

añadir ni quitar a la verdad cosa alguna" (II. 3: 569). Por lo tanto, Fielding nos muestra cómo él mismo pinta las cosas "como debían ser" y no como fueron, guardando las normas de la verdad poética y no las de la verdad histórica, y de esta manera confirmando de nuevo el carácter literario de su "biography".¹¹¹

Los títulos que el narrador da a sus capítulos también refuerzan la sensación de literariedad e incluso ficcionalidad de la obra. Al igual que Cervantes en el *Quijote*, Fielding introduce unos títulos que destruyen la ilusión de realidad que la novela ofrece, revelando el carácter innecesario de lo que a continuación será narrado o arruinando cualquier tipo de efecto sorpresa en el lector, y arrastrando, tal y como ocurría en la novela cervantina, al lector fuera de la narración hacia una consideración sosegada de los procesos de creación y lectura de la obra. Como en el *Quijote*, en *Joseph Andrews* Fielding nos invita a mirar su novela como un libro físico, distanciándonos de la lectura mimético-ingenua que tanto Cervantes como el autor inglés tratan de evitar en sus novelas. Tal es el caso del decimoprimer capítulo del primer libro, en el que se anuncian "several new Matters not expected" (86); del capítulo octavo del tercer libro, en el que se nos anuncia que "some Readers will think too short, and others too long" (254); o del décimo de ese mismo libro, en el que se adelanta el carácter irrelevante y meramente lúdico de la conversación entre el poeta y el actor "of no other Use in this History, but to divert the Reader" (260). Otro claro ejemplo de esta estrategia claramente cervantina lo podemos encontrar en el sexto capítulo del último libro de la novela, en el que se invita al lector a no leer más de lo que este desee (291). Al investir los títulos de sus capítulos con una coloración claramente cómica, Fielding llama de nuevo la atención del lector sobre la naturaleza puramente convencional y literaria de este tipo de divisiones, algo que, como hemos visto, ya había apuntado anteriormente en su novela. Mostrando el carácter lúdico de lo que a continuación será narrado, o

¹¹¹ Para Dietrich Rolle el narrador de la novela de Fielding se caracteriza precisamente por este carácter artístico que entra en clara contradicción con su pose de historiador o biógrafo.

Der wichtigste Aspekt in der Gestalt des Erzählers ist seine Funktion als Künstler. Was der Historiker an Wissenswertem zusammengetragen, geordnet und ausgewertet hat, muß er derart darstellen, daß es zugleich dem Gegenstand gerecht wird und den Leser anspricht. Durch diese Tätigkeit überwindet der Erzähler das bloß Faktische, dem er sich durch die ‚history‘-Fiktion unterworfen zu haben schien. (92) [El aspecto más relevante en la forma del narrador es su función como artista. Lo que el historiador ha recopilado, ordenado y evaluado en función de su valor para el conocimiento, debe de ser representado por el narrador de una manera que sea ajustada al hecho en sí y que llame la atención del lector. A través de esta actividad el narrador rebasa lo puramente fáctico, a lo que parecía haberse sometido a través de su ficción historicista.]

incluso su carácter totalmente innecesario en el conjunto de la obra, Fielding despierta al lector de la ilusión de realidad, demostrándole como lo que lee no es ninguna *biography* basada en hechos reales, sino un mero divertimento estético y literario.

Finalmente, la última de las estrategias autoconscientes que Fielding desarrolla en *Joseph Andrews* se produce en un nivel intradieético, y no es otra que la introducción de personajes abiertamente ficticios en su propia "history" o "biography". Fielding ya apunta esta posibilidad al dotar a Joseph, el personaje principal de su obra, de un parentesco con Pamela, protagonista de la novela epistolar de Richardson, de la que Joseph es hermano. Si bien Fielding introduce este parentesco con claros fines paródicos, este funciona también al servicio de la metaficcionalidad de su obra, ya que al situar a Joseph en el mismo nivel narrativo que un personaje a todas luces ficticio nos es revelado desde el principio de la novela el carácter no histórico y sí ficticio de la novela. Si el lector considera a Pamela un personaje literario, ha de hacer necesariamente lo mismo con Joseph, pues ambos comparten parentesco y una existencia común en el mismo plano diegético y en el mundo de los libros, el de la literatura. Con la introducción en el capítulo quinto del cuarto libro (285) de la propia Pamela y de su marido, así como de los padres de esta, Fielding desarrolla más extensamente su estrategia metaficcional. Mediante un procedimiento similar llevado a cabo por Cervantes con la introducción de Álvaro de Tarfe, Fielding traslada al personaje que parodia a su propia novela, con el fin de mostrarnos la cara oculta de Pamela, reflejando, como apunta Pardo (1997: 741), la falsa virtud de la heroína richardsoniana, y funcionando de esta manera a un doble nivel paródico y metaficcional. En este sentido, la novela nos revela su propia ficcionalidad al establecer un diálogo dentro de la propia narración con otra obra literaria e introducir personajes evidentemente ficticios en la propia novela, apuntando de nuevo a ese carácter autoconsciente del que Fielding tiñe su obra.¹¹²

Al igual que ocurría en *Don Quijote*, el uso de estas técnicas metaficcionales refuerza los objetivos paródicos y satíricos iniciales de Fielding. Si el autor inglés

¹¹² A su vez, las escenas que cierran la novela y que culminan la obra con la serie de anagnórisis analizada en la sección anterior contribuyen también en un nivel metaficcional, resaltando la naturaleza abiertamente literaria y estilizada de la propia novela. En esta dirección apunta A. Bell cuando señala que: "As Fielding intrusively and extravagantly draws the tale to its conclusion, feeling free to exploit plotting devices of lost babies, peddlers, and strawberry birthmarks more ridiculous and implausible than any contemporary romance fiction, he constantly stresses the enjoyable unreality of the book". (98, énfasis añadido)

retrata en su novela a dos personajes quijotescos que sufren una serie de penalidades a lo largo de la narración por su incapacidad de reconocer sus modelos librescos como tales y por tratar de aplicarlos literalmente a la realidad, es lógico que trate también de evitar que el lector cometa el mismo error en su propia novela. Al llamar la atención sobre los aspectos constructivos o artificiosos de su obra, Fielding permite al lector apreciar la naturaleza eminentemente literaria de lo que este lee, invitándole a considerar toda la novela como un producto estético, como una verdad poética, pero en ningún caso histórica. De esta manera evita la inmersión total del lector en la narrativa, dirigiéndolo hacia la actitud crítica que todo buen lector ha de guardar en la lectura, hacia la lectura crítico-formal de la que hablaba Martínez Bonati. Fielding, por lo tanto, nos invita a guardar el justo equilibrio entre los dos polos a los que puede tender el lector, tal y como ha señalado Goldberg:

He would have him [the reader] sufficiently involved in the fortunes of his young hero and heroine so that he will feel some mild concern when they are threatened and rejoice when they attain happiness, yet sufficiently detached to view their crises with equanimity and even amusement. The narrator helps the reader to strike the proper balance among these attitudes and responses, leading him between the Scylla of cynism lurking in the satiric content of the narration and the Charybdis of sentimentality yawning within a story of innocent young lovers in a hostile or indifferent world. (274)

Si, a través de las figuras de Joseph y de Parson Adams se advertía al lector sobre las consecuencias de una lectura demasiado identificada, la autoconciencia literaria de Fielding sugiere la misma idea pero aplicada a la propia novela, tratando de despertar la capacidad crítica del lector en lugar de simplemente apuntar a los peligros de la lectura quijotesca. Como consecuencia de este procedimiento, nos encontramos de nuevo ante el uso indirecto de la pedagogía quijotesca, puesto que el lector no solamente aprende una serie de lecciones sobre la lectura a través de los personajes quijotescos de la novela de Fielding, sino que también lo hace gracias a la serie de técnicas metaficcionales que utiliza su narrador y se desprenden de una narración que continuamente revela su naturaleza eminentemente libresca, destruyendo cualquier aspiración a una existencia histórica y real, y acercando al lector inglés del momento al nuevo tipo de lectura que la novela cervantina fomentaba. Esto convierte a *Joseph Andrews* en “a book about books and about the social practice of reading” (Bell 102), en el que el lector adquiere un rol fundamentalmente activo, ya que ha de interrogar y cuestionar constantemente el texto que el narrador pone frente a sus ojos.

Mediante el empleo de la “manner of Cervantes” en su primera novela, Henry Fielding sienta las bases del método novelístico que aplicará en su obra maestra, *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749). En esta novela, el autor inglés profundizará en la naturaleza cervantina de su obra, asimilando de una manera mucho más profunda los aspectos narrativos que se han venido analizando en relación a *Joseph Andrews*. De hecho, de esta nueva novela desaparecerán los aspectos aparentemente más cervantinos, como la presencia de uno o varios protagonistas quijotescos, a favor de una internalización mucho más depurada del método novelístico desarrollado por Cervantes. En *Tom Jones* el cervantismo ganará la partida al quijotismo, convirtiéndose en una de las más logradas transformaciones de la novela cervantina en la narrativa del siglo XVIII inglés.

3.3. DEL COMIC ROMANCE A LA NOVELA DIALÓGICA: *TOM JONES*

The development of the novel is a function of the deepening of dialogic essence, its increased scope and greater precision.

Mijail Mijailovich Bajtín, *Discourse in the Novel* (300)

Structurally, [*Tom Jones*] is characterized, like *Don Quixote*, by a systematic organization of contrasts, a playing off of one attitude and one way of life, with a constant detail of contrast in the character relationships, scene relationships, and even verbal relationships; for with this novel, the full and direct impact of *Don Quixote* is felt.

Dorothy van Ghent, *The English Novel: Form and Function* (67)

And here we shall of necessity be led to open a new vein of knowledge, which if it hath been discovered, hath not, to our remembrance, been wrought on by any ancient or modern writer. That vein is no other than that of contrast, which runs through all the works of the creation, and may, probably, have a large share in constituting in us the idea of all beauty, as well natural as artificial: for what demonstrates the beauty and excellence of anything, but its reverse? Thus the beauty of day, and that of summer, is set off by the horrors of night and winter. And I believe, if it was possible for a man to have seen only the two former, he would have a very imperfect idea of their beauty.

But to avoid too serious an air: can it be doubted, but that the finest woman in the world would lose all benefit of her charms, in the eye of a man who had never seen one of another cast? The ladies themselves seem so sensible of this, that they are all industrious to procure foils; nay, they will become foils to themselves: for I have observed (at Bath particularly) that they endeavour to appear as ugly as possible in the morning, in order to set off that beauty which they intend to shew you in the evening.

Most artists have this secret in practice, tho' some, perhaps, have not much studied the theory. The jeweler knows that the finest brilliant requires a foil; and the painter, by the contrast of his figures, often acquires great applause.

Henry Fielding: *The History of Tom Jones, a Foundling* (V. 1: 169)

Resulta cuanto menos paradójico que la novela en la que por vez primera se siente de manera completa y profunda el influjo del *Quijote* en la literatura inglesa adolezca de personajes quijotescos cuya percepción de la realidad esté directamente definida por unos modelos librescos. Sin embargo, con la publicación de *Tom Jones*, Henry Fielding profundiza en la “manner of Cervantes” con la que ya había experimentado en *Joseph Andrews* siete años antes, empleando una nueva manera de entender la novela que es

heredera directa del magisterio novelístico de Cervantes.¹¹³ En *Tom Jones*, como ha explicado Pardo (2006: 80), Fielding se permite prescindir de los rasgos más reconociblemente cervantinos para el lector inglés de la época, es decir, la presencia de una o varias figuras de raigambre quijotesca, para efectuar un movimiento de lo particular a lo profundo, en el que la naturaleza inclusiva, dialógica y autoconsciente de la narrativa que el *Quijote* en cierta manera inauguraba se erigirá como principio rector de toda la novela.

En efecto, en *Tom Jones* Fielding profundiza en la naturaleza dialógica de su prosa, pero lo hace en una manera diferente a *Joseph Andrews* y que le permite eludir la exposición claramente paródica de ciertos modelos novelísticos. Si en su primera novela Fielding hacía dialogar el *romance* y el *realismo* gracias a la inclusión paródica del modelo de Richardson y del romance heroico francés en el mundo de la región imaginativa cómico-realista, en *Tom Jones* este diálogo no se producirá por medio de la incorporación paródica, sino más bien gracias a la oposición, a la confrontación. En *Tom Jones* lo paródico desaparece y el diálogo entre lo realista y lo romancesco se produce a través de la antítesis entre estos dos modos narrativos, un contraste que define tanto la naturaleza del héroe de la novela como los aspectos más relevantes de la arquitectura de la obra.¹¹⁴ En su segunda novela, Fielding dispone un “intricately balanced scheme” (Alter 1968: 95-96), en el que el contraste resultante entre *romance* y *realismo* se erige como el pilar fundamental en el que el autor inglés deposita el peso de su obra. Y este empleo del contraste, que supone una profundización en la naturaleza dialógica de la novela, tiene una clara inspiración cervantina, tal y como ha señalado P.J. Pardo: “La técnica del contraste es toda ella de inspiración cervantina, es de hecho

¹¹³ Javier Pardo ha reconocido el carácter probatorio de *Joseph Andrews* al declarar que “en realidad *Joseph Andrews* es una especie de banco de pruebas del arte novelístico de Fielding, en el que este parece estar tanteando o abriendo el camino que conduce a *Tom Jones*”. (1997: 789)

¹¹⁴ Frederick Karl, además de Alter y Van Ghent, también ha analizado la serie de contrastes presentes en *Tom Jones* en su obra *The Adversary Literature. The English Novel in the Eighteenth Century, A Study in Genre*, publicada en 1974. En su estudio, Karl enumera dieciocho conflictos distintos en *Tom Jones*, que quedarían encuadrados entre el contraste entre personajes, entre padres e hijos, entre filosofías, entre crítica y creación, campo y ciudad, matrimonio por amor y por conveniencia, razón y emoción, deber y pasión, realismo y *romance*, ilusión y realidad, etc. Tal y como señala Pardo, Karl “enumera— aunque apenas explica ni analiza” (1997: 786) estos contrastes, sin llegar a una conclusión clara sobre la funcionalidad de los mismos. En esta sección el procedimiento será precisamente el contrario: se tratará de reducir el número de contrastes analizados en favor de un entendimiento más profundo de su función en el universo novelístico de Fielding.

la clave para rastrear la huella cervantina en *Tom Jones*, una huella que, como en *Joseph Andrews*, sigue siendo una manera, un modo más que un mundo” (1997: 786).

La huella cervantina en *Tom Jones* ha de ser por lo tanto buscada en esta dirección, más que en la presencia o no de personajes de inspiración más o menos quiijotesca. A través del diálogo entre distintos modos narrativos, distintas visiones de la realidad y entre teoría y práctica novelística (Pardo 1997: 788), Fielding logra desarrollar un nuevo tipo de novela inédito hasta ese momento en las letras inglesas, la novela dialógica y autoconsciente, llevando el modelo novelístico de Cervantes hacia nuevas direcciones que resultarán particularmente penetrantes en la tradición novelística inglesa y continental.

3.3.1. Una inclusividad contrastiva

Du bist nur des einen Triebs bewußt,
O lerne nie den andern kennen!
Zwei Seelen wohnen, ach! In meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.¹¹⁵

J.W. von Goethe, *Faust* (1110-1117)

Como se ha señalado anteriormente, Henry Fielding emplea en *Tom Jones* el método del contraste para articular el *romance* y el *realismo* dentro de su obra. Si en *Joseph Andrews* la inclusividad novelística prototípicamente cervantina se articulaba gracias a la inmersión de una trama romancesca en el universo cómico-realista de la novela, así como a través de la alternancia entre los episodios pertenecientes a las aventuras heliodóricas de Joseph y Fanny con las escenas puramente quiijotescas que tenían a Parson Adams como protagonista, depurando y purgando el *romance* de sus elementos más fantasiosos; en *Tom Jones*, Fielding opta por confrontar al *romance* con el *realismo*,

¹¹⁵ «No tienes conciencia más que de un solo impulso,/¡ah, no quieras conocer nunca el otro! /Dos almas habitan, ¡ay!, en mi pecho,/y una de otra a separarse aspiran:/aférrase la una con brutal deleite amoroso/al mundo, abrazándolo con todos sus órganos,/álzase del polvo con violencia la otra/hacia las regiones de los nobles antepasados». La traducción es de Helena Cortés Gabaudan en su traducción del *Fausto* realizada para Abada Editores en 2010.

articulando ambos modos en su narrativa a través de una dualidad que emana del propio personaje central de la novela y que impregna la acción de la misma. Como ha argumentado Pardo (2006, 81-82), a través de la figura de Tom Jones, Fielding traza de nuevo dos tramas de naturaleza bien distintas, que transcurren paralelamente durante gran parte de la novela para entrecruzarse en determinados momentos, alterando y dialogizando la una a la otra. Del dualismo en la naturaleza de Tom Jones se deduce el dualismo modal de una novela en la que lo bajo y picaresco se entremezcla con lo elevado y romanesco. De una novela que en un principio resulta aparentemente picaresca se llegará al *romance*, mientras que la prototípica historia heliodórica del camino de dos amantes hacia el matrimonio se verá impregnada de infidelidades y de rupturas del universo característico de esta región imaginaria. Y será precisamente esta técnica del contraste la que permita a Fielding llegar a esta nueva forma de inclusividad, a una *inclusividad contrastiva* que refleja la visión panorámica característica de la narrativa cervantina.

El inicio de *Tom Jones* resulta muy similar al de *Joseph Andrews*. Si en su primera novela Fielding desplazaba cómicamente la convención romanesca que describía ampliamente la genealogía heroica del protagonista, en *Tom Jones*, el autor inglés sitúa como personaje central de su novela a un niño expósito. De Joseph se tenían ciertos antecedentes genealógicos, como un abuelo que manejaba muy bien la porra, pero en el caso de Tom ni siquiera se conocen sus progenitores, ya que este es abandonado a las puertas de la mansión de Allworthy, que decide acogerlo y tratarlo como si fuera su hijo (I. 3). El narrador de la novela dejará patente aún más explícitamente esta aparente naturaleza anti-heroica del protagonista, afirmando que, al contrario que los héroes romancescos, predestinados para grandes y heroicas acciones, Tom Jones parece estar predestinado para otra realidad menos elevada:

As we determined when we first sat down to write this history, to flatter no man, but to guide our pen throughout by the directions of truth, we are obliged to bring our heroe [sic] on the stage in a much more disadvantageous manner than we could wish; and to declare honestly, even at his first appearance, that it was the universal opinion of all Mr Allworthy's family, that he was certainly born to be hanged. (III. 2: 93)

El lector se encuentra, por lo tanto, ante un antihéroe, propio del mundo de la picaresca, y que posee una "propensity to many vices" (III. 2: 93) que le lleva a cometer diversos robos de poca entidad. El protagonista parece partir de la determinación

negativa característica de la novela picaresca (Pardo 1997: 796), por lo que las expectativas del lector se dirigen hacia el mundo del crimen, del vicio y de la realidad degradada. Sin embargo, el narrador pronto matiza esas expectativas, ya que señala que esta propensión al vicio de Tom tal vez se vea exagerada por la luz poco ventajosa en la que aparecen sus acciones, especialmente en comparación con el aparentemente bondadoso Master Blifil (III. 2: 93), por lo que en cierta manera se sugiere que quizás la maldad aparente de Tom no sea tan exacerbada, tal y como el “discerning reader” podrá comprobar a lo largo de toda la novela. Durante los seis primeros libros de esta, que abarcan la primera fase de la acción—que va desde el hallazgo de Tom hasta su expulsión de la residencia de Allworthy—Fielding contrasta la propensión de Tom hacia el vicio con ciertas acciones que le situarán en esta nueva luz, descubriendo atributos característicamente romancescos como la valentía, la compasión por los demás y la capacidad de sacrificio por los desfavorecidos. Sus atributos picarescos se verán por lo tanto confrontados con otros más romancescos, estableciendo la naturaleza dual anteriormente mencionada, que otorga a lo picaresco ciertos destellos de idealidad.

El primero de estos contrastes entre la naturaleza aparentemente viciosa de Tom y sus atributos idealizantes se produce en el segundo capítulo del tercer libro. En este, Tom, conjuntamente con el guardabosque de Allworthy, Black George, se adentra inadvertidamente en el coto de uno de los vecinos de Allworthy para cazar unas perdices. Tom será sorprendido por el dueño del coto, que le acusa de incurrir en un delito de *poaching* o caza furtiva, amenazándole con una denuncia a Allworthy, amenaza que finalmente cumple. Allworthy interrogará a Tom con especial interés por conocer quién era el otro cazador, ya que el agravado había declarado haber visto dos cazadores. En lugar de descubrir a Black George, que se arriesgaba de esa manera a perder su trabajo, Tom declara que cazó solo, preocupándose más por las consecuencias que el descubrimiento tendría para Black George que por el castigo que él mismo recibiría en consecuencia, no en vano “fear of the punishment he was to suffer was on this occasion the least evil; his chief anxiety being, lest his constancy should fail him, and he should be brought to betray the gamekeeper, whose ruin he knew must be the consequence” (III. 2: 96). Tom es efectivamente castigado, sufriendo una brutal serie de latigazos por parte del reverendo Thwackum, sobrellevando el castigo con gran resolución y resistiéndose varias veces a confesar (96). De esta manera,

de un comportamiento ilícito y criminal, como es el de la caza furtiva, que aparentemente apunta a la naturaleza degradada propia de lo picaresco, se pasa a una conducta que contrasta con esas expectativas y que eleva a Tom, al sufrir estoicamente un castigo para no delatar a Black George.¹¹⁶ Esta será la tónica principal de esta serie de episodios en la que se sugieren los atributos heroicos de Tom, ya que, a través de acciones aparentemente ilícitas o moralmente reprobables y su contraste con otros actos más elevados, se apunta una cierta nobleza espiritual en el personaje central de la novela.

Los siguientes episodios en los que se ofrece este contraste entre lo moralmente censurable y elevado tienen lugar en los capítulos octavo y noveno de este mismo libro, en los que Tom vende regalos de Allworthy con la intención de conseguir dinero para paliar el estado de extrema pobreza al que se habían visto sometidos Black George y su familia, que han sido despedidos por Allworthy una vez que Blifil ha descubierto la implicación de este en el episodio de la caza furtiva. En el octavo capítulo, Tom vende un caballo que había sido un regalo de Allworthy y, en el noveno, su propia Biblia. En ambos casos Blifil conspira para que las ventas sean descubiertas por Allworthy, revelando así cómo tras su comportamiento aparentemente ideal se esconde una naturaleza corrupta, mientras que, en el caso de Tom, el proceso es el contrario, ya que de unos comportamientos aparentemente censurables se deduce una naturaleza bondadosa.

Un nuevo ejemplo de comportamiento heroico de Tom se produce una vez que Black George ha sido de nuevo sorprendido cazando furtivamente en los territorios del Squire Western. Tom vuelve a interceder en su favor, en este caso apelando a Sophia, la hija de Western. El contacto entre ambos despierta el interés mutuo, que se convertirá en amor tras un nuevo ejemplo de comportamiento heroico por parte de Tom, en este caso a favor de la propia Sophia. En esta ocasión será el

¹¹⁶ Hubert McDermott ha señalado cómo la nobleza interior de Jones y su belleza, propias de un héroe romancesco, contrastan desde un primer momento con su naturaleza aparentemente degradada:

But all the clues are present in the novel to suggest the inherent nobility of Tom. He has no equal as a sportsman, is a magnificent horserider, boxing champion, and can even leap over 'five-barred' gates [...] He is also 'one of the handsomest young fellows in the world' [...], and his skin is 'the most whitest [sic] that ever was seen' [...] Tom's noble mien impresses all who meet him: even landladies are duped by his 'genteel appearance' [...] into giving him credit. Nor does he simply *look* noble, he has concomitant personal qualities, a 'natural, not artificial breeding, [...] and an 'obliging, complaisant behavior to all women in general'. (216)

regalo de un pequeño pájaro por parte de Tom a Sophia (IV. 3) el que desvele la naturaleza maligna de Blifil y la bondad intrínseca de Tom. Blifil, celoso del interés de Sophia por Tom, decide vengarse liberando al pájaro de su jaula, aduciendo que sentía pena por ver a un animal en cautividad. Tom, muy enojado ante tal comportamiento, se sube al árbol en el que el pájaro se había posado para intentar recuperarlo para Sophia. Desgraciadamente, no logra conseguirlo, cayendo de una rama y rompiéndose el brazo izquierdo como consecuencia de esta caída (IV: 3: 125). El incidente aviva aún más el amor de Sophia por Tom, cuyo carácter fundamentalmente noble queda nuevamente enfatizado, entrando en claro contraste con la supuesta naturaleza inclinada al vicio que el narrador venía apuntando a lo largo de la novela.

Sin embargo, Fielding no deja que caigamos fácilmente en la idealización de Jones, ya que en ese mismo libro introduce el primero de los diversos encuentros sexuales que Tom vivirá a lo largo de la novela y que rompen la pureza de la región romancesca hacia la que la novela parece virar en ciertos momentos. El encuentro con Molly Seagrim, hija de Black George, supone el primer ejemplo de la incontinencia sexual que caracteriza a Tom, y resulta en otra interesante manifestación del arte del contraste que Fielding desarrolla a lo largo de su novela. Molly se constituye como uno de los dobles degradados de Sophia, quien, al contrario que Tom, no presenta una naturaleza dual, sino que permanece incorruptiblemente estilizada a lo largo de toda la novela. Tal y como señala Pardo, los aspectos degradados o bajos de Tom ausentes en Sophia se proyectan en los dobles femeninos que Fielding introduce en su novela y que sirven para efectuar un contraste entre el amor idealizado y romancesco que Tom siente por Sophia con un amor más carnal y sujeto a necesidades puramente materiales (1997: 812). Este contraste queda patente si se comparan las descripciones que el narrador dedica a Sophia y a Molly respectivamente. Si en la descripción de Sophia el narrador admite estar ofreciendo un deliberado panegírico que retrate su belleza ideal (IV. 3: 121-124), en el caso de Molly sus palabras no serán tan elevadas. El narrador describe a la hija de Black George de la siguiente manera:

Now, though Molly was, as we have said, generally thought a very fine girl, and in reality she was so, yet her beauty was not of the most amiable kind. It had indeed very little of feminine in it, and would at least have become a man as well as a woman; for to say the truth, youth and florid health had a very considerable share in the composition. (IV. 6: 137)

Molly no resulta únicamente ser de una naturaleza poco femenina, sino que además muestra una evidente falta de modestia y de preocupación por su virtud, ya que, tal y como el narrador declara, “Jones had more regard for her virtue than her” (137). El lector se encuentra por lo tanto con el contrapunto antiheroico al amor platónico que Jones siente por Sophia, dado que Fielding hace caer a Jones en los placeres puramente carnales que Molly le ofrece, una vez que esta “soon triumphed over all the virtuous resolutions of Jones” (137). Lo material triunfa sobre lo ideal y, de este modo, se rompen las expectativas de una mayor resistencia por parte de Jones frente a los encantos de las damas que va encontrando en su camino, tal y como ocurre en la narrativa heliodórica.

Este contraste entre lo heroico y lo bajo se ve reforzado por el episodio de la batalla en la iglesia en la que Molly se ve envuelta (IV. 8), descrita en el estilo *mock-heroic*, en el que Fielding es un auténtico maestro. En esta, tras sufrir no pocas heridas, Molly es de nuevo rescatada por Jones, que acude en su ayuda “as well as any of Homer’s heroes ever did, or as Don Quixote or any knight errant in the world could have done” (144). Tras este episodio, Molly será llamada a capítulo por Allworthy. En su entrevista con este se descubre que está embarazada y ella se niega a ofrecer una respuesta sobre quién es el padre de la criatura (IV. 10: 148). Tom, que se encuentra presente en esta escena, se retira precipitadamente al descubrir el embarazo de Molly, por lo que el Squire Western afirma que sin ningún tipo de dudas él debe de ser el padre del niño. En el siguiente capítulo se decide que Molly será enviada a un correccional, algo que vuelve a sacar lo mejor de la naturaleza dual de Tom, ya que intercederá ante Allworthy para que tenga compasión por ella, confesando ser el padre de ese niño. Allworthy accede a adoptar una postura más tolerante respecto a Molly (IV. 11: 152), por lo que de nuevo, una acción moralmente censurable, en este caso una conducta sexual poco responsable, es contrastada con un acto elevado y desinteresado en el que Tom se preocupa más por el futuro de Molly y del niño que por las consecuencias que su paternidad tendrán respecto a él mismo y respecto a sus intenciones hacia Sophia, que conoce inmediatamente el incidente a través de su padre. Cuando todo parece de nuevo perdido para Tom, un nuevo incidente trivial vuelve a propiciar la ocasión de demostrar sus atributos heroicos a Sophia. La hija del Squire Western tendrá un pequeño accidente en una cacería en la que había decidido acompañar a su padre, ya que su caballo comienza a enfurecerse repentinamente y

Sophia pierde el control del mismo, estando a punto de caer. Tom, que también se encontraba en la cacería, acude decididamente en socorro de Sophia y consigue rescatarla a costa de sufrir una aparatosa y peligrosa caída (IV. 13: 159). Este episodio contrasta deliberadamente con el rescate de Molly tras la batalla a la salida de la iglesia y reafirma el amor platónico e ideal entre Tom y Sophia, que empieza a tomar forma, amén de reforzar de nuevo las cualidades más positivas de Jones, que contrastan de nuevo con su irresponsable conducta anterior en su encuentro con Molly Seagrim.

Precisamente Molly será de nuevo la protagonista de otra de las escenas más cómicas de la novela, cuando es sorprendida por Jones en la cama con Mr. Square, uno de sus preceptores (V. 5: 181-187). En el capítulo posterior se sugiere que Tom no había sido el único amante de Molly, ya que la hija de Black George habría caído también bajo los encantos de Will Barnes, un galán de la zona, por lo que la paternidad de Tom queda en suspenso, mientras que el carácter de Molly como doble degradado de Sophia y como personaje perteneciente a la región realista-picaresca se manifiesta de nuevo de forma explícita.

Los siguientes episodios que permiten a Fielding ofrecer un contraste entre los atributos anti-romancescos de Tom y su buena naturaleza se centran en torno a la repentina enfermedad de Allworthy, que hace temer lo peor a sus familiares (V. 7-9). Ante la gravedad de su situación, el hacendado decide hacer su testamento, repartiendo a partes iguales sus posesiones entre Jones y Blifil. Tras unos días de convalecencia, Allworthy se recupera repentinamente, algo que Jones celebra emborrachándose, por lo que se manifiesta de nuevo el contraste entre una alegría que parte de un sentimiento de amor profundo por Allworthy y una celebración en la que sale a relucir de nuevo la falta de control de Jones sobre sus propios impulsos. Para calmar su ebriedad, Jones decide dar una vuelta por los campos circundantes a la residencia de Allworthy, pensando en Sophia y declarando su amor por ella en unos términos con claros e intencionales ecos del lenguaje prototípicamente romancesco:

'Oh Sophia, would Heaven give thee to my arms, how blest would be my condition! Curst be that fortune which sets a distance between us. Was I but possessed of thee, one only suit of rags thy whole estate, is there a man on earth whom I would envy! How contemptible would the brightest Circassian beauty, drest in all the jewells of the Indies, appear to my eyes! But why do I mention another women? Could I think my eyes capable of looking at any other with tenderness, these hands should tear them from my head. No, my Sophia, if cruel fortune separates us for ever, my soul shall doat on thee alone. The chastest constancy will I ever preserve to thy image. Though I should never have possession of thy charming person, still shalt

thou alone have possession of my thoughts, my love, my soul. Oh! My fond heart is so wrapt in that tender bosom, that the brightest beauties would for me have no charms, nor would a hermit be colder in their embraces, Sophia, Sophia alone shall be mine. What raptures are in that name! I will engrave it on every tree'. (V. 10: 206, énfasis añadido)

Sin embargo, las románticas intenciones de Tom por mantener un amor puramente platónico con Sophia en caso de no ser correspondido y de no prestar ningún tipo de atención a otras mujeres caerán en saco roto, y más pronto que tarde. Inmediatamente después de estas reflexiones, Tom se encuentra con una fémina "without a gown, in a shift that was somewhat of the coarsest, and none of the cleanest, bedewed likewise with some odoriferous effluvia, the produce of the day's labour, with a pitchfork in her hand" (206), que resulta no ser otra que Molly Seagrim a la vuelta del trabajo. Tras una breve conversación, ambos se retiran a una parte oscura del bosque, con los resultados que cabría esperar. Este episodio muestra de nuevo el magistral uso que Fielding hace de la técnica del contraste, ya que sitúa dos planos distintos, el de las intenciones puramente romancescas de Jones y el de sus impulsos más bajos y mundanos en una zona de inmediato contacto, reflejando la naturaleza mixta del héroe de la novela de Fielding, tendente tanto a lo picaresco como a lo romancesco. Las consecuencias del encuentro para Tom y Molly serán graves, ya que Blifil y el reverendo Thwackum se encontraban precisamente en esos momentos en el bosque, algo que permite a Blifil contemplar la escena e informar a Thwackum, enemigo personal de Jones y de toda actitud pecaminosa. Thwackum se dirige hacia Jones y Molly para recriminarles su impiedad (V. 11) y Jones, enfurecido, le propina una brutal paliza (V. 11-12), algo que tendrá como resultado la expulsión de Jones de las propiedades de Allworthy, que se produce en el libro sexto de la novela, en el que se inicia la siguiente fase de la misma, la de las aventuras en el camino.

Tal y como se ha venido señalando, esta primera fase de la novela sirve a Fielding para destacar la dualidad que emplea en la caracterización del personaje principal de esta. Es esta una dualidad conscientemente buscada, que trata de romper con la larga tradición de personajes idealizados como los que aparecen en las obras de Richardson. Fielding busca una ruptura con la ejemplaridad positiva de estos personajes, proponiendo un nuevo tipo de caracterización, la de los "mixed characters" o personajes mixtos, que reflejan la complejidad de la realidad y no una versión estilizada e idealizada de esta. Fielding sustenta esta teoría de los personajes mixtos en

algunos de los ensayos teóricos que introducen cada uno de los libros de la novela, concretamente en el primer capítulo del libro séptimo y en el primer capítulo del libro décimo. En el primero de estos, el narrador trata de hacer reflexionar al lector sobre su imposibilidad de reflejar personajes polarizados, empleando un símil teatral que refleja perfectamente la diversidad de la naturaleza humana:

Now we, who are admitted behind the scenes of this great theatre of nature, (and no author ought to write anything besides dictionaries and spelling books who hath not this privilege) can censure the action, without conceiving any absolute detestation of the person, whom perhaps nature may not have designed to act an ill part in all her dramas: for in this instance, life most exactly resembles the stage, since *it is often the same person who represents the villain and the hero; and he who engages your admiration to-day, will probably attract your contempt tomorrow.* (VII. 1: 265, énfasis añadido)

De esta manera, Fielding invita a sus lectores a no adoptar juicios extremos sobre la conducta de Jones. Probablemente, el personaje central de la novela no sea un héroe totalmente romanesco, pero tampoco es un pícaro al uso, ni un *rake*, figuras pertenecientes a la esfera de la realidad totalmente degradada. Fielding insiste en esta idea en el capítulo introductorio al libro décimo de la novela, en el que vuelve a recordar al lector la necesidad de no precipitarse en el juicio de sus personajes:

In the next place, we must admonish thee, my worthy friend (for, perhaps, thy heart may be better than thy head) *not to condemn a character as a bad one, because it is not perfectly a good one.* If thou dost delight in these models of perfection, there are books enow written to gratify thy taste; but as we have not, in the course of our conversation, ever happened to meet with any such person, we have not chosen to introduce any such here. (X. 1: 427, énfasis añadido)

A su vez, Fielding defiende esta caracterización mixta como un vehículo hacia la moralidad, que no tendría por qué ser un terreno exclusivo de los personajes que mostraban una ejemplaridad positiva. Las imperfecciones, atemperadas por la virtud intrínseca de los personajes, pueden despertar la compasión de los lectores y afinar su percepción de esas pequeñas deficiencias, precisamente por producirse en personajes que, a pesar de todas sus faltas y errores, muestran una naturaleza positiva:

In fact, if there be enough of goodness in a character to engage the admiration and affection of a well-disposed mind, though there should appear some of those little blemishes, *quas humana parum cavit natura*, they will raise our compassion, rather than abhorrence. Indeed, nothing can be of more moral use than the imperfections which are seen in examples of this kind; since such form a kind of surprize, more apt to affect and dwell upon our minds, than the faults of very vicious and wicked persons. The foibles and vices of men in whom there is a great mixture of good,

become more glaring objects, from the virtues which *contrast* them, and shew their deformity; and when we find such vices attended with their evil consequence to our favourite characters, we are not only taught to shun them for our own sake, but to hate them for the mischiefs they have already brought on those we love. (X.1: 427, énfasis añadido)

De este modo, Fielding inaugura en su novela un nuevo tipo de caracterización que une lo alto y lo bajo, lo romancesco y lo picaresco, en un mismo personaje. Precisamente esta naturaleza mixta abre la puerta a la reforma o a la purga de aquellas imperfecciones, posibilitando un proceso de maduración o de aprendizaje que será tratado más adelante. Además, gracias a esta caracterización mixta se dan la mano el *romance* y el *realismo*, que muestran no ser dos esferas completamente separadas de la existencia, sino más bien dos aspectos en continuo diálogo e íntimamente ligados al ser humano.

En cualquier caso, esta contigüidad de *romance* y *realismo* no quedará limitada a la utilización de personajes mixtos, sino que se reflejará también en la propia estructura de la novela, en la que la acción quedará dividida en una trama picaresca-realista y una trama marcada por el modelo heliodórico. Como acertadamente apunta Javier Pardo, de la dualidad en la caracterización de Tom Jones se deriva la dualidad en la acción, dado que estos dos aspectos fundamentales de su naturaleza marcarán su camino en la sección central de la novela en la que Jones vagará hasta Londres junto con su acompañante Partridge, así como la propia resolución de la trama en la capital londinense:

El contraste que tenía lugar dentro de la personalidad de Tom entre su aspecto heroico y su aspecto anti-heroico es también incorporado en el mundo que lo rodea, en el que el aspecto romántico y alto que representan él y la heroína es enfrentado al aspecto anti-romántico o bajo representado por otros personajes, especialmente las tres mujeres que hemos visto y su entorno. Esta yuxtaposición o contraste entre lo alto y lo bajo que se produce en la obra implica claramente una ruptura con la estilización y superlativización de la representación romántica de la realidad, y por tanto un evidente desplazamiento modal que nos mete en el terreno del realismo. (1997: 819)

A través del contraste entre estas dos tramas, Fielding novelizará lo romancesco y romantizará lo novelístico, apuntando de nuevo al realismo inclusivo característicamente cervantino.

Como se ha señalado, la dualidad apuntada en esta primera sección de la novela se ve reflejada en la acción que transcurre en los libros centrales de la misma, en los que se producen las aventuras del camino propiciadas por la expulsión de Jones de

la residencia de Allworthy. En estos episodios, la trama parece dirigirse en dos posibles direcciones que discurren paralelas al tiempo que se van entrecuzando. Por una parte, los distintos encuentros sexuales de Jones, sus amores con los dobles degradados de Sophia y las refriegas en las ventas y en el camino apuntan claramente al modelo picaresco. Por otra, con la salida de Sophia en busca de Jones y la posterior búsqueda de Sophia por parte de este, la trama parece ir encaminada hacia el modelo heliodórico, que, tal y como se ha venido reflejando en este trabajo, representa las cuitas de dos amantes idealizados en busca de su matrimonio. Tal y como señala James Lynch, el contraste que se establece entre Sophia y Molly en la primera sección de la novela parece señalar las dos direcciones potenciales de la trama, la romancesca y la picaresca:

Indeed, Fielding seems to intend a sharp contrast between Sophia and Molly in order to point out two potential directions in the plot, both of which eventually happen: a romance story in which Tom's ideal love for Sophia undergoes many of the obstacles we find in the Heliodoran tradition, and an episodic story of Tom's sexual hunger. (Lynch 79)

Lynch, además, apunta el doble papel que Tom Jones juega durante la sección central de la novela, en la que ejerce de pícaro y de héroe romancesco a un mismo tiempo:

When we consider the first twelve books of *Tom Jones* in light of the last six, it becomes clear that, despite the intricate ways Fielding diverts our attention from clues relating to Tom's birth, our sense of the rightness of the ending depends on the dual role Tom plays throughout the plot. In his antiromance role, Tom is something like a *pícaro*: a hungry young man whose aimless journey, like his lifestyle, is episodic. In his romance role, Tom is a conventional hero whose adventures proceed directly from his love for Sophia. The pattern of these romance adventures is diffused by his antiromance actions, but Fielding's presentation of Tom and Sophia prompts us to see a romance design in the peripatetics of the plot. (76)¹¹⁷

¹¹⁷ En un estudio anterior al de Lynch, Henry Knight Miller señalaba también este doble rol de Tom Jones como héroe y como pícaro. Sin embargo, Miller difiere de Lynch en tanto que para él lo romancesco queda encarnado por lo caballeresco, y no por lo heliodórico: "the middle section of *Tom Jones* is, in effect, modeled upon the wanderings of the knight-errant quite as much as upon those of the pícaro—for Tom is not really a pícaro" (*Henry Fielding's Tom Jones and the Romance Tradition* 34). Por su parte, Reinhold Grimm también ha destacado la alternancia de Tom entre lo picaresco y lo heliodórico:

[...] he [Tom] shows his bravery, strength, and unflinching determination: heroic qualities which, of course, are not at all typical of a pícaro from the Apuleian breed, but rather belong to the blameless and impeccable protagonist from the Heliodoran pedigree (here as elsewhere, both are inimitably entwined in Fielding's novel). However, Tom's picaresque propensities prevail and persist, for towards the end of his wanderings, having reached London, and after letting himself be kept by a slightly aged urban coquette, he lands, lo and behold, in jail for a while!

Por lo tanto, al igual que en *Joseph Andrews*, en *Tom Jones* nos encontramos con una estructura de apoyo para la novela reconociblemente romancesca—con sus características fases de expulsión, descenso *ad inferos* y anagnórisis final, que coinciden con las tres secciones principales de la novela: la expulsión de Tom de la residencia de Allworthy, su peregrinaje en el camino, y su llegada a Londres—, a la que se añade una trama anti-romancesca y picaresca que contrasta con el carácter idealizante de la primera.¹¹⁸ Sin embargo, en su nueva novela, Fielding no divide la trama romancesca y la anti-romancesca en dos personajes distintos como Joseph y Adams, sino que une ambas gracias a las tendencias picarescas y heroicas propias del personaje central de su novela. De hecho, tal y como señala Javier Pardo, Fielding encierra el mecanismo de la trama anti-romancesca dentro de la trama romancesca, haciéndola avanzar e influyendo decisivamente en los acontecimientos relacionados con esta última:

De esta forma, la trama anti-romántica mueve o hace avanzar a la romántica, como un engranaje metida en ella; y aquella a su vez es movida no tanto por las casualidades que hemos visto, como por la naturaleza y el comportamiento de Tom que es su causa primera. De este modo la trama anti-romántica con su anti-romántica casualidad desplaza y dialogiza cómicamente a la romántica y su casualidad, y la casualidad de la primera es a su vez desplazada por la causalidad que es su principio básico de acción. Tom, y no la providencia anti-romántica, y mucho menos la romántica, es el culpable de casi todo lo que le pasa, aunque tanto una como la otra echen una mano. (833-4)

Tal y como subraya Pardo, al incluir dentro de la trama romancesca el engranaje de la trama picaresca y anti-romancesca, Fielding desplaza de nuevo las estructuras arquetípicas del *romance* hacia el mundo del *realismo*, llegando de nuevo a la síntesis característica de su *comic romance* y de la novela cervantina, algo que las distintas aventuras de las secciones central y final de la novela claramente ejemplifican.

But his rescue and the inevitably happy ending which will unite him with Sophia for good are, naturally, already close at hand. (35)

¹¹⁸ John Preston ha señalado en su artículo "Plot as Irony: The Reader's Role in *Tom Jones*" esta naturaleza dual de la trama romancesca, que une por una parte la casualidad propia del *romance* con una cierta causalidad, que el narrador subraya en ciertos momentos: "The 'casual chain' that 'Fielding-as-narrator' boasts about seems to strengthen the possibility of a comprehensible order in human experience. But the plot also moves through a casual sequence of a different kind, a sequence of coincidence, chance meetings and meetings missed, good luck and bad, unplanned and unforeseen events" (371). Por su parte, Anthony Hasall ha destacado la presencia de elementos pre-realistas en la estructura bajo la que se sostiene *Tom Jones*: "The self-consciously artificial elements of *Tom Jones*, the delight in patterned structure, mythic form, providential plot, stylized character, and highly-wrought style, which are central to the authorial manner of the book, all derive from pre-realist fiction". (71)

Como se ha señalado anteriormente, el libro sexto de la novela marca la transición entre la primera fase de esta y la segunda. Si los cinco primeros libros contribuían fundamentalmente a la presentación del personaje a través del contraste entre los dos aspectos fundamentales de su naturaleza, con el sexto libro Fielding crea toda la serie de circunstancias propiciatorias del descenso *ad inferos* del héroe y de las complicaciones para los amantes propias del romance heliodórico. De este modo, surge un pretendiente para Sophia, que no será otro que el archienemigo de Jones, Blifil (VI.2), y se retrata la repulsa de Sophia al matrimonio y su resolución de no casarse (VI. 8). A esta se suma la intervención de agentes que complican el amor entre los personajes centrales de la novela, en este caso los Western, que intentan obligar a Sophia a casarse con Blifil, llegando incluso a coaccionarla encerrándola (VI. 9). Para complicar aún más las cosas, se produce la expulsión de Jones de los dominios de Allworthy (VI. 11: 251-253) y el comienzo de su peregrinaje sin rumbo (VI.12). Antes de marcharse definitivamente, Jones envía una romántica carta a Sophia, que propicia su definitiva idealización por parte de esta (VI.13).¹¹⁹ Ante el matrimonio impuesto por los Western, Sophia decide huir a Londres a casa de una tía, con la clara intención de encontrar a Jones en su camino (VII. 7). Fielding separa de esta manera a los amantes, para situarlos en una búsqueda recíproca en los caminos de la Inglaterra del siglo XVIII. Las expectativas del lector, por lo tanto, se dirigen de una manera bastante clara hacia el modelo del romance heliodórico.

Sin embargo, estas expectativas volverán a ser truncadas una vez que la acción vuelve a enfocar a Jones en su peregrinaje. Tras decidir embarcarse en los mares, Jones trata de dirigirse a la ciudad portuaria de Gloucester (VII. 10). Sin embargo, el guía que se ofrece a llevarlo hasta allí pronto se extravía. Jones se encuentra entonces con un cuáquero, que le recomienda parar en una venta. En esta, Jones se encuentra con unos soldados que van a luchar al norte de Inglaterra contra la rebelión jacobita, a los que Jones decide unirse, buscando una carrera militar que satisfaga su temperamento heroico.¹²⁰ En la venta, Jones se emborracha junto con el resto de la

¹¹⁹ "Oh! He is all heroic virtue, and angelic goodness. I am ashamed for the weakness of my own passion, for blaming what I ought to admire – Oh Honour! It is my good only which he consults. To my interest he sacrifices both and me". (259)

¹²⁰ El levantamiento jacobita se produjo en 1745, como resultado del intento de Charles Edward Stuart, popularmente conocido como "Bonnie Prince Charlie", de restaurar a la dinastía Estuardo en el trono británico. Invadiendo el norte de Inglaterra desde Escocia, donde Charles Edward había logrado reunir un numeroso pero mal equipado ejército, la rebelión acabaría en

compañía de soldados, a los que habla de la belleza de su amada Sophia. Notherton declara conocerla y la insulta, algo que lógicamente despierta la ira de Jones, que ataca a Notherton, produciéndose una refriega que Fielding narra de nuevo en estilo *mock-heroic* y que nos sitúa de nuevo en el ámbito de lo picaresco (VII. 12).¹²¹ Jones resulta gravemente herido en la pelea con Notherton, lo que da lugar a que tenga que ser intervenido quirúrgicamente y deba soportar un aparatoso vendaje. Al sentirse mejor, Jones se levanta en mitad de la noche, lo que propicia una nueva aventura de confusión nocturna, ya que uno de los clientes de la venta le toma por un fantasma (VII. 13: 317), y ello vuelve a producir una lluvia de palos y mojicones, característicos de la novela picaresca y de las aventuras nocturnas en la venta recurrentes en el *Quijote*. En el cuarto capítulo del libro séptimo, en el que Jones todavía continúa en la venta, Fielding pone de manifiesto lo cervantino de estas aventuras, al hacer aparecer a Partridge, que se convertirá en el acompañante de Jones a lo largo del camino y que ha de operar a Jones en su condición de barbero, algo que Fielding aprovecha para compararle con el barbero de Bagdad o con el barbero Nicolás que aparece en el *Quijote* (I. V: 58-59).

Tras abandonar esta primera venta, Tom y Partridge se ponen de nuevo camino de Gloucester, teniendo que volver a alojarse en otra venta, *The Bell*, de la que serán expulsados (VIII. 8), por lo que deben continuar el camino en una intempestiva noche. Desesperados por encontrar alojamiento, pronto descubren con una casa en lo alto de una colina, en la que deciden probar suerte. En ese mismo momento, la casa estaba a punto de ser asaltada por unos ladrones, algo que permite a Jones mostrar de nuevo su comportamiento heroico, abatiendo a los ladrones y recibiendo el agradecimiento del propietario de la vivienda (VIII. 10), que se decide a contarles su vida en una de las historias interpoladas de la novela. Esta alternancia entre lo picaresco y lo heroico vuelve a confirmarse en la próxima aventura que Jones y Partridge experimentan una vez que han abandonado la morada del hombre de la colina, ya que se encuentran a una mujer que iba a ser violada en mitad del bosque (IX. 2: 400-401), en un episodio que recuerda al primer intento de violación al que Fanny se

un rotundo fracaso, que supondría el último de los levantamientos de los Estuardo frente a la dinastía reinante de los Hannover. Este será el tema principal de la novela *Waverley, or 'tis Sixty Years Since* (1814), de Sir Walter Scott, tal y como se verá más adelante.

¹²¹ Para Anthony Hasall, el episodio de Notherton y su tratamiento cómico-heroico por parte de Fielding representa un ejemplo magnífico de la distancia intermedia entre lo serio y lo picaresco en la que se mueve la novela de Fielding, ya que para el autor australiano "the comic treatment of the Notherton episode is another indication that *Tom Jones* occupies a middle ground between the epic and the picaresque". (50)

ve sometida en *Joseph Andrews*. Esta situación despierta de nuevo los atributos romancescos de Jones, que abate al violador, que resulta no ser otro que el propio Notherton, con quien se había enfrentado en la primera venta. Sin embargo, Fielding no vuelve a permitir que el lector se regodee en la naturaleza heroica de Jones, ya que, una vez ha rescatado a la doncella, que ha quedado parcialmente desnuda, Jones se queda totalmente embelesado mirando sus pechos, una conducta un tanto impropia para los héroes de *romance* (IX. 2: 403).

Este comportamiento sirve de perfecta transición hacia un nuevo episodio propio de la trama picaresca, en la que Jones vuelve a caer en su característica incontinencia sexual. Una vez que Tom, Partridge y Mrs. Waters —la doncella que Tom acaba de salvar— se alojan en la venta de Upton, se producirá la recaída de Tom en sus instintos más carnales, ya que, al sentarse a comer, Waters tienta a Tom con sus encantos (IX. 5). Como señala Pardo, el hecho de que este asalto —que el narrador retrata utilizando términos militares de asedio y conquista— se produzca mientras Tom come con ansiedad subraya la naturaleza puramente anti-heroica y carnal del episodio, que contrasta con el amor idealizante que Tom siente por Sophia (1997: 802), algo que el narrador no deja de remarcar socarronamente:

Heroes, notwithstanding the high ideas, which by the means of the flatterers they may entertain of themselves, or the world may conceive of them, *have certainly more mortal than divine about them*. However elevated their minds may be, their bodies at least (which is the major part of most) *are liable to the worst infirmities, and subject to the vilest offices of human nature*. Among these latter the act of eating, which hath by several wise men been considered as extremely mean and derogatory from the philosophical dignity, must be in some measure performed by the greatest prince, heroe [sic], or philosopher upon earth; nay, sometimes nature hath been so frolicsome as to exact of these dignified characters, a much more exorbitant share of this office, than she hath obliged those of the lowest orders to perform. (IX. 5: 412, énfasis añadido)

Para Pardo, este es un “magnífico ejemplo de la yuxtaposición en torno a Tom de lo heroico y lo antiheroico, lo bajo y lo alto, lo material y lo ideal [...], una yuxtaposición similar a la de la presentación del héroe, que invocaba igualmente lo heroico para ofrecernos lo antiheroico, invitando así la comparación y el contraste entre ambos” (1997: 802). Este contraste se subraya aún más una vez que la casualidad, órgano rector del *romance*, sitúa a Sophia en la venta de Upton cuando Tom está en la cama con Mrs.

Waters (IX. 6: 420).¹²² Una vez que esta descubre gracias a la locuacidad de Partridge que Tom se encuentra en la misma venta (X. 4: 443) y que precisamente se encuentra en esos momentos con otra mujer, Sophia decide abandonar Upton indignada, dejando un pequeño manguito que tenía un significado especial para ambos y dirigiéndose hacia Londres a casa de su tía, con la intención de no volver a saber nada de Tom.¹²³ Cuando Tom descubre que Sophia ha conocido su infidelidad, decide partir de nuevo sin rumbo alguno, aunque acabará llegando de manera providencial a Londres, por lo que los términos de la búsqueda se invierten, ahora es Tom quien inconscientemente sigue a Sophia. A su vez, este episodio supone otro clarísimo ejemplo de la interacción entre la trama anti-romancesca y la romancesca, ya que es precisamente este nuevo desliz

¹²² Pardo ha analizado detalladamente toda la serie de intrincadas casualidades mediante las que los amantes llegan a reencontrarse brevemente en Upton y posteriormente en Londres (822-829). Como acertadamente subraya, en *Tom Jones*:

[...] no sólo tenemos yuxtapuestas [...] dos tramas o líneas de acción, sino también asociadas a ellas dos principios de acción que las mueven y hacen avanzar y que hemos identificado como una casualidad — o Providencia — romántica o seria frente a otra anti-romántica o cómica. Es la misma yuxtaposición que encontramos en el *Quijote* entre la trama anti-romántica de las aventuras caballerescas de don Quijote frente a las aventuras románticas de muchas de las historias entrelazadas, especialmente la de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando; y, si en estas últimas veíamos actuar una Providencia romántica, también vimos cómo en la trayectoria del hidalgo podía detectarse la intervención de una Providencia anti-romántica guiando sus pasos. (829)

¹²³ A la venta de Upton también llegan Mr. Fitzpatrick, que se encontraba persiguiendo a Mrs. Fitzpatrick (que entablará una pelea con Tom pensando que Mrs. Waters era su mujer), y el Squire Western, que, ante la huida de su hija había decidido echarse a los caminos en su busca (XI. 8: 494-495). En Upton convergen, por lo tanto, distintos hilos narrativos que Fielding había ido trazando a lo largo de su narrativa, lo que le otorga una funcionalidad similar a la de la venta de Juan Palomeque en el *Quijote*, en la que se producía la resolución parcial de las historias interpoladas. Pardo ha apuntado las similitudes entre ambas y el claro carácter cervantino de la venta de Upton:

La venta de Upton está claramente modelada sobre la de Juan Palomeque. Las similitudes episódicas son numerosas: Susan y Maritornes, las peleas de ventero y ventera con sus clientes [...], las confusiones nocturnas que se producen en ambas, o la confusión generalizada que don Quijote comparará a la discordia del campo de Agramante y que se produce en Upton en la cocina. Pero lo fundamental es que en la venta de Upton, como en la del *Quijote*, convergen diferentes hilos narrativos para volver a separarse después, siendo una especie de nudo central en que se cruzan las historias y personajes principales: Tom, de viaje con Partridge y en una de sus aventuras amorosas con Mrs Waters [...]; Sophia y Mrs Honour, huyendo de su casa para librarse de un marido indeseado; Mrs. Fitzpatrick y su criada, también huyendo de su casa por un marido indeseable; Mr Fitzpatrick buscando a Mrs Fitzpatrick; y Western buscando a Sophia. [...] Pero ante todo convergen en Upton las dos tramas que hemos venido estudiando, la romántica de los amantes, a la que pertenecen Tom, Sophia y Western, y la anti-romántica, con Tom, Mrs Waters y Mr Fitzpatrick [...]. Y convergen por último la Providencia romántica que une ahí a los amantes y la anti-romántica que los separa. (830-831)

sexual de Jones el que propicia que continúe el patrón romancesco, teniendo que exponerse a nuevos peligros y complicaciones en su camino hacia Londres, a donde llegará en el decimotercer libro de la novela, cerrando el ciclo de las aventuras picarescas del camino.¹²⁴ La venta de Upton se sitúa, por lo tanto, en un eje central de la estructura de la obra, como ha señalado Dorothy van Ghent:

The scenes at Upton occur at the center of the story (Books IX and X in a volume of eighteen books), and it is here that we again pick up Partridge and Jenny Jones, Tom's reputed mother and father, both of them implicated in the initial circumstances of the action and both of them necessary to the final complications and the reversal. It is at Upton that the set of London characters begin to appear, with Mrs. Fitzpatrick and her husband as its representatives [...], involving both Sophia and Tom in their London destinies. From the central scenes at Upton the novel pivots around itself. There have been six books of country life, in the center six books in the highways, and the final six books are concerned with life in London—on a smaller and more local scale, much in the manner of Cervantes's multiple contrasts of perspective; and it is at Upton Inn, in the mathematical midpoint of the story, that country and city come together. (71-72)

Con la salida de la venta de Upton se inicia por lo tanto un movimiento de transición hacia la resolución de la novela que tendrá lugar en Londres a través de una serie de casualidades y anagnórisis, en la que la naturaleza heroica de Jones quedará vindicada y recompensada con el matrimonio con Sophia. Aún así, en Londres se producirán nuevas complicaciones y desventuras para Jones, que no serán sino el prelude de su fortuna final.

Si en las dos primeras fases de la novela se articulaba un contrapunto degradado respecto al amor elevado entre Tom y Sophia a través de los encuentros sexuales de Tom con Molly Seagrim y con Mrs Waters respectivamente, en esta tercera fase londinense será el encuentro entre Lady Bellaston y Tom el que ejerza esta función. Es este el más degradador de todos los encuentros, ya que Tom se verá forzado a ejercer como amante de Lady Bellaston, dada su miserable situación económica durante su estancia Londres, por lo que se marca una clara diferencia entre las relaciones más o menos buscadas con Molly y Mrs. Waters a la no deseada y estrictamente monetaria con Lady Bellaston, que señala uno de los puntos más bajos en las fortunas de Tom a lo largo de la novela. El encuentro con Lady Belaston, una noble

¹²⁴ Los libros decimoprimeros y decimosegundos sirven a Fielding para volver a incidir en los atributos romancescos de Jones en ese movimiento basculante que caracteriza la novela. Su nobleza vuelve a quedar patente en su encuentro con el mendigo que tenía el dinero que Sophia pierde (XII. 4) o en el asalto de un ladrón amateur que intenta robarle, al que Tom acaba perdonando y dando dinero por lo desesperado del intento y de sus circunstancias (XII. 14).

ya entrada en años, se produce en un baile de máscaras (XIII. 7), en el que Tom intima con ella tratando de obtener nuevas informaciones sobre Sophia. Precisamente por este propósito y por su falta de dinero, Jones se ve obligado a dormir con ella, hecho que se repite en el noveno capítulo del mismo libro. A cambio de la compañía de Tom y de sus favores, Lady Bellaston le cubre de riquezas, algo que resalta el carácter exclusivamente económico y en consecuencia totalmente anti-romancesco de esta relación:

Add to all these the many obligations which Lady Bellaston, whose violent fondness we can no longer conceal, had heaped upon him; so that by her means he was now become one of the best dress'd men in town; from those ridiculous distresses we have before-mentioned, but was actually raised to a state of affluence, beyond what he had ever known. (XIII. 9: 595)

Ante los favores económicos de Lady Bellaston, Jones se ve obligado a cumplir con lo que esta espera de él, haciendo gala de un sentido del honor un tanto dudoso que se ve agravado por su penosa situación económica: “he knew the tacit consideration upon which all her favours were conferred; and as his necessity obliged him to accept them, so his *honour*, he concluded, forced him to pay the price” (XIII. 9: 596). Jones queda configurado de esta manera como efebo durante algunos capítulos, algo que marca la degradación máxima de su situación, ya que se ve obligado a vender su cuerpo para poder sobrevivir en Londres, por lo que Fielding nos sitúa de nuevo en el mundo de la realidad degradada propio de la región picaresca. Sin embargo, después de este punto de degradación máxima, Fielding vuelve a insertar ciertos acontecimientos que revelan de nuevo las cualidades positivas de Tom. La casualidad vuelve a introducir a un viejo conocido del camino, el mendigo que trató de robar a Jones infructuosamente. El ladrón narra a Jones los efectos positivos de su compasión y su perdón, ya que gracias a Tom fue capaz de reflexionar y rehacer su vida (XIII. 18). El potencial heroico de Jones vuelve a salir a la luz, y el movimiento oscilante de la novela entre lo degradado y lo elevado parece volver a repetirse durante estos primeros episodios de la fase final de la novela.

La misma casualidad que había situado al mendigo en el camino de Jones hará que Sophia se vuelva a encontrar con Jones en el momento más inesperado, justo en una de sus visitas a Lady Bellaston (XIII. 11: 600). Este encuentro permite a Jones sincerarse con Sophia y explicar sus infidelidades con Molly y Mrs. Waters, ante las que Sophia, como es natural, se muestra bastante reservada. En una escena puramente

romancesca, en la que Jones declara a Sophia que su corazón ha sido siempre suyo (602), esta exclamará “Can everything noble, and everything base, be lodged together in the same bosom?” (602), algo que vuelve a explicitar la naturaleza claramente dual de Jones. En cualquier caso, este encuentro resulta decisivo, ya que, tras él, Jones comenzará a reconocer sus errores pasados, tratando de cambiar su conducta en el futuro. Tras este breve intercambio, Lady Bellaston irrumpe en la escena y comienza a sospechar del amor entre Sophia y Tom, razón por la que interroga a la hija del Squire Western (XIII. 12: 606-607). Desde ese momento, Lady Bellaston, que finalmente descubre el amor entre ambos (XIV. 2), se dedicará a intentar frustrar cualquier posibilidad de que el romance entre Jones y Sophia llegue a buen puerto. Estos episodios guardan claras reminiscencias con los intentos de Lady Booby por arruinar el amor entre Joseph y Fanny a través del Beau Didapper, ya que Lady Bellaston encargará a Lord Fellamar deshacerse de Tom—introduciéndolo a la fuerza en un barco mercante— y violar a Sophia (XV. 2 y 3). A su vez, Jones, completamente arrepentido de su relación con Lady Bellaston, tratará de deshacerse de ella de una manera sutil: pidiéndole matrimonio, algo que la señora obviamente rechaza por la baja posición social de Jones (XV.9). Este intento de deshacerse de Lady Bellaston, así como el rechazo de una ventajosa propuesta de matrimonio de la viuda Arabella Hunt (XV. 11), marcan la transformación de Jones, que parece dejar de lado definitivamente sus aspectos picarescos. En cualquier caso, de poco le sirve en un primer momento, ya que en un nuevo ejemplo de casualidad anti-romancesca, Mr. Fitzpatrick se encuentra a Jones de nuevo precisamente al salir de la casa de su mujer, lo que renueva sus sospechas respecto a Jones, por lo que le reta a duelo. Tom hiere a Fitzpatrick gravemente y, en un principio, se llega a temer por su vida, por lo que es detenido y llevado a la prisión (XVI. 9 y 10). La casualidad anti-romancesca, que parece ir en contra de los designios del héroe, vuelve actuar, en este caso de la mano de Lady Bellaston, que en un gesto lleno de malicia entrega la carta con la proposición de matrimonio de Jones a Mrs. Western, con la clara intención de que esta se la haga ver a Sophia (719). Mientras tanto, Allworthy llega a Londres junto con Blifil y, en un nuevo acontecimiento bastante casual, se aloja en la pensión de Mrs. Miller, que es precisamente donde Tom se aloja en Londres. Mrs. Miller muestra a Allworthy su excelente opinión de Tom—no en vano, este había logrado convencer a Nightingale, el pretendiente de su hija, para que se case con ella pese a su diferente estatus social—

y, en ese preciso momento, Blifil informa a Allworthy de que Tom ha matado a un hombre (XVII. 2), lo que supone un duro golpe para él, ya que, pese a haber expulsado a Jones, seguía teniendo un gran afecto por su hijo adoptivo. Allworthy se reúne con Sophia posteriormente para conocer sus intenciones respecto a Blifil (XVII. 3) y, al conocer su aversión por este, se niega a consentir el matrimonio. A su vez, Tom, que ya se encuentra en prisión, es informado de que Fitzpatrick no ha muerto, por lo que será liberado inminentemente (XVII. 9). Poco a poco, Fielding parece ir apartando todos los obstáculos que se interponían entre Tom y Sophia.

Sin embargo, en el inicio del último libro de la novela, Fielding vuelve a recurrir a la casualidad anti-romancesca, situando al héroe de su novela ante su hora más baja. Partridge informa a Jones de que realmente él es su padre y de que Mrs Waters no es otra que Jenny Jones, su supuesta madre, por lo que ha cometido un flagrante incesto (XVIII. 2). Esto supone el golpe de gracia para Jones, que se encuentra de este modo ante la sorpresa más desagradable que le depara la casualidad anti-romancesca. Sin embargo, Mrs. Waters pronto entra en escena (XVIII. 7) para informar a Jones de que Partridge no es su padre y que este no es otro que Cornelius Sommer, que residió durante unos meses con Allworthy y dejó embarazada a su hermana, Mrs. Allworthy, la madre de Master Blifil. Estas repentinas anagnórisis tienen importantes consecuencias, ya que Blifil y Jones pasan a convertirse en hermanos, lo que resalta el contraste entre la naturaleza bondadosa de Jones y la maliciosa de Blifil, cuyos intentos por hundir aún más a Jones quedan al descubierto (XVIII. 9). Allworthy, furioso al descubrir la verdadera naturaleza de Blifil, se reconcilia con Tom, que tiene de este modo vía libre para poder regresar a casa. Con la anagnórisis final que revela los verdaderos orígenes de Jones se despeja el último de los obstáculos para el matrimonio con Sophia, ya que al ser familiar directo de Allworthy se encuentra en una posición social y económica similar a la de los Western, que aceptan finalmente el matrimonio. Este se producirá una vez que Sophia ha podido comprobar el verdadero arrepentimiento de Jones (XVIII. 13). De esta manera, al igual que en *Joseph Andrews*, la novela se cierra con las arquetípicas escenas de matrimonio. Tras todas las complicaciones anti-romancescas que Tom se encuentra en su peregrinaje picaresco por los caminos de Inglaterra y por Londres, el *romance* emerge triunfante en un final conscientemente artificial y romancesco.

Este triunfo final del *romance* marca interesantes diferencias respecto a la manera de incluir el *romance* que Cervantes empleaba en el *Quijote*, lo que otorga al realismo inclusivo de Fielding matices diferenciales. En la novela de Fielding, el *romance* deja de ser la realidad subjetiva presente únicamente en la mente de Don Quijote o los destellos de idealidad ajenos a la trama quijotesca que representaban las historias interpoladas. En *Tom Jones*, el *romance* se manifiesta como un aspecto de la realidad claramente integrado en el mundo de la novela, que contrasta con los aspectos degradados y picarescos de la misma pero que acaba emergiendo triunfante sobre estos. De esta manera, en la novela de Fielding el *romance* no se subordina al mundo cómico y picaresco presente en la novela, sino que se configura como una posibilidad objetiva de la existencia, tal y como señala Javier Pardo:

En *Tom Jones* el *romance* no es una realidad subjetiva, confinada a la imaginación romántica del protagonista y aplastada por la realidad objetiva, sino una posibilidad objetiva de la realidad que al final aparece triunfante. En *Don Quijote*, el contraste se establece entre la visión romántica subjetiva de un personaje sobre sí mismo y el mundo degradado en el que vive, mientras que en *Tom Jones* es un contraste entre dos aspectos de la realidad objetiva, entre el aspecto heroico y el antiheroico de Tom, así como entre el aspecto romántico de la realidad que conforman Tom y Sophia frente al antiromántico que conforman Tom, Molly, Mrs. Waters, Lady Bellaston y el mundo de estas. Sin embargo, este estatus del *romance* no es equiparable al de las historias entrelazadas cervantinas, islotes de realidad objetiva romántica rodeadas de un mar de realidad objetiva anti-romántica, pues en Cervantes esta realidad romántica no se contamina ni se mezcla con la que le rodea, mantiene íntegra su identidad romántica, el *romance* es tratado con una seriedad casi absoluta. En Fielding, sin embargo, y al menos hasta la depuración y emergencia final en forma pura, lo romántico aparece mezclado con y transformado o degradado por lo realista, lo anti-romántico aparece cómicamente incorporado a lo romántico, especialmente en la figura del protagonista. (843, énfasis añadido)

Por lo tanto, el método del contraste sirve a Fielding para integrar el *romance* dentro de su novela, viéndose contaminado y dialogado por la realidad anti-romancesca frente a la que se ve confrontado, realizando una síntesis entre ambos modos de una manera muy similar a la ya intentada por Paul Scarron en su *Roman Comique*, que se convierte en un claro mediador en la recepción del *Quijote* por parte del autor inglés.¹²⁵ Partiendo

¹²⁵ Sheridan Baker, en su artículo "Henry Fielding's Comic Romances" ha señalado el importante papel que el *Roman Comique* juega tanto en *Joseph Andrews* como en *Tom Jones*, declarando que "I am convinced that Fielding filtered some of his Cervantes through Brown's Scarron" (413). En esta dirección también han apuntado Homer Goldberg—como se ha visto anteriormente—, James Lynch y Hubert McDermott. Para Lynch, "Scarron exploits the narrative formula of the heliodoran novel for comic purposes. In this respect, Scarron anticipates Fielding's exploitation of a similar formula in his comic romances" (42). Por su parte, McDermott considera a Scarron la influencia más importante en la obra de Fielding, declarando

del realismo inclusivo cervantino, Fielding logra realizar, al igual que Scarron, una hibridización de ambos modos narrativos, desarrollando un nuevo tipo de creación novelística, el *romance cómico*, en el que lo romancesco contamina a lo novelesco y viceversa. En *Tom Jones*, el lector se encuentra consecuentemente con una realidad dual en la que el *romance* es desplazado hacia la región de la novela picaresca y en la que lo picaresco es elevado hacia la región heliodórica, creando un híbrido narrativo que supone “la media distancia entre la seriedad de *Pamela* y su exaltación del *romance* y la comicidad del *Quijote* y su degradación del mismo” (Pardo 1997: 845). Ciertamente, el contraste y el diálogo entre el *romance* y el *realismo* permite a Fielding llegar a un nuevo tipo de novela no intentado hasta el momento en las letras inglesas, una novela que, partiendo de sus raíces cervantinas, dialogiza absolutamente todos sus elementos constitutivos, profundizando en la naturaleza dialógica de la realidad que la novela de Cervantes apuntaba pero que no lograba integrar unificadamente en el universo diegético. Partiendo del realismo inclusivo del *Quijote*, Fielding da una nueva vuelta de tuerca a la novela cervantina, transformándola en una creación literaria profundamente dialógica en la que los aspectos idealistas y realistas de la existencia se dan la mano tanto en la trama como en la caracterización de los personajes. Y, precisamente gracias a este dialogismo en la caracterización y en la acción, Fielding logrará reproducir en su novela un aspecto que Cervantes logró inmortalizar de manera inigualable en su novela: el diálogo entre visiones del mundo, que será tratado en el siguiente apartado de este capítulo.

que “the numerous similarities between *Le roman comique*, and *Joseph Andrews* and *Tom Jones* suggest that Scarron was, perhaps, the single most important influence of Fielding’s fiction. It was from Scarron that Fielding borrowed the term ‘comic romance,’ and more important still, Scarron showed him how effectively comedy and romance might be synthesized” (213). Pardo también se hace eco de la influencia del *Roman Comique*:

Así pues, Fielding, como Cervantes, incluye los dos polos, el romántico y el anti-romántico, pone el *romance* en un contexto realista para distanciarse de él y dialogizarlo, pero su distancia es diferente: no es paródica y destructiva, como la de Cervantes respecto al género caballeresco representado por Don Quijote, sino respetuosa y suavizada por importantes dosis de complicidad; pero tampoco comparte la seriedad de Cervantes en su tratamiento del género pastoril representado por personajes secundarios, sino que es lúdica y cómica. Esta distancia a medio camino entre la seriedad y la burla estaba, como ya apuntamos, en Scarron y en su *Roman Comique*, y sin duda la obra francesa filtra la asimilación de Fielding de la manera cervantina. (843)

3.3.2. La representación dialógica de la realidad

Tal y como Bajtín señalaba en su *Discurso en la Novela*, el carácter dialógico de la novela no se refleja únicamente en su condición de punto de encuentro entre distintos lenguajes. Como se pudo observar anteriormente, para el crítico ruso cada imagen reificada del lenguaje implicaba una determinada visión sobre el mundo y cada personaje novelístico se convertía por lo tanto en la representación concreta de una manera de afrontar la realidad, de una ideología. Los personajes de la novela, bajo la concepción bajtiniana de la misma, se transformaban en ideólogos potenciales y sus visiones del mundo entraban en determinadas zonas de contacto dialógico con otras ideologías, modificándolas y alterándose ellas mismas en este proceso.

Probablemente, la mejor representación de estas ideas de Bajtín en toda la literatura occidental sea el *Quijote* cervantino, gracias a su eterno diálogo entre Don Quijote y Sancho Panza y sus respectivas maneras de entender e interpretar el mundo, basadas, respectivamente, en el idealismo moral y en el pragmatismo propio de la realidad más degradada. Precisamente este aspecto del *Quijote* será uno de los elementos constituyentes en *Tom Jones*, novela en la que se articulan una miríada de visiones del mundo e ideologías que entran en constante conflicto dialógico. De hecho, tal y como señala Javier Pardo, la caracterización de los diversos personajes de la novela del autor inglés se ve directamente afectada por este dialogismo cervantino que contrasta diversas maneras de interpretar y ver el mundo:

Fielding vuelve a esos personajes, que, como los cervantinos, son definidos desde fuera, a través del diálogo que mantienen con otros personajes y la realidad; personajes que son descritos por sus palabras y su comportamiento, a través de los cuales se dibuja una manera de ver el mundo, muchas veces exagerada, obsesiva, tremendamente idiosincrásica, y, por tanto, en clara discrepancia con la realidad y en continua discrepancia con otras visiones del mundo. Fielding desarrolla el tipo de dialogismo que predomina en Cervantes; no la complejidad interna de la visión, el dialogo interno, sino la complejidad de la realidad externa, el diálogo externo entre visiones. (1997: 848-849)

Como acertadamente argumenta Pardo, Fielding no logra reproducir la complejidad y profundidad del diálogo cervantino entre Don Quijote y Sancho Panza, pero el autor inglés sustituye esta falta de profundidad por la abundancia de estos contrastes

dialógicos entre personajes en su novela, reflejando la diversidad del mundo a través de múltiples parejas y contrastes. El diálogo entre distintas visiones del mundo se convierte, por lo tanto, en otro de los pilares fundamentales del universo novelístico que Henry Fielding articula en *Tom Jones*.¹²⁶

Esta abundancia de contrastes dialógicos entre personajes en la novela de Fielding conlleva un cierto desplazamiento de la temática principal del dialogismo cervantino, a saber, el conflicto entre el idealismo moral y abstracto y una visión pragmática y utilitarista de la realidad. En *Tom Jones* nos encontraremos con este conflicto encarnado en las conversaciones entre Tom y Partridge, pero también con otros tipos de conflicto dialógico en los que esta cuestión va diluyéndose, dando cabida a otras confrontaciones que poco tienen que ver ya con el diálogo cervantino entre idealidad y realidad. Esto ha llevado a Pardo a establecer una útil distinción entre los distintos tipos de contraste dialógico presentes en *Tom Jones*, que serían básicamente tres: el diálogo entre idealismo moral y materialismo; el diálogo entre idealismos abstractos divorciados de la realidad; y, finalmente, el puro método contrastivo sin contenidos ni profundidad (850). Esta distinción supone una provechosa herramienta desde la que analizar el dialogismo de *Tom Jones*, que, de nuevo, evidencia un movimiento que parte de lo reconociblemente cervantino a lo que ya no lo es, lo que apunta a la asimilación y posterior profundización por parte de Fielding en la “manera de Cervantes”.¹²⁷

¹²⁶ “En el diálogo de visiones que teje Fielding entre sus personajes ninguna de ellas está desarrollada como lo están la de don Quijote y Sancho, y por ello ningún diálogo entre ellas tiene la centralidad y la profundidad que el de la pareja protagonista del *Quijote* que marca el dialogismo cervantino. Fielding, sin embargo, en lugar de calidad ofrece cantidad, es decir, no una pareja cuyas visiones antagónicas contrastan entre sí, sino múltiples parejas y contrastes. La aportación original de Fielding a la novela cervantina es este proceso de multiplicación, la utilización de la pareja de visiones contrastivas como principio estructural con el que vertebrar la realidad dialógica que presenta la obra; es decir, presentar el mundo en parejas, utilizar el contrapunto dual, la forma típicamente cervantina de dialogismo [...] como piedra angular del suyo”. (Pardo 1997: 849-50)

¹²⁷ Robert Alter y Clive Probyn también han apuntado a la utilización por parte de Fielding del método del contraste en la caracterización, sin profundizar demasiado en la naturaleza dialógica de la misma. Alter, en su estudio sobre Fielding, señala que “one of Fielding’s important technical innovations in *Tom Jones* was to systematize the procedure of comparing and contrasting characters” (88), estableciendo posteriormente un ordenamiento de estos personajes en torno a categorías como energía, moderación, autodominio o prudencia. Por su parte, Probyn también ha destacado este método contrastivo en la caracterización de la novela, recalcando el contraste entre Tom y Blifil; Allworthy y Western; o Square y Thwackum (94).

Como se ha señalado, el primero de estos contrastes dialógicos y el más evidentemente cervantino de todos ellos es el que se produce entre Tom y Partridge, que vagarán sin rumbo aparente por los caminos de la Inglaterra dieciochesca en la sección central de la novela, algo que da lugar a múltiples conversaciones que revelan sus antagónicos puntos de vista. Los diálogos entre estos dos personajes reproducen la confrontación cervantina entre un idealismo moral, representado por Tom en su faceta más idealista, y un pragmatismo vital encarnado por Partridge.¹²⁸ Al igual que ocurría con otros aspectos de la novela anteriormente analizados—como la relación inclusiva y dialógica entre *romance* y *realismo*—el empleo de esta confrontación entre visiones antagónicas de la realidad no es nada novedoso en la producción novelística de Fielding, ya que este recurso había sido explorado siete años antes en *Joseph Andrews*, lo que vuelve a evidenciar su carácter de banco de pruebas respecto a *Tom Jones*. En su nueva novela, Fielding profundiza en este diálogo entre distintos puntos de vista y visiones del mundo. Como señala Javier Pardo:

La relación entre Joseph y Adams [...] no llegaba a tener la madurez dialógica que tiene la de Tom y Partridge: Joseph era ante todo una figura romántica, de viaje con la quijotesca de Adams, y solo ocasionalmente corrigiéndola sanchopancescamente. En *Tom Jones* tenemos un héroe idealista en diálogo con su compañero sanchopancesco y materialista. (853)

¹²⁸ El conflicto entre idealismo moral y pragmatismo vital encarnado por Tom y Partridge ha llevado a la crítica a reconocer—más o menos generalmente—en este diálogo la influencia de Cervantes. Este paralelismo es tratado extensamente por Alan Penner en su tesis doctoral sobre la huella cervantina en *Tom Jones*, admitiendo el carácter notablemente más romancesco de Tom, que le separa de la anti-heroica figura de Don Quijote (115). Aún así, Penner formula las similitudes entre ambos personajes de la siguiente manera: “To summarize, then, in the foreground section of the novel, Fielding established in Jones an ‘active principle’ to fight injustice, a belief that there was ‘no merit in faith without works,’ a natural gallantry toward all women, and an idealized devotion for Sophia Western which leads him to chivalrous extravagances in speech and action” (124). Los planteamientos de Penner han sido criticados por Pardo, ya que, para este crítico, estas cualidades son las de cualquier héroe romántico, por lo que la comparación podría extrapolarse a otros héroes como Amadís o Lanzarote (1997: 852f). Por su parte, Ronald Paulson ha establecido su comparación entre Tom y don Quijote en base a su buena naturaleza o “good breeding” (853), unos términos un tanto vagos de cara al estudio comparativo de dos personajes literarios. Como se verá a lo largo de esta sección, la comparación entre Don Quijote y Tom no se sostiene salvo en la visión idealista de la realidad que ambos comparten, que es el único punto en común entre dos figuras radicalmente diferentes. Cabe destacar, de nuevo, que la influencia de Cervantes en *Tom Jones* no ha de ser buscada en los elementos más evidentemente cervantinos como el quijotismo, que está ausente en la novela de Fielding, sino más bien en el modo de concebir la novela, en la manera más que en la temática.

Con la aparición de Partridge en el cuarto capítulo del octavo libro de la novela, Fielding nos sitúa en el terreno de la aprehensión de la realidad a través de distintas epistemologías, lo que, por una parte, le permite profundizar en la caracterización de sus personajes y, por otra, le sirve para presentar una imagen inestable y cambiante del mundo en su novela, pues este es retratado según el discurso y la ideología de los distintos personajes que aparecen en ella. Como se ha señalado anteriormente, Partridge aparece en una de las ventas en las que se aloja Jones (VIII. 4: 355), siendo inmediatamente comparado con el Barbero Nicolás del *Quijote*, algo que anticipa lo cervantino del diálogo entre Jones y Partridge desarrollado a lo largo de esta sección central de la novela. Tras unas conversaciones iniciales con Jones, en las que Partridge muestra una cierta peculiaridad en su carácter, así como una gran propensión a citar continuamente en latín (335-341), Partridge se ofrece a acompañar desinteresadamente a Jones en su búsqueda de una carrera militar, ofreciendo su propio dinero para sufragar los gastos derivados del viaje (VIII. 6: 344). Pese a esta aparente actitud noble y desinteresada de Partridge, pronto se revelarán sus verdaderos motivos para acompañar a Jones, que son puramente económicos y materiales:

Through Partridge was one of the most superstitious of men, he would hardly, perhaps, have desired to accompany Jones on his expedition merely from the omens of the joint-stool, and white mare, if his prospect had been no better than to have shared the plunder gained in the field of battle. In fact, when Partridge came to ruminate on the relation he had heard from Jones, he could not reconcile to himself, that Mr Allworthy should turn his son (for so he most firmly believed him to be) out of doors, for any reason which he had heard assigned. He concluded therefore, that the whole was a fiction, and that Jones, of whom he had often from his correspondents heard the wildest character, had in reality run away from his father. It came into his head, therefore, that if he could prevail with the young gentleman to return back to his father, he should by that means render a service to Allworthy, which would obliterate his former anger; nay, indeed, he conceived that very anger was counterfeited, and that Allworthy had sacrificed him to his reputation. (VIII. 7: 345)

Esta actitud claramente interesada, así como el énfasis en el carácter supersticioso de Partridge—que será una constante a lo largo de la novela—configuran a Partridge como un acompañante sanchopancesco y materialista, tal y como acertadamente ha señalado Pardo (1997: 854).¹²⁹

¹²⁹ Alan Penner también ha señalado las similitudes entre Sancho y Partridge, declarando que “Partridge is the lineal descendant of Sancho Panza and the last remnant of Cervantes’s influence on Fielding” (128). Para Penner, en el personaje de Partridge se produce una

El lector se encuentra, por lo tanto, frente a una confrontación de la visión materialista de Partridge con la faceta idealista y romancesca de Tom, algo que se explicita una vez que ambos se sitúan en el camino, lo que da ocasión a numerosos diálogos en los que sus diferentes epistemologías se manifiestan claramente. El primero de estos ocurre inmediatamente después del abandono de la venta por parte de ambos personajes, que han de afrontar una gélida noche al aire libre (VIII. 9). La belleza de la luna, que ilumina el camino de ambos, ofrece a Fielding la posibilidad de establecer el primer gran ejemplo de diálogo entre los antagónicos puntos de vista de Jones y Partridge. El primero pregunta al segundo si ha tenido alguna vez oportunidad de contemplar una noche tan bella, comparándola posteriormente con algunos pasajes de Milton, a lo que Partridge responde con el silencio. Jones continúa su monólogo sobre la noche y la luna, que relaciona inmediatamente con Sophia al referir la historia de dos amantes separados por la distancia que decidieron contemplar la luna a la misma hora para permanecer en cierta medida unidos. Para Jones, esos amantes “must have had souls truly capable of feeling all the tenderness of the sublimest [sic] of all human passions” (353), palabras que explicitan la naturaleza idealista y romancesca de su discurso. El acompañante de Jones elogia a esos amantes, e incluso declara que los envidia, dado que “they had bodies incapable of feeling cold: for I am almost frozen to death, and am very much afraid I shall lose a piece of my nose before we get to another house of entertainment” (353). Las palabras de Partridge subrayan la naturaleza material y física de sus preocupaciones, que contrasta directamente con la retórica idealista de Jones. Posteriormente, los dos caminantes se encuentran frente a una encrucijada, por lo que Jones pide consejo a Partridge sobre qué camino tomar (354). Partridge responderá que el camino más conveniente es el de vuelta a la venta de Gloucester, a lo que Jones responde sugiriéndole que es libre de abandonar el viaje si lo desea, algo a lo que Partridge se niega rotundamente, reflejando cómo su preocupación por el beneficio económico que podría obtener al llevar a Tom de vuelta a casa de

evolución del típico personaje *rogue cony-catcher type* al escudero fiel, que le acercaría más a la figura de Sancho Panza (143), aunque reconoce ciertas diferencias entre ambas figuras:

He [Partridge] remains different from Sancho in several respects, however; his pedantry and vanity are not characteristic of the Spanish squire, and his opportunism, selfishness, and vacillating devotion to Jones make him on the whole a less admirable character than Sancho. The most essential difference is that Partridge is not capable of moving from the role of servant to that of friend of his master. He remains a minor character, while Sancho becomes as essential to his novel as Don Quixote. (215)

Allworthy pesa más que lo gélido de la noche. Ambos continúan por lo tanto su camino, Jones suspirando y Partridge gruñendo. En una nueva conversación, Jones retoma el tema de los amantes y la luna, preguntando a Partridge si “the loveliest creature in the universe may have her eyes now fixed on that very moon which I behold at this instant”, a lo que Partridge muy significativamente responde: “very likely, sir [...], and if my eyes were fixed on a good sirloin of roast beef, the devil might take the moon and her horns into the bargain” (354). Esta respuesta de nuevo subraya la naturaleza de ambos personajes, uno preocupado por su idealizada amante y el otro más turbado por la ausencia de un buen filete de ternera.

Este delicioso diálogo entre las visiones ideal y materialista del mundo que Jones y Partridge vienen a representar continúa en el siguiente capítulo. En su camino, la pareja de protagonistas se encontrará con una extraordinaria aventura que, de nuevo, volverá a contrastar la naturaleza idealista y heroica de Jones con la cobarde y supersticiosa de Partridge. Al llegar a la falda de una colina, Tom mira hacia la cima de esta, deseando subir hacia ella, ya que “it must certainly afford a most charming prospect especially by this light: for the solemn gloom which the moon casts on all objects is beyond expression beautiful, especially to an imagination which is desirous of cultivating melancholy ideas” (VIII. 10: 358). Estas palabras, que reflejan la naturaleza claramente romancesca de Tom, se ven pronto replicadas por Partridge, que se muestra más preocupado por resguardarse del frío:

[...] if the top of the hill be properest [sic] to produce melancholy thoughts, I suppose the bottom is the likeliest to produce merry ones, and these I take to be much the better of the two. I protest you have made my blood run cold with the very mentioning the top of that mountain; which seems to me to be one of the highest in the world. No, no, if we look for anything, let it be for a place underground, to screen ourselves from the frost. (358)

De nuevo, Tom invita a Partridge a no acompañarle y esperarle abajo, ante lo que Partridge, dado su miedo a los fantasmas, se ve obligado a reaccionar, ya que “he was coward enough in all respects, yet his chief fear was that of ghosts, with which the present time of night, and the wildness of the place extremely well suited” (358). Tras percibir una luz en lo alto de la colina, Partridge sugiere a su acompañante dirigirse hacia la misma, ya que probablemente se trate de una venta. Jones acepta y ambos se encaminan hacia allí, donde se encuentran con una casa sombría y que aparentemente parece vacía, lo que despierta de nuevo los miedos de Partridge (359). Tras llamar a la

puerta, una anciana les abre y Jones le suplica que les de cobijo esa noche ya que no tienen dónde refugiarse. Partridge, muerto de frío, ofrece a la anciana media corona, por lo que esta finalmente accede a dejarles pasar. Una vez dentro, Partridge comienza a reflexionar sobre el lugar en el que se encuentran y sobre la similitud de la anciana con una bruja (359-60), algo que despierta de nuevo su superstición y sus miedos. Tras calentarse, la anciana les pide que abandonen la casa, ya que pronto llegará su señor, el hombre de la colina, un personaje con extraños hábitos—suele dar largos paseos de noche—y que es universalmente temido por el pueblo, lo que acrecienta el terror de Partridge. A la llegada de este, unos ladrones tratan de asaltarle, lo que despierta el comportamiento heroico de Jones, que salva al hombre de la colina, tal y como se ha señalado anteriormente (361). Tal comportamiento heroico entra nuevamente en contraste directo con el temperamento de Partridge, cobarde y medroso, que había estado intentando convencer a Jones para abandonar la casa una vez que había conocido los extraños hábitos del señor de la misma.

Esta disparidad, moldeada claramente en la pareja Quijote-Sancho, volverá a repetirse a lo largo de la novela, concretamente en el tercer capítulo del libro decimosegundo, en el que Jones y Partridge entablan una conversación sobre el heroísmo y la cobardía en la batalla (517); así como en el decimocuarto capítulo del mismo libro, en el que se produce el encuentro entre Jones y Partridge y el bandolero inexperto (559-562).

Fielding explicita el carácter cervantino de esta dualidad en una serie de sucesos que están claramente inspirados en episodios del *Quijote*. Una de las aventuras más reconociblemente cervantinas de la novela es la aventura de las luces en la oscuridad (XII. 12: 547), basada en la aventura del cuerpo muerto del *Quijote* (I. 19: 166-174). En este caso, las misteriosas luces no son otra cosa que un grupo de gitanos cantando y danzando, pero que en la mente de Partridge producen una “música embrujada” (547). De hecho, el terror del acompañante sanchopancesco de Tom será notable, ya que, ante los intentos por calmarle de Jones, quien trata de convencerle de que esas luces son simplemente un grupo de personas enfrascadas en algún tipo de celebración, Partridge responde “who could be merry-making at this time of night, and in such a place, and such weather? They can be nothing but ghosts or witches, or some evil spirits or other, that’s certain” (547), lo que vuelve a explicitar su naturaleza

miedosa y supersticiosa, que recuerda a Sancho Panza.¹³⁰ El otro episodio de reminiscencias explícitamente cervantinas se produce en el encuentro de estos con el mendigo que por casualidad había hallado el billete de cien libras de Sophia (XII. 4). Esta aventura está de nuevo basada en un episodio del *Quijote*, concretamente en el hallazgo de la maleta de Cardenio con sus escudos en Sierra Morena (I. XXIII: 213-222), que da lugar al conflicto entre el idealismo moral de Don Quijote, que rechaza tomar los escudos o gastarlos, y Sancho Panza, que desde una posición mucho más materialista y pragmática sugiere utilizarlos, dada la poca probabilidad de encontrar a su dueño. Estas dos actitudes serán exactamente las de Tom y Partridge en el diálogo posterior sobre esta aventura, ya que Tom tratará de esperar para entregar el dinero intacto a Sophia, mientras que Partridge sugerirá utilizarlo y devolverlo posteriormente a Sophia (XII. 13). Las distintas posturas ante el dinero vienen precedidas de un cervantino diálogo entre Partridge y Jones sobre otras cuestiones como la comida, el frío y el amor, en las que se evidencia claramente el contraste entre sus formas pragmática e idealista de ver el mundo, así como su raíz cervantina, que resulta de nuevo bastante evidente.

Claramente inspirado en el dialogismo de Tom y Partridge, aunque ciertamente mucho menos intenso, es el contraste que se establece entre Sophia y su criada Honour, que decide acompañarle en su huída de la residencia del Squire Western. La menor atención que la novela presta a la peregrinación de Sophia y Honour hace que el contraste entre ambas sea menos profundo que el que se establece entre Jones y Partridge, lo que lo convierte en un contraste más implícito que explícito, tal y como señala Pardo (1997: 859). Esta similitud entre las parejas Tom-Partridge y Sophia-Honour ha sido acertadamente apuntada por Robert Alter:

[...] with the neat structure of parallel households which we have been considering there are two Sancho-Quixote pairs. The obvious one is the heroic and romantic Tom and the fearful and superstitious Partridge [...] Symmetrically parallel to this male Sancho-Quixote combination is a female pair of the same nature, in which Honour plays it exactly the role vis à vis Sophia that Partridge does for Tom. (1968: 96)

El contraste entre el idealismo romanesco y la materialidad puramente panzaica en la pareja Sophia-Honour se verá claramente reflejado en el diálogo que ambas entablan

¹³⁰ Compárense las palabras de Partridge con las de Sancho en la aventura del cuerpo muerto “¡Desdichado de mí! [...] si acaso esta aventura fuese de fantasmas, como me lo va pareciendo, ¿adónde habrá costillas que la sufran?”. (167)

una vez que Western ha decidido casar a su hija con Blifil (hecho que propicia la huida de Sophia), una conversación que podría haber sido firmada por Jones y Partridge. Sophia demuestra un idealismo heroico dispuesto a recurrir a cualquier medio para evitar un matrimonio en contra de su voluntad, mientras que Honour, por su parte, evidencia un mayor pragmatismo en torno a los peligros y dificultades que acarreará la escapada:

'Well but, ma'am,' answered Honour, 'how doth your la'ship think of making your escape? Where will you get any horses or conveyance? For as for your own horse, as all the servant know a little how matters stand between my master and your la'ship, Robin will be hanged before he will suffer it to go out of the stable without my master's express orders.' 'I intend to escape,' said Sophia, 'by walking out of the doors when they are open. I thank Heaven my legs are very able to carry me. They have supported me many a long evening after a fiddle, with no very agreeable partner; and surely they will assist me in running from so detestable a partner for life.' 'O heavens, ma'am, doth your la'ship know what you are saying?' cries Honour, 'would you think of walking about the country by night and alone?' 'Not alone,' answered the lady, 'you have promised to bear me company.' 'Yes, to be sure,' cries Honour, 'I will follow your la'ship through the world; but your la'ship had almost as good be alone; for I shall not be able to defend you, if any robbers, or other villains, should meet with you. Nay, I should be in as horrible a fright as your la'ship; for to be certain, they would ravish us both. Besides, ma'am, consider how cold the nights are now, we shall be frozen to death.' (VII. 7: 285)

De nuevo, el miedo, la aversión a pasar frío y otras consideraciones materiales, no exentas de pragmatismo, se convierten en las motivaciones principales de Honour, que contrastan con el idealismo moral que defiende Sophia. En cualquier caso, al igual que ocurría con Partridge, estos miedos se verán vencidos por otras circunstancias claramente materiales, ya que Honour espera una ganancia mayor por parte de Sophia que la que puede esperar de Western, demostrando su concepto utilitario de la virtud. De este modo, Fielding articula el contraste entre idealismo y materialismo a través de los dos personajes centrales de la novela, Tom y Sophia, con sus respectivos acompañantes, que ejercen como alternativas pragmáticas y sanhopancescas al idealismo moral de sus amos, articulando así una visión dual y dialógica del mundo que intenta abarcar todos los ángulos posibles de la existencia.

En esta misma línea se encuentran otros contrastes dialógicos que reproducen en cierta medida esta dicotomía, aunque poco a poco van alejándose de ella. Tal y como señala Pardo, estos contrastes más secundarios "mantienen una cierta aunque a veces lejana y difusa relación con estos dos polos de idealismo y materialismo, aunque, según pasamos de unos a otros, [esta] es cada vez más lejana y difusa, hasta ser

inexistente" (1997: 851). El primero de estos contrastes entre posicionamientos morales más o menos ideales y otros de carácter más pragmático se produce en torno a la cuestión del matrimonio, una de las preocupaciones centrales de la novela de Fielding. Esta cuestión se trata a través de los diálogos entre Sophia y su tía Mrs Western, y del diálogo entre Tom y Nightingale, quien había dejado embarazada a la hija de Mrs Miller, que, como se ha visto anteriormente, daba cobijo a Tom en su pensión.

El diálogo entre Sophia y su tía (VII. 3: 268-273) confronta dos visiones antagónicas del papel de la mujer en el matrimonio, una más idealista frente a una más pragmática y materialista del mismo. La posición de Mrs. Western es explicitada desde un primer momento por el narrador, ya que ella trata el matrimonio

[...] not as a romantic scheme of happiness arising from love, as it hath been described by the poets; nor did she mention any of those purposes for which we are taught by divines to regard it as instituted by sacred authority; she considered it rather as a fund in which prudent women deposit their fortunes to the best advantage, in order to receive a larger interest for them than they could have elsewhere. (268)

Frente a una concepción romántica del matrimonio, en el que este es el fruto natural del amor, se sitúa Mrs. Western, que lo entiende en términos puramente económicos y mercantiles. Precisamente por estas consideraciones, Mrs Western recomienda a Sophia que acepte la proposición de matrimonio de Blifil, algo ante lo que Sophia muestra su postura más romántica e idealista, declarando que "I shall never marry a man I dislike" (270). Mrs Western responde utilizando su jerga política, que revela cómo concibe el matrimonio de Sophia cual si de un enlace dinástico se tratara (270-271), explicitando de nuevo su entendimiento puramente utilitarista del amor. Sophia sigue negándose, por lo que Mrs Western, enfurecida, abandona la sala y descarga su ira con su hermano, acusándole de haber arruinado la educación que ella había diseñado para Sophia (271). Este contraste dialógico entre la concepción idealista del matrimonio y la puramente mercantil volverá a repetirse más adelante, exactamente con los mismos protagonistas, aunque en este caso la discusión girará en torno a un posible matrimonio con Lord Fellamar, favorecido por Mrs Western debido al alto estatus social de este (XVII. 4). Fielding deja expresar a Mrs Western sus propios motivos para fomentar este matrimonio: "I act from nobler motives. The view of aggrandizing my family, of ennobling yourself, is what I proceed upon. Have you no sense of ambition? Are there no charms in the thoughts of having a coronet on your

coach?" (741). De esta manera, a las motivaciones puramente materiales se añade un estúpido orgullo feudal que antepone la grandeza de la familia a la propia felicidad de la mujer en el matrimonio. En cualquier caso, este empecinamiento en el matrimonio con Lord Fellamar desaparece una vez que Sophia relata a su tía cómo este había intentado violarla (747), algo que indigna a su tía y que hace desaparecer cualquier intención de continuar fomentando ese enlace.

Un contraste dialógico similar a este se produce a través de los diálogos entre Tom y Nightingale en torno a su posible matrimonio con la hija de Mrs. Miller, que tienen lugar en los capítulos cuarto y séptimo del decimocuarto libro. En ellos se confrontan similares posiciones antagónicas en torno al matrimonio, la romántica representada ahora por Tom, la materialista y pragmática encarnada en Nightingale. En el primero de estos diálogos, Nightingale comenta a Tom su intención de abandonar los aposentos de Mrs. Miller con la clara intención de dejar atrás a la hija de esta, Nancy, con la que había entablado una relación sentimental y a la que había dejado embarazada. Tom recrimina a Nightingale su actitud, espetándole que "you have play'd the fool with that girl.—You have given her a longing, which I am afraid, nothing will ever cure her of" (XIV. 4: 621). Nightingale pregunta a Jones si acaso pretende que se case con ella, algo que de nuevo eleva la indignación de Jones, que vuelve a censurar a Nightingale por haber despertado conscientemente el amor en Nancy, sin pensar en las consecuencias que ello tendría (621-622). Nightingale, que comienza a enfadarse con Jones, muestra su falta de moralidad, al señalarle que "Upon my soul, Tom, [...] I did not think this was in thee. Thou wilt make an admirable Parson" (622), algo que refleja el idealismo moral de Jones y subraya la falta de principios de Nightingale. En cualquier caso, este pronto explica a Jones los verdaderos motivos que se esconden tras su intención de abandonar tan repentinamente los aposentos de Mrs Miller, que no son otros que la resolución de su padre de casarle con una mujer a la que nunca ha visto (de nuevo la problemática de los matrimonios impuestos, tan central en Fielding). Jones estalla en un ataque de risa ante estos motivos aparentemente banales, algo que saca lo mejor de la naturaleza de Nightingale, que revela su angustia ante este matrimonio forzado y al mismo tiempo nos muestra su cobardía—especialmente si se tiene en cuenta la heroica actitud de Sophia—al resignarse a aceptar los designios de su padre (622). Finalmente, Jones decide acompañar a Nightingale a sus nuevos aposentos (623), con la clara intención de

convencerle para que finalmente se case con Nancy. En cualquier caso, el narrador nos revela desde su omnisciencia cómo Nightingale no se arrepiente excesivamente en su comportamiento anterior respecto a esta:

But as the world, I know not well for what reason, agree to see this treachery in a better light, he was so far from being ashamed of his iniquities of this kind [su actitud amorosa respecto a Nancy], that he gloried in them, and would often boast of his skill in gaining women, and his triumphs over their hearts, for which he had before this time received some rebukes from Jones, who always express great bitterness against any misbehaviour to the fair part of the species, who, if considered, he said, as they ought to be, in the light of the dearest friends, were to be cultivated, honoured, and caressed with the utmost love and tenderness; but if regarded as enemies, were a conquest of which a man ought rather to be ashamed than to value himself upon it. (623)

De esta manera, la actitud jactanciosa y moralmente degradada de Nightingale contrasta con el comportamiento caballeresco de Tom frente a las mujeres, que revela de nuevo una actitud idealista respecto al amor opuesta al reprochable comportamiento demostrado por Nightingale con Nancy Miller.

En cualquier caso, el comportamiento ruin de Nightingale no le convierte en un personaje totalmente degradado, ya que el mundo de Fielding es el de los claroscuros y no el de la presentación maniquea de la realidad. El narrador pronto nos muestra los remordimientos morales de Nightingale, una vez que Tom se lo encuentra en sus aposentos “sitting melancholy by the fire, and silently lamenting the unhappy situation in which he had placed poor Nancy” (XIV. 7: 632). La entrada de Jones da lugar a una conversación en la que Jones acusa a Nightingale de haber dejado albergar esperanzas de matrimonio tanto a Nancy como a su madre, algo que Nightingale finalmente admite (633). Jones hace ver a Nightingale que su comportamiento es difícilmente conciliable con la idea del honor, frente a lo que Nightingale responde que “Common sense, indeed [...] warrants all you say; but yet you well know the opinion of the world is so much the contrary, that was I to marry a whore, though my own, I should ever be ashamed of showing my face again” (634), lo que demuestra las antagónicas actitudes respecto al amor de Jones y Nightingale, una idealista, basada en el amor y en el honor, y otra más atenta a lo material y la opinión de la sociedad. Frente al entendimiento social del amor que revela Nightingale, Tom señala que:

[...] I am well assured there is not a man of real sense and goodness in the world, who would not honour and applaud the action [el matrimonio con Nancy]. But admit no other would, would not your own heart, my friend, applaud it? And do

not the warm, rapturous sensations which we feel from the consciousness of an honest, noble, generous benevolent action, convey more delight to the mind, than the underserved praise of millions? (634)

La retórica idealista de Jones, así como su promesa de intentar persuadir a su padre para que permita el matrimonio, terminan de convencer a Nightingale, que finalmente escucha a sus sentimientos por encima de las consideraciones sociales. En este diálogo entre el idealismo moral y el pragmatismo social triunfa el primero, revelando las cualidades más positivas de Tom, derivadas de su concepción idealista de la existencia.

Los demás contrastes presentes en la novela de Fielding van poco a poco alejándose de esta dicotomía entre el idealismo moral y el pragmatismo degradado, si bien los contrastes dialógicos que se articulan gracias a las historias interpoladas del hombre de la colina y de Harriet Fitzpatrick se acercan todavía a esta temática, aunque tienen que ver más bien con la dicotomía entre la inocencia y la experiencia, o el idealismo juvenil y el pragmatismo de la madurez (Pardo 1997: 862). El hombre de la colina muestra una visión desengañada de la existencia humana, que se caracteriza por la misantropía y por el abandono voluntario de cualquier contacto con el mundo en el que, según su opinión, solamente caben la vileza y la hipocresía. Su historia—que en cierta manera anticipa la de Tom en su abandono del hogar y la peregrinación a la ciudad—sirve como aviso a Tom ante los peligros de caer en los vicios propios de la urbe, algo que ha sido señalado por Pardo (862). Frente a esta actitud desengañada del mundo y llena de odio hacia este, Tom articula una cosmovisión benevolente, que reconoce los defectos del mundo, pero que insiste en la necesidad de juzgar al ser humano por los mejores ejemplares y no por los más degradados:

'In the former part of what you said,' replied Jones, 'I most heartily and readily concur; but I believe, as well as hope, that the abhorrence which you express for mankind, in the conclusion, is much too general. Indeed you here fall into an error, which in my little experience, I have observed to be a very common one, by taking the character of mankind from the worst and basest among them; whereas indeed, as an excellent writer observes, nothing should be esteemed as characteristic of a species, but what is to be found among the best and the most perfect individuals of that species. This error, I believe, is generally committed by those who, from want of proper caution in the choice of their friends, have suffered injuries from bad and worthless men; two or three instances of which are very unjustly charged on all human nature'. (VIII. 15: 391)

Como señala Pardo, esta conversación refleja “el diálogo entre un idealismo inocente frente a otro desengañado, un desengaño que conduce a esa visión degradada que, en su radical negación del idealismo de Tom, se aproxima al materialismo” (1997: 863).

Un contraste dialógico bastante similar tiene lugar en otra de las historias interpoladas, la de Harriet Fitzpatrick, cuya interlocutora ahora es Sophia. El efecto que Fielding pretende buscar con la historia de Harriet es el de *cautionary tale* respecto a la propia historia de amor de Sophia con Jones, tal y como ha señalado Henry Knight Miller (1975: 266). En este caso, el contraste gira en torno a una visión idealizada y todavía ingenua del amor –obviamente la de Sophia– y la visión desengañada de este de Mrs Fitzpatrick, que se casó con un aventurero irlandés con desastrosos resultados (XI. 4, 5 y 7: 475-493). Como señala Pardo (1997: 863), Sophia no llega a articular directamente su visión en oposición a la de Mrs Fitzpatrick, pero el lector conoce ya su concepción idealista del amor, implícita en la historia de su propia huida, por lo que el contraste resulta evidente. De nuevo, Mrs Fitzpatrick, al igual que el *Man of the Hill*, zanja la discusión escudándose en la inexperiencia de Sophia y declara que “when you have seen and read as much as myself, you will acknowledge it to be so” (XI. 7: 490).

Pardo señala otros contrastes dialógicos que giran en torno a la figura del Squire Western, pero que poco tienen ya que ver con el conflicto entre el idealismo y el materialismo (864-866). El primero de ellos se articula a través de los dos hacendados, Allworthy y Western, portadores de dos distintas formas de ver la realidad, “el primero portavoz de una visión cerebral y equilibrada de la realidad”, mientras que Western representa una visión de esta “irracional, visceral y desmesurada” (864). Para Pardo, la actitud moral y ceremoniosa de Allworthy se ve confrontada con la perspectiva “vital y heterodoxa” de Western, que, en su opinión, representa un “contrapunto carnavalesco de la seriedad oficial de Allworthy” (864).¹³¹ A su vez, Western contrasta también con su hermana, reflejando la disparidad entre la simplicidad del mundo rural inglés y la aparente sofisticación y refinamiento de la vida mundana de Londres, representada por Mrs Western, algo que queda perfectamente reflejado en el tercer capítulo del séptimo libro (268-273). Este contraste se repite de nuevo con la llegada de Western a Londres, que da lugar a numerosos y cómicos diálogos entre los Western sobre las convenciones que el hacendado debería seguir en la metrópolis, convenciones que este se niega a aceptar. En cualquier caso, el

¹³¹ Robert Alter también ha señalado este contraste entre los dos hacendados: “Fielding delights in setting these two opposites side by side, but he intends a dialectic relationship between them, not just a satiric exposure of Squire Western. If Western seems unreasonable, ignorant, crude, greedy, even a little crazy, alongside Allworthy, the more exemplary squire has a look of starched formality, an excessive correctness, in comparison with his enthusiastic neighbor”. (1968: 94)

comportamiento aparentemente vulgar de Western se revelará como más acertado que la sofisticación mundana de su hermana, ya que, tras los intentos de esta por tratar de convencer a Sophia de casarse con Lord Fellamar, Western irrumpe precisamente en el momento en el que este está a punto de violarla, evitando este último punto (XVI. 2: 692-698). De este modo, el comportamiento ordinario pero honesto de Western queda reivindicado frente a la vacía y degradada conducta urbana de su hermana.

El último contraste significativo al que se hará referencia es el que se da entre las visiones de la realidad epitomizadas por los preceptores de Tom y Blifil, el reverendo Thwackum y el maestro Square. Este contraste dialógico, como señala Pardo, “no tiene conexión alguna con los que gravitan en torno al idealismo moral y el materialismo, pero está relacionado con otra dimensión de la visión quijotesca de la realidad y por lo tanto del dialogismo cervantino: su idealismo abstracto” (866). Estos dos personajes perciben la realidad a través de sistemas teóricos preconcebidos, un atributo que se repetirá en la tradición cervantina inglesa y particularmente en la obra maestra de Laurence Sterne, *Tristram Shandy*. Como señala Pardo:

Ambos personajes poseen un sistema teórico o intelectual, no basado en la experiencia (de hecho, especialmente en el caso de Square, profundamente disociado de ella), a través del cual perciben y están en el mundo; a él ajustan la realidad, y no al contrario (son incapaces de ajustar su visión a la realidad y mucho más de modificarla), por lo que muestran el inmovilismo y la rigidez características de este tipo de idealismo. (866)

Los dos preceptores de Tom y Blifil muestran por lo tanto un divorcio evidente de la realidad, que influirá decisivamente en sus juicios respecto a Tom y Blifil, retratados por Fielding a través de este dialogismo contrastivo. La percepción de la realidad de Square queda definida por la filosofía y literatura clásicas, por lo que en este sentido muestra una lejana similitud con Adams. Square “was deeply read in the ancients, and a profest master of all the Works of Plato and Aristotle. Upon which great models he had principally form’d himself, sometimes according with the opinion of the one, and sometimes with that of the other. In morals he was a profest Platonist, and in religion he inclined to be an Aristotelian” (III. 3: 98). Como acertadamente argumenta Pardo, la ligera naturaleza quijotesca de Square se evidencia por el carácter “no solo teórico o intelectual sino también literario de su visión” (866). Frente a Square, Fielding sitúa al reverendo Thwackum, que encarna el otro principio rector que encontrábamos en Adams, la religión. En cualquier caso, si la influencia de la orientación religiosa en la

vida de Adams era vista como un rasgo positivo, en Thwackum se convertirá en una característica negativa dada la severidad con la que aplica los principios religiosos en sus juicios sobre Blifil y Tom, así como por su hipocresía, algo que lo sitúa más en la línea de los hipócritas religiosos que se pueden encontrar en *Joseph Andrews* (Pardo 1997: 867). La disparidad e incompatibilidad de los sistemas teóricos de Square y Thwackum propicia un continuo conflicto entre ambos, algo que el narrador de *Tom Jones* explicita de la siguiente manera:

This gentleman and Mr Thwackum scarce ever met without a disputation; for their tenets were indeed diametrically opposite to each other. Square held human nature to be the perfection of all virtue, and that vice was a deviation from our nature in the same body as deformity of the body is. Thwackum, on the contrary, maintained that the human mind, since the Fall, was nothing but a sink of iniquity, till perfected and redeemed by grace. In one point only they agreed, which was, in all their discourses on morality, never to mention the word *goodness*. The favourite phrase of the former, was *the natural beauty of virtue*, that of the latter, was *the divine power of grace*. The former measured all actions by the *unalterable rule of right*, and the *eternal fitness of things*; the latter decided all matters by authority; but in doing this, he always used the Scriptures and their commentators, as the lawyer doth his *Coke upon Lyttleton*, where the comment is of equal authority with the text. (III. 3: 98)

Los distintos principios rectores que caracterizan la visión de Square y Thwackum provocan continuas discusiones, que por lo general se derivan de la evaluación de las distintas acciones de Tom y Blifil. El primero de estos conflictos dialógicos surge en torno al concepto de honor y se ve motivado por la negativa de Tom a revelar la identidad del otro cazador al que acompañaba, que tal y como se ha visto no era otro que Black George. Como acertadamente subraya Pardo, este episodio marca el patrón de las discusiones entre ambos, en las que, a través de sus distintos sistemas filosóficos, llegarán a la misma conclusión: la naturaleza viciosa de Tom y el comportamiento impecable de Blifil (868). Esta pauta se repite una vez que Blifil descubre como Tom había encubierto a Black George, lo que despierta nuevos elogios para la figura de Blifil y críticas hacia la de Tom (III. 5: 103-107). Sin embargo, esta visión de los acontecimientos de Square y Thwackum se verá habitualmente contrarrestada por Allworthy o Western, que ejercen como correctivos epistemológicos al descubrir las cualidades positivas de Tom. El carácter rústico de Western da un aire sanchopancesco a sus correctivos, tal y como señala Pardo (868), algo que queda perfectamente reflejado en el episodio en el que Blifil libera maliciosamente el pájaro de Sophia, lo que renueva las alabanzas de Square y Thwackum hacia Blifil según sus

distintos sistemas filosóficos, pero despierta la ira de Western, quien declara: "Pox of your laws of nature. I don't know what you mean either of you, by right and wrong. To take away my girl's bird was wrong in my opinion; and my neighbor Allworthy may do as he pleases; but to encourage boys in such practices is to breed them to the gallows" (IV. 4: 127-128).

Este patrón se repite en otros episodios de la novela, como en la intercesión de Tom y Sophia a favor de Black George para evitar que este sea demandado (IV. 5: 130-135), el embarazo de Molly Seagrim (IV. 10: 147-151), o el incidente del accidente de caballo de Sophia, en el que de nuevo se vuelve a ofrecer un contraste dialógico entre Square y Thwackum en torno a la evaluación del comportamiento heroico de Jones y sus consecuencias, en este caso el brazo roto de Jones. Para Thwackum, la ruptura del brazo supone un símbolo del castigo divino hacia Jones por sus pecados pasados (V.2: 171), mientras que Square, en su jerga plagada de citas de los clásicos, deniega que los accidentes puedan ser de ninguna manera manifestaciones de la voluntad divina, ya que pueden ocurrir al más sabio de los hombres (172). Sin embargo, pese a esta diversidad de opiniones sobre cómo interpretar el accidente de Jones, ni Thwackum ni Square logran reconocer la valentía del héroe, algo que lleva a Western a ejercer nuevamente como correctivo epistemológico panzaico de ambos, como él mismo relata a Jones:

One day, when Sophia was playing on the hapsichord, and Jones was attending, the squire came into the room, crying, 'There, Tom, I have had a battle for thee belowstairs with thick parson Thwackum.—He hath been a telling Allworthy, before my face, that the broken bone was a judgement upon thee. D—n it, says I, how can that be? Did not he come by it in defence of a young woman? A judgement indeed! Pox, if he never doth anything worse, he will go to sooner than all parsons in the country. He hath more reason to glory in it, than to be ashamed of it'. (V.2: 173)

Los ecos cervantinos de estos contrastes dialógicos son evidentes. Como señala Javier Pardo:

[...] el contraste dialógico entre Square y Thwackum tiene un sabor cervantino por estar constituido por dos formas de idealismo abstracto, que además son corregidas por un tercer punto de vista, el de Western, que actúa como la voz de esa experiencia o realidad que se escapa a tales formulaciones intelectuales, y por

tanto como un correctivo similar al de Sancho frente a Don Quijote o Joseph frente a Adams. (871)¹³²

Para Pardo, este contraste no tiene en ningún caso “la profundidad, riqueza o desarrollo que el de Cervantes entre Don Quijote y Sancho”, pero contribuiría a representar “a los personajes caracterizados en él a través de una forma peculiar de ver el mundo, marcada por una idea central, obsesiva y dominante, que lo colora todo” (871). De esta manera, tal y como se ha señalado anteriormente, el contraste dialógico cervantino se erige en un método que Fielding utiliza para retratar a los personajes de su novela, pero también para reflejar la inestabilidad del mundo de *Tom Jones*, que varía significativamente dependiendo de quién dirija la mirada sobre él. Fielding, de esta manera, no ofrece una obra definida por la seriedad univocal de la palabra del autor, sino que crea una zona de contacto entre distintas visiones del mundo en permanente confrontación a lo largo de toda su novela.

Pardo señala otros contrastes dialógicos en la novela de Fielding, caracterizados por la presencia de personajes en los que una idea central y obsesiva domina la personalidad y la manera de percibir el mundo. Sin embargo, tal y como señala el profesor español, esta idea ya no es una monomanía quijotesca y ha dejado de lado su carácter teórico, por lo que nada tiene que ver ya con la confrontación entre idealismo abstracto y pragmatismo característica del dialogismo cervantino (871). En ellos “sobrevive la manera desposeída del contenido cervantino, como ocurría en esos contrastes ya no categorizables como idealismo frente a materialismo, pero todavía contrastes dialógicos (871). Consecuentemente, se vuelve a evidenciar el movimiento que va de lo reconociblemente cervantino a lo que ya no lo es tanto, de la asimilación literal a la profunda. Tales contrastes se manifiestan en personajes totalmente secundarios en la novela de Fielding, que orientan su manera de ver el mundo según

¹³² Clive Probyn ha reconocido acertadamente la inadecuación a la realidad de los apriorismos teóricos de Square y Thwackum, que les convierten en personajes bastante deficitarios epistemológicamente:

Nothing provokes Fielding's irony more readily than figures like Adams, Allworthy, Square, and Thwackum, whose cock-eyed views of the world are based on a priori theories which exempt either themselves or the rest of the world from full participation. In all these characters judgement either precedes full knowledge of the facts (Adams, Allworthy) or suppresses the awkward complexity of things in order to prove an elegant and simplistic theses (Square, Thawckum). The former can change their judgements as their view of reality is modified by experience, and thus adjust to the world they inhabit; the latter's inadequacy is exposed as hypocrisy masquerading as authority. (93)

su profesión o su ocupación principal. Estos personajes no son otros que los abogados, médicos, hacendados y venteros, que enfocan su existencia en términos legales, médicos o mercantiles. La profesión o la ocupación se convierten en la manera de percibir el mundo y, como señala Pardo, estos muestran una evidente conexión con Thwackum y Square al evaluar el comportamiento de Tom en una venta (XII. 7), tal y como estos hicieron a lo largo de la primera sección del libro, aunque, a diferencia Thwackum y Square, no son ya sistemas teóricos divorciados de la realidad los que dirigen su manera de afrontar el mundo, sino más bien sus respectivas idiosincrasias profesionales (872).

Todas estas antítesis dialógicas reflejan la importancia que el método contrastivo tiene en la novela de Fielding. Esta no se refleja únicamente en la relación de oposición entre *romance* y *realismo* que se articula a lo largo de toda la novela, o en las diversas confrontaciones dialógicas que hemos venido articulando a lo largo de esta sección. Existe un último contraste, que resultará de especial importancia en *Tom Jones*, y que de nuevo evidenciará una clara procedencia cervantina. Este no es otro que la confrontación entre historia y narración, que otorga a la obra de Fielding un carácter autoconsciente y metaficcional poco común en la novela inglesa hasta la aparición de la producción novelística del autor inglés. Precisamente estas cuestiones ocuparán la siguiente sección de este capítulo.

3.3.3. *Narración autoconsciente*

In *The History of Tom Jones, a Foundling*, first published in six volumes by Andrew Millar in February 1749, the constant chattering and chafing dialogue with the audience which goes on alongside the 'history' of the central figure, and the persistent engagement with the conventions and procedures of authorship which it reveals, take on such prominence that they spasmodically overwhelm any other concerns the novel might have. As a result, it is no simple matter to decide which of these two plots—the history or what might be called the historiography—is to be recognized as the central one.

Ian A. Bell, *Henry Fielding: Authorship and Authority* (168)

Tal y como apuntaba Robert Alter en la cita que encabezaba la sección sobre el realismo autoconsciente de *Joseph Andrews* (1968: 101), plantear una tradición

metaficcional que partiese de Cervantes para extenderse hasta autores modernos como Joyce o Nabokov no sería excesivamente descabellado. Henry Fielding ocuparía un lugar central en esta línea evolutiva, ya que sería el principal introductor de este aspecto de la novelística cervantina en las letras inglesas.¹³³ Como se ha podido comprobar anteriormente, la narración autoconsciente jugaba un importante papel en *Joseph Andrews*, novela en la que lo metaficcional se evidenciaba tanto en un nivel extradiegético como intradiegético. Sin embargo, las características autoconscientes de *Joseph Andrews* se manifestaban en ocasionales capítulos introductorios de carácter teórico y en los comentarios del *biographer*, que establecían una serie de contradicciones que revelaban el carácter literario y en última instancia ficcional del texto. En *Tom Jones*, la aplicación de técnicas distanciadoras y metafictionales será mucho más sistemática que en *Joseph Andrews*, creando los dos niveles de la novela de los que habla Bell, el de la historia en sí misma y el de su historiografía. Y, de nuevo, este efecto distanciador se deduce de la estrategia fundamental en la estructura de la novela, el contraste. En *Tom Jones*, Fielding establece un nuevo contraste, en este caso entre la historia en sí misma y su narración o las reflexiones del narrador sobre lo narrado, un contraste que se articula fundamentalmente gracias a la discrepancia entre los capítulos iniciales con los que se inicia cada libro, de claro carácter teórico, y el resto de capítulos en los que se narran los distintos acontecimientos que constituyen la trama de la novela.¹³⁴ Este

¹³³ Ian Bell hace una reflexión muy similar a la de Robert Alter cuando declara lo siguiente:

However, it is no less possible [...] deliberately to remove the book [*Tom Jones*] from its immediate and local historical context, and to place it between the earlier *Don Quixote* and the later *Tristram Shandy* as an innovative and writerly experimental fiction, to see it as a novel above all eager to explore the limits of its narrative possibilities and its form, thereby to agitate and perplex and astonish its complacent, habituated readers. Looked at in his light, *Tom Jones* is less interested in continuing the projects of earlier prose writers and novelists, and more interested in defamiliarising them, in forcing us to confront those very conventions which are not usually made visible by authors. (169)

¹³⁴ Para ciertos críticos, los capítulos con los que se inicia cada libro de *Tom Jones* constituyen una “auténtica poética aristotélica de la novela” (R. West 104). En términos similares a los de West se manifiesta William Coley, para el que los ensayos introductorios ejercen la función de una “poética de la novela dentro de la novela” (en Iser, 1972: 198). Anthony Hassall señala muy acertadamente cómo este contraste entre la trama y los capítulos introductorios de carácter teórico subraya la dicotomía acción/reflexión, fundamental a lo largo de la novela:

The real contrast between the essays and the narrative, which the reader is left to discover for himself, is that between action and reflection. This is not, of course, a complete separation, as the narrative contains much reflection, though this is usually confined to particular effects and directly related to the action. The essays

contraste se refleja a su vez dentro de estos últimos, ya que en ellos la propia historia se ve confrontada con los comentarios e intervenciones que el narrador hace sobre ella, comentarios que propician una reflexión sobre una serie de temas profundamente cervantinos, como la disparidad entre historia y narración, entre ficción e historia y, en última instancia, entre literatura y vida. De este modo, en *Tom Jones* se puede apreciar cómo Fielding profundiza, una vez más, en el realismo cervantino ya explorado en *Joseph Andrews*, aplicándolo de una manera más amplia y consecuente que en su primera novela. Fielding logra crear una novela profundamente consciente de su estatus como artefacto, como producto artístico, y que invita al lector a un papel mucho más activo y reflexivo. De nuevo, gracias a este uso de la metaficción, Fielding tratará de establecer un nuevo tipo de lector, diferente a aquél acostumbrado a las convenciones miméticas de las novelas de Richardson o Defoe, y que no será otro que el lector cervantino al que ya se hizo referencia previamente en este trabajo.

Pese a sus evidentes similitudes en este aspecto, el *Quijote* y *Tom Jones* muestran algunas diferencias en su manera de articular las técnicas de distanciamiento respecto al lector que conviene tener en cuenta. En primer lugar, Fielding renuncia en su novela a la compleja red de intermediarios que Cervantes establecía en el *Quijote*. En *Tom Jones* no nos encontramos con una serie de narradores dramatizados, ni si quiera con un único narrador dramatizado—como cierto sector de la crítica ha apuntado—sino más bien con una voz que acompaña al lector a lo largo de toda la narración, algo que ha sido señalado por Javier Pardo:

[...] Fielding no lo hace [incorporar dentro de la novela el plano de la narración] mediante la introducción de los comentarios ocasionales y esporádicos de un autor, editor-narrador y traductor, de una serie de narradores dramatizados, sino mediante la intervención sistemática de un autor-narrador en el primer capítulo de cada uno de los diferentes libros en que está dividida su novela, en los que realiza una serie de comentarios y reflexiones sobre la misma. Curiosamente, esta intervención más sistemática y la reflexión más rigurosa a que da lugar, y por tanto la mayor presencia y peso específico de este plano de la narración y reflexión autoconsciente de la obra, no se ve acompañada por un mayor desarrollo del autor-narrador como personaje, pues apenas si conocemos aspectos de su personalidad o de su vida independientes de su función narrativa, y apenas si podemos hablar de una historia de la narración en la que este autor-narrador es un personaje [...] esta figura no llega a ser un narrador dramatizado, es tan solo una voz, y la mejor prueba es que es fácilmente asociable o confundible con el propio

for their part are not concerned solely with the art of fiction, or with criticism in the literary sense. They reveal the critical mind at work, seeking those general principles which relate the writer to the reader, and the art of fiction to the art of life. (25)

Fielding, o al menos con la imagen del mismo implícita en la obra, algo impensable en el caso de Cide Hamete, Pamela, o [...] Tristram Shandy. Pero, en cualquier caso, esa voz es mucho más reflexiva y autoconsciente que las que pone en juego Cervantes desde la narración de *Don Quijote*. (1997: 873)¹³⁵

El lector se encuentra, por lo tanto, con un narrador sin identidad o personalidad más allá de su función narrativa, pero cuya voz permea toda la narración, estableciendo dos niveles fundamentales dentro de su obra, el de la propia diégesis y el de la reflexión sobre esta.¹³⁶

Sin embargo, pese a esta evidente diferencia respecto al *Quijote* y otras novelas pertenecientes a la tradición cervantina, el narrador de *Tom Jones* asume una pose historicista muy semejante al papel de historiador de Cide Hamete Benengeli, con una funcionalidad tremendamente similar a la del historiador arábigo.¹³⁷ Al igual que

¹³⁵ Como se ha señalado, existe una línea crítica que opina que el narrador de Fielding sí es dramatizado dentro de la novela, con Wayne Booth como principal representante:

Though the dramatized Fielding does serve to pull together many parts of *Tom Jones* that might seem otherwise disconnected, and though he serves dozens of other functions, from the standpoint of strict function he goes too far: much of his commentary relates to nothing but the reader and himself [...] if we read straight through all of the seemingly gratuitous appearances by the narrator, leaving out the story of Tom, we discover a running account of growing intimacy between the narrator and the reader, an account with a kind of plot of its own and separate denouement [...] it may be extravagant to use the term 'subplot' for the story of our relationship with this narrator. Certainly the narrator's 'life' and Tom Jones's life are much less closely parallel than we expect in most plots and subplots. (1961: 216-217)

James Smith apunta en una dirección muy similar a la de Booth al opinar que el narrador de *Tom Jones* continuamente llama la atención sobre sí mismo, como si fuera un personaje de la novela: "Ironic, sophisticated, and apparently good-natured, Fielding's narrator foregrounds himself by his intrusiveness. He calls attention to himself as an actual character and to his narration as a narrative act, emphasizing both the artificiality of the plot of *Tom Jones* and the fictiveness of his 'history' ". (1993: 2)

¹³⁶ Ian Bell subraya cómo la presencia de estos dos niveles propicia una *duplicidad de visión*, que permite al lector apreciar en el mismo texto tanto los acontecimientos narrativos como la interpretación crítica de estos:

The overall effect of this sustained internal dialogue is finally to produce a text which is both a narrative and a simultaneous interpretation of that narrative, both a chronicle and a page-by-page commentary on that chronicle, identifying its procedures and recording its own conventions. Through the developed authorial presence, Fielding narrates the history and development of an ordinary character called Tom Jones, but he embeds this tale in the simultaneous narration of the history and development of an extraordinary book also called *Tom Jones*, producing a doubleness of vision which can be both disorientating and exhilarating. (179)

¹³⁷ John Burke Jr, en un excelente artículo que analiza la relación del narrador de Fielding con la historiografía del siglo XVIII inglés, señala lo siguiente sobre su uso de la pose historicista en *Tom Jones*:

By the time of *The History of Tom Jones, a Foundling*, Fielding had refined and polished the theories he had been testing in his earlier fictions. The result is an

ocurría en la novela de Cervantes, la pose historicista permite a Fielding articular una serie de paradojas metaliterarias que subrayan el carácter exclusivamente literario de la narración, tal y como convincentemente argumenta Javier Pardo:

La paradoja metaliteraria está implícita ya en la oscilación de la figura del narrador entre el cronista y el artista, entre el historiador y el creador. A lo largo de sus intervenciones el narrador insiste una y otra vez en el carácter histórico de su obra, así como en su papel de mero cronista o transcriptor de la realidad o naturaleza humana; pero, al mismo tiempo, subrayará su intervención artística en la misma y

even more marked shift in the direction of autobiography. If the public is to accept this new kind of history, it has to accept the new kind of historian. To win their acceptance more completely, Fielding shifts the focus in this new fiction even more towards the character of the narrator. That is why he expands the role of the narrator far beyond mere authorial intrusions and even beyond the three prefaces of *Joseph Andrews*. In *Tom Jones* there are, in addition to a dedication and the usual *obiter dicta* scattered through the tale, eighteen prefaces, one for each division of the story, thereby allowing for ample exposure and inspection of the character of the historian. (55, énfasis añadido)

Para Dietrich Rolle, la utilización de la figura del historiador supone una parodia implícita de las obras de Defoe. Para el estudioso alemán, Fielding emplea únicamente la convención del autor-historiador para romperla posteriormente:

Solche Persiflage des Historischen darf man –abgesehen von ihrer schon in sich komischer Wirkung– wohl als Parodie der Defoeschen ‚circumstantial evidence‘ und als Vorläufer von Tristrams pseudowissenschaftlicher Dokumentationslust betrachten (Hierher gehören auch die korrigierenden Fußnoten, die ebenfalls dann für *Tristram Shandy* charakteristisch sind.) Wieder, wie bei der Rechtfertigung der Auslassungen, führt die Maxime, der Leser habe ein Recht darauf, alles zu erfahren, bei konsequenter Anwendung ins Absurde. *Fielding spielt mit der Fiktion des Historikers, weil er sie als Beweismittel im Grunde nicht braucht*. So kann er es sich auch leisten, sie immer wieder in verschiedenartiger Weise zu durchbrechen: *implicite* durch zu eingehende Erörterung und Rechtfertigung des Dargestellten, ausdrücklich dadurch, daß er sich offen als Schöpfer seines Gegenstandes zu erkennen gibt. Daß der ‚Historiker‘ den Inhalt des Romans als vorgegeben hinstellt, hat im wesentlichen den Zweck, nur die Art der Darstellung als eigentliche Leistung des Erzählers erscheinen zu lassen; außerdem ist diese Rolle grundlegend wichtig für das Verhältnis zum Leser. (84-85, énfasis añadido) [Esta parodia de lo histórico debe ser tratada – a pesar de sus de por sí cómicos efectos – como una parodia de la ‘evidencia circunstancial’ de Defoe y como precursora de la manía documentadora de Tristram (Aquí pertenecen también las notas correctoras a pié de página características de *Tristram Shandy*). De nuevo, como en la justificación de las omisiones, rige la máxima de que el lector tiene el derecho a experimentar todo, con su aplicación hasta el absurdo. *Fielding juega con la ficción del historiador porque realmente no la necesita como evidencia de la realidad de su novela*. De esta manera él se puede permitir romper constantemente la ficción historicista en distintos modos: *implícitamente* gracias a la justificación y razonamiento detallados de lo representado: más significativamente gracias a que él se reconoce abiertamente como el creador de su materia. Que el ‘historiador’ muestre el contenido de la novela como predefinido, tiene en realidad la finalidad de mostrar tanto el tipo de representación como el verdadero servicio del narrador; y precisamente este papel es sustancialmente importante para su relación con el lector.]

el control absoluto que ejerce sobre ella, de modo que nos hará conscientes del hecho de que su obra es un artefacto literario creado por él, de la manipulación y selección de la realidad que ello entraña, y por tanto de las diferencias que lo separan de la realidad.¹³⁸ (1997: 874)

Fielding operará por lo tanto a través de las características contradicciones que caracterizan a los textos autoconscientes, invitando al lector a considerar el proceso de selección, manipulación y, en última instancia, embellecimiento que subyace a la narración que el "historiador" teje a lo largo de toda la novela. Al igual que Cervantes, el autor inglés tratará de dirigir a su lector desde la dimensión mimético-ingenua de la lectura a la formal-reflexiva, estableciendo una nueva norma de lectura para su novela.

Como se ha venido señalando, la pose historicista que asume el narrador de Fielding desencadena la serie de contradicciones que revelan el carácter literario y no histórico de la novela que el lector tiene entre sus manos. Esta pose se establece desde los primeros capítulos de la novela. Tanto en el primer capítulo (I. 1: 25), como en el segundo (I. 2: 26), el narrador se refiere a su obra como *history*, algo que explicita en el tercer capítulo de este primer libro, en el que compara su narración con las obras de carácter historiográfico:

And true it is, that he did many of these things; but had he done nothing more, I should have left him to have recorded his own merit in some fair free-stone over the door of that hospital. Matters of a much more extraordinary kind are to be the subject of this history, or I should grossly misspend my time in writing so voluminous a work; and you, my sagacious friend, might, with equal profit and pleasure, travel through some pages, which certain droll authors have been facetiously pleased to call *The History of England*. (I. 3: 27)

Esta insistencia en la naturaleza histórica de la narración se repite en el primer capítulo del segundo libro, que en su mismo título explicita "what Kind of a History this is; what it is like, and what it is not like" (II. 1: 59). De nuevo, el narrador vuelve a comparar su método narrativo con el laborioso y cuidado trabajo del historiador, que refleja los cambios más significativos en el devenir del tiempo:

¹³⁸ James Smith se posiciona en una dirección muy similar a la de Pardo al señalar también las contradicciones derivadas de esta oscilación entre la figura del historiador y la del artista:

Two conflicting demands, therefore, are foregrounded in *Tom Jones*. The narrator must avoid falling into Fiction' in his character of a historian; but, at the same time, he declares with Martinus Scriblerus that the art of poetry is a mixture of fact and fiction. Ironically, the narrator continually terms himself a historian, although he defines *Tom Jones* as a mixed construction, a 'Heroic, Historical, Prosaic Poem'. (56)

Tho' we have properly enough entitled this our work, a history, and not a life; nor an apology for a life, as is more in fashion; yet we intend in it rather to pursue the method of those writers, who profess to disclose the revolutions of countries, than to imitate the painful and voluminous historian, who, to preserve the regularity of his series, thinks himself obliged to fill up as much paper with the detail of months and years in which nothing remarkable happened, as he employs upon those notable areas when the greatest scenes have been transacted on the human stage. (II. 1: 59)

Este uso de la pose historicista se repetirá en el primer capítulo del cuarto libro, en el que se vuelve a definir qué tipo de *historia* es la que el lector tiene entre sus manos, en este caso diferenciándola de los “idle romances, filled with monsters, the productions not of nature, but of distempered brains” (119); o en el primer capítulo del quinto libro, en el que el narrador resalta la importancia de los capítulos teóricos que preceden a la “materia histórica” (167) que sigue a estos.

A su vez, tal y como señala Javier Pardo, “el narrador no se limita a estos pronunciamientos teóricos, sino que los ejemplificará en la propia obra y nos llamará la atención sobre sus métodos históricos y su cumplimiento con las obligaciones del historiador” (1997: 875). Esta serie de comentarios sobre su propio proceder historiográfico se extiende a lo largo de los seis libros centrales de la novela (875) y se caracterizan por ser justificaciones del narrador sobre la inclusión o exclusión de ciertos pasajes. Un claro ejemplo de este proceder lo encontramos en la aventura picaresca entre Jones y la compañía de oficiales (VII. 12: 302-308), en la que el narrador justifica la inclusión de la pelea entre Jones y Notherton por sus obligaciones como historiador, que no le permiten ni embellecer ni obviar ciertos aspectos de la historia que está relatando:

It surprizes us, and so, perhaps, it may the reader, that the lieutenant, a worthy and good man, should have applied his chief care, rather to secure the offender, than to preserve the life of the wounded person. We mention this observation, not with any view of pretending to account for so odd a behavior, but lest some critic should hereafter plume himself on discovering it. We would have these gentlemen know we can see what is odd in characters as well as themselves, *but it is our business to relate facts as they are*; which we have done, it is the part of the learned and sagacious reader to consult that original Book of Nature, whence every passage in our history is transcribed, tho' we quote not always the particular page for its authority. (307, énfasis añadido)

De esta manera, el narrador, al igual que aquel primer narrador del *Quijote* que decía compilar su historia a través de los hechos que encontraba en los anales manchegos, parece sugerir que los acontecimientos que narra existen independientemente de su

narración, situándose en el papel de mero transcriptor, tal y como señala Pardo (875). Un comentario muy similar del narrador puede encontrarse en el capítulo en el que se relata la llegada de Fitzpatrick a la venta de Upton, que despierta los temores de Sophia al pensar que es su padre y no Fitzpatrick quien acaba de llegar a la venta. De nuevo, el narrador decide relatar los hechos pese a lo desagradable de estos, volviéndose a escudar en sus obligaciones como historiador:

We shall not describe this tragical scene too fully; but *we thought ourselves obliged by that historic integrity which we profess, shortly to hint a matter which we would other wise have been glad to have spared*. Many historians indeed, for want of this integrity, or of diligence, to say no worse, often leave the reader to find out these little circumstances in the dark, and sometimes to their great confusion and perplexity. (XI. 8: 497-8, énfasis añadido)

Esta “integridad histórica” vuelve a ser invocada en otros pasajes de la novela, como por ejemplo en el momento en el que el narrador hace referencia al enfado de Sophia ante las indiscreciones de Tom, que le habían molestado mucho más que su incontinencia sexual. Temiendo que esta conducta no sea entendida por sus lectores, el narrador vuelve a refugiarse en su función como mero transcriptor, declarando que “so matters fell out, and so I must relate them; and if any reader is shocked at their appearing unnatural, I cannot help it. I must remind such persons, *that I am not writing a system, but a history*, and I am not obliged to reconcile every matter to the received notions concerning truth and nature” (XII. 8: 536, énfasis añadido). El narrador trata de esta manera de descartar cualquier atisbo de manipulación, intervención o mediación por su parte, tal y como Cide Hamete Benengeli llevaba a cabo en determinados momentos de su narrativa. Otro ejemplo de la justificación de ciertos comportamientos a través de la pose historicista se produce en el capítulo quinto del libro decimocuarto, cuando el narrador trata de explicar a los lectores la extraña conducta de Lady Bellaston en relación a Jones. El narrador evocará nuevamente sus obligaciones como historiador a la hora de retratar su comportamiento:

As we have said this lady had a great affection for Jones, and as it must have appeared that she really had so, the reader may perhaps wonder at the first failure of their appointment, as she apprehended him to be confined by sickness, a season when friendship seems most to require such visits. *This behavior, therefore, in the lady, may by some, be condemned as unnatural; but that is not our fault; for our business is only to record truth*. (XIV. 5: 627, énfasis añadido)

El narrador parece por lo tanto relatar los hechos independientemente de su adecuación moral, o de si estos son o no verosímiles, dado que su labor aparente es la de transmitir unos acontecimientos históricos, no la de interpretarlos, evaluarlos o utilizarlos con una finalidad moral concreta.

Pese a esta aparente fidelidad histórica que caracteriza al narrador, existen ciertos comentarios que rompen el efecto mimético y esa impresión de historicidad independiente de la narración. Estos comentarios subrayan el proceso de selección y embellecimiento al que la obra ha sido sometida, revelando la necesaria manipulación de los hechos narrados que todo autor realiza a la hora de componer una obra literaria.¹³⁹ El primero de estos comentarios se produce en el primer capítulo del segundo libro, en el que el narrador señala las especiales condiciones temporales bajo las que opera su obra, en la que años podrán ser contados en pocas páginas y horas en muchas, subrayando la discrepancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso y, por consiguiente, la lectura. Para justificar estas divergencias entre ambos tiempos, el narrador ya no se escuda en su pose historicista, sino que adopta un papel claramente autoritario respecto al lector:

My reader then is not to be surprised, if, in the course of this work, he shall find some chapters very short, and others altogether as long; some that contain only the time of a single day, and others that comprise years; in a word, if my history sometimes seems to stand still, and sometimes to fly. For all which I shall not look on my self as accountable to any court of critical jurisdiction whatever: for as I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what

¹³⁹ Pardo hace especial énfasis en esta idea, al señalar que “esta insistencia constante en el carácter de mera transcripción histórica del texto que leemos, que intenta por tanto hacernos olvidar que es literatura y reforzar el carácter mimético del mismo, la impresión de realidad que produce, se ve acompañada por una serie de comentarios que aluden a la manipulación a la que ha sido sometida la obra que leemos, que nos recuerdan así las diferencias entre esta y la realidad que se deducen de esa manipulación, y por tanto que lo que leemos es literatura y no realidad” (876). James Smith, por su parte, subraya cómo el proceso de selección del narrador se ve motivado por sus ideas sobre lo que es apropiado y adecuado, consideraciones ajenas a la labor del historiador:

The narrator, indeed, calls attention to his principle of selection throughout *Tom Jones*. Not only in his introductory chapters but also in the humorous titles to the various books, the narrator emphasizes his process of selecting only those periods that he deems of importance. The first book, entitled ‘Containing as much of the Birth of the Foundling as is necessary or proper to acquaint the Reader with in the Beginning of this History’, immediately informs the reader that selections have been made according to the narrator’s plan and judgement. He has sifted events. His ideas of necessity and propriety will determine what readers will learn about the circumstances surrounding Tom’s birth and when they learn it. (70)

laws I please therein. And these laws, my readers, whom I consider as my subjects, are bound to believe in and obey; with which that they may readily and cheerfully comply, I do hereby assure them, that I shall principally regard their ease and advantage in all such institutions: for I do not, like a *jure divino* tyrant, imagine that they are my slaves, or my commodity. I am, indeed, set over them for their own good only, and was created for their use, and not they for mine. (II. 1: 60)

Estas declaraciones del narrador chocan directamente con las aparentes restricciones que la narración histórica exigía. En este pasaje, el narrador se muestra como un déspota ilustrado, dispuesto a establecer las convenciones narrativas que él desee según sus objetivos morales y didácticos respecto a sus lectores. En definitiva, el narrador no deja únicamente entrever su papel de creador de un nuevo tipo de *historia*, sino que, al mismo tiempo, revela una intención preconcebida en esta. La narración no se produce de forma transparente e inmediata, sino que obedece a una serie de convenciones estilísticas definidas por el autor, por lo que tiene más de producto artístico que de historia.

Como Javier Pardo destaca, esta serie de comentarios por parte del narrador tienen importantes consecuencias en el tipo de lectura que el lector realiza del texto:

Fielding nos obliga así a distanciarnos, recordándonos que la obra es en última instancia una representación literaria de la realidad gobernada por unas normas y que tiene un responsable que la controla en todo momento, así como las diferencias entre la misma y una realidad que no puede aprehender en su totalidad, que debe ser parcialmente excluida. (877)

Este (interesado) proceso de selección se manifestará a lo largo de toda la novela, como por ejemplo en los saltos temporales que se derivan de la heterogénea duración de los distintos libros, que van de los doce años que se omiten entre el libro I y el II a los tres días que cubre el octavo libro (877). La manipulación del material narrativo es también deliberadamente expuesta por el narrador en su renuncia voluntaria a incluir ciertos acontecimientos para rellenar huecos y hacer su historia más voluminosa, tal y como demuestra el siguiente pasaje en el que se niega a escribir ciertas escenas:

We would bestow some pains here in minutely describing all the mad pranks which Jones played on this occasion, could we be well assured that the reader would take the same pains in perusing them; but as we are apprehensive that after all the labour which we should employ in painting this scene, the said reader would be very apt to skip it entirely over, we have saved ourself [sic] that trouble. To say the truth, we have from this reason alone, often done great violence to the luxuriance of our genius, and have left many excellent descriptions out of our work, which would otherwise have been in it. And this suspicion, to be honest,

arises, as is generally the case, from our own wicked heart; for we have, ourselves, been very often most horridly given to jumping, as we have run the pages of voluminous historians. (XII. 3: 515-16)¹⁴⁰

Sin embargo, en otras ocasiones el narrador de la novela muestra unos criterios más discutibles que su preocupación por el lector a la hora de excluir ciertos acontecimientos de su narración. Tal es el caso de las omisiones voluntarias de material narrativo por mera simpatía por los personajes, que demuestran el carácter aleatorio y, en ciertos casos, hasta subjetivo, de su proceso de selección (Pardo 878).¹⁴¹ Un ejemplo evidente de estas omisiones poco justificables se produce a la hora de describir los motivos por los que Mrs. Waters se cita con el coronel Notherton. Estos son flagrantemente obviados por el narrador, que declara para justificarse que “though we are obliged to relate facts, we are not obliged to do a violence to our nature by any comments to the disadvantage of the loveliest part of the creation” (IX. 7: 422), revelando unas motivaciones poco aceptables desde el punto de vista del historiador a la hora de ocultar cierta información a sus lectores.¹⁴²

En otras ocasiones, esta parcialidad del narrador se revela gracias a su uso de técnicas reconociblemente literarias a la hora de relatar determinados hechos. El propio narrador sanciona esta práctica, que de nuevo contrasta deliberadamente con su pose historicista, y lo hace en el primer capítulo del cuarto libro, que significativamente

¹⁴⁰ Un ejemplo muy similar a este se encuentra en el último libro de la novela, en el que el narrador declara sentirse incapacitado para describir la escena del reencuentro entre Allworthy y Tom: “It is impossible to conceive a more tender or moving scene, than the meeting between uncle and nephew, (for Mrs Waters, as the reader may well suppose, had at least discovered to him the secret of his birth.) The first agonies of joy which were felt on both sides, are indeed beyond my power to describe: I shall not therefore attempt it”. (XVIII. 10: 801-802)

¹⁴¹ Un claro ejemplo de esta parcialidad puede ser apreciado en el sexto capítulo del decimosexto libro: “As I regard all the personages of this history in the light of my children, so I must confess the same inclination of partiality to Sophia, and for that I hope the reader will allow me the same excuse, from the superiority of her character”. (XVI. 6: 712)

¹⁴² Para James Smith, la ocultación deliberada de información es el principio de actuación básico del narrador de *Tom Jones*. La ocultación de la maternidad de Bridget Allworthy – que se produce entre los libros segundo y tercero – se revela fundamental, ya que el narrador articula toda la estructura narrativa de la novela en torno al descubrimiento de la verdadera identidad de Jones, cuyas implicaciones romancescas ya han sido analizadas anteriormente. Este hecho revela cómo consideraciones de interés puramente literario – en este caso, la anagnórisis final – resultan de capital importancia en su proceso de selección:

Given the comic birth-mystery plot, the structure that controls the development of the text is the narrator’s strategic withholding of pertinent information since the narrator is obligated to disguise Tom’s true identity and the exact circumstances surrounding his birth so that he will be able to reveal them at the proper time to achieve the comic resolution and to create the appearance of the hidden workings of a special providence. (129-130)

titula "Containing five Pages of Paper" (119). En este, el narrador trata de diferenciar su propia obra de las obras históricas, admitiendo que en determinados momentos adoptará ciertas licencias poéticas para hacer su historia más amena al lector:

That our work, therefore, might be in no danger of being likened to the labour of these historians, we have taken every occasion of interspersing through the whole sundry similes, descriptions, and other kind of poetical embellishments. These are, indeed, designed to supply the place of the said ale, and to refresh the mind, whenever those slumbers which in a long work are apt to invade the reader as well as the writer, shall begin to creep upon him. Without interruptions of this kind, the best narrative of plain matter of fact must overpower every reader, for nothing but the everlasting watchfulness, which Homer hath ascribed to Jove himself, can be proof against a newspaper of many volumes. (IV. 1: 119-120)

El narrador justifica así la utilización de embellecimientos literarios para evitarle al lector los efectos narcóticos de las largas y voluminosas obras del gremio de los historiadores, al que deliberadamente aparenta pertenecer en otros momentos de la novela. El ejemplo más significativo de este tratamiento literario de materiales supuestamente históricos es la presentación al lector de Sophia Western, a la que el narrador decide otorgar un capítulo propio dado que su intención es "to introduce our heroine with the utmost solemnity in our power, with an elevation of stile [sic], and all other circumstances proper to raise the veneration of our reader" (IV. 1: 121), algo que de nuevo apunta a la naturaleza libresca y no histórica de la novela. En este capítulo, el narrador aplica una dicción elevada, llena de lugares comunes de la literatura grecolatina, a la hora de presentar a Sophia:

Hushed be every ruder breath. May the heathen ruler of the winds confine in iron chains the boisterous limbs of noisy Boreas, and the sharp-pointed nose of bitter-biting Eurus. Do thou, sweet Zephyrus, rising from thy fragrant bed, mount the western sky, and lead on those delicious gales, the charms of which call forth the lovely Flora from her chamber, perfumed with pearly dews, when on the first of June, her birthday, the blooming maid, in loose attire, gently trips it over the verdant mead, where every flower rises to do her homage, 'till the whole field becomes enameled, and colours contend with sweets which shall ravish her most.

So charming may she now appear; and you the feather'd choristers of nature, whose sweetest notes not even Handel can excel, tune your melodious throats, to celebrate her appearance. From love proceeds your music, and to love it returns. Awaken therefore that gentle passion in every swain: for lo! Adorned with all the charms in which nature can array her; bedecked with beauty, youth, sprightliness, innocence, modesty, and tenderness, breathing sweetness from her rosy lips, and darting brightness from her sparking eyes, the lovely Sophia comes. (IV. 2: 121-122)

Como este pasaje refleja, junto al historiador aparece el poeta consciente de unas convenciones literarias claramente tipificadas, algo que supone "un nuevo recordatorio

de la intervención del artista y la manipulación o transformación de la realidad que esta entraña” (Pardo 1997: 879), por lo que de nuevo nos encontramos con la contradicción que se deduce de la dualidad del narrador como historiador y como creador.¹⁴³

Este papel de creador literario será subrayado a través de los comentarios autoconscientes que el narrador va introduciendo a lo largo de la trama, creando los dos niveles de los que hablaba Bell, el de los hechos que constituyen la novela y el de la historiografía de la creación de la propia obra. Como señala Pardo, a través de este segundo plano, “la historia que leemos se discute y analiza como un artefacto literario que el narrador está escribiendo y nosotros leyendo, y no como un trozo de realidad que contiene una serie de personajes y comportamientos” (880), lo que conlleva la incorporación del proceso de la narración a la propia obra, la presentación de “la historia como un artefacto literario dentro de la propia narración, un libro cuya elaboración se discute desde ese nivel superior en que [la historia] está incluida como una caja dentro de otra” (880). Ello propicia un efecto distanciador bastante claro, ya que recuerda al lector el carácter literario del libro que tiene entre sus manos, dirigiéndole nuevamente hacia la dimensión puramente diegética del texto:

Fielding’s disruptive narrator in *Tom Jones* emphasizes the *told* quality of the text, emphasizes, that is, the *telling*, the actual activity of narration. His characteristic intrusions force the reader toward an awareness of his presence, dispelling, as a consequence, the illusion of a clear, unmediated presentation of things as they are. The visibility of such a narrative presence is enhanced by the narrator’s continual references to the acts of reading and writing, as well as by his discussions of the processes of interpretation and critical evaluation offered throughout the text. The

¹⁴³ Para Ian Bell, el efecto que produce la descripción épica de Sophia es el de trasladar la atención del lector desde la dimensión de los acontecimientos de la novela a la de su forma, es decir, de lo puramente mimético a lo diegético. La novela de este modo queda transformada, ya que de ficción deviene metaficción:

The effect of this deliberate shift of emphasis from the book’s ‘meaning’ to its ‘form’, while recognizing the constant interaction of these two aspects, is to introduce a different perspective on the novel. In short, it is to turn *Tom Jones* from being a predominantly mimetic fiction, representing and describing (in however stylized a form) the ‘real’ world of England in the recent mid-1740s in ways its readers would recognize, into what might be called a ‘metafiction’, a novel primarily concerned with describing itself and other novels. As well as being a text about contemporary issues, *Tom Jones* is a novel ostentatiously anxious about the possibilities of communication and the implications of the act of writing. (176)

narrator's introductory essays, his many intrusions, possible interpretations of circumstances, and predictions of consequences all function in the text to create a convoluted play of comic devices —a play that makes the existence of the various devices of narration visible in a way that lays bare the constructive selectivity of a narrative voice that reveals itself through the act of narration. (Smith 1993: 67)

Al igual que ocurría en el *Quijote* y en *Joseph Andrews*, Fielding utilizará los encabezamientos a los capítulos con este mismo propósito de resaltar el carácter libresco de su obra. En estos nos encontramos referencias tanto al tiempo de la historia que transcurre en el capítulo como al número de páginas que este contiene, reflejando de nuevo el contraste entre el tiempo de la historia y el del discurso. Así, el narrador encabeza el cuarto volumen de su novela con un subtítulo que reza “Containing the Time of a Year”, algo que contrasta directamente con el título al primer capítulo de este mismo volumen, que reza “Containing Five Pages of Paper” (119), lo que resalta esta discrepancia entre el nivel de la historia en sí misma y ese segundo nivel en el que la historia es discutida como artefacto literario dentro de la propia historia. Para Javier Pardo, este recurso tiene “la virtud de sacarnos de esa ilusión mimética y recordarnos que la obra lo único que contiene son páginas llenas de palabras, de manchas de tinta — algo similar al efecto que producía la contemplación del manuscrito de *Don Quijote* con el dibujo de la batalla del hidalgo y el vizcaíno en la primera página” (880). En un sentido similar se pronuncia Robert Alter, para quién el contraste entre ambos encabezamientos “directs our attention to the purely artificial medium of written words through which fictional life [...] is transmitted” (1968: 46). Contrastes similares a este se vuelven a producir en el penúltimo libro de la novela, cuyo encabezado reza “Containing three Days”, que se ve deliberadamente contrastado con el título del primer capítulo, “Containing a Portion of Introductory Writing” (XVII. 1: 729). Otros encabezados de ciertos capítulos, como “Being the shortest Chapter in this Book” (IV. 7: 139); “A little Chapter, in which is contained a little incident” (V. 4: 177); “A very long Chapter, containing a very great Incident” (V. 5: 180); “A wonderful long Chapter, concerning the Marvellous; being the longest of all our introductory chapters” (VIII. 1: 323); “A very short Chapter, in which however is a Sun, a Moon, a Star, and an Angel” (XI. 3: 473); o “Too short to need a Preface” (XV. 1: 647), relacionan, tal y como señala Javier Pardo (881), la extensión física del capítulo con el tiempo de lectura y el número de páginas que el capítulo en cuestión contiene, erigiéndose de este modo como “una

manera de romper esa ilusión, de recordarnos de nuevo que lo que tenemos ante nosotros es un libro, y que lo que contiene un libro son páginas, no la realidad" (881).¹⁴⁴

Toda esta serie de recordatorios autoconscientes, que desarticulan la pose historicista que el narrador asume en *Tom Jones*, distancian al lector respecto a lo que lee y apuntan a la naturaleza necesariamente literaria de la narración. Esta se revela como el producto del firme y estricto control del narrador, que se manifiesta como el creador de un sistema de representación y no como el mero cronista de unos hechos históricos que existen fuera del mundo de la novela y que podrían ser fácilmente comprobados por el lector. Tal y como señala Sheridan Baker, "the new history turns out to be, not better history, but an escape from history" (68). Precisamente la existencia de esta paradoja metaliteraria, consistente en negar el carácter histórico de la narración establecido por esta misma, nos lleva a la segunda de las paradojas que Fielding articula en su novela, la paradoja metafictional. Fielding no se limita a socavar la ilusión de historicidad de su narrativa, sino que va a sugerir abiertamente su carácter irreal y ficticio, invitando al lector a reconocer el único estatus que la literatura de creación puede reclamar para sí: el de la ficción.

El narrador de *Tom Jones* deja entrever por primera vez el carácter eminentemente ficcional de su novela en uno de los capítulos introductorios en los que trata de explicar qué tipo de historia es su obra. En el primer capítulo del libro noveno, el narrador hace unas sorprendentes declaraciones a la hora de comparar su obra con los romances y novelas, tratando de distanciarse de estas obras de carácter ficticio, pero situándose al mismo nivel de estas:

Among other good uses for which I have thought proper to institute these several introductory chapters, I have considered them as a kind of mark or stamp, which may hereafter enable a very indifferent reader to distinguish, *what is true and genuine in this historic kind of writing, from what is false and counterfeit*. Indeed it seems likely that some such mark may shortly become necessary, since the favourable reception which two or three authors have lately procured for their works of this nature from the public, will probably serve as an encouragement to many others to undertake the like. Thus a swarm of foolish novels, and monstrous romances will be produced, either to the great impoverishing of booksellers, or to the general loss of time, and depravation of morals in the reader; nay, often to the

¹⁴⁴ Pardo resalta otros títulos que dirigen al lector hacia la naturaleza puramente material del libro (881), como "In which the Thirteenth Book is concluded" (XIII. 12: 606) o "A short Chapter, which concludes the Book" (XIV. 10: 645). Estos encabezados resaltan la división del libro en volúmenes y capítulos, reafirmando de nuevo el carácter libresco y no factual de la narración.

spreading of scandal and calumny, and to the prejudice of the characters of many worthy and honest people. (IX. 1: 395, énfasis añadido)

Al tratar de distinguir su escritura histórica de lo que es “false and counterfeit”, es decir, de las novelas y de los romances, el narrador parece incluir su propia narración en la misma categoría que estos, ya que sugiere claramente que este tipo de escritura no es más que una falsificación o perversión de la escritura histórica, lo que propicia la necesidad de establecer una diferenciación clara entre ambas (Pardo 1997: 882). Como señala Javier Pardo, “al meter su obra y los romances en la misma categoría, el autor parece estar sugiriendo que estamos ante un tipo de *historia* diferente, y no por las razones que ha aludido hasta ese momento en sus introducciones [...] sino por lo único que su obra puede tener en común con el román, su carácter ficticio” (882). La inclusión de su *historia* en la misma categoría que las novelas y romances vuelve a ser sugerida por el narrador más adelante, cuando señala que:

To invent good stories, and to tell them well, are possibly very rare talents, and yet I have observed few persons who have scrupled to aim at both; and if we examine the romances and novels with which the world abounds, I think we may fairly conclude, that most of the authors would not have attempted to shew their teeth (if the expression may be allowed me) in any other way of writing; nor could indeed have strung together a dozen sentences on any other subject whatever. Scribimus indocti doctique passim, may be more truly said of the historian and biographer, than of any other species of writing: for all the arts and sciences (even criticism itself) require some little degree of learning and knowledge. Poetry indeed may perhaps be thought an exception; but then it demands numbers, or something like numbers; whereas for the composition of novels and romances, nothing is necessary but paper, pens, and ink, with the manual capacity of using them. This, I conceive, their productions shew to be the opinion of the authors themselves; and this must be the opinion of their readers, if indeed there be any such. (IX. 1: 396, énfasis añadido)

El narrador sitúa, por lo tanto, al historiador y al biógrafo—categorías que los narradores de Fielding empleaban tanto en *Joseph Andrews* como en *Tom Jones*—en el mismo nivel que a los escritores de romances y novelas, incapaces de inventar buenas historias y de contarlas bien, estableciendo de esta manera “una conexión implícita entre el autor de *romances* y *novels* y las biografías e *historias* como las que leemos, pues comparten el mismo territorio para ineptos, y este territorio común [...] es el del inventor y narrador de historias” (Pardo 1997: 883). De esta manera, el narrador deja razonablemente claro que el ámbito que ocupa su obra es el de la ficción y que, por lo tanto, no está escribiendo una *historia* al uso, sino un nuevo tipo de historia. De hecho,

el narrador articula una particular concepción de la escritura histórica, que diferencia su obra de otras obras historiográficas al uso:

Hence we are to derive that universal contempt, which the world, who always denominate the whole from the majority, have cast on all historical writers, *who do not draw their materials from records*. And it is the apprehension of this contempt, that hath made us so cautiously avoid the term romance, *a name with which we might otherwise have been well enough contented*. Though as we have good authority for all our characters, no less indeed that the whole book of nature, as is elsewhere hinted, our labours have sufficient title to the name of history. (IX. 1: 396, énfasis añadido)

El autor no solamente se considera como “uno de esos historiadores que no toman sus fuentes de los archivos históricos”, sino que admite descaradamente que en otras circunstancias habría aceptado de buen grado la denominación de romance para su obra, lo que demuestra la clara naturaleza ficticia de este nuevo tipo de historia. En un movimiento muy similar al de Cide Hamete cuando, en los últimos capítulos del *Quijote*, demandaba el mismo crédito para su historia que para los libros de caballerías, el narrador de *Tom Jones* deja entrever que romances, novelas, y su historia, pese a sus diferentes méritos artísticos, comparten un atributo fundamental: la ficcionalidad.¹⁴⁵

El lector se encuentra, por lo tanto, con una reflexión autoconsciente en torno a la historia y a la ficción muy similar a la que se producía en el *Quijote*, aunque, como acertadamente apunta Javier Pardo, esta reflexión es mucho más explícita en la novela de Fielding (1997: 884). Tal y como se pudo apreciar anteriormente, la reflexión del *Quijote* en torno a la dicotomía entre historia y ficción se articulaba gracias al doble papel de Cide Hamete Benengeli como historiador árabe y como Cide o mago, que le permitía aparentar estar constreñido por las limitaciones del historiador mientras que al mismo tiempo le permitía la capacidad omnisciente propia de los encantadores. En *Tom Jones*, el narrador de Fielding también evidencia esta dualidad, ya que en ciertos momentos de su narración supera las supuestas restricciones propias del historiador al demostrar unas capacidades sobrenaturales que le elevan muy por encima del mundo de su novela, que se muestra así como un artefacto claramente literario y ficticio.

Las primeras dudas en torno a las supuestas limitaciones como historiador del narrador surgen cuando este comenta la errónea percepción que Allworthy tiene del

¹⁴⁵ Como señala Javier Pardo, el hecho de que estas reflexiones sobre la naturaleza ficcional de la novela estén situadas justo en el centro de la novela (en el libro noveno de los dieciocho libros que constituyen la novela) subraya el carácter fundamental de esta dentro de las reflexiones teóricas de los capítulos iniciales de la novela (1997: 884).

reverendo Thwackum. Dirigiéndose a aquellos lectores que condenan a Allworthy por su ingenuidad y su benevolencia respecto al reverendo, el narrador declara:

[...] the reader is greatly mistaken, if he conceives that Thwackum appeared to Allworthy in the same light as he doth to him in this history; and he is as much deceived, if he imagines, that the most intimate acquaintance which he himself could have had with that divine, *would have informed him of those things which we, from our inspiration, are able to open and discover*. Of readers who from such conceits as these, condemn the wisdom and penetration of Mr Allworthy, I shall not scruple to say, that they make a very bad and ungrateful use of that knowledge which we have communicated to them. (III. 5: 106, énfasis añadido)

El narrador revela sin tapujos que está comunicando al lector una serie de conocimientos vedados para todos excepto para él y que los deriva de su “inspiración”. En otras palabras, el narrador reconoce en este pasaje unos atributos que le permiten penetrar en aquellos aspectos que los personajes del mundo de su novela no pueden percibir, y que únicamente él, en su uso de la omnisciencia, puede dar a conocer. Otro clarísimo ejemplo de las capacidades sobrenaturales del narrador se produce en uno de los capítulos en los que se trata el matrimonio forzado entre Master Blifil y Sophia. Comentando los posibles sentimientos que su rechazo por parte de Sophia y la preferencia de esta por Tom podrían despertar en Blifil, el narrador comenta que “it would be an ill office in us to pay a visit to the inmost recesses of his mind, as some scandalous people search into the most secret affairs of their friends, and often pry into their closets and cupboards, only to discover their poverty and meanness to the world” (IV. 3: 125). El narrador se niega por lo tanto a penetrar en la mente de Blifil para revelar sus secretos pensamientos, pero el hecho de que se niegue a hacerlo demuestra que posee la capacidad para llevar esta acción a cabo, algo que es difícilmente conciliable con las limitaciones del historiador, que ha de restringir su información a las fuentes. Como apunta Javier Pardo, el narrador ejerce estos poderes sobrenaturales a lo largo de toda la novela, revelando secretos inconfesables o sentimientos que los personajes nunca revelarían (885), mostrando de nuevo que se encuentra en una esfera diferente a la de la realidad empírica. De esta manera, el narrador nos revela las razones puramente materialistas por las que Partridge inicia su viaje con Tom (VIII. 7: 345-46), los vengativos motivos por los que Blifil decide casarse con Sophia (XVI. 6: 713), o los más íntimos deseos de Sophia, cuando acepta permanecer en la venta de Upton por su esperanza de poder encontrar a Tom en ella (XI. 3: 474).

Todas estas muestras de la capacidad del narrador de penetrar en la mente de los personajes se ven contrastados con otros ejemplos de sus limitaciones como cronista, como cuando declara que no puede adivinar las razones por las que Harriet Fitzpatrick no quiere que Sophia se aloje con ella en Londres (XI. 10: 506), o al tratar de explicar los motivos de Lady Bellaston para promover el matrimonio entre Lord Fellamar y Sophia, sobre los que únicamente puede ofrecer ciertas hipótesis (XVI. 8: 719-20). Esta incapacidad de revelar los más íntimos pensamientos de los personajes se ve reducida al absurdo cuando el narrador declara que no puede revelar un sueño que Sophia tuvo pero que no contó a nadie (XI. 8: 499), mostrando de nuevo, de una manera mucho más irónica y contradictoria, sus poderes omniscientes, más propios del creador o del mago que del historiador. Como señala Pardo (1997: 886), estas limitaciones de la pose historicista se manifiestan en otros aspectos más materiales, como cuando el narrador afirma no poder decir exactamente cuánto dinero entrega Sophia a un ventero (XI. 9: 501), o cuando, tratando de explicar cómo Mrs Waters llegó encontrarse ante el peligro de ser violada por Notherton, el narrador declara que “we have taken uncommon pains to inform ourselves of the real fact” (IX. 7: 421), por lo que parece estar de nuevo trabajando entre archivos y crónicas, en el terreno puramente historiográfico.

Si esta pose como cronista limitado por sus fuentes contrasta con los poderes que el narrador demuestra tener al penetrar en los más secretos pensamientos de los personajes, la pose historicista saltará por los aires al final de la obra en el primer capítulo del libro decimoséptimo, el penúltimo de la novela. En este capítulo, el narrador juega abiertamente con el lector, reflexionando sobre los posibles finales que su obra podría tener, algo que “implica un claro reconocimiento de que él no es un historiador registrando algo que ha sucedido en la realidad y a lo que atenerse, sino un creador que inventa una historia, un director de escena que ejerce un control absoluto sobre sus personajes y del que estos dependen, y, por tanto, una admisión del carácter ilusorio y ficticio de la realidad que nos presenta” (Pardo 1997: 887). El narrador finalmente se quita la máscara y nos revela que su historia no es más que representación o invención, mostrándonos cómo medita sobre las distintas posibilidades para terminarla y los efectos que estas tendrían en el lector:

When a comic writer hath made his principal characters as happy as he can; or when a tragic writer hath brought them to the highest pitch of human misery, they both conclude their business to be done, and their work is come to a period.

Had we been of the tragic complexion, the reader must allow we were now very nearly arrived at this period, since it would be difficult for the devil, or any of his representatives on earth, to have contrived much greater torments for poor Jones, than those in which we left him in the last chapter; and as for Sophia, a good-natured woman would hardly wish more uneasiness to a rival, than what she must at present be supposed to feel. What then remains to complete the tragedy but a murder or two, and a few moral sentences.

But to bring our favourites out of their present anguish and distress, and to land them at last on the shore of happiness, seems a much harder task; a task indeed so hard that we do not undertake to execute it. In regard to Sophia, it is more than probable that we shall somewhere or other provide a good husband for her in the end, either Blifil, or my lord, or somebody else; but as to poor Jones, such are the calamities in which he is at present involved, owing to his imprudence, by which if a man doth not become a felon to the world, he is at least, *a felo de se*; so destitute is he now of friends, and so persecuted by enemies, that we almost despair of bringing him to any good; and if our reader delights in seeing executions, I think he ought not to lose any time in taking a first row at Tyburn. (XVII. 1: 729)

El narrador plantea una serie posibles –y probables– finales trágicos para su historia, declarando que, pese a su cariño por Tom, “we will lend him none of that supernatural assistance with which we are entrusted, upon condition that we use it only on very important occasions” (729, énfasis añadido). El narrador se niega a ejercer como *deus ex machina* para salvar a Tom, aunque declara que podría hacerlo, mostrando definitivamente su carácter de creador y no de historiador o el hecho de que todos sus personajes y los acontecimientos de su novela no son más que el producto de su imaginación. Javier Pardo ha denominado a este momento *epifanía metaficcional*, ya que supone la “revelación definitiva y más contundente de este carácter ficticio” (1997: 887). Al descubrir definitivamente el mecanismo que hace funcionar a su autómatas, Fielding arroja una nueva luz sobre todos los episodios de su novela, revelando cómo sus contenidos son eminentemente ficcionales. La novela deja de aparentar ser un organismo vivo, admitiendo finalmente su carácter construido y artificial.

Sin embargo, como señala Javier Pardo, tanto la epifanía metaficcional como las distintas paradojas metaliterarias que revelaban el carácter no histórico de la novela no se articulan únicamente gracias a la labor del narrador, esto es, en un nivel extradiegético, sino que también aparecen a nivel intradiegético (889), tal y como ocurría en *Joseph Andrews*. Sin embargo, en *Tom Jones* las revelaciones metaficcionales intradiegéticas no se producirán a través de la inserción de personajes de reconocible procedencia literaria en la trama (hipodiegéticos), sino que se articularán gracias a un

procedimiento mucho más sutil y de una procedencia evidentemente cervantina. Este no es otro que el uso de lo que Pardo ha denominado *espejo metaficcional*, es decir, una “imagen en miniatura de la obra que genera [...] una serie de críticas y comentarios de sus espectadores [...], a través de los cuales el autor nos orienta [...] sobre cómo debíamos leerla, o más bien no leerla” (1997: 889). En *Tom Jones*, Fielding emplea esta técnica en dos ocasiones, concretamente durante la representación de un retablo de marionetas en una venta (XII. 5) y en la representación de *Hamlet* en Londres (XVI. 5). Al dramatizar el proceso de comprensión que de la literatura o la representación de la misma tienen ciertos personajes de su novela, el autor inglés ofrece interesantes conclusiones sobre el modo en el que quiere que el lector se acerque a su obra. A través de estos dos episodios, Fielding no solamente nos muestra de nuevo la ficcionalidad de su novela, sino que sutilmente establece una norma de recepción de la misma, enseñándonos cómo esta ha de ser leída. Y los dos espejos metaficcionales de *Tom Jones* tienen un origen claramente cervantino, ya que ambos reproducen aspectos tanto explícitos como implícitos de la aventura de Don Quijote con el retablo de marionetas de Maese Pedro, que ocurre en la segunda parte de la novela cervantina (II. 26: 750-759).

Este episodio supone, en palabras de Manuel Durán, “un microcosmos reproduciendo en sus detalles esenciales los rasgos más importantes del cosmos, es decir, la novela en su totalidad” (1989: 103), por lo que nos encontramos con una *mise en abyme*, es decir, con una reflexión *in nuce* de la obra dentro de la propia obra, que ofrece al lector importantes claves sobre la manera en la que la novela está concebida y sobre cómo ha de leerla y entenderla. Al encontrarse Don Quijote y Sancho en una de las ventas en su camino hacia Zaragoza, Maese Pedro —que no es otro que el bandolero Ginés de Pasamonte— irrumpe en la venta con su mono adivino y con un espectáculo de marionetas, “un retablo de la libertad de Melisendra, dada por el famoso Don Gaíferos, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto” (745). Don Quijote y Sancho se disponen a presenciar el espectáculo, mientras que Maese Pedro se sitúa dentro de él para manejar las figuras del “artificio”, quedando fuera un muchacho que actúa como narrador de la historia (750). La representación comienza con la asunción de una pose historicista por parte del narrador, ya que declara que “esta verdadera historia [...] es sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las

gentes y de los muchachos por esas calles” (751). La denominación de “verdadera historia” recuerda sobremanera a las aseveraciones historicistas de la propia novela que el lector se encuentra leyendo, por lo que los primeros paralelos entre la historia de Gaiferos y *Don Quijote* empiezan a vislumbrarse. Estos paralelismos se hacen cada vez más evidentes conforme nos adentramos en la historia, puesto que, tal y como ha señala Pardo, nos encontramos con una historia tomada del romancero, es decir, de una temática aparentemente heroica, pero salpicada de detalles degradadores y vulgares (1997: 512). De este modo se nos presenta un héroe ocioso, Gaiferos, que se encuentra jugando a las tablas mientras Melisendra está secuestrada por los moros, algo por lo que es reprendido por Carlomagno, “que no parece sino que le quiere dar con el cetro media docena de coscorriones, y aun hay autores que dicen que se los dio, y muy bien dados” (751). Al igual que en el *Quijote*, nos encontramos con una materia en teoría heroica cuyo personaje principal es profundamente antiheroico. Y otros aspectos degradadores van apareciendo, como cuando los espectadores escuchan cómo Roldán no quiere prestar su espada Durindana a Gaiferos (751), o como cuando se muestra cómo Melisendra escupe al moro que intenta besarle en los labios para posteriormente sentarse “a horcajadas como hombre” en el caballo de Gaiferos una vez ha sido rescatada (752-3).

Si bien la presencia de estos aspectos bajos y casi picarescos en una historia aparentemente heroica recuerda claramente al *Quijote*, existen otros paralelos temáticos y estructurales que han sido analizados por George Haley en su fantástico artículo sobre este episodio del *Quijote*. Así, para Haley, existe un claro paralelismo entre Melisendra y Dulcinea por una parte, y Gaiferos y Don Quijote por otra. A su vez, existen claras resonancias entre el entramado enunciativo de ambas obras, constituido por un autor que asume una pose ficticia (Ginés como Maese Pedro, Cervantes como Cide Hamete Benengeli) y que se apoya en terceros para transmitir su historia (el ayudante de Ginés y el traductor y editor de la historia de Cide Hamete) (Haley 283-4). Al igual que en el *Quijote*, el intermediario entre la historia y el público/lector (en este caso, el muchacho que ejerce como narrador), el propio Maese Pedro e incluso el público (Don Quijote) realizan abundantes comentarios sobre la obra, dirigiéndonos a la dimensión diegética de la representación. Así, Don Quijote insta al narrador a no caer en digresiones, recomendándole seguir la historia en “línea recta” sin meterse “en las curvas o transversales” (753), algo que es secundado por el propio Maese Pedro.

Este reclama a su narrador “llaneza” en su narración, ya que “toda afectación es mala” (754), mientras que Don Quijote, al escuchar cómo suenan las campanas en Zaragoza, tomada por los moros, se queja de las imprecisiones históricas, declarando que “entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías” (754). Esto acaba con la paciencia de Maese Pedro, que realiza un comentario totalmente distanciador respecto a la ilusión mimética, dirigiéndose a Don Quijote con las siguientes palabras:

No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se halle. ¿No se representan por ahí de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo? Prosigue, muchacho, y deja decir, que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol. (754)

Con sus palabras, Maese Pedro deja bastante claro que su historia se rige por unos criterios distintos a los de la historiografía, reconociendo la naturaleza ficcional de la misma y su finalidad claramente pecuniaria. El distanciamiento que se deduce de las palabras de Maese Pedro ejerce por lo tanto el mismo efecto que toda la serie de contradicciones metaliterarias y metaficcionales del *Quijote*, llevando la analogía formal entre ambas obras a una simetría bastante precisa.

Todas estas similitudes tanto temáticas como formales entre ambas obras han llevado a George Haley a declarar que “el retablo de maese Pedro es [...] una analogía de la novela vista en su totalidad [...] reproduce en miniatura las relaciones fundamentales que se dan entre narrador, historia y público, según se aprecian en el esquema general de la obra” (285). Por su parte, para Javier Pardo, las afinidades entre el retablo de Maese Pedro y el *Quijote* convierten al primero en

[...] un espejo de la obra dentro de la obra, un integrante de la historia que refleja tanto la historia como el proceso de narración de la que surge y, como tal, el retablo es un espejo también de las relaciones que la obra establece o aspira a establecer con la realidad, especialmente de su autoconciencia sobre su carácter literario y ficticio, y por tanto un espejo metaficcional. (1997: 514)

El lector se encuentra por lo tanto ante un artefacto de carácter especular, que refleja formal y temáticamente aspectos fundamentales de la novela que tiene entre sus manos. Sin embargo, el retablo de Maese Pedro no es únicamente un espejo de la obra dentro de la obra, sino que también establece una norma de recepción *ex negativo* de esta. La desmesurada reacción de Don Quijote, que, “viendo y oyendo, pues, tanta

morisma y tanto estruendo [...] pareciere ser bien dar ayuda a los que huían” (755), acaba desenvainando la espada y atacando a las figuras, supone un clarísimo ejemplo del tipo de lectura que Cervantes no quiere para sus lectores. Don Quijote confunde de nuevo realidad y ficción al ser incapaz de comprender la naturaleza evidentemente ficticia de un espectáculo de títeres en el que incluso puede contemplar al titiritero manejando los hilos. Mediante este episodio, Cervantes dramatiza el proceso de lectura y nos avisa de cómo no debemos leer: al hacer declarar a Maese Pedro que “estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta” (755), Cervantes señala a su lector cómo las figuras de su novela no son reales, sino que están hechas de la única pasta que puede dar forma a los personajes literarios, la de la ficción. El hidalgo acaba finalmente reconociendo su error epistemológico, que achaca, como cabría esperar, a los encantadores, que, en sus palabras “no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren” (757). Cervantes, por lo tanto, señala al lector a través de la ejemplaridad negativa de Don Quijote cómo ha de leer su novela: siendo plenamente consciente del “trueque” que se produce entre la realidad y la ficción, y de cómo la mimesis de esta, por muy realista que pueda parecer, no debe ser confundida con la realidad. Cervantes invita a sus lectores a mantener una distancia prudente respecto a lo que leen. Esta distancia resulta fundamental a la hora de alcanzar el disfrute estético que el autor español busca para su público, tratando de prevenirle de la identificación total con lo que se lee. En palabras de Javier Pardo, “la novela que leemos, nos está diciendo Cervantes, es también un retablo, y él es el que mueve los títeres, y si nos absorbemos en ella tanto como don Quijote lo estaremos echando todo a perder como hace el hidalgo con el retablo. Estaremos, de hecho, leyendo la novela como si fuera un román” (1997: 517). De este modo, a través de su espejo metaficcional, Cervantes vuelve a incidir en una de las preocupaciones fundamentales de su novela, la educación del lector. De hecho, el espejo metaficcional se muestra como una útil herramienta para la *pedagogía quijotesca*, dramatizando todo el proceso pedagógico que el lector del *Quijote* experimenta en la lectura de la novela cervantina gracias a la ejemplaridad negativa del hidalgo y al sutil juego metaficcional al que Cervantes somete a sus lectores.¹⁴⁶ A través del espejo metaficcional, Cervantes educa a sus

¹⁴⁶ Pardo incide en esta idea cuando señala cómo la locura de Don Quijote es el fiel reflejo de una locura muy extendida en los lectores:

lectores para que no comentan los mismos errores tanto ontológicos como epistemológicos de Don Quijote.¹⁴⁷

Como se ha apuntado anteriormente, Fielding reproducirá tanto implícita como explícitamente los efectos derivados del espejo metaficcional cervantino en dos episodios concretos de su novela, la representación de un retablo de títeres en una venta (XII. 5) y la representación de *Hamlet* en Londres (XVI. 5). Sin embargo, pese a sus evidentes resonancias cervantinas,

[...] en ambos casos la forma en que estas representaciones dramáticas son un espejo de la obra es mucho menos clara, el paralelismo puede establecerse solo en cuanto que objetos artísticos, artefactos literarios, y en última instancia igualmente ficticios; lo más significativo en ambos casos son las reacciones de los personajes y los comentarios que realizan, que son claramente aplicables a la propia obra y que están incluidos y establecen un claro paralelismo, convirtiéndose así en una reflexión sobre la misma y en indicaciones de cómo leerla, pero ahora desde la propia historia. (Pardo 1997: 890)

De esta manera, Fielding vuelve a sustituir la falta de profundidad en comparación con el modelo cervantino por la cantidad, duplicando el número de espejos metaficcionales presentes en el *Quijote*.

El lector se encuentra con el primero de estos espejos en el episodio en el que Tom y Partridge presencian una representación de títeres en una venta, algo que explicita la filiación cervantina del recurso, tal y como ha señalado Pardo (1997: 890). Como apunta este mismo crítico, el episodio sirve a Fielding para realizar una indicación—ahora en positivo en vez de en negativo— sobre cómo leer la novela, ya que

La locura de don Quijote, pese a su radicalidad y desmesura, es en efecto una representación de una locura muy extendida entre el lector de ficción, que hace mientras lee lo mismo que don Quijote hace durante la representación del retablo, confunde lo que lee con la realidad, aunque cuando cesa de leer reconoce la diferencia, como el propio don Quijote. (518)

¹⁴⁷ Robert Alter ha señalado cómo las principales actitudes lectoriales respecto a la ficción son dramatizadas en *Don Quijote*:

Perhaps the best way to define the lucid madness' attributed to him [Don Quixote] several times by the narrator is to say that he repeatedly polarizes within himself opposing attitudes towards fiction which most of us hold together in some sort of suspension [...] Cervantes understands that there is an ultimately serious tension between the recognition of fictions as fictions and the acceptance of them as reality, however easy it may seem to maintain these two awareness simultaneously. Knowing that a fiction is, after all, only a fiction, is potentially subversive of any meaningful reality that might be attributed to fiction, while assenting imaginatively to the reality of a represented action is a step in a process that could undermine or bewilder what one ordinarily thinks of his sense of reality. Cervantes' novel could be described as a comic acting-out of the ultimate implications, both moral and ontological, of this tension of attitudes. (1978: 14-15)

las reacciones de Tom ante la representación del titiritero coinciden plenamente con la poética de la novela de Fielding, sancionando implícitamente de esta manera su propio proceder novelístico. La representación, titulada *The Provoked Husband*, es descrita por el narrador como “a very grave and solemn entertainment, without any low wit or humour, or jests, and to do it no more than justice, without anything which could provoke a laugh” (XII. 5: 524). El narrador sitúa de este modo al lector en el terreno de la seriedad moral del *romance*, en el que los aspectos cómicos y bajos de la existencia quedan totalmente apartados de la representación, algo que agrada enormemente al público (524). Ante los elogios de este, el titiritero se dirige a los espectadores, explicando los principios que rigen su espectáculo:

The master was so highly elated with these encomiums, that he could not refrain from adding some more of his own. He said, ‘The present age was not improved in anything so much as in their puppet-shows; which, by throwing out Punch and his wife Joan, and such idle trumpery, were at last brought to be a rational entertainment. I remember,’ said he, ‘when I first took to the business, there was a great deal of low stuff that did very well to make folks laugh; but was never calculated to improve the morals of young people, which certainly ought to be principally aimed at in every puppet show: for why may not good and instructive lessons be conveyed this way, as well as any other? My figures are big as the life, and they represent the life in every particular; and I question not but people rise from my little drama as much improved as they do from the great.’ (XII. 5: 525)

Las palabras del titiritero, que podrían haber sido perfectamente expresadas por un Richardson o un Cibber, representan por lo tanto una concepción literaria tendente a la ejemplaridad positiva y a la idealización de los personajes, algo que excluye de su espectáculo a Punch y Joan, dos personajes derivados de la *commedia dell’arte* italiana — concretamente Punch viene de *Punchinello*, la versión anglicada de *Pulcinella* —, caracterizada por su tratamiento de temas bajos como el adulterio o los celos.¹⁴⁸ Frente

¹⁴⁸ Las similitudes entre los presupuestos teóricos del titiritero y los del proceder novelístico de Richardson son evidentes. Anthony Hasall ha relacionado muy acertadamente el episodio del espectáculo de marionetas con la crítica general de Fielding a Richardson y su defensa de un arte más inclusivo capaz de incluir lo alto y lo bajo dentro de sí:

The sequence is interesting for the light it sheds on Fielding’s notions of the relationship between Art and morality. Professedly moral art, like professedly moral people or behavior, he immediately suspects of hypocrisy. His response to Richardson’s *Pamela* was typical: it was not so much the concept that virtue is rewarded that Fielding objected to as the public profession that virtue would be rewarded tangibly in the here and now. *Tom Jones* can recommend ‘The Cause of Religion and Virtue’ effectively because it first entertains its readers with an engagingly human story of a tried and proven kind, like the antics of Punch and Joan, and not such modern trumpery as Colley Cibber’s part of *The Provoked Husband*, or *Pamela* [...]. The accusations of ‘lowness’ directed at Fielding’s writing

a los comentarios del titiritero, Jones reacciona señalando que “I should have been glad to have seen my old acquaintance Master Punch, for all that; and so far from improving, I think, by leaving out him and his merry wife Joan, you have spoiled the puppet-show” (525). Jones se sitúa por lo tanto en unos postulados muy similares a los posicionamientos poetológicos del propio Fielding, que, tal y como se ha visto, trataba de aunar lo bajo y lo alto en su *comic romance*. El titiritero, bastante enojado ante las palabras de Jones, replica que en su momento ya introdujo de nuevo a Punch y Joan en una representación en Bath, algo que le hizo perder dinero, aseverando finalmente que “a little matter shall never bribe me to *degrade* my own profession, nor I will ever willingly consent to the spoiling the decency and regularity of my stage, by introducing any such low stuff upon it” (525), palabras que son de nuevo aplaudidas por un funcionario y un recaudador de impuestos que se encuentran en la venta, algo que hace desistir a Tom de continuar su razonamiento dada la superioridad numérica de sus antagonistas (525-526).

Sin embargo, si bien Tom no puede imponerse mediante sus argumentos, la realidad acudiría en su ayuda. Durante la representación de *The Provoked Husband* se produce un incidente que la interrumpirá. La ventera, que encuentra a una de sus empleadas en un lugar cercano a la escena del retablo en una posición no excesivamente decorosa, empieza a zurrarle y a increparle, lo que fuerza al titiritero a interrumpir su representación. El narrador de Fielding se ceba maliciosamente con las pretensiones morales de este, subrayando el correctivo que la realidad aplica a sus ideas sobre los espectáculos de marionetas:

Thus the uproar aforesaid, and the arrival of the landlady, silenced the master of the puppet-show, and put a speedy and final end to that grave and solemn harangue, of which we have given the reader a sufficient taste already. Nothing indeed could have happened so very inopportune as this accident; the most wanton malice of fortune could not have contrived such another stratagem to confound the poor fellow, while he was so triumphantly descanting on the good morals inculcated by his exhibitions. His mouth was now as effectually stopt, as that of a quack must be, if in the midst of a declamation on the great virtues of his pills and powders, the corpse of one of his martyrs should be brought forth, and deposited before the stage, as a testimony to his skill. (XII. 6: 526)

throughout his career doubtless led him to articulate his defence of his own practice, as opposed to that of self-proclaimedly high-minded and morally improving writers which he found to be both unentertaining and more likely to debauch than to improve the morals of its audience, and he presents this defence succinctly and dramatically in the puppet-show sequence. (70)

Como acertadamente apunta Javier Pardo, a través de esta inesperada aparición de la ventera y la moza, “lo bajo, que ha sido excluido, por una parte, reivindica su existencia y niega el pretendido carácter mimético de la representación; y, por otra, invade el territorio de dicha representación, el escenario, para quedar de alguna forma incluido en ella” (1997: 893). De esta manera, las teorías de Tom—y de Fielding—sobre lo presencia de lo bajo y lo alto en la literatura quedan reivindicadas, transformando este episodio en una reflexión implícita sobre la propia obra. En cierta manera, Fielding reproduce en este espejo las implicaciones que se derivaban de la propia representación por Maese Pedro de *Gaiferos y Melisendra*, pero de una manera inversa. Si, mediante la representación de Maese Pedro, Cervantes reflejaba en miniatura el universo de su propia novela, con la representación de *The Provoked Husband* Fielding refleja lo que su novela no aspira a ser, mostrándonos a través de la ausencia de Punch y Joan y de los comentarios de Tom sus intenciones en este sentido. En cualquier caso, como subraya Pardo, la representación de *The Provoked Husband* no incide sobre el carácter ficticio de *Tom Jones*, sino sobre su propio carácter mimético, y en este sentido difiere radicalmente respecto a la obra de Cervantes (894). De este modo, se puede apreciar como “Fielding, una vez más, no se limita a reproducir este episodio quijotesco, como reproduce o evoca algunos otros, sino que imita sobre todo su funcionamiento al servicio de la reflexión sobre la propia obra, como espejo metaficcional; está imitando de nuevo la manera más que los contenidos cervantinos” (894).

Si, a través del episodio del retablo de marionetas, Fielding realizaba una reflexión sobre los presupuestos miméticos de su propia obra, con la presencia de Tom y Partridge en la representación de *Hamlet* en Londres, el autor inglés incidirá en la norma de recepción de su propia novela, es decir, en la manera en la que quiere que esta sea leída. Sin embargo, esta norma de recepción quedará reflejada, al igual que ocurría en el *Quijote* cervantino, *ex negativo*, es decir, a través de la dramatización de la lectura errónea de uno de los personajes implicados en este espejo metaficcional, en este caso Partridge. Al igual que el hidalgo manchego, Partridge caerá en una profunda confusión entre la realidad y la ficción, algo que le impedirá comprender correctamente el espectáculo puramente estético que tiene ante sus ojos. La confusión de Partridge se deriva de la entrada en escena del fantasma y de Hamlet, interpretado por David Garrick, uno de los actores británicos más celebres de todo el siglo XVIII. En

un principio, Partridge parece comprender la diferencia entre representación y realidad, pero la extraordinaria interpretación de Garrick pronto despierta sus dudas, ya que, ante las muestras de asombro y terror del actor, Partridge comienza a pensar que este se encuentra frente a una verdadera aparición:

As soon as the play, which was *Hamlet Prince of Denmark*, began, Partridge was all attention, nor did he break silence till the entrance of the ghost; upon which he asked Jones, 'What man that was in the strange dress; something,' said he, 'like what I have seen in a picture. Sure it is not an armour, is it?' Jones answered, 'That is the ghost.' To which Partridge replied with a smile, 'Persuade me to that, sir, if you can. Though I can't say I ever actually saw a ghost in my life, yet I am certain I should know one, if I saw him, better than that comes to. No, no, sir, ghosts don't appear in such dresses as that, neither.' In this mistake, which caused much laughter in the neighbourhood, he was suffered to continue, 'till the scene between the ghost and Hamlet, when Partridge gave that credit to Mr Garrick, which he had denied to Jones, and fell into so violent a trembling, that his knees knocked against each other, Jones asked him what was the matter, and whether he was afraid of the warrior upon the stage? 'O la! sir,' said he, 'I perceive now it is what you told me. I am not afraid of anything; for I know it is but a play; and if it was really a ghost, it could do no harm at such a distance, and in so much company; and yet, if I was frightened, I am not the only person'. (XVI. 5: 709, énfasis añadido)

La confusión de Partridge es total, ya que acaba incluso interactuando en el diálogo entre el fantasma y Hamlet (709), o en la conversación entre el príncipe y la reina (710), algo que guarda interesantes reminiscencias con la entrada de Don Quijote en el escenario de Maese Pedro. Durante todo el intercambio entre el fantasma y Hamlet, Partridge "sat with his eyes fixed partly on the ghost, and partly on Hamlet, and with his mouth open; the same passions which succeeded each other in Hamlet, succeeding likewise in him" (709).¹⁴⁹ La identificación de Partridge con la interpretación que contempla es absoluta. El acompañante de Jones ha traspasado la frontera entre la

¹⁴⁹ La identificación total de Partridge con Hamlet continúa en un intercambio con Jones que resulta bastante significativo:

When the scene was over, Jones said, 'Why, Partridge, you exceed my expectations. You enjoy the play more than I conceived possible.' 'Nay, sir,' answered Partridge, 'if you are not afraid of the devil, I can't help it; but to be sure it is natural to be surprised at such things, though I know there is nothing in them: not that it was the ghost that surprised me either; for I should have known that to have been a man in a strange dress: but when I saw the little man so frightened himself, it was that which took hold of me.' 'And dost thou imagine then, Partridge,' cries Jones, 'that he was really frightened?' 'Nay, sir,' said Partridge, 'did not you yourself observe afterwards, when he found out it was his own father's spirit, and how he was murdered in the garden, how his fear forsook him by degrees, and he was struck dumb with sorrow, as it were, just as I should have been, had it been my own case.—But hush! Oh la! What noise is that? There he is again.—Well, to be certain, though I know there is nothing at all in it, I am glad I am not down yonder, where those men are'. (XVI. 5: 709-710, énfasis añadido)

realidad y la ficción, introduciéndose en esta última y eliminando la distancia crítica necesaria que Fielding promulga como condición *sine qua non* para el correcto entendimiento de su novela.

La confusión de Partridge se hace aún más patente en sus juicios sobre los actores que interpretan la obra de Shakespeare. Respecto al rey, que no parece sentirse particularmente afectado ante la representación dentro de la propia obra que refleja su culpabilidad en el asesinato del antiguo rey, Partridge espeta a Mrs. Miller, que se encuentra junto con Jones y Partridge en el teatro, que “if she did not imagine the King looked as if he was touched; though he is,” said he, ‘a good actor, and doth all he can to hide it’ (711). Para Partridge, los buenos actores son aquellos capaces de no expresar las emociones que deberían sentir, en otras palabras, de interpretar y no actuar naturalmente. Esto resulta aún más evidente una vez que la obra acaba y Jones le pregunta cuál ha sido su actor favorito:

‘The king without doubt.’ ‘Indeed, Mr Partridge,’ says Mrs Miller, ‘you are not of the same opinion with the town; for they are all agreed that Hamlet is acted by the best player who was ever on the stage.’ ‘He the best player!’ cries Partridge, with a contemptuous sneer, ‘Why, I could act as well as he myself. I am sure if I had seen a ghost, I should have looked in the very same manner, and done just as he did. And then, to be sure, in that scene, as you called it, between him and his mother, where you told me he acted so fine, why, Lord help me, any man, that is, any good man, that had had such a mother, would have done exactly the same. I know you are joking with me; but indeed, madam, though I was never at a play in London, yet I have seen acting before in the country; and the king for my money; he speaks all his words distinctly, half as loud as again as the other. — *Anybody may see he is an actor.* (XVI. 5: 711, énfasis añadido)

Para Partridge, el criterio de una buena interpretación no es otro que la exageración que permite observar que nos encontramos frente a una acción ficticia y no real. Una buena actuación, aquella que borra las distancias entre la mimesis y la realidad, no supone para Partridge interpretación alguna, pues se deriva de las reacciones naturales ante determinados acontecimientos, por lo que su opinión invierte directamente las características de lo que supone una buena o mala actuación por parte de un actor. La falta de distancia de Partridge respecto a lo que observa le impide apreciar correctamente la obra, y precisamente este es el error que Fielding no quiere que sus lectores cometan. Como Javier Pardo muy acertadamente señala:

Partridge es el lector que Fielding no quiere para su novela, como don Quijote era para Cervantes el lector que no quiere que seamos. Si Cervantes no quería que fuésemos Quijotes, Fielding no quiere que seamos como Partridge. La escena del

teatro es así un espejo metaficcional de características diferentes al que aparece en el *Quijote*, y que además ha perdido prácticamente su carácter especular—es decir, su carácter de artefacto artístico que refleja la obra en su contenido—pero no su carácter metaficcional—de artefacto que reflexiona sobre ella y nos recuerda su naturaleza ficticia—y lo hace en términos similares a los de Cervantes. (1997: 897-898)

De esta manera, Fielding, al igual que Cervantes, emplea el espejo metaficcional para establecer una norma de lectura de su novela y apuntalar sus objetivos pedagógicos respecto a los lectores. Si las técnicas metaficcionales nos recordaban abiertamente que lo que leemos no es más que una ficción, la actitud de Partridge o la del hidalgo manchego no hacen más que ilustrar las consecuencias que la asunción de la ficción como realidad conlleva, reflejando las evidentes deficiencias epistemológicas que esta crea. A través de la dramatización de estos lectores fallidos, Cervantes y Fielding ejercen una *pedagogía quijotesca* indirecta, insistiendo en la distancia crítica que el lector de sus novelas debe adoptar. Como señala Anthony Hasall, Fielding no permite al lector el placer de suspender la incredulidad, ya que su arte busca combinar “the pleasures of imaginative involvement with the responsibilities of judgement” (54). El autor inglés esboza así un lector no muy diferente del cervantino, capaz de mantener en funcionamiento sus capacidades críticas durante la lectura de su novela. Como apunta Susan Miller, Fielding busca un lector activo, capaz de entender el juego en el que el autor de la novela le ha invitado a participar: “the conspicuous artifice of the novel sharpens the reader’s apprehension that Reading is in itself an active rather than passive process. Fielding demands that his readers self-consciously play *Tom Jones*, that they pursue not only a solution to the story’s puzzle, but also an awareness of themselves as reading agonists” (1977: 92). De este modo, Fielding no se contenta únicamente con entretener a su audiencia, sino que busca instruir la (Preston 1973: 542), persiguiendo unos objetivos más epistemológicos que morales (537) y creando un tipo de novela profundamente auto-consciente que cuestiona el propio proceso de lectura de sus lectores y que, en definitiva, trata de establecer un tipo de lector más cervantino que richardsoniano.

3.3.4. Excurso: *Tom Jones* ¿una novela de formación?

Allworthy was likewise greatly liberal to Jones on the marriage, and hath omitted no instance of showing his affection to him and his lady, who love him as a father. Whatever in the nature of Jones had a tendency to vice, has been corrected by continual conversation with this good man, and by his union with the lovely and virtuous Sophia. He hath also, by reflexion on his past follies, acquired a discretion and prudence very uncommon in one of his lively parts.

Tom Jones (XVIII. 13: 822)

Tom Jones is a novel of education, and behind it lies a long tradition of treatises written for the benefit of the prince and those who would surround and influence him in his function as leader of his nation and establisher of his country's ethos. The modern voices of Machiavelli and Castiglioni—and especially the English voices of Elyot, Ascham, Hoby, Erasmus, and More—in addition to the ancient voices of Vergil and Cicero echo from afar in the tones of *Tom Jones*, but Fielding's version is updated to the needs of a culture where political power is more widely dispersed. It is ostentably *Tom* whose education is the subject of the novel, but ultimately he has to share the spotlight with the reader, who may be of equal importance in the political world *Tom Jones* reflects.

J. Paul Hunter, *Occasional Form: Henry Fielding and the Chains of Circumstance* (182)

¿Es *Tom Jones* un *bildungsroman*? La corrección por parte de Tom de sus inclinaciones al vicio hacia el final de la novela ha llevado a algunos críticos a entender la novela de Fielding como un ejemplo de la novela de formación, en la que generalmente se tematiza el desarrollo hacia la madurez de un personaje joven e inexperto sobre el que gira toda la novela. Así, Michael Irwin reflexionaba sobre la complejidad del personaje de Tom Jones y su paulatino proceso de desarrollo, dirigido hacia la adquisición de una virtud ausente en su personalidad, la prudencia:

This is an idea demanding a much more intricate narrative embodiment than that of *Joseph Andrews*, a movement away from the fairly simple personification of the moral fable. The central character must be more complex, must be allowed to do wrong, and eventually—since the book, as a comedy, is to end happily—*must be shown as developing a new discretion*. Moreover since the hero's active goodness, and more particularly his imprudence, can only be demonstrated through positive deeds and their repercussions, he must be shown to be much more in control and responsible for his own destiny. Altogether, in fact, the didactic plan of *Tom Jones* demands a narrative projection a good deal closer to the modern novel, in its complexity, than *Joseph Andrews* was. (87, énfasis añadido)

Como acertadamente subraya Irwin, la complejidad de *Tom Jones* respecto a *Joseph Andrews* es en este aspecto mucho mayor. Tal y como se ha dicho más arriba, en la primera novela de Fielding existían ciertos rasgos de evolución en el personaje de Joseph al abandonar su quijotismo pameliano a favor de una mayor madurez y resolución, pero este proceso se producía de una manera un tanto brusca y sin demasiado tratamiento narrativo. En *Tom Jones*, Fielding deja caer a su héroe en el error repetidas veces a lo largo de la novela, para poder reflejar así una evolución en su personalidad y en su manera de amar a Sophia. Como señala Reinhold Grimm, Tom experimenta una suerte de educación sentimental, algo que convierte a *Tom Jones*, en opinión del crítico alemán, en una novela de formación:

[...] perhaps I should expressly mention that Fielding's Tom does undergo an *education sentimentale*, to borrow Flaubert's title, but his education, in contrast to Frédéric Moureau's, is a successful one leading to a happy ending. Clearly, a process of learning, of formation, and even education, is taking place in *Tom Jones*, eagerly that erstwhile 'Rogue' avows that he 'will learn' and indeed 'has learnt already'. (2005: 112)

Las palabras de Irwin, Hunter (que encabezan esta sección) y, en última instancia, Grimm convertirían a la novela de Fielding en una clara precursora del *bildungsroman* alemán, principal exponente de la novela de formación en la novela europea y habitualmente considerada el origen y el punto culminante de este género novelístico. Sin embargo, el propio Grimm se apresura a señalar que *Tom Jones* en ningún caso podría considerarse como un exponente del *bildungsroman*, declarando que, pese a las evidentes conexiones de *Tom Jones* con el primero de los *bildungsromane* germanos, el *Agathon* de Wieland, la obra del autor inglés quedaría excluida de esta tradición, que considera única y específicamente alemana:

No less great and secular, however, is and will be, to all intents and purposes, *Tom Jones's* function and position in terms of a prospective and anticipatory work. As intimated repeatedly, Fielding's novel already blazes the trail for the transition from the picaresque novel, and its latter-day specimens like *Gil Blas* in particular, to the new—and specifically German—genre of the *Bildungsroman*, both in practice, with C.M. Wieland's *Geschichte des Agathon* [...] of 1766, and in theory, with Blanckenburg's aforementioned *Versuch über den Roman* of 1774. This newfangled novelistic genre, which has so much in common with the picaresque, was to culminate early on, as is more than well known, indeed a truism, in Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre: ein Roman* [...]. No matter how frequently, intensively, and ambitiously imitated and emulated in German letters—and the *Bildungsroman*, to repeat it, is a typically German phenomenon as its very name bespeaks it so eloquently—that fulminant novel of education has been never

surpassed, and hardly ever equaled either by the German, or, least of all, French and English authors, for all their admirable efforts. (110-111)

Las palabras de Grimm, que rezuman un cierto chauvinismo, son en cualquier caso características de una clara tendencia dentro de la crítica alemana, que entiende el *bildungsroman* como un fenómeno exclusivamente alemán y goethiano. Las opiniones de Ludwig Borinski, en su historia de la novela inglesa del siglo XVIII, confirman esta tendencia, reconociendo al igual que Grimm el potencial formativo de *Tom Jones*, pero sin llegar a incluir la novela de Fielding dentro de la tradición de la novela de formación, que entiende de nuevo como específicamente alemana:

Entsprechend diesem Moralismus ist *Tom Jones* ein Erziehungsroman. Tom ist trotz seiner Schwächen ein idealer Charakter, der nur Selbstbeherrschung und Klugheit fehlen, der sonst aber nur edle Anlagen hat. Seine Abenteuer haben den Zweck, ihn diese fehlenden Eigenschaften zu lehren. Die Verkörperung der fehlenden Eigenschaften ist Sophia, die Frau ist ja jetzt die Idealfigur, der der Mann nachlebt. Seine Ehe hat symbolische Bedeutung, seine Erziehung zur Weisheit und zur Reife ist vollendet. Erziehungsroman heißt aber nicht Entwicklungsroman im deutschen Stil. Dieser falsche Ausdruck wird oft für *Tom Jones* gebraucht. Es ist nicht das innere Reifen einer Persönlichkeit mit ihrem kämpfen und seelischen Erfahren, Fielding zeigt ja überhaupt nicht viel von Innenleben. Vor allem bleibt sich der Charakter des Helden durch den ganzen Roman gleich, er bekommt nur am Ende eine weitere gute Eigenschaft hinzu. (213-214)¹⁵⁰

Si bien Borinski apunta la principal diferencia entre *Tom Jones* y el *bildungsroman* alemán, que no es otra que la ausencia de ese proceso de desarrollo interior o espiritual, sus palabras reflejan la principal aporía en la que suelen caer aquellos juicios que excluyen a *Tom Jones* de la tradición de la novela de formación. Esta contradicción no es otra que el apuntar el proceso de evolución del personaje central de la novela de Fielding para apartarle posteriormente de otros héroes *bildungsromanianos* como Agathon o Wilhelm Meister, sin aportar una argumentación que sostenga esta distinción. Además, estas opiniones evidencian una preocupante

¹⁵⁰ «Conforme a este moralismo, *Tom Jones* es un *Erziehungsroman*. Tom es, pese a sus debilidades, un personaje ideal al que únicamente le faltan la astucia y el autodomínio, y que por lo demás posee únicamente aptitudes nobles. La personificación de las cualidades ausentes en él es Sofía, la mujer es efectivamente la figura ideal que el hombre toma como ejemplo. Su matrimonio tiene un significado simbólico, su formación hacia la sabiduría y hacia la madurez está de esta manera completa. *Erziehungsroman* no quiere decir sin embargo *Entwicklungsroman* en el sentido alemán. Esta expresión se emplea a menudo de manera errónea en relación a *Tom Jones*. No es el desarrollo individual e interior de una personalidad con sus luchas y experiencias espirituales lo que Fielding nos muestra, no se muestra demasiada vida interior. Sobre todo, el personaje del héroe permanece igual a lo largo de toda la novela, únicamente adquiere al final una nueva característica positiva».

falta de claridad sobre qué es exactamente la novela de formación o su manifestación exclusivamente alemana, el *bildungsroman*. Estas carencias resultan la principal motivación de este excurso, en el que se pretende ofrecer una cierta claridad teórica e histórica sobre las características fundamentales del *bildungsroman*, de cara a poder juzgar la pertenencia o no de *Tom Jones* a este género, algo que resulta de obligado cumplimiento dadas las evidentes afinidades entre *Tom Jones* y *Agathon*, que serán tratadas posteriormente en este trabajo. A continuación se ofrecen una serie de consideraciones teóricas sobre el género que permitirán analizar posteriormente el proceso de evolución de *Tom Jones*, así como sus semejanzas y diferencias respecto a personajes como Don Sylvio von Rosalva o el propio *Agathon*.

3.3.4.1. El *bildungsroman*: breve historia crítica del concepto y principales características genéricas

La historia del *bildungsroman* como concepto crítico se encuentra íntimamente ligada a la recepción del máximo exponente del género, los *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795-6) de Johann Wolfgang von Goethe. El concepto de *bildungsroman* será utilizado por vez primera por el profesor de Estética de la Universidad de Dorpat—actualmente Tartu, en Estonia—, Karl Morgenstern, que en su obra *Über das Wesen des Bildungsromans* (1820) define la novela de formación de la siguiente manera: “*Bildungsroman* wird der heißen dürfen, erstens und vorzüglich wegen seines Stoffs, weil er des Helden Bildung in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung darstellt; zweytens aber auch, weil er gerade durch diese Darstellung des Lesers Bildung, in weitem Umfange als jede andere Art des Romans, fördert“ (citado en Selbmann 11).¹⁵¹ Para Morgenstern, el *Wilhelm Meister* de Goethe supone el paradigma del género y lo califica como el “vorzüglichsten seiner Zeit, aus unserer Zeit für unsere Zeit”¹⁵² (citado en Selbmann 11), estableciendo de esta manera por vez primera el influyente papel de *Wilhelm Meister* en los intentos de definición crítica del *bildungsroman*.¹⁵³

¹⁵¹ «*Bildungsroman* habrá de llamarse, primera y fundamentalmente por su contenido, ya que refleja la formación del héroe desde su inicio y desarrollo hasta un cierto nivel de acabamiento; en segundo lugar, también porque precisamente a través de esta representación se fomenta la formación del lector de una manera mucho más amplia que en cualquier otro tipo de novela».

¹⁵² «El más perfecto en su estilo, desde nuestro tiempo y para nuestro tiempo».

¹⁵³ Morgenstern dedicó tres de sus obras al estudio del *Bildungsroman*, concretamente su *Über den Geist und Zusammenhang einer Reihe philosophischer Romane* (1817), *Über das Wesen des*

El filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel retoma la senda iniciada por Morgenstern en sus *Vorlesungen über die Ästhetik* (1818-1829), en las que articula una de las más prolíficas teorías de la novela, pese a que esta no era la intención principal de su obra, tal y como señala Selbmann (12). Para Hegel, la novela se constituye como “*moderne bürgerliche Epopöe*” o la moderna epopeya burguesa (anticipándose claramente a las ideas de György Lukács al respecto), cuya tarea sería la de representar el “*Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse*” (983).¹⁵⁴ Las reflexiones teóricas de Hegel sobre la novela se muestran de esta manera claramente influidas por los ejemplos prácticos del *bildungsroman*, algo que el siguiente extracto de sus *Vorlesungen über die Ästhetik* pone de manifiesto. La inclusión del mismo se ve justificada por ser una perfecta –en mi opinión quizás sea la mejor– descripción de la novela de formación, que paradójicamente se produce sin utilizar en ningún momento el término *bildungsroman* (Selbmann 14). Hegel define la novela de la siguiente manera:

An diese Auflösung des Romantischen, seiner bisherigen Gestalt nach, schließt sich drittens endlich das *Romanhafte* im modernen Sinne des Wortes, dem der Ziel nach die Ritter- und Schäferromans vorangehen. *Dies Romanhafte ist das wieder zum Ernste, zu einem wirklichen Gehalte gewordene Rittertum.* [...] Dadurch verändert sich auch die Ritterlichkeit der in neueren Romanen agierenden Helden. Sie stehen als Individuen mit ihren subjektiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrsucht oder mit ihren Idealen der Weltverbesserung dieser bestehenden Ordnung und Prosa der Wirklichkeit gegenüber, die ihnen von allen Seiten Schwierigkeiten in den Weg legt. [...]. *Besonders sind Jünglinge diese neuen Ritter, die sich durch den Weltlauf, der sich statt ihrer Ideale realisiert, durchschlagen müssen und es nun für ein Unglück halten, daß es überhaupt Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat, Gesetze, Berufsgeschäfte usf. gibt, weil diese substantiellen Lebensbeziehungen sich mit ihren Schranken grausam den Idealen und dem unendlichen Rechte des Herzens entgegensetzen.* Nun gilt es, ein Loch in diese Ordnung der Dinge hineinzustoßen, die Welt zu verändern, zu verbessern oder ihr zum Trotz sich wenigstens einen Himmel auf Erden herauszuschneiden[...] Diese Kämpfe sind in der modernen Welt nichts weiteres als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. Denn *das Ende solcher*

Bildungsroman (1820) y *Zur Geschichte des Bildungsromans* (1824). En el primero de estos trabajos Morgenstern compara la educación del héroe del *bildungsroman* con la historia de la formación del propio autor, otorgando a la novela de formación un carácter claramente autobiográfico (Selbmann 10). A su vez, Morgenstern, describiendo la práctica novelística de Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831), habla de cuatro fases fundamentales en el desarrollo de sus personajes: el estudio de los escritores franceses, la lectura de los clásicos, los viajes por el mundo y la entrada en la ciudad. Morgenstern también señala la contradicción entre el mundo poético interior del personaje y la realidad (Selbmann 10), introduciendo de esta manera algunos de los conceptos que posteriores teóricos del *Bildungsroman* asumirán como características fundamentales del género.

¹⁵⁴ «Conflicto entre la poesía del corazón y la opuesta prosa de las circunstancias».

*Lehrjahre besteht darin, daß sich die Subjekt die Hörner abläuft, mit seinen Wünschen und Mienen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt hineintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt. [...] Wir sehen hier den gleichen Charakter der Abenteuerlichkeit, nur daß dieselbe ihre rechte Bedeutung findet und das Phantastische daran die nötige Korrektion erfahren muß. (Ästhetik 557, énfasis añadido)*¹⁵⁵

Sin quererlo ni pretenderlo, Hegel ofrece la mejor descripción de los aspectos fundamentales de un *bildungsroman*, estableciendo las características fundamentales que posteriormente serán invocadas por los principales teóricos del género.

Las primeras investigaciones filológicas sobre el *bildungsroman* de las que tenemos constancia surgirán durante el último tercio del siglo XIX, gracias a las reflexiones de Wilhelm Dilthey (1833-1911) en su *Leben Schleiermachers* (1870).¹⁵⁶ Para el filósofo alemán, aquellas novelas “que componen la escuela del *Wilhelm Meister*”

¹⁵⁵ «En esta disolución de lo romanesco, según su forma anterior, se deduce en tercer lugar lo novelesco en el moderno sentido de la palabra, al que según su aspiración preceden los romances pastoriles y caballerescos. Lo novelesco es la caballería llevada de nuevo a lo serio, a una forma real. [...] De este modo se transforma la hidalguía de los protagonistas de las nuevas novelas. Estos aparecen como individuos con sus aspiraciones subjetivas en el amor, en el orgullo o en la ambición desmesurada, o con sus ideales de mejora del mundo, a los que se contraponen este orden existente y la prosa de la realidad, que les pone dificultades en su camino por todos lados. [...] Particularmente son los jóvenes estos nuevos caballeros, que a través de la experiencia en el mundo, que se produce en lugar de sus ideales, han de abrirse paso, y que ahora consideran una desgracia el hecho de que exista familia, sociedad burguesa, estado, leyes, asuntos profesionales, etc..., ya que estas sustanciales relaciones vitales con sus limitaciones se contraponen cruelmente con sus ideales y a los interminables derechos del corazón. [...] Estas luchas son en el mundo moderno no más que los años de aprendizaje, la educación del individuo hacia la realidad existente, y adquieren únicamente de esta manera su verdadero sentido. El fin de estos años consiste en que el individuo se afile los cuernos, en que entre en la concatenación del mundo con sus deseos y poses, y que adquiera de esta manera un punto de vista mesurado. [...] Aquí vemos de nuevo el mismo carácter de lo aventurero, únicamente que este encuentra ahora su verdadero significado, y que lo fantástico ha de experimentar las correcciones necesarias».

¹⁵⁶ Para Rolf Selbmann, la primera descripción teórica sobre el *bildungsroman* se produce ya en la *Versuch über den Roman* de Friedrich von Blanckenburg (1774), orientada claramente respecto a la práctica novelística de C. M. Wieland (7). Tal y como señala Selbmann, el hecho de que von Blanckenburg describa el objetivo de la novela como “la educación, la formación de la personalidad de un héroe” apunta a una elevación poetológica del *bildungsroman* como ejemplo supremo de la novela, pese a que, como también señala el propio Selbmann, el tipo de novela que demanda Blanckenburg todavía no se había extendido en las letras alemanas, sino que más bien describía una construcción ideal (7). Precisamente por esta razón parece más coherente situar el inicio de la discusión crítica del género en los intentos pioneros de Morgenstern o de Dilthey que en von Blanckenburg. Así, el mismo Selbmann señala cómo la historia real de la investigación sobre el *bildungsroman* comienza con Wilhelm Dilthey (15). Selbmann ofrece una detallada descripción de los distintos estudios sobre el *bildungsroman* hasta la fecha (15-22), en la que me baso parcialmente para articular esta breve descripción de la evolución del *bildungsroman* como concepto literario. Todd Kontje ofrece la monografía más amplia y detallada sobre la historia de la discusión crítica sobre el *bildungsroman* en *The German Bildungsroman: History of a National Genre* (1993).

(citado en Jacobs 1971: 10) deberían ser consideradas como *bildungsromane*. Según Dilthey, la obra de Goethe “muestra la formación humana en distintos niveles, formas, y épocas vitales” (citado en Jacobs 1971: 11). Unas décadas más tarde, ya entrados en el siglo XX, Dilthey volvería a reflexionar sobre el *bildungsroman* en un ensayo sobre Hölderlin, titulado *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906). En el capítulo *Goethe und die dichterische Phantasie*, en el que vuelve sobre *Wilhelm Meister*, Dilthey define el *bildungsroman* en torno a una serie de características fundamentales presentes en la gran novela goethiana. Para Dilthey:

Von dem *Wilhelm Meister* und dem *Hesperus* ab stellen sie alle den Jüngling jener Tage dar; wie es in glücklichen Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, den Freundschaft begegnet, und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt im Kampf gerät und so unter mannigfaltigen Lebenserfahrungen heranreift, sich selber findet und seine Aufgabe in der Welt gerecht wird. (Citado en Jacobs 1971: 11)¹⁵⁷

De esta manera, aquellas novelas que siguen la estela de *Wilhelm Meister* mostrarían una característica fundamental, el conflicto entre las ilusiones de la juventud y las duras realidades del mundo, entre la inexperiencia adolescente y la experiencia de la madurez. Esta problemática, ya apuntada en Hegel, se convertirá en la característica principal del género para otros autores posteriores a Dilthey, que orientan sus definiciones del *bildungsroman* en torno a este contraste.

Tal es el caso del estudio de Melitta Gerhard de 1926 sobre la novela de formación alemana, *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister*, que trató de expandir el corpus de novelas de formación en la literatura alemana, habitualmente restringido a Goethe y sus coetáneos. Gerhard, que traza una historia de la novela de formación desde el *Parzival* (s. XIII) de Wolfram von Eschenbach hasta el propio *Wilhelm Meister*, definió la novela de formación de la siguiente manera: “Entwicklungsromane seien alle die Werke, die das Problem der Auseinandersetzung mit der Welt, seines allmählichen Reifens und Hineinwachsens in die Welt zum Gegenstand haben, wie immer die Voraussetzung und Ziel dieses Weges beschaffen

¹⁵⁷ «Desde el *Wilhelm Meister* y el *Hesperus*, todas ellas representan a los jovencitos en aquellos días en los que se introducen en el feliz amanecer de la vida, en los que buscan almas gemelas, se encuentran con la amistad y con el amor, pero en los que también se choca con las duras realidades del mundo, madurando bajo variadas experiencias vitales, hasta encontrar su verdadera vocación en el mundo».

sein mag“ (1).¹⁵⁸ El problema del estudio de Gerhard proviene no de su definición de la novela de formación, sino más bien del amplio número de *entwicklungsromane* que incluye, algunos prenovelísticos como el propio *Parzival*. Además, al incluir todas estas novelas bajo el término de *entwicklungsroman*, se inicia la confusión crítica entre los términos *entwicklungsroman* y *bildungsroman*, utilizados de manera sinónima por Gerhard.¹⁵⁹ En un estudio posterior, Lothar Köhn tratará de solucionar esta problemática, restringiendo el concepto de *bildungsroman* a las novelas de formación pertenecientes a la época de Goethe, mientras que el resto de novelas que retratarían este proceso de maduración deberían ser denominadas simplemente como *entwicklungsromane* (citado en Jacobs 1971: 14).¹⁶⁰ En cualquier caso, la distinción trazada por Köhn no ha perdurado en el tiempo, ya que las novelas de formación son habitualmente denominadas *bildungsroman*, término que se ha extendido no solo más allá de la época de Goethe sino de la germanística y que es habitualmente empleado en las historias de la literatura de diversas tradiciones nacionales, particularmente en el ámbito anglosajón, que lo entiende como una categoría estético-genérica y no restringida a un lugar y periodo histórico concreto. Por su parte, Hans Heinrich Borchardt define en su *Reallexikon der deutsche Literaturgeschichte* (1958) el *bildungsroman* en torno a tres fases fundamentales: la época de juventud, los años de peregrinaje y el acceso final a un nivel de paraíso terrenal (citado en Jacobs 1971: 15). Sin embargo, tal y como señala Jacobs, esta definición resulta “extremadamente insatisfactoria”, pues deriva fundamentalmente de la estructura narrativa de *Wilhelm Meister* (1971: 15). El propio Jacobs intenta en su magnífico estudio sobre la tradición del *bildungsroman* en la literatura alemana, *Wilhelm Meister und seine Brüder* (1971), ofrecer una solución a esta

¹⁵⁸ «*Entwicklungsromane* son todas aquellas obras que tienen como asunto el problema de la confrontación con el mundo, de la madurez paulatina y la familiarización con este, sea cual sea la manera en la que se procure esta premisa y este objetivo».

¹⁵⁹ Selbmann también ha señalado la confusión creada por el estudio de Gerhard: “Melitta Gerhard [...] behandelt daher z.B. Wielands *Geschichte des Agathon* als ‘psychologyschen Entwicklungsroman’ (87ff) und den *Wilhelm Meister* als ‘modernen Bildungsroman’ (131ff., 160), ohne daß ein Unterschied zwischen Entwicklungsroman und Bildungsroman deutlich würde” (19). [Melitta Gerhard [...] trata por ejemplo la *Historia de Agathon* de Wieland como ‘*entwicklungsroman* psicológico’ (87 n.p.) y el *Wilhelm Meister* como ‘*bildungsroman* moderno’ (131 n.p., 160), sin que la diferencia entre el *Entwicklungsroman* y el *Bildungsroman* quede clara]

¹⁶⁰ “Entwicklungs- und Bildungsroman”, *Deutsche Vierteljahresschrift* 42 (1968). Fritz Martini ya había apuntado hacia la naturaleza histórica del género en un artículo anterior de 1961, “Der Bildungsroman: Zur Geschichte des Wortes und der Theorie”, *Deutsche Vierteljahresschrift* 35.1: 44-63. Para Martini, el Bildungsroman no puede definirse como una categoría estético-formal, sino más bien como un género puramente histórico.

problemática, estableciendo unas características fundamentales del género de las que deriva su selección de los textos más representativos de esta tradición, que para el estudioso alemán comienza con la producción novelística de C. M. Wieland. Para Jacobs, la temática fundamental del *bildungsroman* es la “eliminación del contraste abstracto entre el sujeto y el objeto” (19), caracterizado a través de la figura central de la novela, el héroe joven e inexperto:

Der Held des Bildungsromans erfährt zunächst die Fremdheit von Ich und Welt, von begeistert erlebtem Ideal und kruder Realität. Die Verbindung der beiden Momente wird möglich, indem das Individuum erkennt und überwindet, was er an bloß zufälligem und Partikularem an sich hat, und indem es ferner seinen abstrakt-subjektiven Idealismus durch die Begegnung mit der Wirklichkeit von allem enthusiastischen Überschwang heilt. (18)¹⁶¹

Para Jacobs, por lo tanto, el *bildungsroman* se articula a través del cervantino contraste entre la idealidad y la realidad, propiciando el proceso de desilusión y renuncia (20-21) que caracteriza a muchos de los héroes propios de este género, que han de aceptar el peso de la realidad y lo quimérico e impracticable de sus idealistas aspiraciones.¹⁶²

A partir de los años 70, los estudios sobre el género traspasan las fronteras del ámbito germanoparlante y se extienden a investigadores extranjeros. Entre ellos ocupa un lugar fundamental el británico Martin Swales, que en su artículo *Utopie und bildungsroman* caracteriza este como un género particularmente ambiguo, basado en el contraste entre distintos aspectos narrativos:

Alle diese Bildungsromane scheinen mir eines gemeinsam zu haben: sowohl die Romanhandlung als auch der erzählerische Kommentar werden von einer grundlegenden Spannung zwischen Nacheinander und Nebeneinander, zwischen Erzählung und Reflexion, zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit getragen. Diese Spannung wird zum strukturbestimmenden Prinzip und verleiht dieser Romanform eine unverkennbare Ambivalenz. (1985: 223)¹⁶³

¹⁶¹ «El héroe del *bildungsroman* experimenta en última instancia la extrañeza entre el yo y el mundo, entre el ideal vivido con entusiasmo y la cruda realidad. La conexión entre ambos momentos es posible en tanto a que el individuo reconoce y supera, lo que dentro de él es puramente casual y particular, y en tanto a que a través de su encuentro con la realidad su idealismo subjetivo-abstracto queda purgado de toda exaltación entusiasta».

¹⁶² Las conexiones entre la novela cervantina y el *bildungsroman* serán tratadas más adelante en los capítulos dedicados al análisis de las novelas de Wieland, que se constituyen como novelas de formación con protagonistas marcadamente quijotescos.

¹⁶³ «Todos estos *bildungsromane* me parece que tienen algo en común. Tanto la acción de la novela como el comentario narratorial se definen por una tensión fundamental entre lo sucesorio y lo coexistente, entre la narración y la reflexión, entre la realidad y la posibilidad. Esta tensión se convierte en un principio fundamental que define su estructura y que otorga a esta forma novelesca su inconfundible ambigüedad».

El propio Swales, en su monografía anterior dedicada a la novela de formación alemana, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse* (1978) señalaba la tensión entre el yo imaginativo y la realidad, entre la concepción más o menos idealizada del mundo que el protagonista tiene y una realidad que corrige esta coloración idealista, como la temática característica del género (29). En esta misma idea ha incidido María de los Ángeles Rodríguez Fontela en su estudio *La Novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española* (1996), en el que la estudiosa gallega apunta a la oposición anteriormente señalada por Swales y al consecuente “renacimiento del yo experimentado” (63) que caracterizaría al *bildungsroman* o novela de autoformación. Estudios como el de Rodríguez Fontela, o como el llevado a cabo por el italiano Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (1987) muestran la dimensión transhistórica y transnacional del concepto de *bildungsroman*, así como el carácter puramente teórico-estético y no historicista que el término ha adquirido, siendo utilizado para definir un tipo de novelas que van más allá de la literatura alemana y del *Goethezeit*. De esta manera, se puede entender el *bildungsroman* como una categoría estética aplicable a novelas no pertenecientes a la literatura alemana de finales del dieciocho, y que mostrarían una serie de características comunes que se derivan de los distintos estudios que han contribuido al establecimiento del *bildungsroman* como un concepto crítico-literario y estético. En cualquier caso, la visión historicista y nacional del género sigue permaneciendo vigente en Alemania y entre un buen número de germanistas. Un buen ejemplo de la pervivencia de esta tendencia es el propio estudio de Selbmann, que, ante la disyuntiva entre una aproximación estético-formal o historicista respecto a la definición del género, apuesta claramente por la segunda, destacando cómo el *bildungsroman* es fundamentalmente un género propio de la Ilustración alemana y no debería aplicarse a otras manifestaciones literarias ajenas a esta, para las que prefiere el término ahistórico *entwicklungsroman* (32).¹⁶⁴

¹⁶⁴ Rolf Selbmann, en su monografía dedicada al tema, ha seguido las ideas fundamentales de Köhn y Martini al tratar de caracterizar y definir el género a través de la resolución de la cuestión en torno a su carácter estético-genérico o puramente histórico. En un primer lugar, Selbmann—siguiendo claramente la estela de Köhn—trata de diferenciar entre la categoría general del *entwicklungsroman*, que describiría “el proceso de formación de un héroe”, del *bildungsroman*, que entiende como un subtipo del *entwicklungsroman* y que describe como una categoría histórica y no estética (30). Selbmann adopta esta postura para evitar que las distinciones entre *entwicklungsroman*, *erziehungsroman* y *bildungsroman* se conviertan en superfluas y, por otra parte, por motivos puramente historicistas, dado que para Selbmann el

La primera de las características propias del género, y quizás la más importante, es que el *bildungsroman* tiene como temática fundamental el *conflicto entre idealidad y realidad*, retratado a través de la figura de un joven e inexperto protagonista. Tal y como señalaba Hegel, en estas novelas nos encontramos habitualmente con jóvenes individuos con unos subjetivos e irrealizables deseos, así como con ciertas intenciones de mejora del mundo, que chocan continuamente contra una realidad que dificulta la consecución de sus idealistas empresas. De esta manera, nos toparemos habitualmente con héroes jóvenes, crecidos en atmósferas un tanto disociadas de la realidad y que tendrán que resolver este déficit experiencial a través de unos años de peregrinaje que constituyen los *Lehrjahre* o años de aprendizaje.

De esta temática deriva la segunda característica fundamental del *bildungsroman*, que no es otra que *presencia de la renuncia* con la que finalizan los años de aprendizaje. El héroe del *bildungsroman* ha de “dejar que se le desgasten los cuernos” (Hegel: 557), y corregir sus tendencias fantásticas e idealistas de cara a reintegrarse a la sociedad. Por lo general, esta integración en la sociedad se materializa a través de la incorporación a la vida doméstica y al matrimonio, que terminan con los años de peregrinaje en busca de la materialización de los ideales romancescos propios de los jóvenes protagonistas del *bildungsroman*.

bildungsroman se constituye como un género histórico, que redefine según los presupuestos formativos de la Ilustración las estructuras ahistóricas propias del *entwicklungsroman* (32). De esta manera, Selbmann subraya como el *bildungsroman* construye su propia temática a través de la reescritura de estructuras propias de la novela picaresca o de novelas como *Tom Jones*, centradas en el proceso vital y en la evolución (o degeneración en el caso de la picaresca) de un héroe (31). Para el estudioso alemán, por lo tanto, la centralidad de la idea de la formación de acuerdo a los presupuestos ilustrados constituye la característica definitoria del *bildungsroman* respecto a la novela de formación o *entwicklungsroman*, que se constituye como la categoría que engloba las distintas manifestaciones históricas de esta, entre las que se encuentra el *bildungsroman*. Esta centralidad de la idea de formación, según Selbmann, no se manifiesta en el *bildungsroman* únicamente a través de la propia historia del héroe, sino que en su opinión también se reflejaría en la “*erzählerische Thematisierung*” o tematización narrativa de la idea de formación (32). Para Selbmann, esta constituye uno de los elementos diferenciales del *bildungsroman* de finales del siglo XVIII y principios del XIX, que lo distinguiría de otras manifestaciones de la novela de formación en las que no se encuentra presente este tratamiento narrativo de la idea de *Bildung*. Tal y como se analizará más adelante, esta distinción resulta bastante dudosa, dado que si bien el tratamiento narrativo de la idea de formación es una constante en el *bildungsroman*, este puede encontrarse en otras novelas que Selbmann y la crítica alemana en general no incluyen dentro de esta tradición, algo que el ejemplo de *Tom Jones* claramente demuestra.

A su vez, tal y como ya señalaba Morgenstern en su definición inaugural del *bildungsroman*, el proceso de formación del héroe es paralelo al *proceso de formación del lector*, llevado a cabo por lo general a través de la figura de un narrador intrusivo que trata de reflejar de manera refractada la temática formativa central en su novela. De esta manera, la pedagogía que se desprende de la acción es trasladada al propio proceso de lectura, de modo que los *bildungsromane*, por lo general, se articulan como novelas profundamente autoconscientes de su propio estatus como literatura.

A través de estas tres características fundamentales se ha tratado de resumir los elementos comunes que se desprenden de toda la discusión crítica en torno a este tipo de novela que se viene produciendo desde finales del siglo XIX. Tras esta breve descripción de la historia crítica del concepto y de sus principales elementos constituyentes, nos encontramos en condiciones de abordar la cuestión que justifica la presencia de este excursus en esta sección dedicada a Fielding. ¿Es *Tom Jones* una novela de formación o *bildungsroman*, tal y como un sector de la crítica ha dado a entender?

3.3.4.2. Sobre la pertenencia de *Tom Jones* a la tradición de la novela de formación o *bildungsroman*

Tal y como acertadamente señala Anthony Hasall, *Tom Jones* es habitualmente más recordado por sus tres deslices carnales con otras mujeres que por su posterior rechazo a otras tres posibles aventuras sexuales distintas hacia el final del libro:

Tom has been more celebrated for his three lapses than for his three subsequent rejections of overtures in the last part of the book. The number is not insignificant. In matching his yielding to temptation with a similar number of resistances the author is confirming the change in his behavior, as well as creating one of the many symmetries which structure *Tom Jones*. (94)

Como las acertadas palabras de Hasall demuestran, esta nueva simetría estructural por parte de Fielding no es aleatoria. A través del rechazo a Lady Bellaston (XV. 9: 680-1), a Arabella Hunt (XV. 11: 686-7) y a las insinuaciones libidinosas de Mrs Fitzpatrick (XVI. 9: 724), Tom evidencia un cambio respecto a su naturaleza más lasciva y picaresca, acercándose más hacia el polo romancesco que había venido evidenciando a lo largo de toda la novela.¹⁶⁵ A estos rechazos cabe añadir el progresivo interés con el que el

¹⁶⁵ Para J. Paul Hunter, las tres caídas en la tentación por parte de Tom no solo representan una manera de caracterizar a Sophia en claro contraste a estas tres mujeres, sino también un modo de apuntar a la paulatina conciencia de Tom sobre su propia personalidad:

narrador refleja este proceso de cambio en Tom, que se produce a lo largo de los últimos libros de la novela centrados en las aventuras londinenses de Tom y Partridge. De este modo, tanto Tom a través de sus acciones, como el narrador por medio de las reflexiones que introduce sobre los cambios acaecidos en la personalidad de Tom, confirman un proceso de evolución por el que el protagonista de la novela adquiere finalmente una mayor prudencia y madurez, quedando de esta manera perfectamente preparado para ejercer su papel de esposo de Sophia.

Los primeros signos de arrepentimiento por parte de Tom respecto a su conducta pasada tienen lugar durante la conversación en la que trata de convencer a Nightingale para que se case con Nancy Miller, a la que este había dejado embarazada. Para tratar de eludir las acusaciones de hipocresía ante su irresponsable comportamiento pasado con las mujeres, Tom confiesa a Nightingale su profundo arrepentimiento respecto a su conducta pasada: “‘Lookee, Mr Nightingale,’ said Jones, ‘I am no canting hypocrite, nor do I pretend to the gift of chastity, more than my neighbours. I have been guilty with women, I own it; but am not conscious that I have ever injured any – nor would I, to procure pleasure to myself, be knowingly the cause of misery to any human being’ ” (XIV. 4: 622). Tom acepta su falta de prudencia con las mujeres, pero se exculpa a sí mismo de cualquier intención malévola en su relación con estas. Su comportamiento caballeresco respecto a prácticamente cualquier mujer atractiva que encuentra en su camino y su falta de discernimiento sobre las situaciones en las que realmente ha de aplicar este tipo de conducta suponen su principal problema. Como señala Nancy Mace, las imprudentes aventuras amorosas de Tom se derivan de su incapacidad para seleccionar los objetos apropiados para su comportamiento heroico:

As in *Joseph Andrews*, the use of epic motifs in *Tom Jones* underscores Tom’s unrealistic view of the world and his imprudent actions early in the novel. Unlike Adams, who fights battles for a virtuous young girl, Tom selects inappropriate objects for his chivalry. Neither Jenny Jones nor Molly Seagrim live up to Tom’s idealistic image, and both cause him to abandon his true love, Sophia. [...] Tom’s heroic pretensions are associated with imprudent choices [...] only when he abandons the heroic ideal does Tom develop the restraint that helps him with Sophia. (72-73)

“Even more important than their contribution to the definition of Sophia is the way that each woman characterizes Tom and his developing sense of himself”. (1975: 169)

Tom deberá desarrollar, por lo tanto, un cambio en su percepción de la realidad y este se produce una vez que acepta las consecuencias de su imprudencia pasada con las mujeres y actúa en consecuencia rechazando las aventuras sexuales con Lady Bellaston y Mrs Fitzpatrick, así como la propuesta de matrimonio de Arabella Hunt, que habría resuelto definitivamente sus penurias económicas en ese momento de la trama.¹⁶⁶ Precisamente en el rechazo a Mrs. Fitzpatrick, que es el último que se produce en la novela, el narrador vuelve a subrayar la evolución que se ha producido en la naturaleza de Tom, que ahora es capaz de concentrarse únicamente en Sophia:

Jones then, after many expressions of thanks, very respectfully retired; nor could Mrs Fitzpatrick forbear making him a present of a look at parting, by which if he had understood nothing, he must have had no understanding in the language of his eyes. In reality it confirmed his resolution of returning to her no more; for faulty as he hath hitherto appeared in this history, his whole thoughts were now so confined to his Sophia, that I believe no woman upon earth could have drawn him into an act of inconstancy. (XVI. 9: 724)

El narrador resalta, por lo tanto, cómo Tom ha cambiado y cómo ahora es capaz de amar a Sophia con resolución y constancia, sin caer en nuevas aventuras sexuales. Sin embargo, para volver a recuperar el favor de Sophia y llegar al romancesco final que caracteriza a la novela de Fielding, Tom deberá sufrir un proceso de penitencia que no hace más que mostrar los cambios que se han producido en su comportamiento, reivindicando de esta manera su buena naturaleza, únicamente empañada por su falta de prudencia con las mujeres. Una vez que Tom se encuentra en la cárcel y ha sido informado de que Mr Fitzpatrick se encuentra vivo, Jones expresará su satisfacción al verse por fin libre de uno de los peligros que amenazaban su futuro más inmediato. Sin embargo, Tom no olvida su propia culpa, manifestando cómo él mismo había sido el causante de su ruina:

He then lamented the follies and vices of which he had been guilty; every one of which, he said, had been attended with such ill consequences, that he should be unpardonable if he did not take warning, and quit those vicious courses for the future. He lastly concluded, with assuring her of his resolution to sin no more, lest a worse thing should happen to him. (XVII. 9: 762)

¹⁶⁶ Anthony Hasall subraya como los principales cambios que se producen en la figura de Tom son precisamente de percepción, ya que su bondad permanece inmaculada a lo largo de toda la novela: "The change in Tom is one of perception, not of moral character. It is Tom's very virtue which troubles Square's conscience. In his hour of crisis Tom's good deeds rise to support him and he is saved, ultimately, as he is changed, by his essential goodness. The morality of his character and the entire doctrine of *Tom Jones* rest upon the readers being conscious of this". (106)

Si bien las palabras de Jones dejan bien claro su proceso de cambio y arrepentimiento, el narrador no dejará pasar una nueva oportunidad de resaltar este, penetrando en los pensamientos de Mrs. Waters y mostrando su falta de alegría ante el cambio de conducta de Jones, por lo que se implica que, de no haberse producido este cambio de actitud de Tom, el final del capítulo bien podría haber sido otro:

We shall therefore suppress the rest of this conversation, and only observe, that it ended at last with perfect innocence, and much more to the satisfaction of Jones than of the lady: for the former was greatly transported with the news she had brought him; but the latter was not altogether so pleased with the penitential behavior of a man whom she had at her first interview conceived a very different opinion from what she now entertained of him. (XVII. 9: 762)

De esta manera, el narrador no solamente subraya la voluntad de cambio de Tom, sino que la confirma al mostrar cómo su resolución evita cualquier intento de asalto sexual por parte de Mrs. Waters. Para Anthony Hasall, esta aceptación de la responsabilidad de los errores pasados marca el comienzo de la presencia de la prudencia en el carácter de Tom, así como la llegada a su propia madurez:

This accepting of responsibility of his actions marks the beginning of true prudence in Tom. Whether it is a sudden insight or the first articulation of a growing awareness, it represents a mature and morally responsible attitude. While Tom has always been capable of this he has demonstrated it only intermittently before, and then usually in other's affairs, not his own. When he is rewarded with Sophia's and Allworthy's estate at the end of the book, it is not because or even spite of the errors he here acknowledges, but because his experience has taught him not to repeat them. (98)

Este cambio hacia una actitud madura y moralmente responsable se manifestará abiertamente en los respectivos reencuentros de Tom con Allworthy y Sophia, que preparan el desenlace feliz de la trama, ante los que ha de demostrar los cambios que se han producido en su personalidad. En su reencuentro con Allworthy, Tom confiesa a su tío cómo,

[...] my punishment hath not been thrown away upon me: though I have been a great, I am not a hardened sinner; I thank Heaven I have had time to reflect on my past life, where, though I cannot charge myself with any gross villainy, yet I can discern follies and vices too sufficient to repent and to be ashamed of; follies which have been attended with dreadful consequences to myself, and have brought me to the brink of destruction. (XVIII. 10: 802)

Este reconocimiento de los errores pasados es apreciado por Allworthy, que ofrecerá a Tom un panegírico de la virtud a la que tanto le ha costado llegar, la prudencia:

You now see, Tom, to what dangers imprudence alone may subject virtue (for virtue, I am convinced, you love in a great degree). Prudence is indeed the duty which we owe to ourselves; and if we will be so much our own enemies as to neglect it, we are not to wonder if the world is deficient in discharging their duty to us; for when a man lays the foundation of his own ruin, others will, I am afraid, be too apt to build upon it. You say, however, you have seen your errors; and will reform them. I firmly believe you, my dear child; and therefore, from this moment, you shall never be reminded of them by me. Remember them only yourself so far, as for the future to teach you the better to avoid them; but still remember, for your comfort, that there is this great difference between those faults which candour may construe into imprudence, and those which can be deduced from villainy only. [...] Comfort yourself, I say, my child, that this is not your case; and rejoice, with thankfulness to him who hath suffered you to see your errors, before they have brought on you that destruction to which persistence in even those errors must have led you. You have deserted them, and the prospect now before you is such, that happiness seems in your own power. (803)

Allworthy confirma y sanciona el cambio que se ha producido en Tom. A su naturaleza bondadosa, se añade ahora la prudencia, la capacidad de discernir el momento adecuado y con quién demostrar la buena naturaleza de la que el protagonista ha dado muestras a lo largo de toda la novela. Como de nuevo señala Hasall, tanto Tom como Allworthy han tenido que desarrollar paulatinamente una prudencia defensiva capaz de protegerles de ser manipulados por aquellos que la reconocen sin compartirla y se aprovechan de ello (40).¹⁶⁷ La nueva prudencia de Tom se verá confirmada en su entrevista posterior con Sophia (XVIII. 12: 812-817), que marca la reconciliación de ambos y propicia el matrimonio con el que se cierra la novela. Tras escuchar los justificados reproches de Sophia ante su conducta pasada, en los que recrimina a Tom su incapacidad de sobreponer lo espiritual a los sentidos, Jones asegura que “I have learnt it already. The first moment of hope that my Sophia might be my wife taught it me at once; and the rest of her sex from that moment became as little the objects of desire to my sense, as of passion to my heart” (815).

¹⁶⁷ En el caso de Allworthy, su apreciación inicial de la buena naturaleza de Tom se vio manipulada por Square, Thwackum y el propio Blifil para obviar las buenas cualidades de este y señalar únicamente las malas, algo que, tal y como se ha visto anteriormente, devino en la expulsión de Tom de Paradise Hall. Allworthy, por lo tanto, aprende a juzgar correctamente a Tom, con sus virtudes y defectos pasados.

El *rake* o libertino parece haber culminado su proceso de reforma, evidenciando una evolución que, si bien se produce de una manera un tanto acelerada en los capítulos finales del libro, está presente en las intenciones de Fielding desde el inicio de la novela, tal y como demuestra la marcada simetría entre las aventuras sexuales de Tom y su posterior rechazo a otros posibles deslices. Tom ha tenido que recorrer un largo viaje, en el que precisamente sus caídas y errores se constituyen como la base sobre la que construir su posterior evolución personal y su adquisición de la prudencia. Como apunta Susan Miller, los escarceos de Tom con otras mujeres a lo largo de los libros centrales de la novela apuntan a una intencionalidad de reforma inicial por parte de Fielding, sugiriendo una evolución menos repentina de lo que a primera vista cabría pensar:

If kept in mind that both Fielding and more recent theorists identify play with an activity in which we freely, without consequence, can test ('try') and explore real life goals, even Tom's sexual adventures during this progress become useful activities to his ability to live responsibly with Sophia. *If these dalliances are play, Tom's final conversion may be seen as less sudden, for it represents a simple commitment to stop playing games and enter real life.* (90, énfasis añadido)

Gracias al matrimonio con Sophia y al evidente proceso de cambio que se ha producido en su personalidad, Tom abandona sus particulares años de aprendizaje, marcados por las aventuras en el camino y por sus inclinaciones libidinosas, para entrar en la dimensión de la vida socialmente reglada que el matrimonio con Sophia representa. El matrimonio entre ambos adquiere, por lo tanto, un carácter simbólico. La consecución del amor de Sophia – que en griego significa conocimiento – simboliza la unión de Tom con el único personaje de la novela que representa la combinación de la bondad con la prudencia:

The real exemplar of human wisdom in the book is [...] Sophia, and it is her portrayal in particular which separates *Tom Jones* from Fielding's other works. Sophia is the character who most fully shares that combination of virtue with the clear-sighted perception of evil which is attributed to the author and the reader of Fielding's fiction. As such she presents a crucial bridge between the fictional world, where the providential rescue of the good is imperative, and the world of the author and the reader, in which it is possible to be entirely unillusioned about evil without partaking of that evil in one's nature [...] she is the only character in the book whose judgement of people is essentially correct, who has the natural perception to see them for what they are. In a book which defines human wisdom as a just assessment of the behavior and characters of others, she is thus the pattern of that wisdom. She represents an act of faith in combining virtue and penetration, nature and art, both inside and outside the fictional world. (Hasall 41)

Sophia, por lo tanto, se convierte no solo en el ideal de prudencia que el protagonista de la novela debe alcanzar, sino también en un símbolo de la aproximación a la lectura a la que el lector de esta debe aspirar. La heroína es, como destaca Hasall, el único personaje de la novela capaz de percibir el mal que rodea a los personajes de la obra y la naturaleza degradada en la que la trama se inscribe sin renunciar a una visión fundamentalmente idealista de la existencia, por lo que su percepción quizás sea la más cercana a la visión completa que únicamente el narrador de la novela posee, algo que, en mi opinión, convierte a Sophia en un modelo epistemológico tanto para Tom como para los lectores de la novela. Fielding busca un lector capaz de combinar el deleite en la virtud con el reconocimiento de la naturaleza generalmente degradada del mundo, de disfrutar de la idealización romancesca sin perder de vista la realidad en la que este se inscribe. De este modo, Fielding combina en su novela el aprendizaje de su héroe con el de sus lectores, reflejando de nuevo cómo el proceso de educación al que Tom es sometido en la novela corre de una manera paralela a la pedagogía que Fielding pretende ejercer respecto a sus lectores, que se produce de nuevo de una manera indirecta y refractada.

Del análisis del camino evolutivo que Tom Jones experimenta en la novela de Fielding se desprenden no pocas concomitancias con el esquema fundamental de la novela de formación tratado en el epígrafe anterior. En primer lugar, tal y como se ha intentado demostrar, existe en *Tom Jones* un indiscutible proceso de evolución del personaje, que, como los protagonistas propios del *bildungsroman*, se articula como un héroe joven e inexperto en el mundo. Tom es presentado como un joven con una innegable buena naturaleza, pero con una cierta tendencia lasciva que deberá de corregir a lo largo de la novela. En este sentido, la presentación de un personaje "mixto", un aspecto especialmente relevante para Fielding, resulta fundamental en esta faceta de la novela, ya que difícilmente se podría retratar un proceso de formación o de evolución en un personaje totalmente idealizado o totalmente degradado. Este proceso evolutivo se produce gracias al momento de la renuncia, de tanta importancia en la novela de formación. Tom deberá renunciar a ciertos aspectos propios de su personalidad, fundamentalmente derivados de su inexperiencia, en este caso sus deslices sexuales con otras mujeres y su comportamiento caballeresco en situaciones en las que este queda totalmente fuera de lugar. El protagonista queda preparado para la vida adulta y socialmente sancionada una vez que esta renuncia se ha producido, algo

que queda simbolizado, como es habitual en la novela de formación, a través del matrimonio, en este caso con Sophia. Todo este proceso de formación se apoya en una estructura de viaje, de peregrinaje, mediante la que Fielding se permite dejar caer a su héroe en el error y en el vicio para posteriormente reconducirlo hacia Sophia y hacia la vida adulta. En este sentido, los libros centrales de la novela, que, tal y como se vio anteriormente, se caracterizaban por la preponderancia de elementos propios del ámbito picaresco, se constituyen como los particulares años de aprendizaje de Tom, en los que, gracias a la caída en las pasiones más bajas, logra aprender el verdadero valor de Sophia y de su amor por ella. Finalmente, cabe resaltar cómo el proceso de aprendizaje que Tom experimenta en la novela corre paralelamente al aprendizaje que el lector experimenta a lo largo de la misma, que se produce de una manera característicamente indirecta y refractada gracias al uso de técnicas metaficcionales y metaliterarias.

Si bien estas concomitancias —fundamentalmente estructurales— señalarían a *Tom Jones* como una suerte de *urbildungsroman*, existen una serie de discrepancias entre la novela de Fielding y algunas de las características fundamentales del *bildungsroman* que resultan de una importancia capital y que conviene tener en mente. La primera de ellas, y quizás la más relevante, es la ausencia del conflicto interior del héroe entre imaginación romancesca y realidad, que tal y como se ha podido observar, es una de las características fundamentales del *bildungsroman* germano y de otras novelas de formación europeas. Esta diferencia viene derivada del tipo de protagonista que Fielding escoge para su novela, que se distancia notablemente de otros protagonistas arquetípicos del *bildungsroman*. Tom Jones evidencia una naturaleza dual, con aspectos romancescos junto a otros picarescos, pero no da muestras de ser víctima de un problema epistemológico que lo lleve a confundir la realidad con una visión idealizada de la misma influida por la literatura. En este sentido, en *Tom Jones* no se produce el choque característico entre las aspiraciones romancescas del protagonista y la crudeza del mundo antiheroico que le rodea y que supone la principal experiencia de aprendizaje en el *bildungsroman*. La renuncia de Fielding a emplear un héroe quijotesco en su novela aleja a *Tom Jones* del *bildungsroman*, donde prolifera este tipo de sujeto. Paradójicamente, el personaje de Joseph Andrews se acerca mucho más en este aspecto a los héroes prototípicos de la novela de formación dieciochesca y decimonónica,

aunque el poco tratamiento que Fielding da al proceso de evolución—y despamelización— de Joseph frena una posible deriva hacia este tipo de novela.

Si el protagonista de *Tom Jones* resulta en este sentido bastante diferente a los protagonistas que suelen aparecer en los *bildungsromane*, es lógico que el tipo de renuncia que se produce en la novela de Fielding sea bastante distinto al que normalmente tiene lugar en las novelas de formación. En estas, se renuncia habitualmente a una visión romancesca del mundo, a unos ideales más adecuados al mundo de los libros que a la realidad, mientras que Tom no renuncia a una visión idealista del mundo, sino más bien a sus aspectos menos idealizantes, a su propia naturaleza lasciva y baja. En este sentido, la diferencia entre la renuncia de *Tom Jones* y la *Entsagung* del *bildungsroman* consiste precisamente en la naturaleza de esta. Mientras que el *bildungsroman* renuncia con más o menos melancolía a lo alto, en *Tom Jones* se renuncia a lo bajo y a lo antiheroico, muy en línea con el movimiento centrífugo que caracteriza a la novela de Fielding. Finalmente, cabría resaltar el inferior grado de tratamiento del conflicto interior del personaje que se produce en la novela de Fielding, algo que deriva en un menor desarrollo espiritual por parte del protagonista. Como señala Jürgen Jacobs, que ha apreciado muy acertadamente los paralelos y diferencias entre *Tom Jones* y la tradición del *bildungsroman*, Tom no experimenta importantes cambios cualitativos en su interior, tal y como ocurre en el *bildungsroman*, sino que más bien confirma su buena naturaleza, presente desde el inicio de la novela:

Das wichtigste ausländische Muster, an das Wieland im *Agathon* ganz offen anknüpft, ist Fieldings *Tom Jones*. Allerdings ist Fieldings Buch keinesfalls als Bildungsroman im prägnanten Sinn zu verstehen. Sein Held durchläuft zwar eine Entwicklung—die vom Säugling bis zum verheirateten Mann—aber es handelt sich dabei im Grunde nur um die Bestätigung jener guten Natur und jener Moralität, die in ihm schon immer wirksam waren und die ihm dann auch am Ende seinen Platz in der Gesellschaft finden lassen. Eine Entwicklung mit qualitativen Veränderungen durchläuft Tom Jones nicht. (1971: 28)¹⁶⁸

Las palabras de Jacobs responden en cierta manera a la pregunta con la que se inició este excursus. Existe un proceso de formación en *Tom Jones*, pero este es muy

¹⁶⁸ «El modelo extranjero más importante al que Wieland se conecta de manera totalmente abierta es el *Tom Jones* de Fielding. En cualquier caso, el libro de Fielding no puede entenderse de manera alguna como un *Bildungsroman* en el sentido preciso del término. Su héroe atraviesa una evolución—la de recién nacido a hombre casado—pero en esta se trata más bien de la confirmación de aquella buena naturaleza y aquella moralidad que siempre estuvieron presentes en él y que finalmente le permiten encontrar su lugar en la sociedad. Tom Jones no experimenta una evolución con cambios cualitativos».

diferente al que habitualmente se produce en el *bildungsroman*, independientemente de que entendamos este género en un sentido puramente alemán e historicista o universal y estético-genérico. En la novela de Fielding el conflicto entre la idealidad y la realidad degradada no tiene la preponderancia que esta temática adquiere en novelas de formación como *Agathon* o *Wilhelm Meister*, pese a las abundantes afinidades estructurales entre la novela de Fielding y estas novelas. Sin embargo, el hecho de que *Tom Jones* no pueda ni deba ser considerado como un *bildungsroman* al uso no implica que la novela de Fielding no ocupe una posición fundamental en la historia más temprana del género. Como veremos más adelante, Christoph Martin Wieland, generalmente reconocido como el padre del *bildungsroman*, orientará su práctica novelística en torno a ciertos modelos extranjeros, entre los que Fielding juega junto con Cervantes un papel fundamental. Gracias a la práctica novelística de Fielding, el autor de Biberach aprenderá importantes lecciones en torno a la estructuración de sus dos grandes novelas y al papel del narrador en ambas, algo que, combinado con otros aspectos puramente cervantinos, propiciará el nacimiento de la primera gran novela de formación de la literatura alemana y europea, la *Geschichte des Agathon*, publicada apenas veinte años después de *Tom Jones*.

4

DIE SUCHE NACH DEM DEUTSCHEN FIELDING: **EL DEBATE POETOLÓGICO SOBRE LA NOVELA EN LA ALEMANIA DEL SIGLO XVIII Y LA RECEPCIÓN DE MODELOS NOVELÍSTICOS INGLESES**

Einen deutschen Fielding wünschten Sie einmahl zu sehen? Der die Sitten der Deutschen eben so genau zeichnete, als iener die Sitten der Engelländer gezeichnet hat? Ja, wenn unsere Schrifstellern nur erst die Sitten der Deutschen kenneten; wenn sie nur wüßten, worinn sie überhaupt den Charakter ihrer Nation suchen sollten.¹⁶⁹

F.G. Resewitz, "Ursachen, warum es an deutschen Fieldings unter uns mangelt" [Razones por las que adolecemos de Fielding alemanes]
Allgemeine Deutsche Bibliothek, 23 de Agosto de 1764.

En 1764, precisamente el año de la publicación de la primera novela de C.M. Wieland, *Die Abenteuer des don Sylvio von Rosalva*, la crítica alemana lamentaba la incapacidad de sus novelistas de estar a la altura de unos modelos novelísticos extranjeros, procedentes, fundamentalmente, de Inglaterra. Las palabras de Resewitz, por muy duras que puedan parecer, no hacen más que reflejar la tendencia de las letras alemanas de ese momento a mirarse en modelos foráneos, algo que no solamente marca la producción novelística alemana durante este periodo, sino que también afecta directamente al debate crítico sobre la

¹⁶⁹ «¿Desearían ver un Fielding alemán? ¿Alguien que fuera capaz de describir las costumbres de los alemanes de una manera tan exacta, como este ha retratado las costumbres de los ingleses? Sí, si nuestros escritores conociesen al menos primero las costumbres de los alemanes; cuando al menos supiesen, dónde debieran buscar el carácter propio de su nación». Debo el título de este capítulo y muchos de sus testimonios al excelente pero desgraciadamente poco conocido trabajo de Harald Bräuner, *Die Suche nach dem "deutschen Fielding". Englische Vorlagen und deutsche Nachahmer in Entwürfen des "Originalromans" (1750-1780)*.

novela a lo largo de todo el siglo XVIII, en el que las distintas ideas sobre este nuevo y emergente género se verán directamente influidas por la recepción y discusión de modelos novelísticos procedentes principalmente de Francia y Gran Bretaña. El debate sobre la novela en Alemania, o la teoría de la novela que se comienza a formular en los diversos principados de habla alemana de este momento, se podría definir, tal y como afirma Wilhelm Voßkamp, como *Rezeptionsgeschichte*, o la historia de la recepción de unos determinados modelos novelísticos (2).¹⁷⁰ Sin embargo, la historia de la recepción de estos modelos ilustra precisamente un movimiento similar al que tuvo lugar en las letras inglesas durante la transición del siglo XVII al XVIII. De una concepción de la narrativa que buscaba una prosa idealizada y romancesca, se pasará a un nuevo modelo narrativo en el que prevalece el criterio de verosimilitud y realismo, dirigido fundamentalmente hacia un público burgués. Y, precisamente en este proceso de desplazamiento hacia la novela, los modelos ingleses jugarán un papel fundamental, ya que serán uno de los factores motivadores del mismo.

Tal y como se podrá observar en este capítulo, la recepción de la obra de Samuel Richardson primero, y de Henry Fielding después, se beneficiará del rechazo a las obras narrativas imperantes en la segunda mitad del siglo XVII, de carácter idealizante y principalmente dirigidas hacia un público aristocrático, que la tradición de la novela picaresca había comenzado a desplazar hacia una posición de claro desprestigio crítico. Además, gracias al influjo de Henry Fielding, se producirá otro fenómeno de especial relevancia en la narrativa alemana: el inicio de la recepción de una manera de entender la novela profundamente cervantina. De este modo, la recepción de Fielding prepara y crea un clima favorable para una nueva apreciación de la obra de Cervantes en Alemania (Voßkamp 43), algo que será particularmente evidente en las dos primeras novelas de C.M. Wieland y que se estudiará en mayor profundidad en el quinto capítulo de este trabajo.¹⁷¹ La búsqueda del Fielding alemán se manifiesta, por lo tanto, como un proceso por el que los distintos comentaristas y novelistas alemanes de este momento comienzan a apostar por un nuevo modelo

¹⁷⁰ "Deutsche Romantheorie ist streckenweise auch nur als Rezeptionsgeschichte zu beschreiben" [La teoría de la novela alemana se puede describir durante algunas fases solamente como historia de la recepción].

¹⁷¹ "Die eigentliche Cervantes-Rezeption erfolgt aber erst ein halbes Jahrhundert später, als die englischen Romane dafür endgültig den Weg geebnet haben" [La verdadera recepción de Cervantes tiene lugar por vez primera medio siglo después [de la recepción del *roman cómico* francés], una vez que las novelas inglesas han preparado definitivamente el camino].

narrativo en el que Cervantes y su recepción inglesa estarán muy presentes. En este capítulo trataremos de analizar este proceso de transformación de las ideas sobre las formas narrativas en prosa, estudiando las principales reflexiones sobre la novela que se producen desde la segunda mitad del siglo XVII hasta la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el que un sector de la crítica alemana cree haber encontrado un novelista digno de los grandes narradores europeos. Este no será otro que C. M. Wieland.

4.1. DE LA NOVELA IDEALIZANTE A LAS NUEVAS IDEAS SOBRE LA NOVELA

Los inicios del debate crítico sobre la novela en el mundo germanoparlante se remontan a la aparición de las primeras *Sprachvereine* o sociedades de la lengua durante la primera mitad del siglo XVII. Estas sociedades, creadas con el objetivo fundamental de realizar trabajos lexicográficos y gramáticos así como traducciones de las principales obras literarias europeas (con el objetivo de dotar a la lengua alemana de unos modelos literarios a partir de los que se pudiese establecer una producción literaria autóctona de calidad), jugarán un importante papel dentro de la discusión sobre los distintos modelos narrativos disponibles para la literatura alemana. La *Fruchtbringende Gesellschaft*, la primera de las *Sprachgesellschaften* alemanas, asumirá un rol bastante relevante en los albores de este debate crítico sobre la novela, siendo algunos de sus miembros más destacados los iniciadores de la discusión sobre esta forma narrativa.¹⁷² La introducción a la traducción de la obra del autor escocés John Barclay, *Argenis* (1621), llevada a cabo por uno de los principales teóricos literarios del barroco alemán, el silesio Martin Opitz (1597-1639), supone el punto de partida de la discusión sobre este *neue Art zu schreiben*, esta nueva manera de escribir que no contaba con ningún tipo de reflexión poetológica en la que apoyarse. En esta introducción, la prosa narrativa se concibe como “ein weitläufige Fabel in gestalt einer Historien”¹⁷³ (citado en Lämmert *et al* 4), en la que la virtud y el vicio, así como la recompensa correspondiente a ambos, deberían estar debidamente representados. La concepción de la novela que Opitz introduce en su traducción a la obra de Barclay es

¹⁷² La Sociedad Fructífera se constituye el 24 de Agosto de 1617 en Weimar tras el sepelio de la condesa Dorothea Maria von Sachsen-Weimar. El nacimiento de la sociedad se produce tras una discusión en la comida posterior al entierro en la que surge el tema de las emergentes sociedades de la lengua ya existentes en otros países europeos. Kaspar von Teutleben propondrá la creación de uno de estos círculos culturales en lengua alemana, propuesta a la que se unirán Ludwig I von Anhalt-Köthen, que será el primer *Oberhaupt* de la sociedad, los condes de Sajonia-Weimar Johann Ernst el joven y su hermano Friedrich, y los militares Christoph von Krosigk y su hermano Bernhard, surgiendo de esta manera la primera sociedad de la lengua alemana. El lema de la sociedad *alles zu nutzen*, o “todo para dar provecho”, ejemplifica el espíritu de difusión cultural y crecimiento espiritual que caracteriza a la *Fruchtbringende Gesellschaft*. Puede encontrarse más información sobre la sociedad en la obra de F.W. Berthold, *Geschichte der Fruchtbringende Gesellschaft, Sitten, Geschmack, Bildung und schöne Redekünste deutscher Vornehmen vom Ende des XVI bis über die Mitte des XVII Jahrhunderts* (Berlín: Alexander Duncker Verlag, 1848); y en los trabajos de Martin Bilcher, *Die Fruchtbringende Gesellschaft: Quellen und Dokumente in vier Bände* (München: Küssel Verlag, 1971).

¹⁷³ «Una amplia fábula bajo la forma de una historia».

característicamente idealizante y romancesca, ya que la narrativa es entendida como un retrato de esencias fundamentales que ayudaría a fomentar la virtud en el lector, asumiendo una función moral y didáctica.¹⁷⁴

Precisamente en esta vocación didáctica insistirán otros destacados comentaristas miembros de la *Fruchtbringende Gesellschaft*, como Harsdörffer, Rist, von Birken y von Zesen. El escritor francón Philip Harsdörffer nos ofrece en sus *Frauen-Zimmer Gespräch-Spiele* (1644-57) un interesante debate dialogado en el que se manifiestan las distintas actitudes de su tiempo en torno a las *Lust vnd Liebes-Gedichten*, también denominadas *les romans* (citado en Lämmert *et al* 6). En el juicio final a esta dialéctica, expresado a través de las palabras de uno de los personajes que Harsdörffer introduce en los *Gesprächspiele*, Verspasian von Lustgaw, se apuesta por la necesidad de crear una *Waare Geschichte* o historia verdadera en lengua alemana, capaz de ofrecer una buena educación moral a sus lectores (citado en Lämmert *et al* 10). Las ideas de Lustgaw reflejan el deseo de los miembros de la *Fruchtbringende Gesellschaft* por fomentar una narrativa alemana de claro carácter ejemplarizante y con una marcada finalidad didáctica. A su vez, las palabras que Harsdörffer pone en boca de la *Klägerin* representan la corriente de apreciación más negativa respecto a cualquier forma de literatura imaginativa, particularmente aquellas en prosa, anticipando las críticas y prejuicios que determinados comentaristas calvinistas y pietistas realizarán en torno a las novelas a finales de siglo.¹⁷⁵ Los *Gesprächspiele* de Harsdörffer suponen, por lo tanto, un interesante documento sobre la apreciación crítica y popular que las formas en prosa disfrutaban en Alemania en torno al ecuador del siglo XVII.

¹⁷⁴ La intencionalidad moral y didáctica de la narrativa será uno de los principales lugares comunes de la discusión poetológica sobre la novela en Alemania. Tal y como se mostró en el segundo capítulo de este trabajo, esta era una de las principales estrategias de justificación poetológica de los comentaristas sobre la prosa narrativa en las letras inglesas. Muchas de las estrategias que fueron analizadas en el segundo capítulo se repetirán en Alemania, fundamentalmente la estrategia de oposición a formas narrativas ya establecidas y el intento de justificación moral de la narrativa en cuestión.

¹⁷⁵ "Die Bücher/ab welchen Irrung vvvnd Zwist erwachsen will/ sind meines Ermessens Lustgedicht/ welche theils in gebundene/ theils in vngebundene Reden verfasst/ sich häufig in iunger Leut Handen befinden. In Betrachtung nun deroselben Wichtigkeit/ wird Herr Gegener in Abred nit seyn können/ daß es mit einem wort zu sage/ Fabel sind/ welche meistentheils der Wahrheit im wenigsten nicht ähnlich seyn" (citado en Lämmert *et al* 5). [Los libros/ de los que surgen confusión y discordia/ son según mi opinión las *Lustgedicht*/ en parte compuestas en verso/ en parte en prosa/ y que se encuentran habitualmente en las manos de los jóvenes. En consideración de su importancia/ no podrá mi señor contrincante negar/ que para decirlo con una palabra/ se trata de fábulas, que en su mayor parte nada tienen que ver con la verdad.] Con el término *Lustgedicht* la *Klägerin* se refiere a obras en prosa o en verso con el amor como temática principal.

Casi dos décadas más tarde, en 1660, nos encontramos con uno de los primeros escritos teóricos dedicados exclusivamente a las obras en prosa. Dentro del *Thesaurus Oratorius Novus*, un tratado de retórica escrito por Daniel Richter, aparece un pequeño párrafo, titulado *Von Romanen* [De las Novelas], en el que se trata de acercar críticamente las obras en prosa a las obras dramáticas, con el claro objetivo de su ordenamiento y justificación poetológicas. Al igual que Opitz y Harsdörffer, Richter demanda una clara intención moral, ya que estas obras lograrían “auf eine angenehme und artliche Manier die Laster des Seculis straffen und hergegen die Leute zur Tugend anmahnen wollen” (citado en Voßkamp 63).¹⁷⁶ Para Richter, *roman* y comedia muestran una tendencia común a edificar divirtiendo y retratando los vicios del ser humano, anticipándose de esta manera a algunas de las ideas que Christian Thomasius introduce a finales de siglo. Otro miembro de la *Fruchtbringende Gesellschaft*, el poeta y predicador protestante Johannes Rist, tratará de clasificar en su *Die alleredelste Zeit-Verkürzung der Gantzen Welt* [El más noble entretenimiento de todo el mundo], publicada póstumamente en 1668, las distintas variantes de literatura en prosa disponibles para el público alemán en ese momento. En un escrito dialógico a la manera de Harsdörffer, Rist traza una clara distinción entre las obras épicas medievales, las novelas en prosa y los *Volksbücher* del pasado, que, según su opinión, “weder Historien, noch Romans kan nennen”¹⁷⁷ (citado en Voßkamp 66); y las producciones de su propio momento, que denomina “neuen Roman” (citado en Voßkamp 67). Frente al carácter “albern und kindisch”¹⁷⁸ (66) de las anteriores, Rist elogia obras como la *Arcadia* de Sidney o el *Ibrahim* de de Scudéry, para posteriormente realizar un panegírico de *Herkules und Valiska* (1659-60) y *Herkulißkus und Herkulandißla* (1665), dos largas narrativas en prosa de carácter romanesco escritas por Andreas Heinrich Buchholtz. Al igual que ocurría en la discusión sobre la novela en las letras inglesas, nos encontramos con un intento de justificar o canonizar la producción

¹⁷⁶ «[...] de una manera agradable e inteligente castigan los pecados del siglo y por el contrario tratan de reclamar a la gente hacia la virtud». Los paralelos que Richter introduce con la comedia resultan particularmente innovadores, pero el tratadista alemán restringe esta función moralizante a la aristocracia (Voßkamp 64-65), en un movimiento muy característico del s. XVII alemán, como veremos más adelante. Para Richter, la razón de la introducción de personajes del ámbito ciudadano en la comedia grecolatina se debe al carácter democrático de ese momento histórico. Por el contrario, en Alemania, donde se vive “sub Monarchico Statu” se requeriría una comedia en la que se introdujeran personajes de alta alcurnia, de cara a poder educar y edificar a un público eminentemente aristocrático (citado en Voßkamp 65).

¹⁷⁷ «No se podrían llamar ni historias ni novelas».

¹⁷⁸ «Estúpido e infantil».

narrativa del momento frente a obras del pasado consideradas estúpidas e inverosímiles, elogiando y canonizando el romance heroico francés y la narrativa neocaballeresca del barroco alemán.

La preferencia por este tipo de narrativa de carácter idealizante y aristocrático será evidente en el prefacio que Sigmund von Birken añade a la *Durchleuchtige Syrennin Aramena* (1669-1673), obra escrita por el príncipe Anton Ullrich von Braunschweig. Von Birken vuelve a incidir en la consideración de la novela como una fábula moral de carácter didáctico y religioso, dirigida fundamentalmente a la educación de la nobleza. Para von Birken, la narrativa en prosa ha de ser un vehículo hacia el conocimiento de Dios, capaz de enseñar a sus lectores a “die Tugend lieben und die Laster hassen”¹⁷⁹ (citado en Lämmert *et al* 23). La novela se concibe por lo tanto como el reflejo de un mundo de esencias invariable, cuyos héroes se constituyen como “frommen unsträflichen Helden” (27), es decir, héroes piadosos e intachables que deberán entretener y educar al lector al mismo tiempo. Von Birken articula de esta manera una concepción de lo que él denomina *Geschicht-Gedicht*, de carácter idealizante y romancesco, y con una clara finalidad didáctico-religiosa. El escritor bohemio dedicará más escritos teóricos a las obras en prosa, como su *Teutsche Redebind und Dichtkunst oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesey* de 1679, la primera poética en lengua alemana que trata el *roman* de una manera más o menos extensa. La poética de von Birken busca un acercamiento entre la novela y la épica, en un claro intento de otorgar a las formas narrativas en prosa una cierta dignidad poetológica. Su obra constituye por tanto un extraordinario e inusual ejemplo de reflexión teórica sobre la novela previa a la recepción alemana del *Traité de l’Origin des Romans* de Pierre Daniel Huet, el principal tratado sobre la novela de todo el siglo XVII europeo.¹⁸⁰

El énfasis en la novela como vehículo de edificación cristiana, propio de una época en la que las controversias religiosas todavía seguían latentes tras la devastadora guerra de los treinta años (1618-1648), será recogido por el autor sajón Philipp von

¹⁷⁹ « Amar la Virtud y odiar el Pecado».

¹⁸⁰ “In Deutschland gebührt Birken das Verdienst, noch vor der Rezeption Huets [...] den Roman in den Kreis der altehrwürdigen Dichtformen aufgenommen und ihm etwas vom Glanz der hohen Gattung des Epos verliehen zu haben“ (Voßkamp 69). [En Alemania Birken merece el reconocimiento de haber situado a la novela en el círculo de las formas poéticas dignificadas desde la antigüedad y de haberle otorgado algo del brillo del alto género de la épica.] El *Traité* del obispo Huet fue traducido al alemán en 1682. Su influencia es evidente en las reflexiones de críticos como Daniel Morhof, Wilhelm Ernst Tentzel y Magnus Daniel Omeis. Sobre la recepción del *Traité* en Alemania, véase Voßkamp (73-95).

Zesen, que en el prefacio a su obra *Assanat* (1670) rechaza la tradición del romance heliodórico, que había alcanzado una gran reputación en Alemania (citado en Lämmert *et al* 20). Von Zesen muestra su oposición a este tipo de literatura, que considera propia de los pueblos meridionales e hispanos –negativamente asociados con el catolicismo, no hay que olvidar que von Zesen fue uno de los principales escritores de himnos protestantes–, tratando de fomentar una narrativa alemana de carácter evangélico cuya inspiración directa serían las Sagradas Escrituras. Este tipo de narrativa debería contener acontecimientos sorprendentes y agradables, capaces de entretener al lector y fomentar las virtudes cristianas en este (20), algo que von Zesen trataría de poner en práctica en su propia producción literaria, rica en obras en prosa de carácter bíblico como el ya mencionado *Assanat* o su *Simson* (1679).

Durante el último tercio del siglo XVII comenzarán a producirse importantes cambios en torno a la concepción y funcionalidad de la novela, motivados por la aparición de una nueva tradición narrativa satírico-picaresca que ve la luz en Alemania con la publicación de *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen entre 1668 y 1669. Tres años más tarde, en 1672, Christian Weise, uno de los principales escritores satíricos de su tiempo, expresa nuevas ideas en torno a la novela en su obra *Die Drey ärgsten Ertz-Narren*. En el prefacio a esta novela satírica, Weise reflexiona sobre la funcionalidad de la sátira, que entiende como un correctivo capaz de corregir amistosamente los vicios (citado en Voßkamp 31). Estas ideas serán retomadas por Johann Beer (1655-1700) en sus *Teutsche Winternächte*, aparecidas en Nürnberg en 1682. En las *Winternächte*, Beer considera al escritor como un “Gärtner, der Unkraut ausrafft und herentgegen die guten Pflanzen einsetzt” (citado en Voßkamp 32).¹⁸¹ Gracias a la escritura satírica, el lector es, según Beer, educado a través de la risa (32), y de esta manera se logra reforzar *ex negativo* la norma imperante (34), es decir, a través de una ejemplaridad negativa se consigue establecer una moral adecuada en el lector. Wilhelm Voßkamp encuentra en las ideas de Beer una inversión directa de los postulados del romance heroico y de la narrativa idealizante tan popular en la Alemania del barroco: “In der Bestätigung der geltenden Norm ex negativo bedeutet der satirische Roman ‚eine genaue Umkehrung‘ des heroischen, dessen

¹⁸¹ «Un jardinero, que arranca las malas hierbas y por el contrario siembra las buenas plantas».

normen eine ‚Positive‘ Darstellung finden in der Verherrlichung heroischen oder christlich-gültigen Verhaltens“ (34).¹⁸²

La tradición de la novela satírico-picaresca inaugurada por Grimmelshausen fomenta, por lo tanto, un nuevo tipo de narrativa, con un nuevo objetivo, la representación realista de los vicios y debilidades humanas, y dirigida a un nuevo público, fundamentalmente burgués. Precisamente esta nueva orientación de la literatura hacia la burguesía propiciará la aparición de las primeras *moralische Wochenschriften*—que alcanzarán una mayor relevancia durante la primera mitad del siglo XVIII gracias a la influencia de populares revistas británicas como *The Tatler* (1709-11), o *The Spectator* (1711-12)—, publicaciones periódicas que logran acercar el debate literario a un público más amplio, democratizando el acceso a las principales novedades literarias, antaño patrimonio exclusivo de la aristocracia. Uno de los pioneros en este nuevo medio será Christian Thomasius (1655-1728), considerado uno de los padres del periodismo en Alemania. Con sus *Monatsgespräche*, revista editada por él mismo y cuyo único redactor era el propio Thomasius, la discusión sobre la novela alcanza el ámbito de las publicaciones periódicas, que paulatinamente irán convirtiéndose en el medio predilecto para el debate literario. En la edición del mes de enero de 1688 de estas conversaciones mensuales, encontramos otro interesante testimonio del cambio de planteamientos en torno a la narrativa que se produce gracias a la emergencia de la tradición satírico-picaresca y a la recepción de determinados modelos novelísticos procedentes de España y Francia. Thomasius, en un texto dialogado similar a los de Harsdörffer y Rist en los que se ofrecen distintos puntos de vista en torno a la narrativa, formula una serie de exigencias ausentes en comentarios precedentes. Una de ellas será el propio objeto de la novela. De una concepción predominantemente religiosa y moral pasaremos a un planteamiento que entiende la narrativa como un medio para investigar los distintos “ánimos” o “humores” propios del ser humano, propiciando de esta manera una oportunidad para “derer Leuter Gemüther zu erforschen” (citado en Lämmert *et al* 42) o investigar las mentes de las personas. Como se puede apreciar, esta nueva finalidad supone un claro contraste respecto a las formulaciones previas en las que los *frommen unsträflichen Helden* se constituían como entidades idealizadas encaminadas a ofrecer al lector un retrato de

¹⁸² «En la confirmación de la norma ex negativo la novela satírica supone una inversión exacta del romance heroico, cuyas normas encuentran una representación “positiva” en la glorificación de un comportamiento heroico o cristiano».

virtud y comportamiento cristiano. Al frente de esta nueva noción de la novela Thomasius, sitúa unos modelos narrativos concretos: Cervantes y su recepción francesa del siglo XVII, los autores del llamado *roman comique*, Paul Scarron, Charles Sorel y Antoine Furetière. Tanto Cervantes como sus seguidores franceses ofrecían un interesante modelo narrativo capaz de ridiculizar la literatura de carácter idealizante que comenzaba a ser vista como disparatada y de nocivos efectos para sus lectores, a los que se convertía en potenciales Quijotes:

Wenn man *Amadiese*, *Ritter Pontus*, *Melusinen*, *Adriatische Rosemunden*, *Dianen*, und andere Schaffereyen lesen will, und solches *continuieren*, so kann einer der nicht wohl unter den Hut verwahret ist, leichte vollends fertig werden, zu dem Ende allbereit zwey *Satyrische* Schrifften verfertiget worden, deren eines den *Don Quixote de la Mancha* (der sich einbildet, er sey ein umschweiffender Ritter) mit seinen Diener *Sancho Panscha* [sic] recht lustig einführet, das andere aber, so der Herr Sorel gemacht, unter den Titel *Le Berger extravagant*, einen Gecken, der sich nicht wollen ausreden lassen, er sey ein verliebter Schäffer, und alle Narrenpossen, die in denen Schaffereyen angegeben werden, versucht, mit großer Scharfsinnigkeit *prassentiret*. Dahin zielen auch des *Scarrons Roman Comique* und ein ander Frantzösisches Werk, *Romant Bourgeois*, in deren ersten der *Scarron* drey *Heroes* seiner Liebes Geschichte einführet, einen *Comoedianten*, einen Poeten, und einen kleinen unnützen *Advocaten*, oder vielmehr Zugenddrescher, und dabey so nährlicher *inventiones* und Beschreibungen untermischt, daß man sich nothwendig über seine seltzame Einfälle, und lustigen *humeur*, bey seiner großen und verdrießlichen Kranckheit verwundern muß. Daß aber jezuweilen auch an guten *Romanen* thörliche *Coquetten* ihren Witz verliehren oder sonst gescheide Personen, die mit Melancholischen Kranckheit behafftet sind, sich falsche *impressions* aus denenselben machen, wohin das artige Werckgen, *La fausse Clelie* zielet, und wider welche *Moliere* seine *Comoedie les Precieuses Ridicules* gerichtet hat, das kann denen *Romans* so wenig schaden, als insgemein denen studien und freyen Künsten, obgleich auch dieselben zum öfftern von vielen albern Leuten und manchmahl von Frauenzimmer, so eine Gelehrsakmkeit *affectiret*, missbrauchet werden, weshalben *Moliere* ebenmässig wider dergleichen Personen seine *Femmes scanvantes* verfertiget hat. (Citado en Lämmert et al 43-44)¹⁸³

¹⁸³ «Cuando se quieren leer los Amadis, Caballeros Pontus, Melusinas, Rosamundas Adriáticas, Dianas, y otras pastoriladas, y continuarlas, puede que uno que no esté bien protegido debajo de su sombrero acabe hecho polvo, por lo cual han sido creado dos escritos satíricos, uno de ellos introduce de manera verdaderamente cómica a Don Quijote de la Mancha (el cual se imagina que es un caballero andante), junto con su sirviente Sancho Panza, mientras que el otro, creado por Herr Sorel, bajo el título de *Le Berger Extravagant*, presenta con gran sutileza a un mequetrefe, que no se deja disuadir de que es un pastor enamorado e imita todas las estúpidas poses que se dan en estas pastoriladas. A esto aspiran también el *Roman Comique* de Scarron y otra obra francesa, el *Romant Bourgeois*; en el primero Scarron introduce la historia de amor de tres héroes, un comediante, un poeta, y un pequeño e inútil abogado, mejor dicho trillalenguas, y con esto mezcla tan estúpidas invenciones y descripciones, que necesariamente nos debemos de maravillar ante sus extrañas ocurrencias y su cómico humor ante tan gran y molesta enfermedad. Sin embargo, no se puede culpar a las buenas novelas de que estúpidas coquetas pierdan su genio e inteligencia, o de que personas solitarias, afectadas por la melancolía, se creen falsas impresiones sobre ellos mismos, algo frente a lo que apunta *La Fausse Clelie*, y contra lo que Molière ha dirigido su comedia *Les Precieuses Ridicules*; esto no se puede

Estos nuevos modelos inmunizan por lo tanto frente a males quijotescos mediante la vacuna de la sátira, que proporciona a su vez un retrato de las distintas naturalezas o humores propios del ser humano. Paulatinamente se impone una tendencia que rechaza el retrato ideal de los personajes en favor de una representación más realista, capaz de reflejar las debilidades humanas. Thomasius hace explícito este deseo un año más tarde, en la *Monatsgespräch* correspondiente a Septiembre de 1689, en la que demanda que “[die] Menschen wären allezeit Menschen, und auch die grössten Helden wären menschlichen Schwachheiten unterworffen”¹⁸⁴ (citado en Voßkamp 107). Como se puede observar, Thomasius busca un tipo de narrativa en el que se describan héroes y heroínas más cercanos a los hombres que a los ángeles (107), apostando por una novela que renuncie a los excesos idealizantes de la narrativa barroca. El criterio de verosimilitud comienza a imponerse como una de las principales demandas de los comentaristas sobre la novela de finales del XVII, inaugurando un periodo de profunda crítica hacia anteriores formulaciones novelísticas y de exigencia de nuevos presupuestos narrativos.¹⁸⁵ De esta manera, la brillante tradición de la novela picaresca que Grimmelshausen introduce en Alemania y la recepción de ciertos modelos de escritura satírica procedentes de España y Francia—en los que Cervantes y su recepción francesa ocupan un lugar primordial—preparan el camino a la positiva recepción de los novelistas ingleses durante el segundo tercio del siglo XVIII, fomentando en el público un mayor deseo de verosimilitud narrativa y un retrato de

echar en cara a las novelas, como cuando generalmente los estudios o las artes libres son mal empleadas por gente estúpida y por mujerzuelas, que afectan poseer una “erudición”, por lo que Molière justamente ha compuesto sus *Femmes Scanvantes* en contra de estas mismas personas».

¹⁸⁴ «Los hombres fuesen siempre hombres, y que incluso los más grandes héroes se subyugasen a las debilidades humanas».

¹⁸⁵ Thomasius incidirá en el criterio de probabilidad incluso en sus escritos más tardíos, como por ejemplo las *Höchstnötige Cautelen* de 1713, un escrito en teoría jurídico pero que contiene algunas reflexiones sobre la novela. En estas, Thomasius expresa su descontento ante la producción narrativa de su tiempo, declarando que “die Romanschreiber stossen insgemein wider die Regeln der Wahrscheinlichkeit an; und diesen Fehler findet man auch bey denen, die sonst sinnreiche ehrbahre Erfindungen haben” (citado en Voßkamp 105). [Los escritores de novelas chocan generalmente contra las reglas de la probabilidad, y este error se encuentra incluso en aquellos que poseen ingeniosas y honorables invenciones] Thomasius llega incluso a afirmar que “die Kunst zu dichten besteht grössten Theils darinnen/ daß die erdichtete Sachen wahrscheinlich seyen/ oder doch der Wahrscheinlichkeit ziemlich nahe kommen” (105) [el arte de componer consiste en una gran parte en que las creaciones inventadas sean probables, o en que al menos se aproximen bastante a la probabilidad], demostrando un nuevo entendimiento de la literatura como espejo, y no como idealización, de la realidad.

los personajes más cercano a su propia experiencia. Sin embargo, pese a estas nuevas exigencias en torno al arte de escribir novelas, surgirán ciertas voces profundamente críticas con estas producciones que comenzaban a adquirir una alarmante popularidad entre los lectores: nos encontramos frente a la *Romanfeindlichkeit* de pensadores calvinistas y pietistas como Gotthard Heidegger o Hyeronimus Freyer, cuyas opiniones crearán una serie de prejuicios en torno a las novelas que afectarán su reputación crítica durante la primera mitad del siglo XVIII, acentuando la necesidad de autojustificación poetológica de narradores posteriores.

4.2. CRÍTICAS RELIGIOSAS Y ESTÉTICAS A LA NOVELA

Wer Romane list, der list Lügen.¹⁸⁶

Gotthard Heidegger, *Mythoscopia Romantica* (1698)

La aparición del tratado *Mythoscopia Romantica, oder Discours von der so genannten Romanen* [Mythoscopia Romantica, o discurso sobre las así llamadas novelas] del reverendo suizo Gotthard Heidegger supone una de las más duras críticas hacia la narrativa en prosa en toda la historia de las letras alemanas. Si obras como la *Teutsche Redebind und Dichtkunst* de von Birken o la propia traducción del *Traité de l'origin des Romans* suponían los primeros intentos de describir y normativizar un género literario que paulatinamente adquiriría más importancia, la obra de Heidegger se articula como un intento de acabar definitivamente con este. Las críticas de Heidegger son, tal y como ha analizado Harald Bräuner, un ataque a toda obra de ficción, realizado desde un calvinismo fundamentalista escandalizado ante el progresivo proceso de secularización que la narrativa en prosa venía experimentando durante las últimas décadas del siglo XVII (7); un intento desesperado por acabar con un género literario que, por su carácter urbano y realista, alejaba peligrosamente a sus lectores de la divinidad. En su tratado, Heidegger crea toda una colección de prejuicios y críticas hacia los “so genannten Romanen”, críticas que sobrevolarán el ambiente literario alemán hasta bien entrado el siglo XVIII.

En primer lugar, Heidegger critica la ficción en prosa fundamentalmente por su carácter inverosímil. Para el reverendo suizo, las obras en prosa no son más que “Traum und Phantasien! Über Sachen/ die niemahl in der Welt geschehen/ machen die Menschen zum Thoren“ (citado en Voßkamp 123).¹⁸⁷ Si su carácter ficcional y poco creíble resulta execrable para Heidegger, la peligrosidad de estas ficciones para sus lectores supone un asunto de vital importancia para el calvinista suizo. Heidegger teme una lectura demasiado identificada de los lectores de *romane*, ya que estos: “[...] den Leser zum Narren machen/wie man etwa die Kinder mit dem Claus äfft/ und mahlen

¹⁸⁶ «Quién lee novelas, lee mentiras».

¹⁸⁷ «¡Sueño y fantasías! Sobre cosas que nunca han ocurrido en el mundo, y que convierten al hombre en un idiota».

alles so possirlich vor/ daß auch ein verständiger/ in dem er liset/ zuweil in Utopien entrinnet/und dabei ist“ (citado en Voßkamp 124).¹⁸⁸ La ficción no es únicamente un problema para aquellos que “no están bien protegidos debajo de su sombrero”, como afirmaba Thomasius, sino también para los lectores más inteligentes, ya que podrían caer en peligrosas utopías capaces de destruir el orden social establecido. Sin embargo, la crítica de Heidegger no se dirige, como la de Thomasius, exclusivamente hacia aquellas obras de un carácter inverosímil y extravagante, sino que es más bien una crítica radical a la ficción por sí misma. Las obras de carácter realista, aquellas más plausibles, o aquellas tomadas de la historia, resultan aún más peligrosas, ya que al ficcionalizar esta se convierten en una profunda ofensa hacia la divinidad, que expresa sus designios a través del curso de la historia:

[...] vil schlimmer [...] denn sie machen die wahrhaffte Geschichten zu Lügen/ sie liegen nicht allein/ sonder affrontieren auch höchlich die unschuldige Wahrheit/ und indem sie mit ihrem Lügenschmier dieselbige verstellen/ und was einem nachsinnenden Gemüth/ das ärgste und unerleidlichste ist/ fälschen und erstrücken sie auß eignem Stör-Kopff die Eventus und Verläufe/die der Höchste der in dem Himmel ist/ und schaffet was Er will/ auß geheimen Raht-Schluß/ zu seiner Ehr/ auff seine Weise geordnet. (Citado en Voßkamp 124)¹⁸⁹

Heidegger articula de esta manera dos de los principales prejuicios asociados a la escritura en prosa durante todo el siglo XVIII, su carácter ficcional o “mentiroso” y su peligrosidad para los lectores. Además, el reverendo suizo ataca la propia actividad de la lectura de obras profanas, que define como “greulicher Zeit-raub”¹⁹⁰ (125), ya que alejarían al hombre de ocupaciones más piadosas y transcendentales. Esta innecesaria pérdida de tiempo viene motivada por la propia estructura de las novelas, diabólicamente diseñadas para despertar la curiosidad y el apetito del lector:

Denn solche Bücher sind also geschoben/ daß man sie nicht hin und her lesen/ sonder das gantze Drama in seiner Ordnung durchlauffen muß: sie seyn eingerichtet nach dem Menschen meisterlosen/ Curieusen Appetit/ hat einer angefangen [...] so kriegt er bald lange Zähne/ wird als in einem Netz vestrickt/

¹⁸⁸ «Convierten al lector en un loco/ tal y como se engaña a los niños con Santa Claus/ y representan todo de una manera tan carnavalesca/ que incluso una persona razonable/ mientras lee/ puede escapar hacia utopías/ y quedarse allí».

¹⁸⁹ «[...] mucho peor/ ya que convierten historias verdaderas en mentiras/ y no las dejan tal y como son/sino que afrontan también de la manera más elevada la inocente verdad/ y en tanto que la ocultan con su mugre de mentiras/ y lo que es más enfurecedor e intolerable para un ánimo meditativo/falsean e inventan desde sus propias mentes perturbadas los eventos y procesos, que aquel que está más alto en los cielos ordena a su manera, tal y como Él desea, y de acuerdo con sus disposiciones secretas para su propia honra».

¹⁹⁰ «Una horrible pérdida de tiempo».

daß er alles versäumt und biß zu End fortfahret [...] Ein Wind-Spiel/ daß auff eine Hasenspur gerathen/ist viel leichter zurück zubringen/ als eine Feuchtnas ab seinem Roman. (Citado en Voßkamp 126)¹⁹¹

Las críticas de Heidegger no se quedan únicamente en este aspecto escatológico, en este alejamiento de la trascendencia que las obras de ficción propician, sino que van más allá, ya que también los contenidos de los *romane* serán duramente atacados. Para Heidegger, la temática primordialmente amorosa de las novelas – tal y como había quedado definida por el *Traité de l'origin des Romans* – supone “Zunder der Affecten/und Reitzer der Gottlosigkeit”.¹⁹² Al no representar un amor espiritual, los lectores quedan convertidos en “esclavos de las pasiones” (127). De esta manera, la crítica de la *Mythoscopia Romantica* no es únicamente moral y religiosa, sino que se dirige también especialmente hacia un tipo muy concreto de obras, el romance heroico francés y lo que Heidegger denomina “petites histoires” (Voßkamp 128). Curiosamente, Heidegger interpreta el rechazo de estas formas durante las últimas décadas del siglo XVII – fomentado, como hemos visto, por la tradición picaresca y la recepción de Cervantes y sus seguidores franceses – como un signo positivo, como un síntoma del cercano final de los *romane*. Para Heidegger, la aparición de anti-romances, de obras como el *Quijote*, no hace más que anticipar su cercano fin: “Dazu kommt daß nunmehr die Romans selbst/ als wie die Cadmeische Brüder/ einander fressen/ und verschlingen wollen/ und oft ein Roman nichts anders ist/ als eine Satyre oder Stachel-Schrifft wider den andren/ als wie Rabelais, Quixote, le Berger Extravagant &c” (citado en Bräuner 8).¹⁹³

Afortunadamente, como ha apuntado Harald Bräuner, el pronóstico del cercano fin de los *romane* se cumplirá únicamente de una manera un tanto paradójica (11). Tal y como afirma Wilhelm Voßkamp, cada crisis de la novela supone su propia regeneración y renacimiento (121), y el fin de una formulación concreta de la novela, la

¹⁹¹ «Estos libros están organizados de una manera/ por la que no se puede leer de aquí para allá/ sino que hay que atravesar el drama completo en su orden: están establecidos según el apetito curioso y poco virtuoso del hombre/ una vez ha empezado uno [...] se le ponen rápidamente los dientes largos/ y acaba como atrapado en una red/ de manera que tiene que tragarse todo y avanzar hasta el final [...] Es mucho más sencillo hacer volver a un galgo que anda tras el rastro de una liebre/ que una empapada de su novela».

¹⁹² «Yesca para los afectos, y alicientes para la impiedad».

¹⁹³ «De ahí viene que desde ahora las propias novelas/ como los hermanos cadmeos/ se devoren y zampen unas a otras/ y a menudo una novela no es más/ que una sátira o escrito punzante contra las otras/ tal y como ocurre con Rabelais, con el *Quijote*, con el *Berger Extravagant &c*».

del romance heroico, o la de la novela aristocrática característica del barroco alemán, no entrañará su cese definitivo, sino que propiciará más bien el advenimiento de un nuevo tipo y su fijación entre un público burgués. Curiosamente, este nuevo público lector empleará muchos de los elementos de crítica utilizados por Heidegger para desacreditar tradiciones novelísticas anteriores que poco a poco van cayendo en el desprestigio crítico-literario (Bräuner 11), un fenómeno común con el debate poetológico sobre la novela en las letras inglesas, en el que, tal y como se pudo observar anteriormente, las estrategias de desacreditación de otros modelos narrativos eran compartidas por los partidarios de tradiciones novelísticas en muchos casos antagónicas. Sin embargo, la línea de crítica fundamentalmente religiosa hacia cualquier tipo de prosa de carácter ficcional perdurará con el cambio de siglo y se manifestará, ya no en el ámbito del calvinismo, sino en el de una corriente religiosa que adquirirá una importancia fundamental durante el nuevo siglo: el pietismo.

El pietismo quizás sea el movimiento reformista más importante dentro del protestantismo continental. Sus orígenes se remontan precisamente a estas últimas décadas del siglo XVII y a la figura de Philipp Jacob Spener, fundador del movimiento. Tras las traumáticas consecuencias de la guerra de los treinta años, el pietismo propone una intensificación de la piedad personal y de la vida religiosa, centrada en una profunda dedicación individual al estudio de la Biblia. El pietismo ofrece a algunos de los prejuicios desarrollados por Heidegger—especialmente la crítica escatológica a la lectura de obras en prosa—un importante caldo de cultivo, ya que cualquier desvío de la dedicación a la Biblia y de la interacción personal con la divinidad será interpretado negativamente. La crítica pietista a las novelas se basa por lo tanto en el rechazo total a la *Adiaphora*, o “Mitteldinge”, irrelevantes en una visión transcendental de la existencia (Voßkamp 130). En el tratado *Vom Romanlesen* (1730) de Hyeronimus Freyer¹⁹⁴ (1675-1747), las principales críticas de Heidegger hacia los *romane* son enfatizadas, ya que estos son definidos como: “ein Blendwerk gauckelhafter Phantasie mit so vielem Zeitverlust [...] ein zusammengesponnenes Gewebe vergeblicher Einbildungen, womit der Kopf nur angefüllet und das Gedächtnis ohne Noth, iedoch nicht ahlemal ohne

¹⁹⁴ Freyer es una figura relevante dentro del movimiento pietista, ya fue uno de los responsables de las instituciones educativas de carácter pietista establecidas en Halle por el pedagogo pietista August Hermann Francke.

Schaden beschweret wird“ (citado en Voßkamp 130).¹⁹⁵ El carácter fantasioso, la pérdida de tiempo y los perniciosos efectos en el lector siguen siendo los principales argumentos de crítica a la ficción en prosa. Frente a la experiencia individual, fundamental en el planteamiento transcendente de la existencia que realiza el pietismo, las obras en prosa no son para Freyer más que “Dunst und Schatten nichtiger Gedanken”¹⁹⁶, que por lo general “oftmals nicht viel besser als Donquixotische Abenteuer vorstellen”¹⁹⁷ (citado en Voßkamp 131). Freyer compara explícitamente al lector de novelas con el héroe cervantino, ya que ambos se entregan a “vergeblichen Einbildungen”¹⁹⁸, sin comprender en qué tipo de ilusión han caído (131). Al igual que Heidegger, Freyer emplea la figura quijotesca como herramienta defensiva frente a la lectura de novelas, algo que da cuenta de la creciente importancia de la obra de Cervantes en el debate poetológico sobre la novela de este periodo.

Con la aparición de los escritos teóricos de Johann Christoph Gottsched los prejuicios establecidos por calvinistas y pietistas se trasladan hacia una dimensión puramente estética.¹⁹⁹ En 1733, en sus *Beyträgen der Critischen Historien der deutschen Sprache*, Gottsched otorga a las novelas “eine von der untersten Stellen”²⁰⁰ de entre las creaciones poéticas (citado en Lämmert *et al* 70), ofreciendo una definición de las mismas que revela la clara preferencia de Gottsched por el respetado género épico:

Jenes [das Helden-Gedichte] hat allezeit etwas bewundernswürdiges, welches gleichwohl niemals mit der Wahrscheinlichkeit streitet: Diese zeigen [die Romanen] mehr wahrscheinliches, ob es gleich dann und wann mit dem hohen vermischet ist. Das Helden-Gedichte ist mehr in Regeln und Gesetze eingeschränkt, und kan sich daher nicht über dieselben ausbreiten, noch nach Gefallen Umschweife erzählen: Die Romanen hingegen nehmen bey ihre Niedrigkeit dieses alles an, und weil sie nicht so sehr in den Verstand dringen,

¹⁹⁵ «Un espejismo de ilusoria fantasía que con tanta pérdida de tiempo [...] crea una red entretejida por vanas fantasías, con las que se grava el pensamiento sin dolor, pero no siempre sin daños».

¹⁹⁶ «Polvo y sombra de pensamientos absurdos».

¹⁹⁷ «Habitualmente no presentan más que aventuras quijotescas».

¹⁹⁸ «Vanas imaginaciones».

¹⁹⁹ Gottsched es una de las figuras más relevantes de la Ilustración temprana en Alemania. Catedrático extraordinario de retórica en la Universidad de Leipzig, en la que posteriormente desempeñaría el cargo de catedrático ordinario de Lógica y Metafísica, Gottsched fue uno de los principales críticos literarios de su tiempo y fundó semanarios morales como *Die Vernünftigen Tadelrinnen*, a través de los que diseminaría sus presupuestos literarios neoclásicos. Su figura y su desmesurado afán normativo le granjeó numerosos enemigos, como los suizos Bodmer y Breitinger, o Gotthold Ephraim Lessing.

²⁰⁰ «Uno de los lugares más bajos».

machen sie denselben geschickt, sich mit vielen wider einander laufenden Vorstellungen anzufüllen. (Citado en Lämmert *et al* 71)²⁰¹

Pese a su carácter realista, Gottsched critica las novelas por su falta de normatividad literaria, por lo bajo de su temática y porque no apelan directamente al intelecto del lector. El crítico alemán señala la necesaria enseñanza moral que las novelas deberían transmitir, declarando que su objetivo principal debería ser la representación de la virtud recompensada y el pecado castigado, criterio que hace este tipo de producciones “tolerable” (citado en Lämmert *et al* 72).

En su la segunda edición de su *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1737, la primera edición había aparecido en 1730), Gottsched recoge muchas de las críticas calvinistas y pietistas hacia los *romane*. El crítico alemán denuncia la dudosa moralidad de estas obras, así como su peligrosidad para los lectores y su escasa calidad literaria:

[...] die gemeinen Romanen in einer so löblichen Absicht nicht geschrieben sind. Ihre Verfasser verstehen oft die Regeln der Poesie so wenig, als die wahre Sittenlehre; Daher ist es kein Wunder, wenn sie einen verliebten Labyrinth in den andern bauen, und eitel Thorheiten durcheinander flechten, ihre Leser noch üppiger zu machen und die Unschuldigen zu verführen. (Citado en Voßkamp 146)²⁰²

Sin embargo, Gottsched, al contrario que los críticos calvinistas y pietistas, no propone la extinción del género como solución a este problema, sino más bien una reforma del mismo. Para el teórico literario alemán, las novelas deberían acercarse a la escritura histórica, adquiriendo de esta manera su dignidad y su capacidad de transmitir al lector unas impresiones mucho más positivas:

Allein eine natürliche Art zu erzählen, die der Vernunft und Wahrheit gemäßer ist, machet einen weit größeren Eindruck in den Gemüther, als ein so gefirnißter und

²⁰¹ «Aquella [la épica] tiene siempre algo digno de admiración y que al mismo tiempo nunca está reñido con la verosimilitud. Estas muestran más de lo verosímil, aunque de vez en cuando se mezcla con lo elevado. La épica se encuentra más sometida a las reglas y a las normas, y por lo tanto no puede sobrepasarlas, ni introducir digresiones por gusto: las novelas por el contrario toman en su oscuridad todo esto, y se las apañan para llenarse de muchas ilusiones contradictorias».

²⁰² «Las novelas comunes no están escritas con esta intención tan elogiabile. Sus autores comprenden en muchos casos las normas de la poesía tan poco como las de los verdaderos modales, y por esto no es ninguna sorpresa cuando construyen un laberinto amoroso sobre el otro, y entrelazan tantas estupideces como para hacer a sus lectores aún más voluptuosos y como para engatusar a los inocentes».

gleißender Ausdruck; [...] Je näher also die Schreibart in Romanen der historischen kömmt, desto schöner ist sie. (Citado en Voßkamp 151)²⁰³

Por lo tanto, frente a las deficientes producciones narrativas del siglo anterior, Gottsched propone una novela que se acerque a la escritura histórica y que siga estrictamente el criterio de verosimilitud. Sin embargo, esta no será la única exigencia poetológica de Gottsched. Para el catedrático extraordinario de Poética de la Universidad de Leipzig, el arte de escribir novelas debe tener una intencionalidad fundamentalmente moral y la novela no ha de ser esquiva a la virtud y a las buenas costumbres, tal y como ya había manifestado en sus *Beyträgen zur Critischen Historie der deutschen Sprache*. Para ilustrar estos preceptos, Gottsched ofrece dos ejemplos literarios que reflejan cómo el amor puede ser representado de una manera virtuosa y edificante: la *Etiópica* de Heliodoro y *Pamela* de Samuel Richardson (citado en Voßkamp 151). Gracias a la introducción de *Pamela* como modelo novelístico plausible y eminentemente moralizante, Gottsched prepara la extraordinaria acogida que los novelistas ingleses de la primera mitad del siglo XVIII recibirán en Alemania durante la segunda mitad de este siglo. La profundidad psicológica y el retrato verosímil se convertirán en las principales exigencias poetológicas en lo que supone una clara transición hacia una nueva estética de la novela.

²⁰³ «Únicamente una manera natural de narrar, más adecuada a la razón y a la verdad, crea una impresión infinitamente mayor sobre los ánimos que una expresión tan barnizada y reluciente. Cuanto más se acerquen las novelas a lo histórico en su tipo de escritura, más bellas serán estas».

4.3. UNA NUEVA ESTÉTICA DE LA NOVELA: BODMER Y LA RECEPCIÓN DE RICHARDSON Y FIELDING

Die Werke die er schuf, wird keine Zeit verwüsten,
Sie sind Natur, Geschmack, Religion.
Unsterblich ist Homer, unsterblicher bei Christen
Der Britte Richardson.²⁰⁴

Ch. F. Gellert, *Über Richardsons Bildnis* (Citado en Kimpel 72)

Pese a sus irreconciliables diferencias literarias respecto a la teoría poética de Gottsched, el filólogo suizo Johann Jakob Bodmer (1698-1783) propugna un modelo novelístico basado también en el criterio de verosimilitud y que critica la “dürfftige Überflüssigkeit und die Rodomontische[n] Wunder der meisten Romanen” (citado en Voßkamp 152).²⁰⁵ Al igual que Gottsched, Bodmer propondrá un modelo novelístico concreto como alternativa a estas obras narrativas, retomando la positiva recepción de Cervantes ya iniciada por Thomasius a finales del siglo XVII. Este erudito suizo, uno de los principales introductores de literatura extranjera en el panorama cultural alemán del momento, llama la atención sobre ciertos aspectos fundamentales del *Quijote* que se convertirán en características importantes de los nuevos planteamientos teóricos en torno a la novela. En sus *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter* (1741), Bodmer hace especial énfasis en el verismo representacional y psicológico cervantino, elogiando, al igual que Thomasius, el retrato de la locura llevado a cabo por Cervantes y sus efectos terapéuticos para el alma. El crítico suizo muestra especial admiración por la capacidad cervantina de mantenerse dentro de los límites de lo verosímil en la atípica mezcla de locura caballeresca y sabiduría propia del hidalgo manchego:

In diesem Gemenge von Weisheit und Thorheit besteht nun das Wunderbare, das man in dem Character des Don Quijote vor unwahrscheinlich halten wollen. Allein etliche Blicke, die wir theils auf die menschliche Natur überhaupt, theils auf die Kunst werffen wollen, womit Cervantes derselben gemäß diese so verschiedenen

²⁰⁴ «Las obras que él creó, no devastará el tiempo/ Son Naturaleza, Gusto, Religión/ Inmortal es Homero, más inmortal entre los cristianos/ el britano Richardson».

²⁰⁵ «La necesaria redundancia y las maravillas rodomónticas de la mayor parte de las novelas». Rodomonte es uno de los personajes de las obras *Orlando innamorato* y *Orlando Furioso* de Matteo Maria Boiardo y Ludovico Ariosto respectivamente.

Eigenschaften verbunden hat, werden uns bald zeigen, daß solche in der Gränzen des Wahrscheinlichen bleiben. (Citado en Lämmert *et al* 75)²⁰⁶

Al mismo tiempo, Bodmer aprecia el arte cervantino del contraste, propiciado por el diálogo característico del *Quijote* entre distintos puntos de vista y visiones del mundo. El contraste entre la locura quijotesca y la cosmovisión sanchesca supone para Bodmer el eje principal sobre el que se articula el realismo cervantino, dotando a la obra de una asombrosa verosimilitud:

Cervantes war seiner Kunst so gewiß und arbeitete mit einer solchen Richtigkeit des Verstands, daß er selber bequeme Personen in seiner Geschichte einführt, welche die Einfwürffe dagegen vortragen müssen, die er dann von den Quixote gehörigermaßen auflösen läßt und dadurch seinem Wercke alle erforderliche Wahrscheinlichkeit mittheilt. Zu eben diesem Ende hat er den Character des Schildträgers erfunden, damit er die Ausschweifungen des Ritters durch wahrscheinliche Gründe auch in ihren schlechtesten Umständen glaubwürdig machte. (Citado en Lämmert *et al* 75)²⁰⁷

De esta manera, Bodmer resalta la capacidad desarrollada por Cervantes para dejar penetrar al lector en el intelecto y alma tanto de Quijote como de Sancho (76), convirtiendo la particularización psicológica en una de las facetas más destacadas del *Quijote*.

El criterio de verosimilitud, tanto representacional como psicológica, comienza a reemplazar a la idealización de los personajes en el canon narrativo de este momento. De una representación transcendente y ejemplarizante de la realidad se tenderá paulatinamente a una concepción del *roman* basada en lo creíble y en lo verosímil. Bodmer retomará estas ideas en un ensayo posterior de 1741, dedicado a la anteriormente mencionada *Syrennin Aramena* (1669), en el que el crítico suizo plantea, al igual que Gottsched, una novela cercana a la verosimilitud de la historia, llegando a esta a través de una buena y plausible organización del material ficticio. Para Bodmer,

²⁰⁶ «En esta mezcolanza de sabiduría y locura consiste lo maravilloso, que se ha querido ver como inverosímil en el carácter de Don Quijote. Solamente algunas miradas, que queremos lanzar en parte hacia la naturaleza humana, y en parte hacia el arte con el que Cervantes ha unido estas dos diferentes cualidades, nos muestran que estas dos características permanecen dentro de los límites de lo verosímil».

²⁰⁷ «Cervantes estaba tan seguro de su arte y trabajó con tal precisión de la razón, que él mismo introduce personajes agradables en la historia, los cuales han de presentar las objeciones a las opiniones pertenecientes a Don Quijote, y de esta manera hace partícipe a la obra de toda la verosimilitud necesaria. Exactamente con ese fin ha creado el personaje del escudero, de manera que haga plausibles todos los excesos imaginativos del personaje, gracias a motivos probables, incluso en sus peores circunstancias».

la poesía y la novela, gracias a esta plausibilidad, se elevan hacia la dignidad de la historia, que para el autor suizo “in dem höchsten und äußersten Grade der Wahrscheinlichkeit besteht” (citado en Lämmert *et al* 76-77).²⁰⁸ De esta manera, el giro iniciado por Gottsched, que, dentro de su aversión por el género novelesco, demandaba una mayor plausibilidad y un adecuado retrato moral de los personajes, se ve completado por Bodmer con su admiración de la capacidad cervantina de ofrecer personajes psicológicamente complejos.

Verismo representacional y realismo psicológico en el retrato de los personajes se convierten, por lo tanto, en características fundamentales de la nueva novela que demandan los críticos germanoparlantes, produciéndose un cambio definitivo hacia una nueva estética de la novela. Tal y como ha señalado Wilhelm Voßkamp, este punto de inflexión se producirá fundamentalmente durante los años cuarenta del siglo XVIII:

Die Wende vom ‚alten‘ [...] zum ‚neuen‘ bürgerlichen Roman als Geschichte von Begebenheiten, die sich in Deutschland in einer vornehmlich moraltheologisch orientierten Kritik des ‚Barockromans‘ ankündigt, vollzieht sich im Laufe des 18. Jahrhunderts. Obwohl Traditionen des hohen und niederen Romans in modifizierten Spielarten die Romanliteratur des gesamten 18. Jahrhunderts mitbestimmen und unmittelbare Nachfolger und Imitationen des Barockromans bis zum Ende des Jahrhunderts ihre Leser finden, beginnen neue Ausprägungen schon im Übergang zu den 20iger und dann entscheidend in den 30iger und 40iger Jahre die theoretische und praktische Situation des Romans grundlegend zu verändern. (142)²⁰⁹

Estas nuevas corrientes que menciona Voßkamp se verán profundamente influidas por unos modelos novelísticos británicos que se convertirán en un auténtico fenómeno editorial durante estas décadas cercanas al ecuador del siglo. Tal y como ha demostrado Dieter Kimpel (72), *Pamela* (1740) sería traducida únicamente dos años después de su publicación en Inglaterra, siendo editada por la editorial Hertel de Hamburgo. Desde 1742 hasta 1772 la primera novela epistolar de Richardson contaría con nada menos que siete reediciones y reimpressiones, una cifra que atestigua su

²⁰⁸ «Existe en el más alto y externo grado de la probabilidad».

²⁰⁹ «El cambio de la novela antigua [...] a la nueva novela burguesa como historia de acontecimientos, que se manifiesta en Alemania en una elegante crítica moral-teológica orientada hacia la novela del barroco, se completa en el transcurso del siglo XVIII. Pese a que ciertas tradiciones de la alta y baja novela encuentran sus lectores en distintas variantes genéricas dentro del total de la literatura del siglo XVIII hasta el final de siglo, pronto las nuevas corrientes en la transición a los años veinte y fundamentalmente en los años treinta y cuarenta comienzan a cambiar fundamentalmente la situación teórica y práctica de la novela».

inmensa popularidad en tierras teutonas. Por su parte, *Clarissa, or the History of a Young Lady* (1748) aparece en Alemania en la editorial Vandenhöck de Göttingen en el mismo año de su publicación inglesa, contando con la nada desdeñable cifra de cinco reediciones, mientras que *The History of Sir Charles Grandison* (1753) cuenta con seis nuevas ediciones hasta 1789/90 desde su primera publicación en alemán de 1754, justo un año después de la primera edición inglesa. Las novelas de Henry Fielding gozarán también de un gran éxito en Alemania. Se puede encontrar una primera edición alemana de *Joseph Andrews* en Danzig únicamente tres años después de su publicación en Inglaterra en 1742, mientras que sus dos otras novelas, *Tom Jones* (1749) y *Amelia* (1751) aparecen en lengua alemana en el mismo año o un año después de su publicación en Londres. Guy Stern ha apuntado a la necesidad de medir la popularidad de Fielding en Alemania más allá de la prontitud de sus traducciones, a través de la ingente cantidad de imitaciones de sus obras, que llevaron a ciertos editores a atribuirle novelas de otros autores (29).²¹⁰ Y algunos de los novelistas alemanes que tímidamente comenzarán a escribir novelas moldeadas en Fielding o Richardson llegarán incluso a hacer explícita su deuda con estos en los subtítulos a sus obras, como demuestra el caso de la novela de Johann Timotheus Hermes (1738-1821) *Die Geschichte der Miß Fanny Wilkes* (1766), cuyo subtítulo reza “so gut als aus dem Englischen”, o, lo que es lo mismo, tan buena como si hubiera sido traducida del inglés.²¹¹ Todo ello atestigua la clara preponderancia de los modelos novelísticos ingleses, que en gran medida marcarán el debate sobre las formas novelísticas en Alemania durante esta segunda mitad del siglo XVIII. Como apunta Voßkamp, esta

²¹⁰ “Fielding’s novels [...] were translated into German within three years of publication; *Tom Jones* within three months. Promptness in translation, however, was not necessarily a yardstick of a foreign’s author repute in Germany. Publishers, in the absence of an international copyright law, were willing to gamble on the publication of almost any foreign work, good, bad, or indifferent, especially since even mediocre foreign works were usually superior to German novels of the 1750’s. Better proof of Fielding’s immediate popularity in Germany is provided by the evil practice of ascribing to Fielding works of other foreign authors (Gain de Montignac, Eliza Haywood), of advertising sub-literary German novels as ‘translations from Fielding’, and of capitalizing on the fame of *Tom Jones* by making foundlings the heroes of numerous novels”.

²¹¹ Otros interesantes ejemplos de títulos y argumentos de novelas alemanas menores que guardan una interesante similitud con las obras de Richardson pueden ser encontrados en algunas novelas de Gellert, como la *Liebes-und Lebensgeschichte der schönen und Tugendhaften Henrietta* (1752) o *Schule der jungen Frauenzimmer oder Geschichte der Constantia* (1754); así como en otros novelistas menores como J.G.B. Pfeil con su *Begebenheiten der Amalia, eines tugendhaften Frauenzimmers* (1764), o del propio Hermes con *Die verfolgte Tugend, oder Briefe des Obersten Talbert* (1769).

excepcional receptividad hacia modelos foráneos crea la paradoja de que la reflexión poetológica sobre este nuevo entendimiento de la novela precede a su desarrollo práctico, que, según el crítico alemán, no se producirá hasta la aparición de la producción novelística de Christoph Martin Wieland:

Die theoretische Diskussion des Romans innerhalb dieser Epoche wird durch ein entscheidendes Charakteristikum mitbestimmt: Während sowohl die französische als auch die englische Literatur hervorragende, zugleich theoriebildende- und fördernde Romane aufweisen, bleibt die deutsche Romanproduktion [...] bis zum Erscheinen von Wielands Romanen im Schatten ausländische Vorbilder, und eine Theorie wesentliche bestimmende oder leitende Intention geht von dieser Romanpraxis nicht aus [...] erst die Romane Prévost und Marivaux' und vor allem die Samuel Richardsons und auch Fieldings und Sternes bilden die Grundlage für eine neue Orientierung auch der theoretischen Diskussion in Deutschland. So ergibt sich die scheinbare Paradoxe, aber aufgrund der romangeschichtlichen Situation erklärbarer Sachverhalt, daß die Herausbildung der (durch ausländischer Vorbilder aufgeregten) Theorie des Romans in Deutschland seiner praktischen Entwicklung vorangeht, und daß die deutsche theoretische Romanreflexion in der ersten Hälfte des Jahrhunderts bereits eine Intensität erreicht, die die Praxis erst mit Wielands Romanen ‚einholt‘. Vor dem Erscheinen des *Don Sylvio* und der *Geschichte des Agathon* läßt sich die deutsche theoretische Diskussion hauptsächlich in Zeitschriftenrezensionen beobachten oder sie zeigt sich in den Bemühungen gattungspoetologischer Zuordnungen der Ästhetiker, ohne daß die deutsche Romanpraxis für die neuen Tendenzen von entscheidendem Gewicht wäre. (142-143)²¹²

Como afirma Voßkamp, la reflexión teórica sobre nuevos modelos novelísticos se ve restringida fundamentalmente al ámbito de las recensiones de las publicaciones periódicas, lo que no excluye, tal y como se verá más adelante, que ciertas novelas previas a la producción novelística de C. M. Wieland efectivamente realicen reflexiones poetológicas sobre la novela bastante innovadoras, tal y como

²¹² «La discusión teórica sobre la novela dentro de esta época se verá marcada por una característica decisiva: mientras tanto la literatura francesa como la inglesa ofrecen ejemplos de novelas magníficas, capaces a un mismo tiempo de crear una teoría de la novela y de fomentarla, la producción de novelas alemanas queda hasta la aparición de las novelas de Wieland a la sombra de modelos extranjeros, y una intención que determine o dirija substancialmente una teoría de la novela no se desprende de estas novelas. [...] En primer lugar, las novelas de Prévost y de Marivaux, y sobre todo las de Samuel Richardson, Fielding, y Sterne constituyen los cimientos para una nueva orientación de la discusión teórica en Alemania. Por esto se produce la aparente paradoja —aclarable por la situación histórica de la novela en Alemania— de que el desarrollo de la teoría de la novela en Alemania (gestado a través de modelos foráneos) precede a su evolución práctica, y que la discusión teórica sobre la novela alcanza un grado de intensidad que la práctica alcanza por vez primera con las novelas de Wieland. Antes de la aparición del *Don Sylvio* y de la *Historia de Agathon*, la discusión teórica alemana se deja observar fundamentalmente en las reseñas de los periódicos o en los esfuerzos de ordenación genérico-poetológica de los estetas, sin que la práctica novelística sea de un peso decisivo para las nuevas tendencias».

Bräuner y Kurth-Voigt (1968) han demostrado.²¹³ Precisamente será en una de estas publicaciones periódicas aparecidas en Leipzig, el *Zeitvertrieber*, donde nos encontremos uno de los primeros testimonios en torno a este nuevo tipo de novelas procedentes de las Islas Británicas. Un artículo anónimo de esta publicación en su cuadragésimo primera edición de 1745 nos da una interesante muestra del cambio de planteamientos en torno a la novela que se produce gracias a la recepción de *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) de Samuel Richardson.²¹⁴ En este, el autor realiza una especie de

²¹³ Dieter Kimpel ha otorgado un papel fundamental a estos semanarios ilustrados en el desarrollo de los profundos cambios en torno a la lectura, la recepción de la literatura foránea y finalmente respecto a la creación literaria que se producen en este momento:

Von 1615-1669 werden in Deutschland etwa 30 Originalromane und fast 60 Roman-Übersetzung gedruckt, 1670 bis 1724 sind es über 300 Originalromane und etwa 150 Übersetzungen. Die Erschließung der literarischen Interessen und Ambitionen der mittleren und unteren Schichten des Bürgertums besonders für den Roman, die im Anschluß an die Lektüre der aufklärerischen Journale (Wochenblätter) sich entwickelt, die lange vor den angelsächsischen ‚moral weeklies‘ im 17. Jh. vorwiegend in den protestantischen Gegenden Deutschlands (Wolfenbüttel, Straßburg, Berlin, Frankfurt a.M.) bekannt waren [...], läßt an der Wende vom Barockroman zum Aufklärungsroman eine Vielzahl von Übergangsformen und Zwitterformen stehen, die im einzelnen die tiefgreifenden Veränderungen in der geistigen und sozialen Struktur der Zeit mehr oder weniger charakteristisch vorstellen und zur Sprache bringen (22-23). [Desde 1615-1669 fueron impresas en Alemania cerca de treinta novelas originales y casi sesenta traducciones de novelas; de 1670 hasta 1724 son casi 300 novelas originales y cerca de 150 traducciones. La apertura de los intereses literarios y ambiciones de las clases medias y bajas de la burguesía hacia la novela, que se desarrolla a raíz de las revistas ilustradas (semanarios) que desde hace tiempo antes de los “moral weeklies” anglosajones ya eran conocidas ampliamente durante el siglo XVII en las zonas protestantes de Alemania (Wolfenbüttel, Estrasburgo, Berlín, Fráncfort del Meno) permite el surgimiento en el cambio de la novela del barroco a la novela de la ilustración de una serie de apariciones transitorias y formas puente que individualmente ponen de manifiesto y representan más o menos característicamente los profundos cambios en la estructura espiritual y social de la época.]

Horst Oppel, en su estudio sobre las relaciones literarias entre Alemania y Gran Bretaña, también otorga un papel fundamental a las *moralische Wochenschriften*:

Unter die literarischen Einwirkungen, die Deutschland im frühen 18. Jh, durch England erfährt, nehmen die Moralische Wochenschriften die erste Stelle ein, bis zu dem Grade, daß man sich versucht sehen könnte, diese gesamte Geschichte des dt. Schrifttums dieser Epoche von hier aus in ihren Anlässen und Auskwirkungen zu erfassen (35). [De entre los influjos literarios que Alemania experimenta de Inglaterra en el siglo XVIII temprano, los semanarios morales toman el primer lugar, hasta el grado de que uno se podría ver tentado de entender esta historia conjunta de la literatura alemana de aquí en adelante a través de las causas y efectos de estos.]

²¹⁴ Detlev Schumann atribuye el éxito inicial de la obra de Richardson en Alemania al paulatino desarrollo de la clase media burguesa:

[...] the rise of middle class literature in England acted as a strong stimulus in Germany, where the social development was slower. This applies particularly to

síntesis entre las dos principales líneas poetológicas que hemos venido analizando, la que entendía la novela como una forma narrativa fundamentalmente satírica y de tonalidad realista, reveladora de las estupideces y locuras humanas; y aquella que la interpretaba como una articulación literaria que debía primar la virtud y castigar la maldad. El autor ofrece unos modelos concretos de esta mezcla entre idealización moral y realismo representacional, entre los que *Pamela* ocupa un lugar destacado:

Ein Roman, welcher Nutzen bringen soll, muß von denjenigen drey Arten weit unterschieden seyn; er muß die Thorheiten der Menschen kenntbar machen, er muß die Tugend befördern, edle Regungen in den Gemüther erwecken, die Laster zu verabscheuen lernen, kurz, er muß sie klug, verständig und tugendhaft machen. Dahin müssen alle Vorstellungen gerichtet seyn und diese muß er durch den Vortrag und die Schreibart befördern helfen. Damit ich einen vollständigen Begriff davon gebe, so darf ich nur die *Clelie* und die *Pamela* nennen, welche so beschaffen sind, daß sie in dieser Art jedermann zum Muster dienen können. Denn diese haben sich den Endzweck, die Tugend auszubreiten, vorgesetzt, und vielleicht schon öfters erhalten. Sie haben das Vergnügen gesucht und dasselbe ihren Leser auf eine angenehme Art gegeben. Die Abschilderungen sind natürlich, lebhaft, artig; der Vortrag ist rührend und reizend, und die Schreibart vernünftig, rein, und edel. (Citado en Lämmert *et al* 84)²¹⁵

El desconocido autor del artículo hace especial énfasis en el criterio de verosimilitud en el que autores como Bodmer ya habían profundizado anteriormente. La nobleza y virtud de los personajes deberá ser encarnada por caracteres retratados de una manera creíble, manteniendo su sustrato de virtuosismo ideal bajo un disfraz terrenal que favorezca la identificación del lector con el personaje. Según este autor, el escritor

Lillo's drama *The London Merchant, or the History of George Barwell* (1731) and to Samuel Richardson's novels. (434)

²¹⁵ «Una novela que quiera ser de utilidad debe estar ampliamente diferenciada de los tres tipos anteriormente expuestos [novelas históricas, amorosas o caballerescas]; debe dar a conocer las estupideces de los hombres, ha de fomentar la virtud, despertar en el ánimo sentimientos nobles, ha de enseñar a detestar el pecado, en resumen, ha de hacer a los hombres razonables y virtuosos. Hacia ahí han de estar encaminadas todas las observaciones, y estas han de ser promovidas por la ejecución y por el modo de escritura. Para dar una idea sucinta de esto, solamente he de mencionar la *Clelia* y la *Pamela*, que están escritas de tal manera que pueda servir de modelo a cualquier persona. Pues tienen como objetivo extender la virtud, y quizás ya lo hayan conseguido frecuentemente. Han buscado el entendimiento y se lo han ofrecido a los lectores de manera agradable. Las descripciones son naturales, vivas, y juiciosas; la ejecución es conmovedora y deliciosa, y la escritura es razonable, pura y noble». Respecto a la referencia a la *Clelie*, cabe la posibilidad de que el autor se esté refiriendo a *La Fausse Clelie* (1678), de Thomas Perdou de Subligny, ya que la *Clelie* de Madame de Scudéry difícilmente puede ser comparada con *Pamela* bajo este espectro crítico. En caso contrario cabe pensar que el autor se esté guiando por la fama de ambas novelas, y no por el realismo representacional que empezaba a ser una demanda poetológica habitual.

nunca debería elevar a los personajes más allá de lo que realmente son.²¹⁶ Además, el autor anónimo considera fundamental la idea neoclásica de *Nachahmung der Natur*, o imitación de la Naturaleza universal de las cosas:

Ein Roman ist eine Erzählung einer Geschichte, welche gemeiniglich erdichtet, oder doch mit Umständen, die erdichtet sind, verknüpft ist, und sich mit verliebten Personen zugetragen hat. Nach dieser Beschreibung ist eine solche Schrifft ein Werk eines Dichters, welcher die Natur nachahmet, und die Leidenschaften auf eine geschickte Art abschildert. (82)²¹⁷

Pamela encarnaba perfectamente esta síntesis entre una moral idealizante y el verismo representacional, y se irá convirtiendo en un importante modelo para la literatura alemana del momento. Un buen ejemplo de esta entusiasta recepción de la obra de Richardson lo encontramos en otra de las *Moralische Wochenschriften* que aparecen en este momento, *Der Gesellige*. En un artículo de 1750, firmado por Georg Friedrich Meier (1718-1777) y en el que se discute la legitimidad de la escritura de novelas²¹⁸, Meier valora las producciones narrativas en prosa como un medio positivo para ayudar a los jóvenes a mitigar su inexperiencia vital gracias a un adecuado retrato de la virtud y del pecado, retrato que deberá estar regido por el criterio de verosimilitud.²¹⁹ En este sentido, frente a la historia, que no puede representar siempre aquellos casos en los que se ofrece un retrato adecuado de lo moralmente deseable e indeseable, la novela ha de representar acontecimientos posibles y probables, y, de esta manera, mostrar al lector cómo podría y debería comportarse (citado en Lämmert *et al* 86). Para Meier, *Pamela* se erige como modelo concreto de estas virtudes que los *romainen* podían ofrecer. En su artículo se puede apreciar un cierto rechazo a la falta de verismo de anteriores producciones narrativas, apostando por el modelo más realista

²¹⁶ "allein sie müssen die Character nicht höher treiben, als er wirklich ist". (83)

²¹⁷ «Una novela es la narración de una historia, que generalmente es inventada o está unida de modo ficticio con circunstancias que le son fingidas, y que generalmente tiene que ver con personas enamoradas. Según esta descripción, un escrito tal es la obra de un autor, el cual imita a la naturaleza, y representa las pasiones de una manera acertada».

²¹⁸ "Ob es erlaubt sey, die so genannten Romainen oder erdichteten Geschichten zu lesen?"

²¹⁹ "Wir glauben demnach, daß eine Geschichte, in welcher die Handlungsweise die Tugenden und Laster, und die Neigung in unseres Herzens in allerley Vorfällen vor Augen gemählet wird, ungemein lehrlich und nützlich sey" (Citado en Lämmert *et al* 86). [Creemos por lo tanto, que una historia en la que en el tipo de la acción se represente ante nuestros ojos las virtudes y el vicio, y la inclinación en nuestro corazón hacia estos en todo tipo de circunstancias, sería increíblemente educativa y útil].

que ofrecían los novelistas ingleses de la primera mitad del siglo XVIII, y más concretamente, Richardson y su *Pamela*:

Eben diese Vorsichtigkeit soll einen jeden Vater antreiben, die wenigen guten Sittengedichte aufzusuchen, die nach dem Muster der *Pamela* die Tugend so reizend lehren, dass man ihr nicht die Bewunderung, Hochachtung, Beyfall, Liebe, und endlich die Nachahmung entziehen kann. Und wir müssen den Engelländern zum Ruhm melden, dass sie in diesem Stück alle andere Völkerschaften weit übertreffen. [...] Nachdem wir unserem Abscheu vor aller liederlichen Romainen und Liebesgeschichten zur Genüge gezeigt haben: so glauben wir, dass wir mit desto größerem Beyfall des Lesers die moralischen Gedichte loben können, welche von einem Kenner der menschlichen Natur aufgesetzt sind, die die ersten Regungen des Herzens gleichsam auf der That überfällt, die Quelle entdeckt, und zugleich zeigt, auf was vor eine Seite und durch was vor Mittel sie sich lenken und äußern. Wir sehen den Menschen in allen möglichen Umständen, die geheimsten Triebfedern moralischer Handlungen, und die Erzeugungen der Leidenschaften werden uns bekannt. Wie lehrreich ist dieses nicht. (87-88)²²⁰

Pamela, por lo tanto, se constituye a través de su inmaculada moral, su profundidad psicológica y su verosimilitud como el modelo idóneo para aquellos críticos que buscaban un compromiso entre didactismo moral y un mayor realismo narrativo.

Un nuevo ejemplo de este interés por la verosimilitud y la particularidad en el retrato del hombre común lo encontramos en la revista aparecida en Greifswald y editada por J.C. Dähnert, *Critische Nachrichten durch J.C. Dähnert*, de 1751. En ella nos encontramos con otro artículo influido sin duda por la positiva recepción de *Pamela*. Dähnert muestra su entusiasmo ante un *roman* que retrate los “kleinen Begebenheiten der Menschen in der Welt”²²¹ (citado en Lämmert *et al* 90), rechazando el mundo aristocrático de anteriores formulaciones narrativas. Este nuevo tipo de escritura permitiría “das menschliche Herz in allen seinen Falten kennen” (90), o conocer el corazón humano en todos sus pliegues, convirtiéndose en un espejo mucho más útil de la virtud y el vicio tal y como se producen en la vida diaria.

²²⁰ «Precisamente este cuidado debe impulsar a cada padre a buscar las pocas buenas composiciones morales que siguiendo el modelo de *Pamela* enseñan de una manera tan agradable, que uno no se puede substraer a la admiración, la reverencia, el aplauso, el amor, y finalmente, la imitación de esta obra. Y debemos reconocer la fama de los ingleses, que en esta obra superan ampliamente al resto de los pueblos. [...] Tras haber mostrado suficientemente nuestra repugnancia por todos estas licenciosas novelas e historias de amor, creemos que podemos elogiar con tanto aplauso de los lectores estas historias morales, escritas por un conocedor de la naturaleza humana, que dicta los más tempranos sentimientos del corazón como si se produjesen en realidad, que nos descubre la fuente, y al mismo tiempo nos enseña, de qué manera y bajo qué medios estos se gobiernan y se expresan. Vemos al hombre en todas sus posibles circunstancias, nos son revelados los más secretos resortes de sus acciones morales, sus convicciones y sentimientos. Qué educativo es todo esto».

²²¹ «Pequeños acontecimientos del hombre en el mundo».

Otro interesante intento de legitimación de la novela a través de los modelos novelescos ingleses será el llevado a cabo por el eclesiástico sajón Johann Adolf Schlegel, padre de los celeberrimos hermanos Friedrich y August Wilhelm Schlegel, en su introducción a la traducción alemana de la obra de Charles Batteaux *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, llevada a cabo por él mismo en 1751. En el prefacio a la traducción de Schlegel nos encontramos con una interesante defensa de la novela como forma directamente emparentada con la poesía y con el resto de las bellas artes, una especie de *prosaische Dichtkunst* (citado en Lämmert *et al* 97), en la que las fronteras entre la poesía épica y la novela son definitivamente eliminadas. Sin embargo, lo más interesante para nuestro estudio es el hecho de que Schlegel intenta legitimar esta prosa poética a través del modelo ofrecido por los principales novelistas ingleses de la primera mitad del siglo XVIII, así como otros escritores franceses como el abate Prévost, equiparándolos con los Corneille, Molière y la Fontaine, autores muy del gusto de la poética neoclásica del momento:

Ein Richardson, ein Filding [sic], ein Prevot [sic] haben also eben sowohl das Recht, sich unter den Künstler eine Stelle zuzueignen, als ein Corneille, ein Moliere [sic], ein la Fontaine. Wäre ihre Absicht nicht gewesen, zu ergetzen, und zwar durch die Nachahmung zu ergetzen; hätten sie nur in so fern, als es dem Unterrichte zuträglich gewesen, gefallen, und nicht vielmehr nur unterm Ergetzen lehren wollen: So würden ihre Clarissen, ihre Thomas Jones, ihre Clevelande eine ganz andre Gestalt gewonnen haben; sie würden Abhandlungen geworden seyn, denen etwan zur Erläuterung hier und da Begebenheiten aus der Geschichte oder Charaktere eingestreut worden. (97)²²²

Las palabras de Schlegel permiten observar una paulatina asociación de las obras de Samuel Richardson y Henry Fielding con un nuevo tipo de escritura caracterizado por un afán didáctico, moral y, sobre todo, más realista.

Como se ha señalado anteriormente, los testimonios de la gran acogida que los novelistas ingleses de la primera mitad del siglo XVIII reciben en Alemania no se limitan únicamente al ámbito de las publicaciones periódicas, sino que esta también quedan patente en algunas novelas de los primeros años de la segunda mitad del siglo

²²² «Un Richardson, un Filding [sic], un Prevot [sic], tienen exactamente tanto derecho a apropiarse de un lugar entre los artistas como un Corneille, un Moliere [sic] o un la Fontaine. Si no hubiera sido su intención deleitar, y concretamente deleitar a través de la imitación; si la lección no hubiera sido ventajosa y agradable; y si no hubieran querido enseñar a través del deleite, de esta manera sus Clarissas, sus Thomas Jones y sus Clevelands habrían adquirido una forma muy diferente, se habrían convertido en estudios, los cuales estarían dispersos en alguna aclaración aquí, o en algún acontecimiento de la historia o de los personajes allá».

XVIII en las que la reflexión poetológica sobre el género—sin duda alguna propiciada por un claro deseo de autojustificación—es un factor importante. Tal es el caso del *Teutsche Don Quichotte*, de Wilhelm Ehrenfried Neugebauer, la primera novela quijotesca de la literatura alemana, que aparece en 1753.²²³ En su novela, que demuestra una autoconciencia poco usual en la novelística alemana de su momento, nos encontramos con una profunda crítica a las novelas alemanas del momento, a las que Neugebauer dedica un capítulo entero titulado *Kritik über die deutsche Romane*. En este capítulo, el personaje quijotesco de la novela, Johann Glük, ofrece una inusualmente lúcida reflexión sobre lo que una novela debería ofrecer, lamentando la incapacidad de las novelas alemanas de llegar a este modelo deseado:

Denn ein Roman muß den Menschen und seine Leidenschaften zum Original haben: es schildere ihn nach der Natur, oder so wie es ist, allezeit sich selbst gleich, er sey tugend oder lasterhaft. Das Vergnügen was uns die Neuigkeit der gelesenen Geschichte verschafft, muß zugleich mit dem Nutzen verbunden seyn, die Menschen zu kennen, und diese Schilderey muß mit dem Original aufs genaueste übereinstimmen. Wo findet man aber in den deutschen Romane diese Schilderey, ist es möglich, daß man in der Welt solche Personen findet, wie uns in diesen Büchern geschildert werden? Diese Schriften sind eine Zusammenhäufung von unnatürlichen Dingen. (*Der Teutsche Don Quichotte* 264)²²⁴

Glük lamenta la falta de verosimilitud y lo antinatural de las novelas alemanas del momento, apostando por un modelo realista en el que el hombre sea retratado tal y como es. El narrador de la novela propondrá, además, unos modelos concretos mediante los que ejemplificar estas virtudes, entre los que de nuevo los personajes de Fielding y Richardson ocupan un puesto relevante:

Ich wünschte, englische Fillis, daß der Margraf von Bellamonte einigen Eindruck mit diesen Reden auf ihren Geschmack machen möchte; Sie würden ins Künftige einen Jones, eine Clarisse und Pamela und eine Marianne lieber als Talanders oder Meletaons Werke lesen. Sie würden folglich eine rechte Einsicht in die geheimsten

²²³ Volveremos a la figura de Neugebauer en el quinto capítulo de este trabajo, en el que aparecerá dentro del contexto de la recepción de Cervantes en Alemania previa a C. M. Wieland.

²²⁴ «Una novela ha de tener al hombre y a sus sentimientos como modelo, y que este sea siempre representado según la Naturaleza, o tal y como es, siendo siempre ella misma, sea virtuosa o pecaminosa. La satisfacción que nos propicia la novedad de la historia que leemos ha de estar a un mismo tiempo unida a la utilidad de conocer a los hombres, y esta representación ha de coincidir de la manera más exacta con el original. ¿Dónde se encuentra en las novelas alemanas este tipo de representación ¿Es posible encontrar en el mundo personas como las que se retratan en estos libros? Estos escritos son una pila de cosas artificiales».

Triebfedern unseren Handlungen bekommen und die Leidenschaften würden Ihnen keine fremden Länder mehr seyn. (266)²²⁵

De esta manera, al recomendar a la lectora imaginaria unos modelos novelísticos concretos, podemos observar la asociación de las novelas de Richardson y Fielding con las nuevas demandas poetológicas en torno a la novela.

Esta cercanía a la realidad se manifiesta también en otra de las novelas hoy olvidadas y analizada por Harald Bräuner, *Die Engelländische Banise*, escrita en 1754 por un autor que se hizo llamar Fidelinus. En su prefacio, Fidelinus declara que "Man wird auch in dieser Banise keine übertriebene Unwarhscheinlichkeiten antreffen, welches ich für das Haupt-Requisitum einer guten Romaine hatte, die bey Verständigen Beyfall finden soll"²²⁶ (citado en Bräuner 33). La probabilidad y el retrato que no sobrepase la esfera de la naturaleza humana se convierten por lo tanto en la principal demanda poetológica respecto a la novela de este momento.

La popularidad de los modelos ingleses parece haber alcanzado su zénit en torno a esta mitad de la década de los cincuenta, en la que nos encontramos con escritos teóricos dedicados exclusivamente a las novelas inglesas. Tal es el caso de *Schreiben über einige englische Romane*, de 1755, en el que se comienza advertir una mayor receptividad hacia las novelas de Fielding, precisamente gracias a las críticas que comienzan a surgir respecto a las obras de Richardson. El autor anónimo critica el desmesurado gusto por Richardson, elogiando la prosa de Fielding por su retrato realista de la sociedad inglesa y por su conocimiento de la naturaleza humana, así como por su maestría a la hora de construir la trama de la novela:

Die Natur ist es, die Herr Fielding so genau trifft, und die ihm unsere Bewunderung und Hochachtung erwerben muß. Die ganze Geschichte ist voll richtig unterschiedlicher Charaktere, die alle so gut und richtig ausgeführet sind, daß ich viel zu wenig zu seinem Ruhme sagen würde, wenn ich bloß behauptete, daß es ihm in Kenntniße des menschlichen Herzens niemand gleich thun werde. Alles ist ungezwungen ausgeführet. Man wird aufs äußerste biegerig den Ausgang zu sehen. Kein Knoten wird mit dem Schwerdte gelöset, und doch oft so

²²⁵ «Desearía, Fillis inglesa [el pseudónimo de la mujer a la que el narrador del *Teutsche Don Quichotte* dirige su obra], que el Conde de Bellamonte hiciera con este discurso algún tipo de impresión sobre su gusto, de esta manera leería en el futuro con más placer a un Jones, a una Clarissa, a una Pamela y a una Mariana antes que las obras de un Talander o Melateon. Alcanzaría un verdadero conocimiento de los más secretos resortes de nuestras acciones, y los sentimientos dejarían de ser para vos tierras extrañas».

²²⁶ «No se encontrará en esta Banise ningún tipo de exagerada improbabilidad, algo que considero uno de los requisitos fundamentales para una novela que deba adquirir la aprobación de las personas razonables».

unvermuthet, daß man sich selbst wundert, daß man nicht hierauf gefallen sey.
(Citado en Bräuner 87)²²⁷

El autor aprecia la capacidad de Fielding de ofrecer un retrato cercano al mundo empírico del lector. Precisamente este será el principal argumento para elogiar su prosa frente a la de Richardson, cuyos personajes resultan poco realistas para el autor:

Fielding läßt alle Persone so reden, wie sie es von Natur müssen. Vom Richardson kann ich dieses gar nicht sagen. Der Vater der Pamela, ein Landsmann, schreibt wie seine Tochter, und diese schreibt so philosophisch und scharfsinnig als Herr Richardson selbst. Der Styl der Briefe ist freylich ungemeyn angenehm und schön, und dieses ist eben der Grund des großen Beyfalls. Aber muß man nicht vielmehr auf die Lehre und auf moralische Schildereyen sehen, als auf diese äußere Zierrathen? (Citado en Bräuner 88)²²⁸

En su crítica hacia el personaje de Pamela, el autor anónimo llega incluso a compararla con Arabella, la protagonista principal de *The Female Quixote* (1752), de Charlotte Lennox, que había sido rápidamente traducida al alemán por Hermann Andreas Pistorius en 1754.²²⁹ Para el autor, la diferencia entre Fielding y Richardson es aquella entre los hombres verdaderos y una virtud imposible, irrealizable (citado en Bräuner 88).²³⁰ Tal y como señala Bräuner, el autor emplea en defensa de Fielding los mismos argumentos previamente utilizados en defensa de Richardson frente a las producciones novelísticas del XVII, algo que refleja el poco conocimiento de los presupuestos teóricos de ambos autores, pero que muestra como ciertas demandas poetológicas –en

²²⁷ «La Naturaleza es lo que Herr Fielding alcanza de una manera tan exacta, que merece nuestra admiración y nuestra más alta estima. Toda la historia está llena de personajes verdaderamente diferentes, ejecutados de una manera tan buena y tan correcta, que diría demasiado poco respecto a su fama si simplemente remarcase que nadie puede igualarle en el conocimiento del corazón. Todo es representado de una manera espontánea. Uno desea con ansia ver la resolución de la trama. Ningún nudo es resuelto con la espada, y al mismo tiempo todo se resuelve de una manera tan inesperada, que uno se queda maravillado de no haber caído en ello antes».

²²⁸ «Fielding deja hablar a todas las personas tal y como deben hacerlo según su naturaleza. El padre de Pamela, un campesino, escribe como su hija, y esta lo hace tan filosófica y perspicazmente como el propio Richardson. El estilo de las cartas es simplemente inusualmente agradable y bello, y esta es la razón de su gran aceptación. Pero ¿no debería atenderse más al aprendizaje y a las representaciones morales que a estos ornamentos externos?».

²²⁹ «Pamela komme unterweilen der heroischen Arabella sehr nahe». (citado en Bräuner 88)

²³⁰ «Er [Fielding] beschreibt die Tugend wie sie wirklich an zu treffen ist, und zeigt uns wahrhafte Menschen. Richardson zeigt uns eine unmögliche Tugend!». [Él describe la virtud tal y como se puede encontrar, y nos muestra hombres verdaderos. ¡Richardson nos muestra una moral imposible!]

este caso, el verismo representacional—logran establecerse en la reflexión sobre la novela del momento (Bräuner 89).

El paulatino desprestigio crítico en el que caen las obras de Richardson se manifiesta durante estas primeras décadas de la segunda mitad del XVIII mediante la aparición de ciertas novelas que parodian abiertamente su novela *The History of Sir Charles Grandison* (1753). Tal es el caso de la parodia que Johann Karl August Musäus lleva a cabo con su *Grandison der Zweite*, aparecida entre 1760 y 1762. Pese a todo, la popularidad de ambos autores en las letras alemanas de este momento seguirá siendo considerable. Así lo atestigua la novela de Christian Opitz *Geschichte des Herrn Wilhelm von Hohenberg* (1758), en la que nos encontramos en una curiosa escena en la que el protagonista de la novela se encuentra con los principales protagonistas de las novelas de Fielding y Richardson:

Folgender Tag fuhr Herr Wilhelm zum Lord Beverley zu Tische. Er fand deselbst eine auserlesene Compagnie von Leuten, deren Namen ihm schon bekannt waren. Es waren da Herr Booby mit seiner Pamela, Herr Carl Grandison mit seiner Henriette, Herr Booth mit seiner Amalia, Herr Thomas Jones mit seiner Sophia, und Herr Western. Alle Herren und Damen empfiengen unsern Helden mit vorzüglicher Achtung, vornehmlich, da der Lord Beverley ihnen zum voraus eine sehr vortheilhafte Meynung von des jungen Herrn Character beygebracht hatte; Nach Endigung der gewöhnlichen Höflichkeitsbezeugungen sagte Herr Western: Ich habe einen herzlichen Freuden, sie kennen zu lernen, junger Herr! Der Lord hat mich gesagt, daß sie unter die überseeischen junges Mannsleute, eins von die besten worden. (Citado en Bräuner 120)²³¹

El caso de la novela de Opitz nos ofrece un interesante testimonio de la gran dependencia de la novelística alemana de la década de los cincuenta respecto a los modelos ingleses. Esta excesiva servidumbre respecto a modelos novelísticos foráneos será vista no sin recelo, algo que propiciará un nuevo debate, el de la búsqueda de un autor alemán capaz de trasladar estos nuevos presupuestos novelísticos a una novela autóctona alemana. En cualquier caso, tal y como señala Bräuner, este deseo de crear

²³¹ «Al día siguiente, Wilhelm acompañó a Lord Beverley a la mesa. Encontraron en la misma una selecta compañía de gente, cuyos nombres ya le eran conocidos. Allí estaba Herr Booby con su Pamela, Herr Carl Grandison con su Henriette, Herr Booth con su Amalia, Herr Thomas Jones con su Sophia, y Herr Western. Todos los caballeros recibieron a nuestro héroe con una atención exquisita, distinguidamente, ya que Lord Beverley les había transmitido previamente una opinión muy ventajosa sobre el joven personaje. Una vez terminadas las cortesías habituales, Herr Western dijo: 'Me alegro mucho de conocerle, mi joven señor. Lord Beverley me ha comentado que Vd. es uno de los mejores caballeros de entre las juventudes de más allá de los mares'».

una novelística autóctona queda ligado a un modelo concreto, el de Richardson y Fielding:

Bereits seit dem Beginn der 50iger Jahre, nach dem Erfolg von Gellerts Schwedischen Gräfin und den Auswirkungen der Rezeption des englischen Romans wird zunehmend von Autoren und Kritikern die Forderung nach einem deutschen ‚Originalroman‘ erhoben, das heißt nach einem Roman, der mit der vorherrschende Tradition der spätprodukte des höfisch-historischen Romans und des pikaresken Romans brechen und sich am avancierten Modell der Romane Richardsons und Fieldings orientieren müsse. (Bräuner 18)²³²

Los juicios sobre la necesidad de un *Originalroman* comienzan a manifestarse fundamentalmente durante la década de los sesenta. En 1762, Thomas Abbt publica un artículo en las *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, que significativamente titula *Anmerkungen über das Genie der Deutschen und der Zustand der deutschen Literatur* [Reflexiones sobre el genio de los alemanes y el estado de la literatura alemana]. En él, Abbt manifiesta la necesidad de abandonar las imitaciones serviles de obras foráneas y de crear una novela autóctona alemana. Para Abbt es necesaria una reforma en el gusto literario alemán y, sobre todo, un cese del complejo de inferioridad cultural respecto a otras naciones:

Nur durch den ausgebildeten Geschmack wird eine Nation für sich bestehend, wenn ich diesen Ausdruck brauchen darf. Ihre Gesinnungen, ihre Maximen, ihre ganze Denkungsart werden durch die Werke des Geistes beygebracht. Muß diese von fremden und sogar neuern Nationen entlehnen; so findet sich darin entweder die Nüance, welche die Karakter der fremden Nation allen ihre Ausarbeitungen einprägt, oder sie dünkt sich wenigstens geringer als die Fremde, und hat nicht das Herz original zu werden. (Citado en Bräuner 99)²³³

²³² «Ya desde el comienzo de los años cincuenta, tras el éxito de la *Condesa sueca* de Gellert y las consecuencias de la recepción de la novela inglesa, empezarán a ser alzadas las voces por autores y críticos exigiendo una novela alemana original, esto es, una novela que rompa con la tradición dominante de los productos tardíos de la novela cortesano-histórica y de la novela picaresca, y que debería orientarse hacia el modelo avanzado de las novelas de Fielding y Richardson».

²³³ «Únicamente a través de un gusto ilustrado puede una nación existir por sí misma, si se me permite esta expresión. Sus convicciones, sus máximas, toda su manera de pensar son aportadas por las obras del espíritu. Si estas son prestadas por naciones extranjeras e incluso nuevas, se encontrará en ella o bien el matiz que la nación extranjera imprime a todas sus composiciones, o bien se siente como mínimo inferior a lo foráneo, y no tiene el valor de ser original». La referencia a las “nuevas naciones” está probablemente dirigida al Reino Unido, que se había constituido como entidad gracias al acta de unión entre los reinos de Inglaterra y Escocia en 1707.

Para Abbt, la razón fundamental de esta falta de originalidad radica en la falta de una gran capital como Londres o París, capaz de difundir y de transmitir la cultura a todos los territorios de habla alemana:

Es wird uns immer hinderlich seyn, daß Deutschland nicht eine einzige Hauptstadt hat; aber bald, wenn nur eine vorgeht, nur in einer Anzahl Geister erscheint, die den Ton der Wahrheit aus der erhitzten Brust wegsprechen, werden sich die andern anschließen und ihr Vorrecht behaupten, daß sie auch Deutsche sind. Wir dürfen uns unsre Vortheile kennen. (Citado en Bräuner 104)²³⁴

Sin embargo, para otros comentaristas ese panorama resultaba un tanto utópico. En ese contexto han de ser entendidos los escritos de Friedrich Gabriel Resewitz en 1764 y 1765, en los que lamenta la ausencia de escritores similares a los novelistas ingleses y, más concretamente, parecidos a Henry Fielding. En la ya anteriormente citada carta del 23 de Agosto aparecida en las *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, significativamente titulada *Ursachen, warum es an deutschen Fieldings unter uns mangelt* [Razones por las que escasean Fielding alemanes entre nosotros] nos encontramos con un panorama ciertamente pesimista respecto a las capacidades de los novelistas alemanes. Las causas que Resewitz señala como motivadoras de esta ausencia de novelistas alemanes de la talla de Fielding son el provincialismo cultural ya apuntado por Abbt y una cierta tendencia a la reclusión en escritos del tipo de los *Night Thoughts* (1742-45) de Edward Young, que también gozaron de una extraordinaria popularidad en la Alemania del momento. Al igual que Abbt, Resewitz demanda la aparición de un novelista capaz de ofrecer un retrato realista y detallado de la realidad alemana, y únicamente entonces podrá hablarse de la existencia de un Fielding alemán:

Es ist noch einem Genie vorbehalten, die charakteristischen Züge, wodurch sich unsre Nation von andern unterscheidet, nach dem Leben zu schildern, und die mannigfaltigen Schattierungen, darinn sie sich in den verschiedenen Provinzen dieses grossen Reichs abändern treffend darzustellen. Dann, und dann erst, werden wir Fieldings haben. (Citado en Bräuner 104)²³⁵

²³⁴ «Siempre nos resultará un impedimento el hecho de que Alemania no tenga una única capital, pero pronto, cuando una tome la delantera y se manifieste únicamente en un número de espíritus que saquen del acalorado pecho el tono de la verdad, únicamente entonces se unirán los otros y declararán el privilegio de ser también alemanes. Tenemos que conocer nuestras propias virtudes».

²³⁵ «Todavía queda reservado un genio capaz de representar vivamente los trazos característicos por los que nuestra nación se diferencia de las otras, así como retratar acertadamente los variados matices que se dan en las distintas provincias de este gran imperio. Entonces, únicamente entonces, tendremos Fieldings».

En cualquier caso, Resewitz parece haber perdido la paciencia demasiado pronto, ya que únicamente un año después, en una recesión a la novela *Clelia, oder die gottlose Tochter*, aparecida en la *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, el crítico alemán declara que:

Das Romanschreiben ist noch nicht der Deutschen Sache. Sie befehlen sich noch immer mit auswärtigem Gute, und unsere Handarbeiter sind auch ser geschäftig, ihr kümmerliches Tagelohn zu erwerben, und alles, was der geschwätzig Gallier und der schwärmende Britte nur auszuhecken vermag, zum Nutzen der Buchhändler, und zur Verderbung oder zum Ekel des Geschmacks der Leser zu übersetzen. Wer es wagt, einen deutschen Roman zu schreiben, hat entweder nicht Erfindung genug, und seine Erzählung wird langweilig; oder es felht ihm an feinen Geschmack, und seine Gedanken und Situationen sind gemein; oder er versteht die Kunst zu zeichnen nicht, kennt die Welt und das menschliche Herz nicht, und seine Geschichte ist ohne Charakter und ohne Sitten. (Citado en Lämmert *et al* 121-122)²³⁶

En la misma línea de apreciación negativa hacia la escritura de novelas autóctonas se sitúa H. W. von Gerstenberg, que, en otra recensión de la *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, en este caso de la novela epistolar *Die Briefe des Herrn S.*, lapidariamente declara esta novela como “von der Klasse der gewöhnlichen deutschen Romane, ohne Charakter, ohne Erfindung, ohne Witz, ohne Interesse”.²³⁷ En ese mismo año, en sus *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur*, concretamente en la segunda carta, von Gerstenberg reconoce precisamente el proceso que se ha venido analizando, la preponderancia de la crítica sobre la composición original en el panorama cultural alemán: “Allein, Sie Deutschen—vergeben Sie mir einmal eine unangenehme Wahrheit— beschäftigen sich zehnmahl lieber mit einer mäßigen Kritik als mit der geistreichsten Composition“ (*Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur* 204).²³⁸ Sin embargo, pese a este juicio tan negativo sobre las capacidades creadoras de los autores

²³⁶ «La escritura de novelas todavía no es algo para los alemanes. Estos todavía se siguen contentando con bienes de procedencia extranjera, y nuestros traductores están también demasiado ocupados en obtener su miserable sueldo, y en traducir todo lo que el locuaz galo y el soñador británico gusten en maquinar, para beneficio de libreros y condenación o repugnancia del gusto del lector. Quien se atreve a escribir una novela alemana, o bien no tiene la inventiva necesaria y su narración se hace aburrida, o le falta un gusto refinado y sus pensamientos y situaciones son vulgares, o bien no conoce el arte de retratar, no conoce el mundo y el corazón humano, y su historia no tiene ni talante, ni moral».

²³⁷ «De la clase habitual de las novelas alemanas: sin personalidad, sin invención, sin ingenio, sin interés».

²³⁸ «Ocúpense, alemanes —perdónenme por una vez una verdad poco agradable— ocúpense diez veces antes con una crítica mesurada antes que de la más ingeniosa composición».

alemanes, Gerstenberg parecerá haber encontrado por fin un novelista digno de los grandes narradores europeos solamente dos años más tarde. En su recensión del *Agathon* de Wieland, aparecida en 1768 en la *Hamburgisches Neuen Zeitung*, von Gerstenberg sitúa entusiasmado en esta novela de Wieland el origen de la narrativa moderna en Alemania y, lo que resulta más interesante para este estudio, lo vincula directamente a la recepción de Miguel de Cervantes y de Henry Fielding en la obra de Wieland:

In eben dem großen Sinne, worinn man Richardson zuerst denkt, wenn man von Romanen spricht, die das Herz rühren, und die menschliche Natur zugleich enthüllen und erheben, und Fielding zuerst, wenn von Romanen für die Sitten, voll Charakter nach dem Leben, und voll britischer Laune, die Rede ist; in eben diese großen Sinne ist Wieland der erste Romanist, der die Einbildungskraft, und welches einigen sonderbar vorkommen, mit der Einbildungskraft zugleich den Verstand verbunden hat [...] Herr Wieland ist in einzelnen Stücken (denn im Ganzen ist sein Buch, wie wir gesagt haben, Original) zu sehr Nachahmer bald von Fielding, bald von Rousseau, bald von Cervantes: von Fielding, sowohl der Manier als dem Tone nach, in den an sich vortrefflichen Ausschweifungen, die den pragmatischen Theil seiner Geschichte ausmachen (sie sind so vortrefflich, das W. Seinen Meister weit zurücklässt); von Rousseau in der beredten Abhandlung des Hippas und einigen kleinern Auswünschen, die sich übrigens der feinste und leichtsinnigste Athenier zueignen dürfte, und von Cervantes in der Anlage des Werks selbst, deren Ähnlichkeit mit der spanischen Herr W. Erst am Ende seiner Geschichte bemerkt zu haben scheint, wo er seinem vorgegebenen griechischen Autor völlig die nämliche Art redend einführt, wie Cervantes seinen Arabischen. (Citado en Lämmert *et al* 122-123)²³⁹

Este nuevo amanecer de la novela en Alemania gracias a la recepción de estos autores por parte de Wieland despertará un renovado interés crítico por este género emergente que paulatinamente irá adquiriendo el rango que tradicionalmente le había sido negado. En este marco de dignificación poetológica se encuadra la obra del militar y teórico literario prusiano Christian Friedrich von Blanckenburg *Versuch über den*

²³⁹ «En este amplio sentido, por el cual se piensa en primer lugar en Richardson, cuando se habla de novelas que conmueven el corazón, y al mismo tiempo descubren y elevan la naturaleza humana, o en Fielding, cuando se habla de novelas que tratan las costumbres, llenas de personajes tomados de la vida real y rebosantes del humor británico, en este amplio sentido es Wieland el primer novelista que ha unido la imaginación, y lo que resultará a algunos extraño, el ingenio. Herr Wieland es en algunos tramos (la totalidad del libro, como hemos dicho, es original) receptor tan pronto de Fielding, tan pronto de Rousseau como de Cervantes: de Fielding toma tanto la manera como el tono de las excelentes digresiones que componen la parte pragmática de su historia (son tan apropiadas que W. deja muy atrás a su maestro); de Rousseau en las bien expresadas disquisiciones de Hippas y en algunos pequeños caprichos del más refinado y atolondrado de los atenienses; y de Cervantes, en la disposición misma de la obra, de cuyo parecido con el español Herr Wieland parece haberse dado cuenta justo al final de su historia, donde introduce a su autor griego de la misma manera que Cervantes a su árabe».

Roman (1774), el primer tratado en lengua alemana dedicado exclusivamente a la novela. En este, von Blanckenburg articula sus planteamientos en torno a la novela tomando como modelo las obras de Wieland y, más concretamente, su *Agathon*. En el tratado, von Blanckenburg nos ofrece unas ideas en torno a la novela ya totalmente alejadas de la visión romancesca e idealista característica de críticos anteriores, apostando por una nueva poética centrada en el desarrollo causal y no casual de la acción, así como en una caracterización de los personajes en los que estos experimenten un paulatino desarrollo y dejen de ser esencias invariables, acercándose de esta manera a los planteamientos característicos de lo que hoy entendemos por novela. Von Blanckenburg desarrolla también una interesante visión teleológica de historia de la narrativa por la que la novela moderna sería el resultado de un cambio en torno a la concepción del individuo acaecido gracias a la variación de las circunstancias históricas. De este modo, von Blanckenburg anticipa las ideas de György Lukács más de un siglo antes de la aparición de la innovadora *Theorie des Romans* (1916).²⁴⁰ La evolución del individuo desde su concepción como *Bürger*, es decir, miembro de un determinado estado o sociedad, propia de la antigüedad clásica, a la de *Mensch* u hombre libre, supone para von Blanckenburg el punto de inflexión hacia la novela moderna, que reflejaría este cambio histórico propiciado por el advenimiento de la Edad Moderna. De este modo, el desarrollo de la narrativa no se produce únicamente gracias al genio individual de autores concretos, sino más bien gracias a este cambio en la concepción del individuo:

Die Romane entstanden nicht aus dem Genie der Autoren allein; Die *Sitten* der Zeiten gaben ihn das Daseyn. *Gegenden*, in welchen man keine Bürger brauchte; und *Zeiten*, in welchen keine *Bürger* mehr waren, verwandelten die

²⁴⁰ Las ideas de von Blanckenburg son, a su vez, anticipadas en la obra de Christian Garve *Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller besonders der Dichter*, de 1770. En ella, Garve diferencia la epopeya antigua de la novela moderna por el transfondo necesariamente transcendental de la primera:

Für uns ist dieses Band, das die dichterischen Welt mit der wirklichen zusammenhieng, zerissen; die Erdichtungen oder selbst die Geschichten, die die Dichter bearbeiten, können uns auf keine andere Beziehung haben, als die ihnen zukommen, in sofern es menschliche Begebenheiten sind; wir müssen also nothwendig von einer andern Seite den Eindruck verstärken, der ihnen von der einen abgeht. (Citado en Voßkamp 202) [Para nosotros este vínculo, que une el mundo poético con el real, ya ha sido destruido, las poesías o incluso las historias, con las que trabajan los poetas, no pueden tener otra relación respecto a nosotros, que aquellas que les corresponden, en tanto a que estas son acontecimientos humanos; por otra parte necesariamente debemos reforzar la impresión, de que los unos se deducen de los otros.]

Heldengedichten der Alten, eine Iliade oder Odyssee, in einem Roman. Der erste Romanendichter würde, wenn er *in ganz bürgerliche Zeiten* geboren, und gebildet worden, anstatt einem Roman zu schreiben, gewiß eine Epopee geschrieben haben. (Citado en Lämmert *et al* 144)²⁴¹

Para von Blanckenburg, este cambio histórico propicia una nueva articulación narrativa centrada en el reflejo de lo humano, honrando su *nackte Menschheit*, o desnuda humanidad.²⁴² Este cambio modifica a su vez las expectativas del lector, que ante esta nueva forma ha mirar *dentro* del ser humano (145). Frente a la epopeya, centrada en los aspectos públicos del individuo, la novela se centra en la vida interior de este y en las consecuencias que su interioridad tiene en su propio desarrollo:

[...] der Unterschied zwischen Heldengedicht und Roman, in Rücksicht auf den Umfang der Handlung, aus der Wahl der verschiedenen Begebenheiten zu entspringen scheine. [...] so wie das Heldengedicht *öffentliche Thaten und Begebenheiten*, das ist, *Handlungen des Bürgers* (in einem gewissen Sinn dieses Worts) besingt: so beschäftigt sich der Roman mit den Handlungen und Empfindungen der Menschen [...] So wie aber vorzüglich in der Epopee die *Thaten* des Bürgers in Betracht kommen: so scheint in dem Roman, das *Seyn* des Menschen, sein *innerer Zustand* das Hauptwerk zu seyn. (Citado en Lämmert *et al* 147)²⁴³

Por lo tanto, podemos observar como von Blanckenburg da en su poética de la novela un marcado énfasis al retrato de los personajes por encima de la acción. Esta, según su nueva teoría novelística, debería estar regida por el criterio de causalidad, siendo cada acontecimiento la consecuencia de uno anterior y la causa de uno posterior, con lo que de nuevo anticipa las ideas de un teórico moderno al respecto, en este caso Northrop Frye.²⁴⁴ El paso de la epopeya a la novela, que von Blanckenburg entiende como resultado de los cambios de la sociedad de los ciudadanos a la sociedad

²⁴¹ «Las novelas no surgen únicamente del ingenio de los autores, son las costumbres de los tiempos las que le dieron su sentido. Lugares en los que ya no se necesitaban más ciudadanos, y tiempos en los que estos ya no existían, transformaron la poesía heroica de los antiguos, una *Iliada* o una *Odisea*, en una novela. Los primeros escritores de novelas habrían escrito, si hubieran nacido en tiempos totalmente ciudadanos, en lugar de una novela, seguramente una epopeya».

²⁴² “Der Roman soll uns den Menschen zeigen, wie er nach der eigenthümlichen Einrichtung seines Werks, zu zeigen vermag” (145) [La novela ha de mostrarnos al hombre, tal y como el autor nos lo quiera mostrar según la dirección característica de su obra].

²⁴³ «La diferencia entre la épica heroica y la novela, con respecto al tamaño de la acción, parece surgir de la elección de los diferentes acontecimientos. [...] Tal y como la épica heroica canta a los hechos públicos y acontecimientos del ciudadano, el *roman* se ocupa de las acciones y sentimientos del hombre. [...] Tal y como la epopeya trata formidablemente los hechos del ciudadano (en un sentido concreto de la palabra) parece que en la novela el propio ser del hombre, su estado interior, supone el motivo fundamental».

²⁴⁴ “Jede wirklich werdende Begebenheit hat ein doppeltes Verhältnis, einmal ist sie Wirkung vorhergegangen, und dann ist sie Ursache folgende Begebenheiten“. (147)

de los hombres y que Lukács comprendía como la transición entre una visión trascendental del mundo y una secular, nos lleva, en cualquier caso, al proceso de desplazamiento del que hablaba Frye, dado que las transformaciones que se producen de épica a novela, o del *romance* al *realismo*, no son sino el resultado de este, puesto que el cambio de la perspectiva vertical a la horizontal tiene lugar precisamente gracias a las diferentes expectativas literarias que surgen de esta secularización del pensamiento y de la sociedad propias de la época moderna. La evolución histórica, con sus alteraciones y cambios, es, por lo tanto, la que propicia el desplazamiento, ya que, como apuntaba Frye, el contexto de credibilidad cambia con el devenir de los tiempos, por lo que, en cierta manera, las variaciones entre la narrativa épica y la novela que von Blanckenburg propone en su estudio anticipan las ideas sobre la evolución del *romance* al *realismo* que fueron analizadas en el capítulo introductorio de este estudio y que hemos visto aparecer en las distintas reflexiones poetológicas que se producen tanto en Alemania como en Gran Bretaña con el paso del siglo XVII al siglo XVIII.

Con la aparición de estos nuevos planteamientos en torno a la novela, se completa la transición crítica entre una visión de la narrativa en prosa puramente romancesca e idealizante y una novela más cercana a la noción de *realismo*, tal y como esta fue formulada en el primer capítulo. El largo proceso de debate y asimilación de modelos foráneos, en el que los novelistas ingleses de la primera mitad del siglo XVIII juegan un importante papel, ayudó a definir y sedimentar una concepción de la novela apoyada en criterios como el realismo representacional, la causalidad y la profundidad psicológica en el retrato de los personajes. Si bien en las letras inglesas este proceso de cambio se vio propiciado por la aparición de autores como Defoe, Richardson, Smollett, Fielding o Sterne, en Alemania este cambio se produce tras un largo proceso de debate y de asimilación de dos tradiciones foráneas, la cervantina, por una parte, y la de estos novelistas ingleses (que en buena medida pertenecen también a la primera), por otra. Quizás nadie ejemplifique mejor este proceso que Christoph Martin Wieland en sus dos primeras novelas, *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, aparecida en 1764, y *Geschichte des Agathon*, cuya primera edición data de 1766-7. Ambas novelas ofrecen un interesante testimonio de la recepción de estas dos tradiciones novelísticas que ejercerían una decisiva influencia en las nuevas ideas sobre la novela en la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII.

5

WIELAND Y LA MANERA (CERVANTINA) DE FIELDING

Nosotros los alemanes siempre hemos sido como ‘abejas’ de las literaturas extranjeras. Ninguna nación se ha dedicado con más ahínco a estudiar las lenguas de otros pueblos que nosotros, no por pobreza en nuestras tierras, sino por curiosidad y diligente espíritu nacional.

Friedrich Justin Bertuch, traductor del *Quijote* (citado en Briesemeister 1984: 292)

Citatio edictalis

Nachdem über die Poesie des Hofrat und Comes Palatinus Caesarus Wieland, auf Ansehen des Herren Lucian, Fielding, Sterne, Bayle, Voltaire, Crébillon, Hamilton und vielen anderen Autoren Concursus Creditorum eröffnet, auch in der Masse mehreres verdächtiges und dem Ansehen nach dem Horatius, Ariosto, Cervantes und Shakespeares zustehendes Eigentum vorgefunden als wird jeder, der ähnliche Ansprüche titulo legitimo machen kann, hierdurch vorgeladen, sich binnen sächsischer Frist zu melden, hernachmals aber zu schweigen.²⁴⁵

Friedrich y Wilhelm August Schlegel, *Athäneum*, vol II (1799) (240)

La dureza de este brutal ataque de los hermanos Schlegel hacia Christoph Martin Wieland no ha de cegarnos a la hora de apreciar y reconocer ciertos aspectos de la producción literaria del autor de Biberach que se desprenden de la propia crítica de los Schlegel. Si bien, por una parte esta crea el estereotipo de la falta

²⁴⁵ «Tras haber sido abiertos procedimientos de bancarrota en contra del consejero de la corte y Comes Palatinus Caesarus Wieland de Weimar, por petición de los señores Luciano, Fielding, Sterne, Bayle, Voltaire, Crébillon, Hamilton, y otros muchos autores, y al haber sido encontrados en el libro demasiados elementos sospechosos aparentemente pertenecientes a Horacio, Ariosto, Cervantes, y Shakespeare, se invita en consecuencia a cualquiera que pueda hacer cualquier tipo de demanda similar a que se pronuncie dentro del límite legal del estado de Sajonia, o que de aquí en adelante calle para siempre».

de originalidad de Wieland, que perdurará durante décadas en las letras alemanas, las acusaciones de los hermanos Schlegel revelan, por otra, el carácter de intermediario de Wieland entre una serie de modelos europeos y la literatura alemana del momento. Los reproches de Friedrich y August Wilhelm Schlegel, llevados a cabo desde una posición de ventaja, en la que la literatura alemana ya había alcanzado una sólida madurez y un gran prestigio internacional, resultan bastante injustificados a la luz del estudio diacrónico de la historia de la novela en Alemania, dado que, precisamente ese carácter de mediador de Wieland tendrá una importancia decisiva en la génesis de un nuevo tipo de novela en tierras germanas. El autor alemán logrará combinar exitosamente imitación y producción, propiciando el establecimiento de un género que todavía no se hallaba lo suficientemente consolidado críticamente en suelo teutón, tal y como se ha podido comprobar en el capítulo anterior. Al igual que hiciera Fielding en las letras inglesas, Wieland consigue inaugurar una nueva provincia de escritura para las letras alemanas mediante la asimilación de determinados modelos europeos — fundamentalmente ingleses — ya lo suficientemente canonizados:

Fielding, as 'founder of a new province of writing' had shown a remarkable ability in fusing many of the older elements of novel and epic into a coherent whole. Wieland performed a similar task for the German novel. He used older elements freely, but not slavishly, he borrowed much from other writers, yet impressed upon the borrowed elements the stamp of his own style and personality. Like Fielding, he was an individual, open-minded and receptive. He was adaptable to such a degree that could, in a relatively short period, make the transition from a devoted follower of Richardson to a novelist who followed the footsteps of Fielding. (Stern 2003: 30-31)

Precisamente este carácter asimilativo resultará fundamental en las dos primeras novelas de Wieland, *Die Abenteuer des don Sylvio von Rosalva* (1764), considerada por Wolfgang Kayser como uno de los primeros ejemplos de la novela moderna en Alemania (13), y su *Geschichte des Agathon* (1768-9), la gran novela del autor alemán, generalmente reconocida como el primer *bildungsroman* de la literatura en lengua alemana. Si bien ambas novelas se encuentran reconociblemente influidas por el *Quijote*, una mirada atenta hacia la estructura de ambas remite al ejemplo de la novelística de Fielding, algo que Wieland reconocerá abiertamente en el apéndice *Über das historische im Agathon*, tal y como se podrá ver a lo largo de este capítulo. En este sentido, la recepción de Cervantes en Alemania, y más específicamente la llevada a cabo por Wieland, queda íntimamente ligada a la influencia de Fielding en la novela alemana de la segunda mitad del siglo XVIII. Como ya apuntaba Tjard W. Berger a

principios del siglo XX, la Alemania dieciochesca contempló el *Quijote* a través de un prisma claramente inglés, ya que una gran parte de las novelas cervantinas escritas en los diversos principados alemanes del momento se encuentran bajo el influjo directo de la narrativa de Henry Fielding:

Somit muß man, um den Einfluß des Don Quixote auf den deutschen Roman festzustellen, im Auge behalten, daß derselbe sowohl mittelbar durch Fieldings Romane als auch unmittelbar durch das Originalwerk selber erfolgte, indessen sind diese beiden Arten der Beeinflussung selten reinlich zu trennen, da alle bedeutenden Don Quixote Nachahmungen neben der Benutzung des spanischen Romans zugleich den Stempel der Fielding'schen Schreibart tragen und somit auch in vieler Hinsicht unter Benutzung seiner Romane geschrieben sind. (47)²⁴⁶

En un sentido similar se ha pronunciado más recientemente Carmen Rivero, que también apunta a la importancia fundamental de la recepción cervantina que llevan a cabo las letras inglesas a la hora de evaluar el influjo del *Quijote* en la literatura alemana del siglo XVIII:

La recepción de la obra cervantina aparece, en último término, tan unida a la de los novelistas ingleses que su interpretación es indesligable de la contenida, sobre todo, en las páginas de Fielding o Sterne. Si los novelistas ingleses no fueron la causa inmediata del éxito de la obra cervantina, sí que contribuyeron a su pervivencia y longevidad al descubrir en el *Quijote* una complejidad ulterior resultante del humor y de la configuración de los personajes protagonistas. Con ello, trajeron consigo una interpretación de la obra cervantina más en consonancia con la nueva sensibilidad germana que proyectará en el *Quijote* sus preocupaciones éticas y estéticas. (126)²⁴⁷

²⁴⁶ «A su vez, para abordar la influencia de *Don Quijote* en la novela alemana, debemos de tener en cuenta, que esta se produce tanto directamente a través de las novelas de Fielding como también indirectamente a través del original, por lo que estos dos tipos de influencia resultan difícilmente separables, dado que todas las imitaciones significativas de *Don Quijote* conllevan tanto el uso de la novela española como el sello de la escritura de Fielding, y de esta manera en muchos aspectos están escritas bajo el uso de su novelística». Bergel llega a una conclusión muy similar a la de Berger, cuando en su estudio de 1947 declara que: "Don Quixote would have been unable to perform this all-embracing function in Germany without an impetus from the English novel literature, which had taken its inspiration from Cervantes. The history of Don Quixote in Germany in the 18th Century is intimately interwoven with the reception of Fielding" (309). Por su parte, Dietrich Briesemeister también ha señalado la importancia fundamental de las transformaciones literarias de la novela cervantina en el continente en la recepción alemana de la obra:

El gran prestigio de *Don Quijote* se debe menos a las traducciones alemanas o al influjo del original que a los juicios de eruditos y críticos, por un lado, y por otro, a las transformaciones literarias que había causado esta novela en el resto de Europa y que, a su vez, ejercieron su influencia sobre Alemania, perceptible en numerosas traducciones y adaptaciones. (1984: 307)

²⁴⁷ En este pasaje Rivero responde a las ideas de Arturo Parada, que, recuperando un estudio de M. Raabe sobre los préstamos de la biblioteca de Wolfenbüttel, argumenta que el *Quijote* fue una de las novelas más leídas por los lectores de esa biblioteca, muy por encima de

De este modo, la recepción de Cervantes en C. M. Wieland y en la novela alemana de mediados del siglo XVIII ha de ser abordada conjuntamente con la recepción de Fielding en suelo germano, que, tal y como se ha podido ver en el capítulo anterior, se había convertido en una cuestión poetológica de primer orden. Pese a que el plazo legal del estado de Sajonia al que aludían los hermanos Schlegel se halla a día de hoy ampliamente sobrepasado, las páginas que se ofrecen a continuación no pretenden denunciar la deuda de Wieland respecto a otros literatos europeos, sino más bien sopesar y analizar la influencia de la manera cervantina de Fielding en el autor de Biberach, para poder llegar así a un mejor entendimiento del papel jugado por la tradición cervantina inglesa en la gestación de dos novelas que destacan tanto diacrónica como sincrónicamente por su innovadora modernidad literaria.²⁴⁸ A la hora de alcanzar este objetivo,, resulta fundamental realizar un breve recorrido por la recepción de Cervantes en las letras alemanas desde la publicación del *Quijote* hasta finales del siglo XVIII, para poder posteriormente analizar en profundidad los aspectos del arte novelístico de Cervantes y de Fielding presentes en las dos primeras y más paradigmáticas novelas de Wieland.

las obras de Fielding o Sterne (1997: 150-153), algo que representaría una tendencia general en los diversos principados alemanes. Desde mi punto de vista, simplemente cabe comparar la rapidez con la que Fielding es traducido al alemán y el gran número de ediciones de obras como *Joseph Andrews* o *Tom Jones* con las escasas ediciones y traducciones del *Quijote*, para apreciar el mayor interés de las editoriales (y en consecuencia, de los lectores) por la obra de Fielding. A su vez, como acertadamente señala Rivero, Parada no tiene en cuenta la posibilidad de acceso a las obras de Fielding o Sterne por otras vías, o el hecho de que un mismo lector podría haber consultado la obra cervantina varias veces (126), por lo que las ideas propuestas por Parada no resultan convincentes en demasía.

²⁴⁸ El plazo legal del estado de Sajonia para denunciar a alguien a las autoridades consistía exactamente en un año, seis semanas y tres días.

5.1. C. M. WIELAND Y LA RECEPCIÓN DE CERVANTES EN LA LITERATURA ALEMANA DEL SIGLO XVIII

La primera aparición de Don Quijote en tierras alemanas se produce en los festejos pertenecientes a un enlace dinástico. La boda de Federico V del Palatinado con Elizabeth Estuardo en 1612 sería testigo de los primeros pasos del hidalgo manchego en una nación que con el paso del tiempo aprendería a venerarle. En este desposorio, celebrado en Heidelberg, se introdujo como elemento festivo un torneo/mascarada en el que aparecían algunas figuras alegóricas. Una de ellas será Don Quijote, presentado como el epítome de la arrogancia española y de la locura libresca.²⁴⁹ Como señala Tjard Berger (9), el hecho de que en la boda del príncipe elector del Palatinado apareciese una máscara representando a Don Quijote apunta a que en los diversos principados alemanes del momento ya existía un conocimiento previo de la obra, pese a que esta no sería traducida al alemán hasta 1648. Resulta un misterio saber cómo se llegó a ese conocimiento previo de la gran novela cervantina, aunque, quizás, tal y como apunta Javier García Albero, “el conocimiento de la obra vino dado por el origen de la novia, una princesa inglesa, pues en su país había aparecido ya la primera traducción de la obra” (2007: 23), por lo que la recepción inicial del *Quijote* en Alemania parece haber estado marcada desde un primer momento por la recepción inglesa de la misma.²⁵⁰

Sea como fuere, lo cierto es que la obra de Cervantes fue acogida inicialmente con cierto interés en Alemania, tal y como muestra la temprana recepción de alguna de

²⁴⁹ El cartel del torneo/mascarada aún se conserva y fue traducido por Paz Borbón como “Torneo en el Palatinado en 1613” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Año IX, Vol 12 (1905): 340-4. Las representaciones quijotescas de las cortes de Heidelberg (1612) y de Dessau (1613) han sido recientemente estudiadas por Dietrich Briesemeister (2011) en su artículo “La primera salida a escena de Don Quijote y Sancho en Alemania”.

²⁵⁰ Esta hipótesis cobra especial fuerza si tenemos en cuenta que el organizador del evento, el letrado y ayo Tobias Hübner (1578-1636), había sido uno de los emisarios enviados a Londres por la corte palatina para negociar las capitulaciones matrimoniales. Como apunta Briesemeister, cabe preguntarse si Hübner pudo presenciar en Londres la representación de la comedia de Beaumont *The Knight of the Burning Pestle*, representada por vez primera en la capital inglesa en 1607, o incluso conocer la traducción de Shelton de 1612, aunque también podría haber conocido la edición castellana del *Quijote* impresa en los Países Bajos (1607), muy cercanos al ducado de Cleves, reclamado en esos momentos por el elector palatino (321-322). Hübner fue también el organizador de la mascarada de la corte sajona de Dessau, por lo que ocupa un lugar fundamental en la recepción inicial de la obra en la literatura alemana. Para Briesemeister, “Hübner se sitúa a la altura de una corriente europea del interés por la obra de Cervantes”. (327)

las *Novelas Ejemplares* cervantinas.²⁵¹ Ya en 1617 aparece una traducción de *Rinconcete y Cortadillo*, realizada por Nicholas Uhlenhart, que le da el curioso título de *Isaac Winckenfelder und Jobst von der Schneid*. Uhlenhart no solamente germaniza los nombres, sino que también traslada la acción de Sevilla a Praga, reflejando la problemática mezcla confesional y étnica de la ciudad bohemia (Hofmeister 76), por lo que nos encontramos más bien situados en el terreno de la adaptación y no en el de la traducción. En cualquier caso, la temática de esta obra cervantina gozaría de un gran éxito, dado que en 1682 nos encontramos con una obra anónima que recrea de nuevo la traducción/adaptación de Uhlenhart, *Der listige und lustige Spitz Bube und Beutelschneider*, que traslada nuevamente la acción, en este caso a Lisboa. *La Gitanilla* aparecerá traducida en 1655 como la *Spanische Zigeunerin*, también de manera anónima. Y junto con estas *Novelas Ejemplares*, al igual que ya había ocurrido en Francia o en Inglaterra, despertarán un gran interés los relatos interpolados del *Quijote*. *El Curioso Impertinente* aparecerá traducido en 1617 como el *Unzeitiger Fürwitz. Eine Neue und schöne Historia, dorinnen etlicher Männer unzeitiger Eyfer und der Weiber Schwachheit, auch beyder Außgang abgemahlet wird*.²⁵² También se puede encontrar *El Curioso* en el repertorio de piezas teatrales de algunos comediantes ingleses que llevaban a cabo sus giras en Alemania, por lo que se podría suponer un temprano interés por la obra. Tal y como había ocurrido en Francia o en Inglaterra, las narraciones cortas de Cervantes se convertirán en una mina de argumentos para las compañías teatrales.

Si bien la narrativa breve cervantina pronto despertó el interés de los lectores alemanes, no se puede decir lo mismo del *Quijote*, que, tal y como señala Bertrand, “no

²⁵¹ Christoph Strosetzki ha realizado un completo recorrido por la recepción de la obra de Cervantes en Alemania en su entrada dedicada al país teutón en la *Gran Enciclopedia Cervantina*, Vol I: 304-322. La monografía de Carmen Rivero Iglesias, *La recepción e interpretación del Quijote en la Alemania del siglo XVIII* (2011), resulta de obligada consulta al ofrecer un completísimo panorama de la acogida que experimenta el *Quijote* en el siglo XVIII, aunque también trata la recepción de la gran novela cervantina en el XVII. Sobre la influencia del *Quijote* en Alemania durante otros periodos y épocas, también pueden consultarse los trabajos de Bergel (1947), Bertrand (1950), Briesemeister (1984), Brüggemann (1958), Dorer (1881), Fischer (1892), Gabel (2005), Jacobs (1992), Neumann (1917) y Schwering (1928). Sobre la recepción de las *Novelas Ejemplares* en Alemania, ha de consultarse el trabajo de Burkhard, “The Novelas exemplares of Cervantes in Germany”, *Modern Language Notes*, Vol. 32, 7, (1917): 401-405.

²⁵² Briesemeister ha apuntado la posibilidad de que el traductor anónimo de este primer *Curioso Impertinente* hubiera sido el propio Tobias Hübner, que habría traducido la obra para presentar su candidatura de admisión a la *Fruchtbringende Gesellschaft*, en la que sería finalmente admitido en 1618 (2011: 326). Briesemeister sugiere que es posible que Hübner fuera el autor de una traducción alemana del *Quijote* anunciada en los catálogos de la Feria del Libro de Frankfurt de 1621, a día de hoy extraviada, aunque no profundiza demasiado en las pruebas que podrían demostrar la autoría de Hübner de la primera traducción alemana del *Quijote* (326).

debía pasar [...] por Alemania más que incidental y pasajeramente, de un modo vacilante y casi siempre bajo la forma que había tomado entre las manos del genio francés" (15). Las palabras de Bertrand se constatan en el primer intento de traducción del *Quijote* llevado a cabo por Joachim Caesar (también conocido como Caesar von Joachimsthal) bajo el pseudónimo de Pahsch Basteln von der Sohle.²⁵³ Caesar titula su traducción *Don Kichote de la Mantzscha. Das ist: Juncker Harnisch auß Fleckenland* (1648), dando así muestras de su limitado entendimiento de la obra, ya que traduce en su apostilla incluso el nombre del hidalgo manchego como el "caballero armadura de la tierra de las manchas".²⁵⁴ Este dudoso entendimiento del castellano se muestra a lo largo de toda la traducción de Caesar, ya que su versión resulta en algunos pasajes bastante deficiente. Parece que Caesar tradujo directamente desde el castellano, pero sus insuficientes conocimientos de esta lengua le habrían empujado a consultar las ediciones francesas de Oudin y Rosset e incluso la inglesa de Shelton. Caesar traduce únicamente hasta el capítulo XXIII de la primera parte y mutila la obra cervantina seriamente, ya que elimina todas las interpolaciones y mezcla capítulos para posteriormente dividir otros. Además, tal y como señala Gerhard Hofmeister (78), su traducción muestra el entendimiento de la obra como novela picaresca de carácter

²⁵³ Existe una cierta polémica en torno a la autoría de esta primera traducción del *Quijote* al alemán llevada a cabo en 1648. Tiemann, en su estudio anexo a la traducción de Pahsch Basteln, publicada en 1928, rechaza la teoría de la identificación de Basteln con Joachim Caesar (Caesar von Joachimsthal), apostando por Hans Ludwig Knoche, que había solicitado traducir el *Quijote* al príncipe Ludwig von Anhalt-Cöthen en el contexto de la *Fruchtbringende Gesellschaft* (García Albero 2007: 24). Esta hipótesis fue pronto rebatida por Edward Schröder (1929: 77-82) y Richard Alewyn (1929: 203-216), que apuestan por la identificación definitiva de Patsch Basteln von der Sohle con Caesar von Joachimsthal, que también había sido traductor del *Examen de Ingenios para las Ciencias* (1575) de Huarte de San Juan. Tiemann aceptaría finalmente las tesis de Alewyn y Schröder en 1933 en su artículo "Der deutsche *Don Kichote* von 1648 und der Übersetzer Aeschacius Major", aparecido en el *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 58: 232-265. Para Carmen Rivero Iglesias, el hecho de que Caesar publique su traducción del *Quijote* bajo un pseudónimo "parece no dejar lugar a dudas de que la obra carecería del prestigio de las firmadas [de las otras traducciones de Caesar], que serían consideradas, a diferencia de la novela cervantina, como un buen respaldo de su labor como traductor y, por tanto, como garante de más encargos". (2011: 101)

²⁵⁴ Ya en 1621 existían anuncios de una traducción del *Quijote* en los catálogos de las ferias del libro de Frankfurt y Leipzig. Pese a que diversos autores (Alewyn 1929, Schröder 1929, Tiemann 1933) han especulado con la posibilidad de que la traducción de 1648 sea una reedición de las traducciones anunciadas en 1621, la única evidencia documental que poseemos a día de hoy es la de la traducción de 1648, ya que no se han encontrado aún ejemplares de esas posibles traducciones de 1621. En cualquier caso, como señala Colón, el primer intento de Basteln por traducir la obra data de 1617, por lo que las especulaciones de Alewyn y Schröder no carecen de fundamento (1974: 13). Sobre esta primera traducción y la figura de su traductor, Joachim Caesar, ver los estudios de Bertrand (1948: 475-86), Colón (1974), Parada (1999: 372-382), García Albero (2007: 23-33) y Strosetzki (2007: 103-115).

satírico frente a los romances del ciclo de Amadís.²⁵⁵ En 1639 se puede encontrar un intento anterior de traducción de la obra, en este caso bajo el amparo de la *Fruchtbringende Gesellschaft*, ya mencionada en la sección anterior. Hans Ludwig Knoche, alias *der Platte*, decide enviar al presidente de la sociedad, Ludwig I de Anhalt-Cöthen, una traducción de las primeras páginas del *Quijote*, solicitando la autorización para continuar con el proyecto. Desgraciadamente, el príncipe de Anhalt exhortó a Knoche a terminar antes su traducción de *Du Combat Chrétien* de San Agustín, concluyendo primero lo edificante para dedicarse posteriormente a lo divertido, algo que ofrece interesantes muestras de la consideración inicial del *Quijote* como obra eminentemente lúdica. Otro miembro de la *Fruchtbringende Gesellschaft*, el francón Georg Philip Harsdörffer, mostrará también especial interés por la obra de Cervantes. Harsdörffer, que dominaba el castellano, analizará los argumentos de algunas *Novelas Ejemplares* y del *Quijote* en sus *Frauen-Zimmer Gesprächspiele* (1649), y *Der Große Schauplatz Lust und Lehrreichen Geschichten* (1664).

Durante las últimas décadas del siglo XVII, el *Quijote* empezará a ser entendido como una de las grandes sátiras de la literatura universal, tal y como demuestra el testimonio de Daniel Morhof en su *Unterricht von der deutsche Sprache und Poesie* de 1682. En esta obra, este historiador literario denomina la obra de Cervantes como “die artigste Satyre, die jemals gemacht werden kann”²⁵⁶ (citado en Berger 18) y especifica su objetivo satírico en la literatura romancesca derivada de las distintas versiones del *Amadis de Gaula*. En 1688, el humanista Christian Thomasius expresa en una de sus *Monatsgespräche* correspondientes al mes de Enero su convicción de que la carga satírica de la obra cervantina podría ser empleada con afán didáctico para reformar el absolutismo protestante y romper definitivamente con el catolicismo oscurantista (Rivero 103). En esta línea satírica se sitúa también, tal y como se vio en el capítulo anterior, el reverendo suizo Gotthard Heidegger, que ya alabó el *Quijote* a su particular manera en su *Mythoscopia Romantica* (1698), al considerarlo la prueba definitiva de la tendencia de las novelas hacia su propia autodestrucción. En estas últimas décadas del XVII aparecerán también nuevos intentos de traducción de la obra

²⁵⁵ Sin embargo, Schwering ha constatado cómo los contemporáneos alemanes de Cervantes también entendieron la obra como otro libro de caballerías (1928: 497-503). Rivero ha señalado por su parte la clara perspectiva burlesca desde la que Caesar contempla la obra (2011: 101), aunque también ha apuntado la asociación de la gran novela cervantina con la tradición tanto de la novela picaresca como de la novela caballerisca (2011: 100).

²⁵⁶ «La más juiciosa sátira que jamás ha sido escrita».

cervantina. En 1682 surge la segunda traducción alemana del *Quijote*, *Don Quichote von Mancha. Eine Abenteuerliche Geschichte*, llevada a cabo por un desconocido autor que responde a las iniciales J. R. B.²⁵⁷ Esta traducción aparece conjuntamente en Leipzig y Basilea, y será enormemente impopular, ya que gozará únicamente de una edición. J. R. B. critica ampliamente la traducción de Caesar, pero, pese a sus críticas, la traducción no es mucho mejor, ya que al igual que este, J. R. B. mezcla capítulos y es además demasiado libre, por lo que cabría de nuevo hablar de adaptación y no de traducción. De nuevo, la traducción foránea consultada parece ser la de Rosset, además de la alemana de Caesar. Sin embargo, el delito más flagrante de esta traducción no es su estilo, ni siquiera sus errores, sino más bien que no deja morir a Don Quijote, recuperándolo de su enfermedad para dejar la puerta abierta a una continuación de la obra, tal y como había ocurrido en la traducción francesa de Filleau de Saint Martin. Curiosamente, en 1696 aparecerá en Núremberg la traducción de la secuela francesa de Filleau de Saint-Martin, titulada *Der Spanische Waghals*, de nuevo de autor desconocido.

En estos últimos años del siglo XVII comenzará a manifestarse la influencia del *Quijote* en el ámbito novelístico gracias a las parodias de los libros de caballerías llevadas a cabo por Johann Beer. Este escritor y compositor austriaco parodiará el modelo de la novela feudal de caballerías propia del barroco alemán en sus novelas *Hopffen Sack* (1678), *Adimantus* (1678) y *Ritter Spiridon* (1679). Como han señalado Alewyn (1932: 238), Kremer (1964: 28) y Rivero (2011: 289-90), Beer conocía el *Quijote* con toda seguridad, algo que se manifiesta en su mención a la novela de Cervantes en una polémica contra Vockerrodt y en un lance del *Ritter Spiridon* referente al ataque a los molinos de viento (Rivero 290).²⁵⁸ Además, durante estas décadas finales del siglo XVII y las iniciales del XVIII, *Don Quijote* aparecerá en suelo alemán en un nuevo medio, la ópera, que había llegado a Alemania procedente de Italia durante las

²⁵⁷ Para Carmen Rivero Iglesias, en esta traducción se produce una cierta evolución respecto a la visión eminentemente burlesca de la traducción de Basteln, ya que “mientras en la traducción de Basteln el caballero manchego no era sino un personaje ridículo, en esta nueva traducción [...] la risa la ocasionará la manía caballeresca del protagonista cervantino, respetándose su lado cuerdo”. (2011: 102-103)

²⁵⁸ En opinión de Carmen Rivero, Beer debió de leer el *Quijote* o bien a través de una traducción francesa o bien a través de los primeros 22 capítulos traducidos por Pahsch Basteln von der Sohle, aunque también existiría la posibilidad de que conociera la obra cervantina a través de Harsdörffer, que, tal y como se ha señalado anteriormente, conocía la obra de Cervantes y llegó incluso a adaptar algunos episodios cómicos de la obra cervantina (290).

primeras décadas del XVII.²⁵⁹ En 1690 nos encontramos ya con una ópera directamente inspirada por el Caballero de la Triste Figura, *Der irrende Ritter Don Quixotte de la Mancía*, compuesta por Phörsch y con libretto de Hirsch. Episodios y temas de la novela cervantina aparecerán repetidamente a lo largo de estos años en versión operística, como en 1722 en una ópera titulada *Don Quixote in Mohren Gebirge* [Don Quijote en las Montañas de Mohren], de J.S. Müller con libretto de Conti; o en la opereta de König *Sancio oder die ringende Grossmuth*, aparecida en 1727 y con el escudero como principal protagonista. En 1740 una compañía de actores holandeses representará en Hamburgo una comedia holandesa de Pieter Langendijk (1683-1756) de tema quijotesco, *Don Quichot op de bruutloft van Camacho* [Don Quijote en las Bodas de Camacho], lo que da buena fe de la popularidad del *Quijote* en la escena musical y teatral de estos primeros años del XVIII.

Los escritos satíricos serán los grandes beneficiados de la incipiente popularidad que la novela cervantina adquiere durante la primera mitad del siglo XVIII. En 1710 aparece en Leipzig una colección de poemas fundamentalmente satíricos junto con un tratado sobre la poesía alemana firmado por un cierto Philander von der Linde, bajo el que esconde Johann Burkhard Mencke, profesor de la Universidad de Leipzig (Rivero 290).²⁶⁰ En esta colección se incluye un poema satírico con claros ecos del *Hudibras* de Samuel Butler y con Don Quijote como protagonista, titulado *Cartell des Bramarbas an Don Quixote*. En el poema se relata cómo Bramarbas, Rey de Chipre, trata de batirse con Don Quijote, que en su opinión debería sentirse honrado de ser derrotado por un rey de su categoría (Rivero 291). Como señala Carmen Rivero, “el poema ofrece [...] una sátira a la fanfarronería vacua presente en los personajes que lo protagonizan. Don Quijote se imagina valeroso caballero andante, Bramarbas invencible guerrero, pero ninguno de ambos es, en realidad, quien presume ser” (291). De este modo, la figura quijotesca se entremezcla con la del *miles gloriosus* y es empleada para satirizar la vanagloria característicamente hispana. Este uso de la figura quijotesca como herramienta satírica se repetirá en 1743 en una obra titulada

²⁵⁹ Sobre las adaptaciones del *Quijote* al ámbito musical en Alemania pueden consultarse los trabajos de Esquivel-Heinemann (1993), C. Gabel (2005: 54-60), M. Querol (2005) o Urchueguía (2007).

²⁶⁰ *Philanders von der Linde, gemischte Gedichte, darinnen sowol allerhand Ehrengedichte bey Beförderungen, Hochzeiten und Begräbnissen, als auch eine adoptierte Gedichte, nebst einer ausführlichen Unterredung von der Deutschen Poesie und ihren unterschiedenen Arten erhalten* (Leipzig: Joh. Friedrich Gleditsch und Sohn, 1710).

Don Quichotte in Böhmen, aparentemente impresa en Fontaineblau y que consiste en una sátira dirigida hacia Luis XV de Francia y su derrota frente a los ejércitos austriacos en la Guerra de Sucesión austriaca (Rivero 292).

Durante esta primera mitad de siglo se producirá la entrada de los *weekly magazines* ingleses en Alemania. Como resalta Berger (28), *The Spectator* gozará de una gran difusión en Alemania y divulgará en gran medida las ideas asociadas a la obra de Cervantes que habían venido surgiendo a lo largo del siglo en las Islas Británicas. Uno de los principales receptores de estas ideas será el suizo Johann Jakob Bodmer, que, tal y como se pudo apreciar en el capítulo anterior, fue un importante intermediario entre la literatura inglesa del momento y Alemania. Los *weekly magazines* influyeron notablemente en su recensión del *Quijote*—también analizada anteriormente—que propiciará un mayor interés por la obra cervantina. El conocimiento de Cervantes aumentará notablemente durante este período y ya se pueden encontrar bastantes referencias de autores como Geßner, Rabener o Rammler, que muestran su admiración hacia la gran novela cervantina. Gottlieb Wilhelm Rabener, en su *Versuch eines Tagebuchs* (1759), se compara con Don Quijote, retratándose como una especie de Quijote patriótico en sus labores en la administración sajona en Leipzig.²⁶¹ Incluso el

²⁶¹ La admiración de Gottlieb Wilhelm Rabener por el *Quijote* no se limitará a la figura quiijotesca, sino que también se manifestará en su fascinación por Sancho Panza, figura que utilizará para convertirse en el creador de la sátira sanchopanzaica del XVIII alemán. Con sus *Antons von Pansa Abhandlungen von Sprüchwörtern, wie solche zu verstehen und zu gebrauchen sind. Dem Verfasser zum Besten und dem Leser zur Erbauung an das Licht gestellt*, publicadas en su colección de escritos satíricos aparecidas en Leipzig en 1755, Rabener concede por vez primera un cierto protagonismo al escudero, que hasta entonces había permanecido a la sombra de la figura de su amo (Rivero 296-7). La sátira sanchopancesca de Rabener se construye a través de las desventuras de Sancho tras la muerte de su amo. Tras unas desavenencias con el cura, que difundirá el rumor de que Sancho no es cristiano viejo y de que no come carne de cerdo, Sancho será condenado por la Inquisición a ser quemado por sus refranes, que muestran cómo piensa y habla mejor que cualquier otro cristiano viejo. La sátira continúa con las aventuras del hijo de Sancho, que ha de emigrar y huir con sus refranes a Lisboa, Holanda y finalmente, Westfalia, donde publica un tratado con un alfabeto de refranes, a través de los que se articula una crítica a la sociedad y a la humanidad (Rivero 297). Para Carmen Rivero, “esta obra de Rabener no sólo constituye una aportación a la historia de la recepción e interpretación del *Quijote*, sino que también supuso una valiosa fuente para posteriores recopilaciones paremiológicas llevadas a cabo en la Alemania del siglo XIX” (298). La popularidad de la sátira sanchopancesca de Rabener se ve confirmada por la aparición de la obra de Johann Mertin Meyling *Don Ambrosio Pansa von Mancha des Jüngern*, aparecida en Berlín en 1755 y que ataca de nuevo a través de la figura de Sancho determinados aspectos de la sociedad del momento, como la esclavitud a las modas francesas o la dependencia de modelos culturales foráneos (Rivero 299). En 1774 se publica una obra de temática similar, las *Antons Pansa von Mancha fortgesetzte Abhandlungen von Sprüchwörtern, wie solche zu verstehen und zu gebrauchen sind* de Johann Christoph Rasche (1733-

célebre monarca ilustrado Federico II, rey de Prusia, se compara al héroe manchego, llamándose a sí mismo el “Don Quijote del Norte”, combatiente incesante y que no admite reposo alguno (Betrand 24-25).

Paralelo a este nuevo interés por el *Quijote* correrá el paulatino desarrollo de diversos centros dedicados al estudio de la cultura y la literatura española en Alemania. Tal y como señala Gerhard Hofmeister (88), durante el siglo XVIII empezarán a florecer los primeros centros importantes dedicados a este campo, fundamentalmente en ciudades del norte como Kiel, Lübeck o Hamburgo, o en otras con importante tradición universitaria o cultural como Gotinga o Weimar. Los centros de mayor importancia serán los de Gotinga y Hamburgo, donde se encuentran los principales introductores de la cultura española en Alemania durante este siglo, Dieze y Lessing.²⁶² Gracias a este nuevo interés por España y por su literatura se producirá el primer proceso de canonización del *Quijote*. La gran mayoría de figuras literarias de relevancia de esta segunda mitad del siglo XVIII leerán y comentarán el *Quijote*, por lo que la obra de Cervantes se convierte en un referente fundamental del mundo culto en Alemania.

1805), que suponen una continuación a los discursos de Sancho Panza publicados por Rabener en 1755.

²⁶² En Hamburgo, Gotthold Ephraim Lessing fomentará el interés por el teatro del Siglo de Oro y por Cervantes a través de su *Hamburgische Dramaturgie* (1767), en la que contrapone los modelos auriseculares y el teatro isabelino inglés frente al neoclasicismo francés. En su actividad como censor, conocemos reseñas de Lessing al *Teutschen Don Quichotte* en 1754 y a *The Female Quixote* de Charlotte Lennox, que había sido traducida en 1754 en Hamburgo por Hermann Andreas Pistorious, por lo que el interés de Lessing por el *Quijote* y su recepción debía ser, cuanto menos, notable. Conocidos también son sus planes de traducir las *Novelas Ejemplares* y de crear conjuntamente con el editor y escritor berlinés Christoph Friedrich Nicolai una épica heroico-burlesca en torno a la figura de Gottsched al estilo de *Hudibras* y del *Quijote*. Desgraciadamente, Lessing nunca llegó a cumplir ninguno de estos proyectos. Por su parte, J. A. Dieze introduce por vez primera en Alemania el estudio científico de la lengua y de la literatura española. Este erudito crea una importante biblioteca de textos hispánicos que posteriormente consultarán autores de la talla de Ludwig Tieck, los hermanos Grimm, o los hermanos Schlegel. Dieze impartió cursos de lengua castellana, que compaginaba con su labor de difusión de la cultura española, cuyos resultados podemos observar en su traducción de los *Orígenes de la Poesía Castellana* (1754) de Luís José Velázquez de Velasco, que Dieze traduce como *Geschichte der spanischen Dichtkunst* en 1759; o su *Geschichte von Spanien und Portugal*, aparecida en 1774. La labor de Dieze resultará fundamental no solamente en el despertar de este interés por lo hispano que se produce en esta segunda mitad del XVIII, sino también en la fascinación por España que autores como Herder o los principales representantes del movimiento romántico sentirán posteriormente. Sobre la figura de Dieze como iniciador del hispanismo alemán, consultar el artículo de Bertrand “Primicias del hispanismo alemán. El iniciador J. A. Dieze”, *Clavileño* I (1950): 9-13.

En 1765, Abraham Gotthelf Kästner, conocido matemático y escritor de epigramas, dedicará un ensayo al *Quijote* en la *Hannoverschen Magazin*. El ensayo, titulado *Über die Zeit, in welche Don Quixote gehört* [Sobre la época a la que pertenece Don Quijote] supone un ensalzamiento de la figura de Cervantes, al que Kästner agradece haber compuesto su inmortal novela. Kästner lamenta que el autor español no fuese alemán y que no hubiera nacido en su época, ya que, en su opinión, habría sido más valorado y apreciado en la Alemania dieciochesca. Su amigo y colega en la Universidad de Gotinga, Georg Christoph Lichtenberg, una de las figuras más destacadas de la *Aufklärung*, también fue un reconocido admirador de Cervantes. Lichtenberg ya había leído el *Quijote* en 1765 y en sus aforismos se pueden encontrar ciertas referencias al *Quijote*, así como anécdotas sobre la vida de Cervantes.²⁶³ A su vez, Lichtenberg era un gran conocedor de la tradición cervantina inglesa, que admiraba profundamente. En 1782, el ilustrado alemán responde a un artículo aparecido en la *Göttingschen Magazin*, titulado *Über die Schwärmerei unserer Zeiten*, y que versaba sobre la común asociación entre Filosofía Natural y ocultismo que venía produciéndose en aquella época. La respuesta de Lichtenberg pone de manifiesto la asociación común en Alemania durante esta segunda mitad de siglo entre quijotismo y *Schwärmerei*, aspecto que será tratado en el análisis de la primera novela de C. M. Wieland, *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764). Además, Lichtenberg señala en su respuesta al artículo su intención de escribir una novela de temática quijotesca frente a estas ideas, algo que desgraciadamente nunca llegaría a cumplir. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, otra de las figuras más importantes en el mundo de las letras de la Alemania del XVIII, tratará ampliamente el *Quijote* en sus *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur* (1766-7). En ellas, incluirá a su vez una correspondencia fingida desde Madrid en la que informa al lector alemán sobre los lugares de España que aparecen en la novela. Gerstenberg también publicaría reseñas sobre Butler y Fielding en la *Weißes Bibliothek der schönen Wissenschaften*, por lo que se puede apreciar no solamente su interés por Cervantes, sino también por su recepción inglesa.

En 1775 se producirá el acontecimiento de mayor importancia dentro de este renovado interés crítico por *Don Quijote*: la primera gran traducción de la obra cervantina en lengua alemana, llevada a cabo por Friedrich Justin Bertuch y titulada

²⁶³ Los germanistas salmantinos Feliciano Pérez Varas y Manuel Montesinos Caperos han realizado una selección y traducción de los aforismos de Lichtenberg, que apareció en la editorial Cátedra Letras Universales bajo el título de *Aforismos* (Madrid: Cátedra, 2009).

Leben und Thaten des weltlichen Junkers Don Quixote von Mancha. El trabajo de Bertuch viene a cubrir una importante carencia de la recepción del *Quijote* en Alemania, ya que las anteriores traducciones habían resultado ser bastante deficientes y ninguna de ellas había traducido la obra al completo, por lo que los grandes comentaristas de la obra de Cervantes generalmente trabajaron con versiones extranjeras o incluso con el original.²⁶⁴ Bertuch, que había sido discípulo de Dieze en Gotinga y que contaba con unos buenos conocimientos de la literatura española, había estudiado la obra de Cervantes desde 1772 y conocía la traducción italiana de Franciosini y la de Caesar en 1669. Pese a ello, traducirá desde el original, ofreciendo una traducción muy exacta y literal, que muestra una excelente reproducción del habla de Sancho, aunque no tanto de la de Don Quijote. La traducción de Bertuch pierde algo del colorido original y, al igual que Caesar, elimina o acorta el material intercalado y mezcla algunos capítulos. Bertuch suprime de la obra la novela intercalada del *Curioso Impertinente*, pero añade la continuación de Avellaneda. También incluye la célebre biografía de Cervantes llevada a cabo por Gregorio Mayans y Siscar, lo que da muestra de su gran interés por la figura de Cervantes. Pese a sus carencias, la traducción de Bertuch fue un gran éxito, siendo la más leída hasta la publicación de la traducción romántica de Ludwig Tieck (1799-1801) y manejada por autores de la talla de Goethe y Schiller.

Este renovado interés crítico por el *Quijote* testimonia cómo la obra de Cervantes alcanzará un status canónico tras su interpretación inicial como obra de mero entretenimiento. Por lo tanto, no es de extrañar que aparezcan numerosas imitaciones de la obra de Cervantes durante esta segunda mitad del siglo XVIII. La mayoría de estas imitaciones entienden el *Quijote* como una obra eminentemente satírica y emplean la figura quijotesca para denunciar las extravagancias y la falta de verosimilitud de la literatura anterior, criticando el idealismo de estos textos (Heins 2004: 428).

El primer intento conocido será el de Wilhelm Ehrenfried Neugebauer, un escritor silesio hoy en día prácticamente olvidado, que con 17 años decide tratar de emular a Cervantes con su *Der teutsche Don Quichotte, oder die Begebenheiten des Margraf*

²⁶⁴ La necesidad de esa primera gran traducción alemana del *Quijote* la expresó curiosamente el traductor alemán de *Joseph Andrews*, que en el prólogo a su traducción se lamenta de que las traducciones alemanas del *Quijote* no estén a la altura del estilo de Cervantes y Fielding, ya que perdían el colorido original al estar llevadas a cabo desde el francés (Berger 89).

von Bellamonte, komisch und satyrisch beschrieben; aus dem Französischen übersetzt (1753).²⁶⁵ En su novela, Neugebauer narra las aventuras de Johann Glük, un joven que decide imitar a los héroes de los romances heroicos franceses, por lo que se embarca en busca de aventuras junto con su escudero Görg bajo el pseudónimo de Bellamonte. Glük se verá envuelto en una trama romancesca que le ayudará a superar su quijotismo y a volver a la vida normal, por lo que sigue los presupuestos del *comic romance* y adelanta un patrón que se podrá encontrar posteriormente en *Don Sylvio*. En 1760, Johann Karl August Musäus decide parodiar el tremendo éxito de la narrativa richardsoniana en Alemania con su *Grandison der Zweite* (1760-2), posteriormente reelaborada como *Der deutsche Grandison, auch eine Familiengeschichte* (1781-2).²⁶⁶ La novela es una parodia epistolar de la obra de Richardson y en ella se puede encontrar un quijotesco noble sajón, Herr von Neuhorn, que decide tratar de emular la impecable caballerosidad y moralidad de Sir Charles Grandison en todos los aspectos posibles. Una vez que se enfría su interés y entusiasmo por la figura richardsoniana, Herr von Neuhorn vuelve a la vida sin sobresaltos de su pequeña hacienda sajona.²⁶⁷ En 1764 se publica la primera gran novela cervantina alemana, *Der Triumph der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, que será tratada a partir del siguiente apartado. En 1773 J.K Wezel publica su *Lebensgeschichte des Tobias Knaut, der Weisen, sonst der Stammler gennant: aus Familiengeschichten gesammelt*, donde nos encontramos con un nuevo Quijote doméstico llamado Selmann que se aventura por el mundo en búsqueda de una persona que comparta sus extravagantes intereses junto con su acompañante

²⁶⁵ Lieselotte Kurth, descubridora de esta novela junto con Harold Jantz, ha estudiado en profundidad la obra de Neugebauer en su artículo "W.E.N. —Der Teutsche Don Quichotte, oder die Begebenheiten des Marggraf von Bellamonte. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im 18. Jahrhundert" (1965), y en su estudio sobre la novela del XVIII alemán, *Die Zweite Wirklichkeit. Studien zum Roman des achtzehnten Jahrhunderts* (1969: 117-128). La novela ha sido tratada más recientemente por Thomas Habel en su artículo "Wilhelm Ehrenfried Neugebauers Der teutsche Don Quichotte" (1986).

²⁶⁶ Esta novela cervantina de Musäus ha sido analizada por Elizabeth Frenzel en su artículo "Mißverständene Lektüre. Musäus Grandison und Wielands Don Sylvio" (1986). John P. Heins ha tratado las sátiras cervantinas de Musäus más recientemente en su artículo "German Quixotism, or Sentimental Reading: Musäus Richardson Satires" (2004).

²⁶⁷ Cabe resaltar que en 1791, exactamente diez años más tarde de la publicación de *Der deutsche Grandison*, aparecerá una nueva parodia del sentimentalismo richardsoniano que emplea la figura de un nuevo Quijote alemán. Se trata de la obra *Der betrogene Landjunker oder Geschichte eines Deutschen Don Quixote*, de autor anónimo. Significativamente, el protagonista de la novela, al igual que Herr von Neuhorn, es un noble rural influido por la lectura de las novelas sentimentales y de las obras de Richardson (Rivero: 325).

Tobias Knaut.²⁶⁸ Cabe resaltar que el argumento resulta bastante similar al de *The Amicable Quixote, Or the Enthusiasm of Friendship* de 1788, en la que el quijotismo se asociaba al entusiasmo por encontrar una amistad verdadera.²⁶⁹ También en 1773 aparece la obra de Christoph Friedrich Nicolai *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothranker*, una novela quijotesca en la que Sebaldus decide tratar de expandir sus insólitas opiniones sobre el apocalipsis por el mundo. Seis años más tarde, Johann Gottfried Müller von Itzehoe publicará su novela *Siegfried von Lindenberg*, que define como *komischer Roman*. La obra de Müller von Itzehoe retrata a un *Junker* de Pomerania que decide imitar al dedillo todos los aspectos de las grandes cortes europeas en su pequeña hacienda, por lo que la obra queda definida como una clara sátira de la aristocracia rural alemana y se sitúa dentro de la línea del quijotismo doméstico iniciada por Laurence Sterne.²⁷⁰ En una corriente similar se sitúa la obra de August Lafontaine *Leben und Thaten des Freiherrn Qunctius Heymeran von Flaming* (1795-96), en la que nos encontramos con un noble obsesionado con la lectura de árboles genealógicos y de libros dirigidos a la nobleza. Como señala Berger (46-47), estas primeras novelas quijotescas alemanas se encuentran profundamente marcadas por el influjo de Fielding y de la tradición cervantina inglesa, que ejerce como mediadora entre Cervantes y los inicios de la tradición cervantina alemana.

Durante las últimas décadas del siglo XVIII aparecen una serie de novelas quijotescas que utilizan el medio novelístico para ridiculizar las ciencias ocultas y para parodiar los emergentes *Schauerromane* desde una perspectiva ilustrada. Muchas de ellas son meros panfletos que utilizan la figura del Quijote para lograr sus objetivos satíricos. Un claro ejemplo de esta tendencia lo podemos hallar en 1786 con la publicación de *Erscheinung und Bekehrung des Don Quixote de la Mancha im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts* [Aparición y Vuelta de Don Quijote de la Mancha en el último cuarto del siglo XVIII], escrita por Leonhard Meister bajo el pseudónimo de Nolehard

²⁶⁸ Tres años más tarde, en 1776, Wezel publicaría otra novela con un protagonista eminentemente quijotesco, *Belphegor, oder die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne*, en la que, en opinión de Carmen Rivero, “la influencia de Cervantes coexiste en este caso con la sátira de *Candide ou l’optimisme* (1759) de Voltaire contra el optimismo de la *Teodicea* de Leibniz”. (314)

²⁶⁹ Albert R. Schmitt ha analizado la influencia de la literatura inglesa en Wezel en su artículo “English Influences on the Writings of Johann Carl Wezel”, *Modern Language Notes* 15.1 (1985): 69-79.

²⁷⁰ Germán Garrido Miñambres ha estudiado la obra de Müller von Itzehoe en su artículo “El Quijote antes del Quijote. El modelo cervantino en *Siegfried von Lindenberg* y la novela satírica alemana del XVIII”, en H.C. Hagedorn (ed.) (2011: 69-88).

Steimer. En esta obra la acción es una mera excusa para la escritura polémica frente a los escritos místicos del sueco Emanuel Swedenborg, que gozaron de gran popularidad en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII, así como contra la presencia de la Compañía de Jesús en Alemania. Meister lleva a Don Quijote a Alemania, conjuntamente con Sancho, el párroco y el bachiller. El hidalgo manchego decide fundar la “*gelehrten Ritterorden*” (Orden de los caballeros eruditos) ya que le parece que el siglo XVIII se inclina más a la escritura y a la especulación que a la acción (Berger 79). Finalmente, Don Quijote acabará curado por el tiempo y por el trabajo corporal, que Meister propone como alternativas para frenar esta quijotesca *Schwärmerei* característica del siglo XVIII. En 1787 aparecen las *Freimaurische Wanderungen des weisen Junker Don Quijote von Mancha und des grossen Schildknappen, Herrn Sancho Panza* [Andanzas masónicas del sabio caballero Don Quijote de la Mancha y de su gran escudero Sancho Panza], de Ernst August Anton von Göchhausen. La obra está compuesta por una serie de escenas dialogadas que constituyen un brutal ataque a la masonería y a los jesuitas. Don Quijote y Sancho son de nuevo trasladados a Alemania, donde serán aceptados en una logia masónica dedicada a la lectura de textos alquímicos y mágicos. Finalmente, Don Quijote se acaba volviendo aún más loco y muere tras renunciar a la comida y a la bebida para librarse de su esencia puramente material. Dos años más tarde, aparece la obra *Wendelin von Karlsberg, oder der Don Quixott des 18. Jahrhuunderts*, de Johann Gottlob Schulz, que también demuestra un evidente carácter quijotesco. En ella aparece Wendelin, un hijo de campesinos que estudia Teología y que, tras la lectura de las obras filantrópicas de Salzmann, decide emprender una cruzada realizando acciones a favor del ser humano. Los encuentros con la realidad corregirán sistemáticamente las buenas intenciones de Wendelin, que acabará retornando a su patria al recuperar el juicio tras unas fiebres.

A la crítica de las ideas ocultistas y místicas que empezaban a disfrutar de una gran popularidad en Alemania durante estos últimos años de siglo se sumará la parodia de la novela gótica o *Schauerroman*. En esta línea se sitúa la novela *Ekto von Ardeck und Elika von Rollerhausen. Ritterroman aller Ritterromane* (1794), que parodia a través de sus quijotescos protagonistas este género que popularizaría Friedrich de la Motté Fouqué durante el siglo XIX. De una temática similar es *Kühnemund von Thorneck*, aparecida también en 1794, en la que encontramos un joven Quijote que pretende resucitar la vieja caballería alemana. Ya dentro del siglo XIX, concretamente

en 1801, nos encontramos con la primera mujer Quijote de la literatura alemana, Karfunkelstein von Ofenloch, protagonista de la obra *Leben und Thaten des geistreichen, belesenen und edlen Fräuleins Karfulkenstein von Ofenloch* [Vida y Hechos de la profunda, leída y noble señorita Karfulkenstein von Ofenloch], que se sitúa dentro de esta línea crítica con el *Schauerroman*, al igual que la anónima *Don Quixote der Deutschen, oder Junker Heinz von Knauster*, cuya fecha exacta se desconoce.²⁷¹ Con estas obras, una gran parte de las tendencias cervantinas encontradas previamente en la literatura inglesa (Quijotes domésticos, Quijotes jóvenes e inexpertos, Quijotes góticos, y Quijotes femeninos) encuentran asilo literario en las letras alemanas.

Con la llegada del siglo XIX y la nueva interpretación del *Quijote* llevada a cabo fundamentalmente por los hermanos Schlegel y por Ludwig Tieck, nos encontramos con la visión romántica del *Quijote*, la gran aportación alemana a la recepción de Cervantes en la cultura occidental. Con esta nueva interpretación, el *Quijote* deja de ser entendido como una obra eminentemente satírica y anti-literaria, convirtiéndose en uno de los mitos del imaginario romántico y transformando al hidalgo manchego en una figura trágica y simbólica. Sin embargo, pese al giro que el Romanticismo da a la visión alemana del *Quijote*, debemos considerar la nueva interpretación romántica como el fruto de las semillas quijotescas sembradas en Alemania durante el siglo XVIII (Berger 101), que, pese a no haber captado la atención de la historia de la literatura, suponen un paso decisivo y fundamental dentro de la recepción de Cervantes en Alemania. No en vano, tal y como señala Carmen Rivero:

[...] la interpretación romántica del *Quijote* se encuentra presente en Alemania ya desde el segundo tercio del siglo XVIII, impregnando, de este modo, la interpretación de la obra de la Ilustración tardía alemana que posteriormente heredará el Romanticismo (23).

Como se ha podido apreciar en este breve recorrido por la fortuna literaria de Cervantes en Alemania, el siglo XVIII supondrá el momento histórico en el que, por vez primera, se llega a un entendimiento profundo del *Quijote*, que deja de ser

²⁷¹ Todas estas novelas quijotescas críticas con el emergente *Schauerroman* son mencionadas por Berger (82-83), que se apoya a su vez en otras fuentes como Dorer (1881) o en el estudio sobre el *Schauerroman* llevado a cabo por Karl Müller-Fraureuth en 1894, *Die Ritter- und Räuberromane*. Hasta la fecha no he encontrado otros estudios que hagan referencia a estas obras y los catálogos de la *Deutsche Nationalbibliothek* o de la *Herzog August Bibliothek* de Wolfenbüttel no poseen ninguna de las obras mencionadas por Berger, por lo que debemos asumir que estas obras probablemente existieron pero permanecen desaparecidas a día de hoy.

percibido como una obra picaresca y únicamente lúdica para convertirse en uno de los temas de discusión fundamentales del mundo culto alemán de este siglo. Probablemente, sin este ambiente de discusión previo nunca se hubiera llegado a la veneración posterior de los románticos alemanes por el *Quijote*. Para admirar la obra de Cervantes había que discutirla y entenderla primero, y uno de los pioneros de este aspecto dentro del ámbito de la novela sería C. M. Wieland con sus dos primeras novelas, herederas directas tanto de la gran novela cervantina como de su recepción en las Islas Británicas.

5.2. LA RECEPCIÓN DEL QUIJOTE Y DE FIELDING EN *DIE ABENTEUER DES DON SYLVIO VON ROSALVA*

Im Frühlinge des Lebens, wenn unsre junge Einbildungskraft aufwacht, sind wir ungemein geneigt, uns eine Welt zu denken, die nicht um uns ist. In der, die uns umgiebt, finden wir uns enge und den Gang der Dinge um uns her alltäglich; wir haschen also gern nach dem Wunderbaren, setzen uns in Zeiten, die nicht mehr sind, in Länder, die wir weder gesehen haben noch sehen werden, ja, wir fühlen eine Freude darinn, jedem Außerordentlichen, das uns vorkommt, den Zusatz einer Riesengröße zu geben oder es mit allen den Farben auszuschnücken, die unser Herz daran liebet.²⁷²

J. G. Herder, *Palmblätter. Erlesene morgenländische Erzählungen für die Jugend*
(Citado en Marx 1995: 28)

Las palabras de J.G. Herder que encabezan este apartado reflejan lo que quizás sea una tendencia universal e inherente al ser humano durante su juventud y adolescencia, aquella que nos arrastra a vivir en un mundo imaginativo claramente distanciado de la realidad que nos rodea. Lo que a día de hoy acaso nos pueda parecer una conducta inofensiva, propia de estos años de inmadurez, fue visto de otra manera durante todo el siglo XVIII. Como se ha podido observar en el apartado dedicado a la discusión crítica sobre la novela en la Alemania dieciochesca, una de las principales preocupaciones de los distintos comentaristas alemanes de este momento fue la perniciosa influencia de determinados modelos literarios en la juventud. Se asumía que los jóvenes, exentos de cualquier capacidad crítica, se veían arrastrados por aquellos artefactos explícitamente diseñados para llevarles a la perdición moral y que les apartaban del mundo cotidiano socialmente reglado para transportarles a territorios tan poco realistas como los romances leídos por estos adolescentes. Conforme el siglo va avanzando, determinados autores tematizarán esta problemática, eligiendo como protagonistas a jóvenes héroes que deliberadamente relacionan con el ejemplo supremo del distanciamiento de la realidad a causa de la lectura: Don Quijote de la

²⁷² «En la primavera de la vida, cuando nuestra joven imaginación despierta, estamos extraordinariamente inclinados a imaginarnos un mundo, que no está a nuestro alrededor. En el que nos rodea, nos sentimos estrechos en el devenir de los asuntos cotidianos; salimos en busca de lo maravilloso, y nos situamos en tierras, que ni hemos visto ni veremos; sí, sentimos una especial alegría al dotar a cada suceso extraordinario que nos ocurre de unas dimensiones añadidas gigantescas, o de engalanarlo con todos los colores que en ese momento nuestro corazón cree conveniente».

Mancha. El primer ejemplar de esta tendencia, el ya mencionado *Teutsche Don Quichotte* (1753) de W.E. Neugebauer, sienta las bases de un nuevo tipo de protagonista que comenzará a poblar la narrativa alemana de la segunda mitad del siglo XVIII y de principios del XIX, el joven inexperto con unas nociones ideales de la existencia que ha de alejarse paulatinamente de estas en un proceso de renuncia y aprendizaje que constituye la temática central de este nuevo tipo de novelas.

Si bien la obra del –a día de hoy desconocido– Neugebauer supone el modelo primigenio de esta nueva transformación de la figura quijotesca en la narrativa alemana, *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), la primera novela de C. M. Wieland, habitualmente considerado como el primer novelista moderno de las letras alemanas, quizás suponga el ejemplo más perfecto de este desplazamiento que la figura del hidalgo manchego experimenta en Alemania durante esta segunda mitad del siglo XVIII. El protagonista de la gran novela cervantina, enjuto y ya entrado en años, es transformado por Wieland en un joven e ingenuo noble español, que deberá aprender a distinguir la realidad de la ficción en un proceso que propicia su adquisición de una mayor madurez y el reconocimiento de la naturaleza exclusivamente ficticia de la literatura. Con ello, Wieland no solo esboza el esquema narrativo de la novela de formación alemana o *bildungsroman* que él mismo desarrollará con más profundidad en su *Agathon* (1766-7) y que Goethe popularizará casi treinta años después en sus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-6), sino que también tomará elementos estructurales propios de la tradición cervantina para redirigirlos en la dirección de esta temática formativa. El autor alemán recoge los aspectos fundamentales del arte novelístico de Cervantes y de otros autores cervantinos como el propio Fielding, fundiendo la naturaleza paródica y satírica de ambos autores con su realismo inclusivo para beber posteriormente de las técnicas narrativas metaficcionales y autoconscientes desarrolladas por ambos. Como veremos a continuación, Wieland funcionaliza todos estos elementos cervantinos a favor de una tematización primaria de la formación del protagonista de su novela, del que los lectores, adolescentes o no, deben sacar interesantes conclusiones respecto a su propia lectura. Con ello, el novelista suabo da una nueva vuelta de tuerca a la novela cervantina, propiciando una transformación de la misma que recoge esa preocupación tan candente en el siglo XVIII: la educación crítica de los jóvenes lectores. Como veremos a continuación, *Don Sylvio* se erige como el vínculo entre la tradición

cervantina y la novela de formación, otorgando un papel fundamental al *Quijote* en la génesis de este género novelístico que será tremendamente popular durante finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX.

5.2.1. Sátira, parodia y quijotismo

Tal y como se ha destacado anteriormente, en su primera novela, C.M. Wieland retoma la intencionalidad anti-literaria y satírica demostrada tanto por Miguel de Cervantes en *Don Quijote* como por Henry Fielding en *Joseph Andrews* con el fin de desacreditar los aspectos menos realistas de unos determinados modelos narrativos, así como un modo concreto de lectura. Como se ha podido apreciar a lo largo de este trabajo, Miguel de Cervantes y Henry Fielding atacaban los excesos de la literatura romancesca a través de la figura de sus quijotescos antihéroes, que ejercían a su vez una función satírica respecto a una manera de leer ingenua y totalmente identificada con lo leído. Mediante la creación de un lector empedernido del género de los cuentos de hadas o *Feenmärchen*, el joven noble español Don Sylvio von Rosalva, Wieland conecta su novela con el rechazo poetológico hacia ciertos géneros literarios de marcado carácter romancesco presente a lo largo del siglo XVIII, así como con la ya mencionada preocupación por el tipo de lectura predominante entre la juventud alemana del momento. Como se podrá observar a lo largo de este apartado, Wieland une sátira y parodia en su quijotesco protagonista, que se convierte de esta manera en una respuesta implícita a los principales debates en torno a la lectura y al género de la novela de la Alemania dieciochesca.

Como acertadamente señala Friedhelm Marx, la aparición de un buen número de héroes lectores en la literatura alemana del siglo XVIII no es un fenómeno aleatorio (1995: 9-10). A través de estos personajes, en mayor o menor medida herederos directos del hidalgo manchego, los literatos alemanes del momento realizan una crítica a determinados modelos literarios:

Der Herderschen Typologie entsprechend, greifen die enthusiastischen Lesern in der Literatur des 18. Jahrhunderts zu Werken, deren Wirklichkeit sich von ihrer eigenen kontrastiv abhebt—sei es durch wunderbare, zauberhafte und übernatürliche Begebenheiten, sei es durch empfindsame Ideale, sei es durch exotische Abenteuer oder durch den Glanz vergangener Größe. Innerhalb der literarischen Texte kommt die Außerordentlichkeit der Lektüre durch die

Spannung zum Ausdruck, die sie—nach Maßgabe des ‘Don Quijote’—zur Umgebung der jeweiligen Protagonisten erzeugt: Das Abenteuer des Lesens isoliert den Helden von der profanen Welt, die er über der Lektüre vergißt oder nicht länger beachtet. Darüber hinaus handelt es sich bei dem Lesestoff der Protagonisten in der Regel um Werke, denen nicht nur im Roman selbst, sondern auch von der populäraufklärerischen Literaturkritik Außerordentlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit bescheinigt wird: um märchenhafte, exotische, oder heroische Literatur. (28-29)²⁷³

A través del quijotesco contraste entre la codificación literaria de la realidad que determinados modelos narrativos llevan a cabo y la realidad que el autor en cuestión refleja en su novela, se efectúa un cuestionamiento de ciertos géneros literarios atacados por su falta de verosimilitud, que, tal y como se pudo observar en el capítulo anterior, se había convertido en una de las exigencias fundamentales de los comentaristas literarios de esta primera mitad del siglo XVIII. Este buscado contraste entre la literatura romancesca y la realidad convierte al *Quijote* cervantino en un modelo literario más que apetecible para aquellos autores con intenciones paródicas:

Cervantes’ *Don Quijote* war seit dem Ende des 17. Jahrhunderts stilistisches und thematisches Vorbild der modernen europäischen Romanliteratur, die sich vom Schema des Abenteuerromans und des heroisch-galanten Romans zu lösen bestrebte. In Deutschland erreichte das Werk um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Popularität, die sich auch in der tiefer in seine Probleme eindringenden Romantik nicht wiederholte. Die Aufklärung verstand das Buch lediglich als Satire, als Angriff auf alles Illusorische und Phantastische. Es konnte einer sich auf Erfahrung und Vernunft gründenden Weltanschauung, die von Lektüre eine Hilfe bei der Lebens- und Wirklichkeitsbewältigung erwartete, nur hochwillkommen sein. (Frenzel 111)²⁷⁴

²⁷³ «Según la tipología herderiana, los lectores entusiastas de la literatura del siglo XVIII se acercan a obras cuya realidad se despega contrastivamente de la suya: sea a través de ideales sentimentales, de aventuras exóticas o a través del relumbrón de la grandeza pasada. Dentro de estos textos literarios lo extraordinario de la lectura cobra expresión gracias a la tensión que se crea—siguiendo la medida del *Don Quijote*—con el entorno del protagonista en cuestión. La aventura de la lectura aísla al héroe del mundo profano, ya que lo olvida o deja de prestarle atención. Más allá de esto, en lo que respecta a la lectura de los protagonistas, se trata en la norma de obras a las que, no solo en la misma novela, sino también en la crítica popular ilustrada, se les asigna un carácter extraordinario o improbable: lo fabuloso, lo exótico o la literatura heroica».

²⁷⁴ «El *Quijote* de Cervantes era desde finales del siglo XVIII un modelo estilístico y temático para la literatura novelesca europea moderna, que trataba de desatarse del esquema del romance de aventuras y del romance heroico-galante. En Alemania la obra alcanzó hacia la mitad del siglo XVIII una popularidad que no se repitió en el Romanticismo, más dado a penetrar en la problemática de la obra. La Ilustración entendió la obra únicamente como sátira, como ataque a lo ilusorio y a lo fantástico. En efecto, resultaba extremadamente bienvenida para una visión del mundo basada en la experiencia y en la razón, y que esperaba de la lectura una ayuda en la comprensión de la realidad y de la vida». Como veremos más adelante, la lectura únicamente satírica, al igual que en el caso del *Quijote*, no encaja plenamente en el *Don Sylvio*.

Por ello, no resulta particularmente extraordinario que Wieland utilice la figura del protagonista de su primera novela para efectuar una parodia del género de los cuentos de hadas o *Feenmärchen*, que gozaban de una gran aceptación en la Alemania dieciochesca desde la traducción de *Las mil y una noches* llevada a cabo por el orientalista francés Antoine Galland (1646-1715) en 1701 (Meyer 31).²⁷⁵

Sin embargo, la burla de los *Feenmärchen* y, por ende, de lo romanesco, no supone el único objeto de crítica que Wieland articula en su novela.²⁷⁶ Al sustituir al enjuto y ya entrado en años hidalgo manchego por un joven noble español, el autor

²⁷⁵ Sobre la gran aceptación de los cuentos orientales y de hadas, y en especial del *Cabinet des fées* (1749-1761) de Charles-Joseph de Mayer en la Alemania dieciochesca, coinciden Jahn (1968: 324), Wilson (1981: 88) y, más recientemente, Marx (1995: 56) y Sven-Aage Jørgensen (2001: 39). En torno a la popularidad de los cuentos de hadas en la Alemania ilustrada, puede consultarse el estudio de Heinz Hillmann "Wunderbares in der Dichtung der Aufklärung. Untersuchungen zu den französischen und deutschen Feenmärchen", *DVjs* 43 (1969): 76-113. Por su parte, Wilhelm Kurrelmeyer (1919: 142) ha querido ver en la parodia de los cuentos de hadas franceses una imitación directa del *Voyage Merveilleux du Prince Fan-Féréndin dans la Romancie* (1735), del autor francés Guillaume Hyacinthe Bougeant (1690-1743). En su obra, el jesuita francés sumerge el motivo del viaje maravilloso característico de los cuentos de hadas en un ambiente claramente paródico y anti-romanesco. Si bien la temática de la obra de Bougeant podría haber despertado el interés de Wieland por realizar una novela paródica respecto a los *Feenmärchen*, el influjo de Cervantes y de Fielding—que Kurrelmeyer menciona únicamente de pasada en su artículo— resulta en mi opinión mucho más determinante a nivel estructural y temático. En su artículo "Gil Blas and Don Sylvio" (1919), Kurrelmeyer postula una influencia de la obra de Lesage en la novela de Wieland en base a la similitud en los nombres de los personajes y en los escenarios. Kurrelmeyer define la influencia de Cervantes y de Fielding como "meras reminiscencias". (78)

²⁷⁶ Para Elizabeth Frenzel, la crítica de Wieland no se dirige únicamente contra una manifestación genérica de lo romanesco como los cuentos de hadas, sino más bien contra lo romanesco en sí mismo, algo que acercaría al autor alemán a Cervantes:

Da Wieland zum Gegenstand der Satire und der nachzulebenden Literatur nicht, wie Musäus, ein bestimmtes Werk, sondern, wie Cervantes, eine ganze Gattung wählte, mußte er dem Don Quijote-Rahmen nicht einen oft widerstrebenden Handlungsverlauf, sondern nur einzelne Motive und Motivkomplexe einverleiben, die er beliebig montieren konnte. Außerdem unterscheiden sich die Feenmärchen von der Ritterromanen nicht übermäßig, so daß Parallele Handlungselemente leichter zu finden waren. (124) [Dado que Wieland no tiene como objeto de sátira y de objeto de imitación literaria, una obra en concreto—como Musäus—sino más bien todo un género—como Cervantes—, debió de tomar del marco de Don Quijote no un desarrollo de la acción opositorio, sino más bien motivos y complejos de motivos concretos, que podía montar a su gusto. A su vez los cuentos de hadas no se diferencian excesivamente de los romances caballerescos, por lo que los elementos paralelos en la acción eran más fáciles de encontrar.]

Al mismo tiempo, tal y como acertadamente señala Wilson (1981: 89), cabe resaltar que, con la aparición del *Teutsche Don Quichotte* de Neugebauer (1753) y del *Grandison der Zweite* de J.K.A. Musäus (1760-62), el romance heroico-galante francés y la novela richardsoniana ya habían sido parodiadas, por lo que Wieland parece haber elegido como objetivo paródico los *Feenmärchen*, ya que las obras de Neugebauer y de Musäus ya se habían ocupado de la crítica a otras variantes genéricas romanescas, disfrutando de una escasa popularidad.

alemán parece hacerse eco de uno de los debates que más controversia había suscitado en la Alemania de la primera mitad del siglo XVIII, el de la perniciosa influencia de la literatura imaginativa en la juventud alemana del momento. Tal y como ha demostrado Lieselotte Kurth-Voigt en su magnífico estudio sobre la influencia de esta problemática en la novelística alemana de este siglo, *Die zweite Wirklichkeit. Studien zum Roman des achtzehnten Jahrhunderts* (1969), una gran parte de la juventud lectora de la Alemania dieciochesca demostró una preocupante tendencia a sustituir la realidad empírica por una segunda realidad imaginativa, basada fundamentalmente en sus lecturas:

Die Gestalten der Dichtung dienten vornehmlich jungen Menschen als nachahmenswerte Vorbilder, und jugendliche Leser neigten bisweilen dazu, unter dem Einfluß des Schrifttums als ihre individuelle Daseinsform eine zweite Wirklichkeit zu konstruieren, das heißt, eine Welt ihrer Phantasie zu schaffen, in der ideale Werte und dichterische Züge erfindungsreiche auf die empirische Wirklichkeit übertragen wurden. (1)²⁷⁷

Como señala Kurth-Voigt, esta quijotesca tendencia de la juventud alemana del momento llevó a ciertos críticos a exigir una literatura que ofreciese una representación verosímil de la realidad y que, sobre todo, ejerciese una influencia positiva sobre sus lectores (2). En este sentido, dos son los colectivos especialmente seleccionados: las mujeres de los ciudadanos de bien, con pocas ocupaciones y mucho tiempo libre para la lectura, y los jóvenes hijos e hijas de los ricos comerciantes, que se encontraban en una situación similar.²⁷⁸ Para Kurth-Voigt, se trataba fundamentalmente de dirigir a estos lectores hacia una utilización racional de sus horas libres, buscando apartarlos del despilfarro de un tiempo que se consideraba precioso (26). De este modo, el *Quijote* se convierte en un modelo literario idóneo no solamente para criticar estas perniciosas lecturas, sino también para satirizar a los lectores de estas, algo que explicaría su creciente popularidad hacia la mitad de siglo:

Don Quijote wurde Mitte des achtzehnten Jahrhunderts weniger als Parodie auf die Ritterromane und Modellektüre einer längst vergangenen Zeit interpretiert; der Roman wurde vielmehr als Satire auf solche Menschen gerichtet, die ihr eigenes

²⁷⁷ «Las figuras de la literatura sirvieron fundamentalmente a los jóvenes como modelos a imitar, y los lectores jóvenes tendieron, mientras tanto, a construirse una segunda realidad bajo la influencia de los escritos, que actúan como forma de sentido vital; esto es, crearon un mundo de su propia fantasía en el que valores ideales y trazos poéticos eran transplantados imaginativamente a la realidad empírica».

²⁷⁸ Dominik von König (1977) ha analizado en profundidad este fenómeno, que a finales de siglo daría lugar a la acuñación de los términos de *Lesesucht* y *Lesewut* (enfermedad de la lectura e ira de la lectura), que von König estudia en sus implicaciones médicas y sociológicas.

Leben, zumal in Zeiten gesellschaftlicher Umsichtungen, noch scheinbar idealen aus der Literatur gewählten Vorbildern einzurichten gedachten. (118)²⁷⁹

El quijotismo se empleará como herramienta satírica contra estos lectores fallidos que, debido a la creación de esta segunda realidad literaria, quedan apartados del mundo de la razón y de la realidad empírica.

Tal y como señala Jörg Schönert, el *Narr* o loco, apartado de la sociedad por su incapacidad de observar la naturaleza fundamentalmente pecaminosa del mundo, cederá el testigo al *Schwärmer*, o visionario, condenado a vivir en una existencia apartada del dominio de la razón (54).²⁸⁰ Este concepto, que en su origen poseía unas connotaciones político-religiosas y que se remonta a Martín Lutero y su utilización del término *Schwarmgeist* para referirse a los místicos apocalípticos y anabaptistas (Lange 1967: 152), adquirirá un nuevo significado en el siglo XVIII, siendo utilizado por autores como Gottsched y Gellert para definir la “discrepancia asocial entre la experiencia y la especulación” (Lange 1967: 152).²⁸¹ De este modo, el *Schwärmer* se convertirá en la tipificación literaria ideal de aquellos lectores distanciados de la realidad empírica, incapaces de percibir la diferencia entre esta y la imaginación, y condenados, por lo tanto, a vivir en su segunda realidad literaria. En opinión de Victor Lange, ningún artista del siglo XVIII mostró una preocupación tan grande como Christoph Martin Wieland por esta problemática discrepancia entre la idealidad y la realidad característica del *Schwärmer*:

Für keinen Künstler der Zeit war die Problematik des schwärmerischen Verhaltens, der erlebter Spannung von idealer Leidenschaft und skeptischer Desillusion, von so entscheidender Bedeutung wie für Wieland, denn keinem stellte sich die Frage nach der Erkenntbarkeit der menschlichen Identität, jenseits von allem Schein und aller Prätension [...] mit vergleichbaren Dringlichkeit. Kaum

²⁷⁹ «A mitad del siglo XVIII, *Don Quijote* se interpreta no tanto como parodia de los romances caballerescos de un tiempo ya pasado; la novela se entendía más bien como sátira a aquellos hombres que pensaban orientar su propia vida—incluso en tiempos de reajustes sociales—hacia unos modelos aparentemente ideales tomados de la literatura».

²⁸⁰ Isabel Hernández ha estudiado recientemente la evolución de la figura del loco en la literatura alemana en relación al *Quijote* cervantino en su artículo “¿Locos o simplemente excéntricos? Observaciones acerca de la figura del loco en la literatura alemana a partir de su relación con el personaje de don Quijote”, aparecido en *Anales Cervantinos* en 2007.

²⁸¹ Para Taeg Lim, la esencia del *Schwärmer* radica precisamente en su incapacidad para percibir la discrepancia entre la fantasía y la realidad:

Konstitutiv ist für die Schwärmer die Diskrepanz zwischen Phantasie und Realität [...] Dem Schwärmer fehlt die Erkenntnis der Spannungsverhältnisse zwischen Phantasie und Empirie. (73) [La discrepancia entre fantasía y realidad es constitutiva para el *Schwärmer*. [...] Al *Schwärmer* le falta el reconocimiento de la relación de tensión entre la fantasía y lo empírico.]

ein anderer hat sich deshalb um die Entwicklung der Darstellungsmittel der so fragwürdigen und vieldeutigen Schwärmergestalt intensiver bemüht als Wieland. (160)²⁸²

Como apunta Bert Schuster, Don Quijote se convierte para Wieland, al igual que ya había ocurrido con Fielding, en el modelo perfecto para retratar la “self-deception” (9) de unos personajes incapaces de contemplar la diferencia entre la codificación literaria de la realidad y la realidad empírica. No resulta por lo tanto sorprendente que el autor alemán emplee a un joven y quijotesco noble español venido a menos a la hora de articular sus objetivos paródico-satíricos. Como apunta Andreas Seidler, al convertir al protagonista central de su novela en un lector fallido, similar en muchos aspectos a Don Quijote de la Mancha, Wieland ofrece un interesante documento de la crítica ilustrada sobre la ficción y la lectura:

Der Held Don Sylvio ist ein fehlgeleiteter Leser wie Don Quijote, der sich in einer Welt zwischen Fiktion und Wirklichkeit verloren hat und im Verlauf der Handlung aus seinem ‚Schwärmereien‘ zurück zur Vernunft und Realität gebracht werden soll. Dies fördert bis heute eine Interpretation des Textes, die in ihm ein Dokument der aufklärerischen Irrationalitätskritik, der Fiktionskritik und der Leserkritik erkennen will. (2008: 7)²⁸³

En cualquier caso, pese a las evidentes similitudes entre Don Quijote y Don Sylvio, que iremos analizando con detenimiento conforme este apartado vaya avanzando, Wieland lleva a cabo una serie de profundos cambios respecto a la figura del hidalgo manchego.²⁸⁴ En primer lugar, el autor alemán retrata con detalle las causas

²⁸² «Para ningún artista de la época fue la problemática entre el comportamiento fantástico, la tensión vivida entre el sentimiento ideal y la desilusión escéptica, de un significado tan importante como para Wieland. Ninguno se planteó la posibilidad de reconocer la identidad humana más allá de toda apariencia y pretensión [...] con una urgencia parecida. Por esto, casi ninguno se ha ocupado más intensivamente que Wieland por la polisémica y dudosa figura del *Schwärmer*».

²⁸³ «El héroe Don Sylvio es un lector fallido como Don Quijote, que se ha perdido en un mundo entre ficción y realidad y que en el progreso de la acción deberá ser traído de sus desvaríos imaginativos a la razón y a la realidad. Esto exige hasta hoy una interpretación del texto en el que se quiere ver un documento de la crítica ilustrada a la irracionalidad, a la ficción y al lector». Sin embargo, pese a reconocer las intenciones paródico-satíricas de Wieland, el objetivo de Seidler es más bien analizar el *Don Sylvio* como un documento de la propia emancipación de la literatura dentro de la teoría de los polisistemas de Luhmann (7).

²⁸⁴ Keith Leopold (1977), en un decepcionante artículo que trata de restar cualquier valor a *Don Sylvio von Rosalva*, ha trazado una serie de superficiales paralelos entre las figuras de Don Quijote y Don Sylvio (13). En su artículo, Leopold parece no entender muy bien la herencia cervantina de la novela de Wieland, ya que llega a sugerir que el *Don Sylvio* sería una parodia de *Don Quijote* (11-12). Jürgen Jacobs (1992: 38) ha reconocido la importancia del modelo cervantino para Wieland, señalando una serie de paralelos estructurales y temáticos (44). Para Jacobs, la importancia fundamental del *Quijote* cervantino reside en su asociación con la figura

de su *Schwärmerei* o de su quijotismo, psicologizando este fenómeno y convirtiéndolo en la historia de una educación fallida (Marx 53).²⁸⁵ Don Sylvio, huérfano de madre, es educado por su tía, Doña Mencia, que basa la educación del joven noble español en una serie de modelos literarios claramente romancescos y que evocan tanto las lecturas caballerescas del hidalgo manchego como la crítica a los *romane de longue halaine* efectuada por Henry Fielding:

Das schlimmste war, daß sie diese Begriffe aus dem Pharamond, der Clelia, dem großen Cyrus und andern Büchern von dieser Klasse geschöpft hatte, welche nebst den Abenteuer der zwölf Pairs von Frankreich und der Ritter von der runden Tafel den vornehmsten Teil ihrer Bibliothek ausmachten. Ihrer Meinung nach lag in diesen Büchern der ganze Reichtum der erhabensten und nützlichsten Kenntnisse verborgen. (I. 2: 17)²⁸⁶

Gracias a la descripción de los modelos en los que Doña Mencia basa la educación de su sobrino, Wieland nos sitúa desde un primer momento en un ámbito claramente paródico-satírico.²⁸⁷ Por una parte, su novela queda claramente configurada como un ataque contra la falta de verosimilitud de la literatura romancesca, concretamente

del *Schwärmer*, ya que el ejemplo del caballero de la Mancha supondría para Wieland el más importante ejemplo de todos los desvaríos visionarios de la humanidad (37).

²⁸⁵ Como señala Ellis Shookman, Wieland, en lugar de ridiculizar totalmente al héroe de su novela en lo que respecta a su locura imaginativa, explica detalladamente las causas de esta, diagnosticando a Don Sylvio en lugar de condenarle totalmente:

Far from pejorative, this description of avid reading hints that Don Sylvio is consistent in his own way. Given his circumstances and disposition, in fact, the narrator sees no reason why his hallucinations should not make sense to him, though they seem absurd to us. The narrator displays Don Sylvio for diagnosis, then, rather than simply expose him to ridicule, even when he takes imagination to extremes. (1997: 35)

²⁸⁶ «Lo peor de todo era que ella había sacado estos conceptos del *Pharamond*, de *Clelia*, del *Gran Cyrus* y otros libros de esta clase, que constituían, junto con las aventuras de los doce pares de Francia y de los caballeros de la mesa redonda, la más selecta parte de su biblioteca. Según su opinión, la completa riqueza de los más altos y útiles conocimientos yacía en estos libros».

²⁸⁷ De hecho, tal y como acertadamente señala Claire Baldwin, Wieland configura a Doña Mencia como el único Quijote absolutamente negativo en una novela que, tal y como se podrá observar más adelante, está plagada de potenciales Quijotes: "Mencia's improper passions in literature and in life make her the figure most open to harsh satire and render her the only purely negative Quixote-figure in the novel, a foil to the male protagonists and his follies" (2002: 48). Para Baldwin, la presentación de Doña Mencia como lectora de los romances caballerescos y heroicos franceses la convierte en el espejo de lo que *Don Sylvio* no debe ser, estableciendo una norma de recepción negativa en la novela:

The presentation of Donna Mencia as at once a bad woman, an aberrant reader, and the primary antagonist of the literary style adopted in *Don Sylvio* is thus one central device of the novel's theoretical self-reflection and an important tactic in its aims to shape an ideal reader who delights in wit and playfulness and who also desires literary sophistication. (51)

contra de su manifestación genérica en el romance heroico francés y el romance caballeresco, mostrando el carácter distintivamente opositor de lo novelesco, que sitúa en su punto de mira unos modelos literarios que serán ridiculizados a través de las consecuencias que estos acarrearán a sus lectores. Por otra, Wieland ridiculiza la aplicación didáctica de unos modelos literarios cuyo valor ha de ser necesariamente estético, y no moral o educativo. De esta manera, Wieland también satiriza una “educación romancesca” (Wilson 1981: 40), hecho que establece una diferencia fundamental respecto a la figura quiijotesca.²⁸⁸ En su novela, Cervantes retrataba a un personaje ya entrado en años y enloquecido por la lectura de los libros de caballerías. La locura de Don Sylvio es más bien el resultado de una deficiente educación, como acertadamente ha señalado Liisa Saariluoma:

Die Parallelität der Strukturen von Don Quijote und Don Sylvio lässt die ‚Schwärmerei‘ Don Sylvios als ein Pendant der Torheit des Don Quijote erscheinen. Es gilt hier zu zeigen, dass die strukturelle Parallele—aber wahrscheinlich gegen die Absicht Wielands—den historischen Unterschied zwischen den beiden Helden eigentlich zum Vorschein bringt. Denn der Unterschied liegt nicht sosehr im ‚Inhalt‘ des Wahns der Helden als vielmehr darin, in welchen Sinne der ‚Wahn‘ verstanden wird. Don Quijotes Gehirn war, wie der Autor satirisch lakonisch feststellt, von der vielen Lektüre der Ritterromane ausgetrocknet. Nur deswegen konnte er die Märchen dieser Romane für wahr halten. Das heißt, jeder, der nicht verrückt ist, sieht ein, dass Windmühlen keine Riesen sind. Don Sylvio aber ist kein Verrückter, sondern ein Schwärmer, d.h. er vertritt eine zwar übertriebene, aber nicht so selten Lebenseinstellung, die durch eine bestimmte Art von Erziehung hervorgebracht wird.²⁸⁹ (2004: 67)

Don Sylvio, de acuerdo con las intenciones paródico-satíricas de Wieland, recibe por lo tanto una educación alejada del mundo y basada en unos modelos literarios igualmente alejados de la realidad. Los ejemplos de comportamiento caballerescos que Doña Mencía ofrece a su sobrino despiertan una viva imaginación en el joven noble español, que pronto arde con el deseo de “den erhabenen Muster

²⁸⁸ John McCarthy (1974: 60) coincide en este aspecto con Wilson.

²⁸⁹ «El paralelismo entre las estructuras de *Don Quijote* y *Don Sylvio* hace que la *Schwärmerei* de Don Sylvio aparezca como una correspondencia de la locura de Don Quijote. Trataré de mostrar que los paralelos históricos—probablemente en contra de las intenciones de Wieland—revelan las diferencias entre ambos héroes. La diferencia no reside tanto en el contenido de la locura del héroe, sino más bien en el sentido en el que esta es entendida. El cerebro de Don Quijote estaba, tal y como el autor resalta lacónicamente, seco de la lectura de los romances caballerescos. Solamente por esto entendía lo fabuloso de estos romances como verdadero. Esto quiere decir, que cualquiera que no esté loco no ve gigantes en lugar de molinos de viento. Por su parte, Don Sylvio no es ningún loco, sino un *Schwärmer*, esto es, él representa un posicionamiento vital exagerado, pero no tan extraño, y que es propiciado por un tipo de educación concreto».

nachzuahmen" (17).²⁹⁰ Sin embargo, Don Sylvio pronto buscará fuentes distintas a la *Clelia*, el *Gran Cyrus*, los doce pares de Francia y los caballeros de la mesa redonda. Hojeando unos libros en la biblioteca de su tía, Don Sylvio encuentra unos volúmenes azules que logran satisfacer su avidez literaria. Estos libros no serán otros que los *Feenmärchen* franceses de autoras como Catherine d'Aulnoy, a los que Don Pedro, su padre, era un gran aficionado. Estos relatos excitan su imaginación, quedando convertido inmediatamente en un ávido lector de los mismos:

Allein, sobald der Tag anbrach, war er schon wieder munter; er nahm sein Heft unter seinem Hauptküssen hervor, durchlas mit fliegenden Blicken ein Märchen nach dem andern, und wie er mit der ganzen Sammlung fertig war, fing er wieder von vorn an, ohne es müde zu werden. Sooft er konnte, begab er sich in den Garten oder in dem angrenzenden Wald und nahm seine Märchen mit. Die Lebhaftigkeit, womit seine Einbildungskraft sich derselben bemächtigte, war außerordentlich, *er las nicht, er sah, er hörte, er fühlte*. Eine schönere und wundervolle Natur, als die er bisher gekannt hatte, schien sich vor ihm aufzutun, und die Vermischung des Wunderbaren mit der Einfalt der Natur, welche der Charakter der meisten Spielwerke dieser Gattung ist, wurde für ihn ein untrügliches Kennzeichen ihrer Wahrheit. (I. 4: 22, énfasis añadido)²⁹¹

Tal y como se puede apreciar, Don Sylvio realiza una lectura totalmente identificada, ingenuo-mimética, caracterizada por su falta de reflexión ante lo leído. Los *Feenmärchen* le abren la puerta a una segunda realidad, a una naturaleza más bella y maravillosa, algo que le llevará posteriormente al estudio de la Filosofía Natural – muy en boga en la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII – y que ejerce una gran influencia en la mente del joven caballero:

[...] seit der Anfang seiner Studien, der mit den Verwandlungen des Ovidius gemacht worden, war ihm bisher kein einziges Buch in die Hand gekommen, das ihm richtigere Begriffe hätte geben können; im Gegenteil, verschiedene Schriftsteller aus den Zeiten, da die pythagorisch-kabalistische Philosophie durch ganz Europa im Ansehen stand, hatten durch ihre systematischen Träumereien von planetarischen und elementarischen Geistern, von Beschwörungen, geheimnisvolle Zahlen und Talismannen und von jener vorgeblichen Weisheit, die ihren Besitzer zum Meister der ganzen Natur machen könne, ihn so sehr in seiner Einbildungen befestiget, daß selbst die Wundervolle Haselnuß der Babiole und das

²⁹⁰ «Imitar el elevado modelo [de estos]».

²⁹¹ «Tan pronto como el día despuntaba, se encontraba ya despierto, cogía su ejemplar de debajo de su almohada y leía con voladoras miradas un cuento tras otro, y una vez había acabado con la totalidad de la colección, comenzaba de nuevo a leerla desde el principio, sin cansarse por ello. Tan asiduamente como podía, se desplazaba al jardín o al bosque colindante, y llevaba sus libros consigo. La vivacidad con la que estos se adueñaban de su imaginación era extraordinaria, *él no leía, él veía, oía, sentía*. Le parecía encontrarse ante una naturaleza más bella y maravillosa, y la mezcla de lo maravilloso con el candor de la naturaleza, característica de la mayoría de las obras de este género, era para él una característica infalible de su veracidad».

Stück Leinwand von vierhundert Ellen, welches der Liebhaber der weißen Katze aus einem Hirsenkörnlein auspackte und sechsmal durch das feinste Nadelöhr zog, in seinen Augen nichts Unbegreifliches hatte. (I. 4: 22-23)²⁹²

Los hábitos de lectura adquiridos por Don Sylvio gracias a la educación diseñada por su tía acarrear por lo tanto males mayores, concretamente la creencia en una segunda realidad explicable a través de los misterios que la Filosofía Natural trataba de desentrañar, creencia que a su vez acaba plausibilizando en su mente algunos de los patrones característicos de los *Feenmärchen*. Wieland se vale, por lo tanto, de la sátira del lector para poner en su punto de mira paródico a los cuentos de hadas, que quedan situados a la altura de las extravagancias propias de filosofía pitagórico-cabalística, retratada de esta manera como pura superchería, como *Schwärmerei*, y definida por Wieland en un número de 1775 del *Teutscher Merkur* como “eine Erhitzung der Seele von Gegenständen die entweder gar nicht in der Natur sind, oder wenigstens das nicht sind, wofür die berauschte Seele sie ansieht” (*Vermischte Schriften* XXXV: 134).²⁹³ Por lo tanto, la *Schwärmerei* de Don Sylvio se manifiesta en dos ámbitos fundamentales: por una parte, en su creencia en la existencia de una segunda realidad, que el ser humano ha de descifrar mediante ciertos códigos secretos; y, por otra, en la utilización de un género literario, los *Feenmärchen*, como guía hacia esa segunda realidad. En este sentido, la crítica que Wieland realiza de la *Schwärmerei*, pese a servir a unos intereses fundamentalmente satíricos, queda íntimamente ligada a los paródicos, ya que el quiijotismo imitativo y reproductivo del personaje queda retratado como una consecuencia de esta actitud mental que le incita a creer en una naturaleza oculta y transcendental escondida tras la apariencia real de las cosas, actitud que, por otra parte, tal y como se ha visto, es motivada por una educación fallida basada en unos

²⁹² «Desde el comienzo de sus estudios, que se había producido con las *Metamorfosis* de Ovidio, no había caído en sus manos un solo libro que le hubiera podido proporcionar los conocimientos adecuados, al contrario, diversos escritores de los tiempos en los que la filosofía pitagórico-cabalística gozaba de gran reputación por toda Europa le habían anclado en sus desvaríos gracias a sus sistemáticas ensoñaciones sobre espíritus elementares y planetarios, de conjuros, números secretos y talismanes; y sobre aquella supuesta sabiduría que podría hacer al conocedor de estos maestro de toda la naturaleza, que incluso la maravillosa avellana de Babiola y el trozo de tela de las cuatrocientas varas que el amante del gato blanco desarrolló de un grano de mijo conduciéndolo seis veces a través del más fino ojo de una aguja no tenían ante sus ojos nada de incomprendible».

²⁹³ «Un acaloramiento de la mente por medio de objetos que o bien no existen en la naturaleza, o al menos no son aquello por lo que la embriagada mente los toma». Sin embargo, cabe resaltar que Wieland comprendía la *Schwärmerei* como un fenómeno reversible, ya que en su opinión “Ein Schwärmer sein, ist nicht schimpflicher als ein hitziges Fieber zu haben” (136). [Ser un *Schwärmer* no es más injurioso que estar aquejado de una intensa fiebre]

modelos literarios y romancescos. La sátira del lector se convierte de esta manera en un instrumento para parodiar la literatura, tal y como ya ocurría en el *Quijote* y en el conjunto de la tradición cervantina. La *Schwärmerei* es en Wieland un requisito, una condición previa para el quijotismo imitativo y transformativo, y de esta manera la sátira de una actitud mental posibilita la parodia de un corpus literario concreto que supone una traslación literaria de esta visión del mundo transcendental y romancesca. También cabría recordar que esta visión idealista era uno de los aspectos característicos de la segunda perspectiva vertical del *romance*, por lo que Wieland no solamente satiriza una actitud vital alejada de la realidad y del sentido común, sino que también se dirige contra uno de los aspectos fundamentales del modo *romance*. De este modo, desde el inicio de su novela, Wieland nos sitúa frente a los objetos de su crítica, que son tanto satíricos como paródicos y, dentro de estos últimos, tanto genéricos como modales. Frente a estos, el autor alemán propone una narrativa que define su realismo representacional a través de la sumersión en la realidad de estos modelos, a través del diálogo entre distintas regiones imaginativas, la del mundo de los cuentos de hadas presente en la imaginación de Don Sylvio y la de la región cómico-realista que permea toda su novela. Al igual que Cervantes y Fielding, en su primera novela Wieland desarrolla su realismo a través del ataque hacia la literatura previa, gracias al realismo anti-literario que tiene en la parodia y en la sátira sus principales herramientas.

Como se ha señalado anteriormente, Don Sylvio pronto trata de imitar los modelos que le ofrecen sus lecturas, quedando configurado a partir del capítulo cuarto como Quijote imitativo o reproductivo, que tratará de emular los episodios característicos de los cuentos de hadas: “In kurzem ging er noch weiter; er bemühte sich, die Phantasien, womit sein Kopf angefühlt war, zu realisieren, und sich, so gut er könnte, in die Feenwelt zu versetzen” (I.4: 24).²⁹⁴ Al introducir esta faceta imitativa de la figura quijotesca, Wieland nos sitúa dentro del mundo de lo paródico, ya que en estos capítulos iniciales de la novela el autor de Biberach se dedicará a subvertir a través de la figura de Don Sylvio todas las situaciones arquetípicas de este género romancesco.²⁹⁵ Esta dimensión paródica de la novela es fácilmente observable en el

²⁹⁴ «Al poco tiempo llegó más lejos, esforzándose por realizar las fantasías de las que su cabeza estaba llena y de adentrarse tan bien como pudiese en el mundo de las hadas».

²⁹⁵ Claire Baldwin también ha señalado la recepción activa que Don Sylvio hace de sus modelos literarios: “Don Sylvio is not passive on his literary reception. He actively engages in transposing signifying terms from the literary realm to his more immediate reality” (59).

quinto capítulo del primer libro, en el que se puede apreciar cómo Don Sylvio decide transformar todos los aspectos de su existencia para poder llevar a cabo una imitación exhaustiva de los cuentos de hadas:

Er gab deswegen allem, was um ihn war, Namen aus seinen Märchen. Ein artiges Hundchen, das er hatte, mußte anstatt Amorett, wie es vorher hieß, Pimpimp heißen, weil das Hündchen der Prinzessin Wunderschön so geheißt hatte; und er verstieß eine aschfarbe Katze mit weißem Pfoten, die sein Günstling gewesen war, um einer ganz weißen willen, die zu Ehren der Prinzessin Weißkätchen mit allen ersinnlichen Höflichkeiten überhaufft wurde. (I. 5: 24)²⁹⁶

Estos extravagantes cambios llevados a cabo por Don Sylvio permiten a Wieland establecer un sutil diálogo paródico con el género de los cuentos de hadas franceses. Al renombrar a su perro como Pimpimp en honor de la princesa Wunderschön, Wieland hace referencia directa al cuento de la condesa francesa Henriette-Julie de Murat *Jeune et Belle* (1698), en el que aparece precisamente un perro del mismo nombre; y al desterrar al pobre gato de color ceniza a favor del gato blanco, Wieland recrea la atmósfera de *Le chatte blanche*, de Marie-Catherine d'Aulnoy, en el que la princesa toma precisamente su apelativo de un gato blanco. Wieland nos muestra también cómo Don Sylvio trata de continuar con su imitación de los modelos ofrecidos por estas autoras francesas en el "alten baufälligen Schloße"²⁹⁷ (I. 1: 13) en el que vive. Todas las mañanas, el joven español vaga por las galerías de este en busca de algún resorte capaz de transportarle hacia algún palacio subterráneo. En otras ocasiones, Don Sylvio dirige su búsqueda a una pintura que pueda revelar su destino futuro (I. 5: 24), tal y como le ocurre al príncipe Torticoli en *Le Rameau d'Or*, cuento también escrito por d'Aulnoy. Desgraciadamente para Don Sylvio, lo único que encuentra no será más que "geharnischte Ritter, die mit eingelegten Lanzen wohl ein paar hundert Jahre schon aufeinander zurannten" (24).²⁹⁸ De este modo, en estos capítulos iniciales se puede observar el desplazamiento característico que lleva a cabo la parodia cervantina. En su búsqueda de aquellos aspectos característicos del mundo de los cuentos de hadas, lo

²⁹⁶ «Por lo tanto, dio a todo aquello que había a su alrededor nombres tomados de sus cuentos. Un dócil perrito que tenía, debió cambiar su nombre a Pimpimp en lugar de Amorett, que era como se llamaba, dado que el perrito de la princesa Wunderschön se llamaba de esta manera; a su vez cambió a un gato de color ceniza con las patitas blancas, que en otros tiempos había sido su preferido, por uno completamente blanco, que en honor de la princesa del gato blanco fue colmado con todas las atenciones imaginables».

²⁹⁷ «Viejo y decrepito castillo».

²⁹⁸ «Nada más que caballeros armados, que con lanzas en ristre habían arremetido el uno contra el otro durante unos doscientos años».

único que encuentra Don Sylvio son unas figuras decorativas que levemente se asemejan al mundo romanesco que pretende reproducir y que, en cualquier caso, son una reliquia del pasado. El episodio guarda interesantes reminiscencias con los preparativos que Don Quijote lleva a cabo para su primera salida caballerescas, en la que lo único que encuentra adecuado para esta son “unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón” (I. 1: 31). En ambos casos, tanto Cervantes como Wieland contrastan el mundo romanesco de sus quijotescos protagonistas con una realidad en la que los objetos más cercanos a las narrativas romancescas no son más que reliquias de una época ya pasada.

Conjuntamente con estas extravagancias quijotescas, Don Sylvio recreará en una esquina de su jardín lo que él llama “grünen Schloß” o castillo verde, que tapizará con mariposas de cara a darle una apariencia más acorde con los cuentos de hadas (I. 5: 27). En este pequeño gabinete pasará sus tardes, en las que caerá en repetidas ensoñaciones romancescas que reescriben sus lecturas en su imaginación. En una de estas ensoñaciones nace su amor por una supuesta princesa, que, siguiendo el patrón clásico de los cuentos de hadas, se verá amenazada por un hada maligna a la que llama Fanferlüsck, tomada también del cuento *Le Rameau d’Or*. En uno de sus desvaríos imaginativos, Don Sylvio, mientras camina por el jardín de su castillo, encuentra a una dama que cree ser su princesa ideal. Consecuentemente, Don Sylvio se lanza a sus pies y revela sus pensamientos amorosos, llegando posteriormente al horrible descubrimiento de que no se encuentra precisamente frente a una bella doncella, sino junto a Maritornes, la encargada del ganado, cuyo aliento a queso y ajo le hace huir (28). El nombre de la encargada del ganado supone una clara y no oculta referencia a la moza gallega que Don Quijote encuentra en una venta, por lo que Wieland ofrece una pista bastante evidente del modelo literario que está siguiendo. Gracias a esta situación, el autor de Biberach logra contrastar de nuevo el mundo romanesco de los cuentos de d’Aulnoy con la región cómico-realista que permea su novela. En su universo diegético parecen no existir hadas ni princesas ideales, sino más bien rústicas empleadas con aliento a ajo. Este episodio supone la primera aparición de la locura transformativa de Don Sylvio, que, al igual que Don Quijote, trata de realizar un desplazamiento inverso de la realidad hacia el mundo de los cuentos de hadas. Esta faceta del quijotismo será la predominante en la búsqueda de la princesa ideal del

joven caballero español, que supondrá una nueva subversión de uno de los aspectos característicos de tanto el modo *romance* como de sus manifestaciones genéricas concretas. Al sumergir la búsqueda idealizada típicamente romancesca en el mundo anti-romancesco de su novela, Wieland desplaza cómicamente el eje principal de este modo, la búsqueda del héroe, que se reflejaba en el movimiento de ascenso y descenso del que se habló en el primer capítulo de este trabajo. En este sentido, Wieland opera de una manera muy similar a Cervantes, ya que, a través de todas las aventuras derivadas de la locura transformativa de su joven Quijote y de su particular búsqueda, el autor alemán logra desplazar el mundo romancesco de los cuentos de hadas hacia un universo más realista, ridiculizando de esta manera las convenciones fundamentales de este modo narrativo. Sin embargo, Wieland no solo parodia la arquetípica búsqueda romancesca, característica del modo, sino también su manifestación genérica de los cuentos de hadas franceses de finales del siglo XVII. La búsqueda de Don Sylvio se verá motivada por la supuesta transformación en mariposa que su princesa ideal sufre a manos de la malvada Fanferlüsck, motivo que parodia claramente el cuento de hadas de Henriette-Juliette de Murat *Le Prince des Feuilles*, en el que nos encontramos precisamente con un príncipe que ha de encontrar también a una princesa transformada en mariposa azul. Estos episodios de locura transformativa que constituyen la primera parte de la novela permitirán a Wieland reflejar la excesiva irrealidad y radical inadecuación a la realidad de los modelos literarios que pretende desacreditar gracias a la divergencia entre los patrones romancescos que moldean la percepción de Don Sylvio y el universo anti-romancesco y realista de su novela. Esta discrepancia entre literatura y realidad propiciará la mayor parte de las situaciones anti-romancescas de la novela, en las que Wieland centra su crítica a los cuentos de hadas y al modo *romance*. Sin embargo, antes de que se produzca la salida del castillo en búsqueda de la princesa ideal, tienen lugar una serie de episodios de locura transformativa que en cierta medida preparan al lector para las aventuras quijotescas del camino que se producen tras esta y que conviene tener en cuenta.

Tras el ya mencionado episodio con Maritornes, Don Sylvio vagará por el jardín en busca de una poderosa hada que le ofrezca su protección en agradecimiento a sus servicios. Caminando sumido en estos pensamientos, el joven noble valenciano llega a una ciénaga en la que encuentra a una cigüeña a punto de cazar una rana. La locura transformativa de Don Sylvio ejerce sus efectos y transforma la rana

precisamente en un hada que en caso de ser salvada podría ofrecerle su protección. Tras liberar a la rana del pico de la cigüeña, Don Sylvio aguarda impaciente la transformación de la rana en hada:

Don Sylvio blieb an dem Graben stehen und erwartete, daß es in Gestalt einer schönen Nymphe oder doch mit seiner Rosenhaube auf dem Kopf wieder hervorkommen werde, um sich für einen so wichtigen Dienst gar schön bei ihm zu bedanken; er wartete über eine Stunde, aber zu seiner nicht geringen Befremdung wollte weder Frosch noch Nymphe vorkommen. (I. 6: 29)²⁹⁹

De esta manera, se puede observar claramente como el realismo anti-literario de Wieland opera a través de la locura transformativa, que crea unas expectativas romancescas en la mente del personaje quijotesco para ser posteriormente sometidas al correctivo de la realidad que ofrece el universo de la novela, explicitando de esta manera la distancia entre los modelos parodiados y esta. Para John Heins, estos episodios de locura transformativa se ven propiciados por la incapacidad de Don Sylvio de comprender el carácter mediador de toda literatura, algo que le impide apreciar la distancia entre literatura y vida:

This blindness to mediation characterizes Don Sylvio as a reader: the reader interpolates himself or herself into the text and forgets the fundamental distance between fiction and reality. Don Sylvio's habit of erasing mediation and imagining himself into the text causes him in turn to misperceive the empirical world outside the texts. This faulty processing of empirical data leads to all of Don Sylvio's mistakes and misadventures throughout the novel, even as the ambiguous character of 'imagination' suggests that his mind is fundamentally healthy and his reading not entirely misreading. (2003: 537)

Una opinión similar a la de Heins ha manifestado Andreas Seidler, para quien la locura transformativa de Don Sylvio es propiciada por su incapacidad por diferenciar el sistema de referencias puramente literario del de la realidad empírica. Como señala el crítico alemán, el problema de Don Sylvio radica en intentar aplicar las coordenadas propias de los *Feenmärchen* en otro sistema, el de la realidad, regido por una verosimilitud distinta a la de estos:

Dabei wird aber deutlich, dass Don Sylvio bei der Beurteilung von Wahrscheinlichkeit keineswegs wahllos vorgeht. Seine Abirrungen rühren nicht daher, dass er sich an gar keinem Prinzip der Wahrscheinlichkeit orientieren

²⁹⁹ «Don Sylvio permaneció parado en la ciénaga y esperaba que esta [la rana] apareciese bajo la forma de una bella ninfa o al menos con su cofia de rosas en la cabeza para agradecerle un servicio de tal relevancia; esperó durante media hora, pero para su no pequeña sorpresa, ni rana ni ninfa llegaron a aparecer».

würde, sondern, dass er die Referenzen der Orientierung nicht unterscheidet. Ganz genau betrachtet Don Sylvio die Eigenlogik der von ihm erlesenen fiktiven Welten, um daraus durchaus rationale Schlüsse für sein eigenes Schicksal zu ziehen. Das einzige, was er dabei nicht betrachtet, ist eben die Grenze zwischen der fiktionalen und der realen Welt. (61)³⁰⁰

En este sentido, tal y como apunta Seidler (117), Don Sylvio se caracteriza como un *observador de primer grado*, incapaz de comprender la diferencia entre realidad y ficción, y que contrasta con la *observación de segundo grado* realizada por el narrador y en última instancia por los lectores, que comprenden esta diferencia y de esta manera pueden disfrutar de los efectos cómicos y paródicos que la observación de primer grado fomenta. Volveremos sobre la distinción establecida por Seidler más adelante.

Pasados unos días, Don Sylvio vuelve al lugar de los hechos en una de sus caminatas en busca de mariposas. Para su sorpresa, encuentra una bella mariposa de alas azules, que el joven noble no logra conseguir atrapar. Decide seguirla hasta que llega a un lugar desconocido de los bosques colindantes, donde consigue finalmente atraparla. Una vez más, la imaginación transformativa de Don Sylvio vuelve a operar, ya que comienza a pensar, siguiendo los parámetros propios de los *Feenmärchen*, que no sería demasiado descabellado que la mariposa fuese un hada o una princesa transformada en mariposa (I. 7: 32), tal y como ocurría a la princesa Trognon en el *Rameau d'Or* de d'Aulnoy. Junto a la mariposa, Don Sylvio encuentra en ese lugar un pequeño retrato de una bella dama, de la que queda profundamente enamorado, pensando que es la princesa ideal a la que, según la lógica de los cuentos de hadas, debe de estar destinado. En su particular pasmo, la mariposa azul desaparece y la imaginación de Don Sylvio une este acontecimiento con el hallazgo del retrato, llegando a la conclusión de que la muchacha del retrato y la mariposa han de ser necesariamente la misma persona, decidiendo salir a buscarla inmediatamente. De esta manera queda claramente definida la búsqueda característica del modo *romance* y de algunos cuentos de hadas franceses, en este caso teñida de unos claros tintes paródicos por el realismo anti-literario de Wieland.

³⁰⁰ «En esto queda claro, que Don Sylvio no procede de ninguna manera sin orden ni concierto en su apreciación de la realidad. Sus extravíos no tienen que ver con el hecho de que no se oriente respecto a ningún criterio de verosimilitud, sino más bien en que no distingue las referencias de esta orientación. Don Sylvio respeta de una manera muy exacta la lógica de los mundos ficticios que ha leído, y es capaz de extraer conclusiones racionales de estos en torno a su propio destino. Lo único que él no observa en esto, es precisamente la frontera entre el mundo real y el ficcional».

Don Sylvio, forzado por las necesidades del estómago – un motivo recurrente tanto en Fielding como en Cervantes, cuyos personajes quijotescos se ven forzados a prestar atención a aspectos como la comida o el dinero, que el *romance* ignoraba completamente – decide volver a su castillo, donde entrará en escena por primera vez su sanchesco acompañante, el joven Pedrillo (I. 9). Don Sylvio le ofrece el relato de las aventuras acaecidas en su caminata por el bosque (I. 10), que, como no podría ser de otra manera, resulta idéntico a un cuento de hadas, con apariciones de hadas, enanos y demás criaturas propias de los *Feenmärchen*. La escena recuerda mucho a algunos parlamentos entre Don Quijote y Sancho, ya que Pedrillo interrumpe constantemente con observaciones triviales el quijotesco relato de su señor, ante la furia de Don Sylvio. Este finalmente consigue revelar a Pedrillo la transcendental misión a él reservada, claramente emparentada con la de Don Quijote en la segunda parte, el desencantamiento de Dulcinea: liberar a su princesa, transformada en una mariposa azul, para posteriormente casarse con ella. A continuación, Don Sylvio pide a su sirviente que le acompañe en la búsqueda de esta. Pedrillo decide acompañar a su amo tras ver el retrato de la supuesta princesa, no sin antes expresar sus dudas en torno a la narración de su señor, sugiriendo que quizás todo haya sido un sueño: “Wenn ich euch die Wahrheit gestehen soll, Herr, aber Ihr muß es nicht übelnehmen, seht Ihr, so glaub ich, daß euch alles dieses nur im Traum so vorgekommen ist; man träumt oft gar wunderliche Dinge” (I. 11: 53).³⁰¹ En este sentido, Pedrillo ofrece la misma función de correctivo epistemológico propia de Sancho en el *Quijote*, puesto que ofrece el contrapunto realista a la visión romancesca de Don Sylvio, aunque él mismo, como Sancho, no está exento de rasgos quijotescos, al ser un gran admirador de todo tipo de relato fantástico, por lo que decide acompañar a su señor tras ver el retrato de la supuesta princesa, que Don Sylvio le enseña para atestiguar la veracidad de su narración.³⁰²

³⁰¹ «Si tengo que confesaros la verdad, mi Señor, aunque no tenéis que tomarmelo a mal, mire Vd, pero yo creo que todo esto le ha ocurrido a Vd en un sueño, muchas veces se sueñan cosas realmente estafalarias».

³⁰² Claire Baldwin ha apreciado muy acertadamente esta doble función que Pedrillo ejerce en la novela de Wieland. Para la crítica norteamericana, Pedrillo efectúa un papel de correctivo epistemológico que acerca sus observaciones a las coordenadas poetológicas de la propia novela:

As the audience and critic of Don Sylvio's narratives, Pedrillo employs the categories of truth, credibility, plausibility, and possibility – of the marvelous and reality. Despite his ignorance of theoretical aesthetic concerns, Pedrillo thus

Los dos protagonistas deciden aprovisionarse de viandas para el viaje (I. 11) y, en ese intervalo, Doña Mencia, que se encontraba fuera del castillo llevando a cabo una serie de gestiones, revela a Don Sylvio sus planes de doble matrimonio entre ella y el procurador de Xelva y entre el propio Don Sylvio y Doña Mergelina, la espantosa sobrina de este. Esta propuesta de matrimonio enfurece a Don Sylvio y refuerza su determinación de huir del castillo conjuntamente con Pedrillo y su perro Pimpimp, forzando así la salida definitiva en busca de la mariposa azul. En torno a ella se desarrollará el núcleo de las aventuras quijotescas de Don Sylvio, que desplazan el mundo romanesco de los cuentos de hadas que vive en su imaginación al mundo anti-romanesco de ciénagas y labriegos en el que Wieland sitúa el relato. Sin embargo, antes de la huida, se producirá en el jardín del castillo de Rosalva otro episodio de locura transformativa del joven caballero. Don Sylvio, perdido de nuevo en sus ensoñaciones romanescas, confunde a Mergelina con su amada princesa. Esta no desaprovecha la oportunidad que se le presenta, presionando la mano de Don Sylvio contra sus pechos y tomándose otras libertades de este tipo, explicitando así el conflicto dialógico entre el amor idealizado y romántico de Don Sylvio y las motivaciones puramente lascivas y sexuales de Mergelina. Al llegar a un lugar más claro, Don Sylvio descubre la verdadera identidad de la amada que se encuentra en sus brazos, atribuyendo la presencia de esa “asquerosa enana” al hada Fanferlüsich, siempre enemiga de sus intereses (una estrategia claramente relacionada con los encantadores continuamente invocados por Don Quijote), para huir finalmente de esta horrenda

challenges the stories Don Sylvio tells and functions in the self-reflexive text of the novel to draw reader attention to the aesthetic criteria, to questions of interpretation and evaluation. (62)

Sin embargo, Baldwin reconoce las profundas similitudes entre Pedrillo y su señor. Al igual que en el caso de Don Sylvio, la herencia literaria de Don Sylvio es descrita al detalle, algo que le otorga un cierto aire quijotesco:

Pedrillo's literary inheritance is described in detail, just as it is for Sylvio and Hyacinthe, and his relative position in the social hierarchy, like theirs, also influences his literary taste. While Pedrillo is knowledgeable in the world of fairy tales and can henceforth participate in Don Sylvio's discourse, his own literary background, unique in the novel, informs his perceptions and beliefs. It encompasses the oral tradition passed to him [...] including folk tales, ghost stories and proverbs. (63)

La crítica ha reconocido por lo general los paralelos entre la figura de Pedrillo y Sancho Panza, no así su carácter quijotesco. Wolfgang Jahn ha visto en Pedrillo una mezcla entre el escudero manchego y los personajes de la *Commedia dell'arte* italiana (324). Elizabeth Frenzel (125) también ha reconocido en Sancho Panza un claro modelo para Pedrillo, mientras que, por su parte, Bert Schuster reconoce en la relación Don Sylvio-Pedrillo la influencia de la dicotomía ilusión/realidad epitomizada por Don Quijote y Sancho Panza (26).

compañía (83). Mergelina, ante un comportamiento tan poco gentil, levanta un gran alboroto, que conlleva que Don Sylvio sea tomado por un loco, atado de pies y manos, y encerrado en su dormitorio. Al volver en sí, Don Sylvio apalabra la huida con Pedrillo, produciéndose esta a media noche.

Con el comienzo del tercer libro se inician definitivamente las aventuras quiijotescas protagonizadas tanto por Don Sylvio como por Pedrillo. El fiel acompañante del joven caballero, muy influido por las supersticiones populares, pasa todo el viaje atemorizado, al ser obligado por su amo a caminar a media noche por los bosques, creyendo incluso ver un maligno gigante al observar un gran roble en la lejanía:

„Du schnatterst ja, als ob du Fieber hättest“, sagte endlich Don Sylvio, der schon lange gemerkt hatte, wo es ihm fehlte.

„Um des Himmels willen, gnädiger Herr; stotterte Pedrillo und faßte ihm dabei beim Rock, „seht Ihr nichts?“ – „Ich sehe Bäume, so gut als man sie im Dunkel sehen kann“ versetzte Don Sylvio.

„Gott steh uns bei!“ sagte Pedrillo keuchend, „seht Ihr dann den greulichen Riesen nicht, der dort auf einmal aus dem Boden hervorkommt, dort linker Hand? Er wird immer größer und größer, und streckt, deucht mich, wohl hundert Arme gegen uns aus, seht Ihr er kommt immer näher.“

„Ich glaube du bist nicht klug“, erwiderte Don Sylvio; „tu die Augen besser auf und schäme dich, daß du einem Baum für einen Riesen ansiehest.“

„Gott gebe nur, daß es nicht noch etwas Ärgers als ein Riese ist“, versetzte Pedrillo.

„Ein Baum, sagt Ihr? Wo hat denn ein Baum Arme und Füße?“

„Ich sage dir, alberner Tropf“, antwortete Don Sylvio, „daß es ein Baum ist; was du für Arme ansiehst, sind seine Äste, er scheint immer größer zu werden, weil er den Grund, worauf wir gehen, etwas erhaben ist, und er kommt uns immer näher, weil wir auf ihn zugehen. Wenn du so furchtsam bist, daß du Eichbäume für Riesen ansiehst, so möchte ich wohl wissen, wofür die wirklichen Riesen halten wirst, die uns vielleicht noch aufstoßen werden? Was mich betrifft, so schwör ich dir, daß alle Bäume in diesem Walde zu Riesen werden könnten, ohne daß ich sie fürchten würde“. (III. 1: 92)³⁰³

³⁰³ «‘Tiritas como si tuvieses fiebre’ dijo finalmente Don Sylvio, que hacía tiempo que se había dado cuenta de lo que le ocurría. ‘Por Dios, mi señor’, tartamudeó Pedrillo y le cogió de la chaqueta, ‘¿No ve usted nada?’ ‘Veo árboles, tan bien como se pueden apreciar en la oscuridad’ replicó Don Sylvio. ‘Dios esté con nosotros!’ dijo Pedrillo jadeante, ‘¿Acaso no ve al horrible gigante, que desde el suelo de allí viene hacia aquí, allí a mano izquierda? Se va haciendo cada vez más grande, y me parece que extiende cientos de brazos contra nosotros, mírelo, cada vez está más cerca de nosotros.’ ‘Creo que no estás en tus cabales’, contestó Don Sylvio, ‘Abre los ojos mejor y avergüenzate, de tomar a un árbol por un gigante.’ ‘Dios quiera, que no sea nada peor que un gigante’, apuntilló Pedrillo. ‘¿Dice usted un árbol? ¿Desde cuándo tiene un árbol brazos y pies?’ ‘Te digo, estúpido necio’, contestó Don Sylvio, ‘que es un árbol; lo que tú tomas por brazos, son sus ramas, parece que se hace más grande, porque el terreno hacia el que nos acercamos, está algo elevado, y se acerca cada vez más hacia nosotros, porque nosotros nos acercamos a él. Si eres tan asustadizo, que tomas a un roble por un gigante, no quiero pensar por qué tomarás a los verdaderos gigantes, que todavía quizás podemos encontrarnos. En lo

El quijotesco caballero actúa aquí como correctivo epistemológico del quijotismo de su propio compañero, lo que da una gran comicidad a la situación. El paralelo de esta con la aventura de los molinos de viento, o dada la oscuridad y el miedo de la figura sanchopanzesca, con la de los batanes, resulta bastante evidente, y Wieland lo hace explícito cuando Don Sylvio reprime a Pedrillo utilizando precisamente el ejemplo del hidalgo manchego: “Ich glaube, zum Henker, du willst einem Don Quijote aus mir machen, und mich bereden, Windmühlen für Riesen anzusehen?” (95).³⁰⁴

Sin embargo, de este pasaje se pueden extraer varias conclusiones relevantes en torno al realismo anti-literario de Wieland y su uso del quijotismo. En primer lugar, al dotar a Pedrillo de un carácter claramente quijotesco en la aventura, Wieland satiriza precisamente la actitud que es la causa de todas las confusiones epistemológicas de tanto Don Sylvio como Pedrillo, que no es otra que la *Schwärmerei*, que lleva a ambos a creer en la existencia de una realidad oculta en la realidad material y a interpretar sus distintos modelos literarios como llave y guía hacia esa segunda realidad. En este sentido, la *Schwärmerei* no se articula como un fenómeno aislado y extravagante, sino más bien como una actitud potencialmente universal y, por lo tanto, más peligrosa. Si, en el caso de Don Sylvio, la *Schwärmerei* se veía fomentada por la lectura de determinados modelos literarios, en Pedrillo son más bien la tradición oral y la superstición las que lo llevan a creer en la posible existencia de gigantes y otras entidades sobrenaturales, por lo que de nuevo se puede observar cómo Wieland lanza su mirada crítica no solamente contra tipos concretos de literatura, sino también contra la actitud idealista y el tipo de lector ingenuo que subyace a estos, que es para Wieland la matriz del quijotismo reproductivo de Don Sylvio y, en cierta medida, de Pedrillo. En segundo lugar, al ceder el papel de correctivo epistemológico a Don Sylvio, se muestra como este, contrariamente a Don Quijote, no es un demente, sino un joven al que una educación fallida, una actitud ante la vida equivocada y unos modelos literarios dañinos han llevado al quijotismo. En este sentido, Wieland evita conscientemente un quijotismo completo de su personaje, dado que, contrariamente a Cervantes, el autor alemán dará una gran importancia al proceso de superación de tal

que a mí concierne, te juro que todos los árboles de este bosque pueden transformarse en gigantes, sin que yo les tema’».

³⁰⁴ «¡Al diablo! Me parece que quieres hacer un Don Quijote de mí, y convencerme de tomar molinos de viento por gigantes».

quijotismo, que de esta manera queda definido como una cierta coloración romancesca, como un error característico de la inexperiencia y de la juventud, tal y como ha apuntado John Heins con el acierto que lo caracteriza.³⁰⁵

Pese a este intervalo de lucidez, Don Sylvio no tardará en demostrar de nuevo su quijotismo en la notable aventura con la salamandra y la ciénaga de la rana (III. 2). De nuevo, el quijotismo se encuentra con el quijotismo y lo que Pedrillo toma por un hombre de fuego es percibido por Don Sylvio como una fantástica salamandra. De esta manera se puede llegar a la misma conclusión que en la aventura anterior: el problema fundamental no radica en los modelos literarios, sino en la actitud que propicia la creencia en la materialización de estos en la realidad. Esto resulta evidente a la luz de este episodio, ya que Don Sylvio articula su interpretación de lo que ve ante sus ojos siguiendo los modelos de los cuentos de hadas, mientras que Pedrillo, por su parte, se basa en la tradición popular de figuras de fuego que se aparecen en los bosques. En este sentido, se puede apreciar como el modelo literario (ya sea escrito u oral) filtra la percepción de la realidad del Quijote en cuestión y provoca su locura transformativa, que de nuevo viene derivada de la incapacidad de Don Sylvio y Pedrillo de distinguir el mundo literario de la realidad empírica.³⁰⁶

En cualquier caso, Wieland sumergirá ambos modelos en la ciénaga—nunca mejor dicho—de la realidad. Mientras Don Sylvio trata de convencer a su acompañante de que esas luces son efectivamente una salamandra mágica, se irá adentrando poco a poco en una ciénaga, quedando hundido hasta las rodillas en esta, tal y como le ocurrirá a Pedrillo al intentar socorrer a su señor. El joven sirviente llega a dudar incluso de su propia apariencia, ya que en su pavor le parece oírse croar:

³⁰⁵ “The uniformity of Don Sylvio’s life, the isolation and indolence of a noble, labor-free country existence facilitate his impressionability; fantasy fills the emptiness which ‘die beständige Einförmigkeit der Gegenstände, die sich in den Sinnen darstellen, in der Seele zurück läßt’” [la continua uniformidad que dejan en el alma los objetos que representan los sentidos] (2003: 535).

³⁰⁶ John Heins ha apuntado el carácter mediador que la literatura ejerce en el quijotismo de Don Sylvio:

The Quixote, then, interprets sensory input according to the worldview contained in his or her favorite class of texts. This process of interpretation is thus not strictly irrational or insane, but rather, a rational, systematic process that is not shared by others [...] This state of mind is caused by an unlucky confluence of particular predisposition (according to psychological character type, age, circumstance, marital status) and too much uninformed reading of low-quality literary texts. (2003: 534)

Pedrillo hatte kaum ausgeredet, als Don Sylvio, der immer vorausging und dem vermeinten Salamander mit starken Schritten folgte, auf einmal bis an die Knie in einen Graben sank. Pedrillo, der ihm, sobald er ihn plätschern hörte, zu Hülfe kommen wollte, tat es mit so weniger Behutsamkeit, daß es noch ärger ging als seinem Herrn; denn er fiel, so lang er war, in den dicksten Schlamm hinein. Das jämmerliche Geschrei, das er anfang, machte unsern Helden besorgen, er möchte ein Bein verstaucht oder gar gebrochen haben. ‚Was ist dir begegnet, mein guter Pedrillo, daß du so kläglich tust‘, rief er ihm zu, indem er sich selbst aus dem Morast herausarbeitete, so gut es die Länge und Schwere seines Seitengewehrs zuließ. ‚Wo seid Ihr denn, mein Lieber Herr?‘ rief Pedrillo ängstlich. ‚Habt Ihr noch Eure eigene Gestalt, oder sind wir schon in Frösche verwandelt; daß es Gott erbarme! Mich deucht, ich höre mich schon quäken wenn es nicht der Schrecken ist, der mich gar närrisch macht. Da haben wir’s nun! Sagte ich nicht vorher, es werde so gehen, und werdet Ihr so gut sein und mich ein andermal auch etwas gelten lassen? Wo ist nun der Salamander mit seinem goldfarbenen Flügeln und lazurnen Haarlocken und mit seinem Morgensternen in den Augen? Zum Guckguck ist er und bekümmert sich den Henker darum, wie wir wieder aus dem Quark herauskommen‘. (III. 2: 101) ³⁰⁷

En esta aventura, Wieland ridiculiza totalmente la *Schwärmerei* de ambos personajes, ya que no solamente los hunde en una ciénaga, dramatizando así de manera literal el proceso de inmersión de sus fantasías literarias en el barro de la realidad, sino que los lleva al absurdo de dudar de su propia forma y hasta de su propia existencia como seres humanos. En este sentido, Wieland se burla otra vez de la creencia de ambos personajes en la segunda realidad y en la mutabilidad de las esencias, mostrando sus ridículos efectos en los dos protagonistas de la trama quijotesca. Particularmente interesante en este sentido resulta el papel cambiante de Pedrillo. Tal y como se observa al final de la cita, ante la decepción causada por el desastroso resultado de la aventura, Pedrillo intenta desengañar a su señor sobre la veracidad de su creencia en las salamandras mágicas. De esta manera podemos observar cómo Pedrillo, pese a sus claras reminiscencias sanchescas, es un personaje complejo que oscila entre un

³⁰⁷ «Pedrillo justo había acabado de hablar, cuando Don Sylvio, que siempre se adelantaba y que seguía a la salamandra con fuertes pasos, se hundió de una vez hasta las rodillas en una ciénaga. Pedrillo, que quiso acudir en su ayuda tan pronto le oyó chapotear, lo hizo con tan poco cuidado, que le fue peor que a su señor, ya que cayó en el cieno más profundo, tan larga como era la ciénaga. Los penosos gritos que comenzó a emitir preocuparon a nuestro héroe, quizás se había torcido o roto una pierna. ¿Qué te ha ocurrido, mi buen Pedrillo, ya que gritas de una manera tan lastimera?» le gritó, mientras se libraba del lodazal, tan bien como la longitud y el peso de su espada le permitían. ‘¿Dónde está usted, mi amado Señor?’ gritó angustiosamente Pedrillo. ‘¿Posee todavía su propia figura, o nos hemos transformado ya en ranas? ¡Dios no lo quiera! Me parece, que ya me oigo croar, si no es que es el miedo, que me está volviendo estúpido. ¡Ahí lo tenemos! ¡Acaso no había dicho antes, que nos iría de esta manera, y será usted tan bueno de hacerme un poco de caso la próxima vez? ¿Dónde está la salamandra con sus alas doradas y sus rizos ondulados, y con sus luceros en los ojos? Está en Babia, y que se las apañe el Diablo para ver cómo salimos del lodazal’».

quijotismo transformativo mediatizado por la superstición y el papel de correctivo epistemológico a un quijotismo similar en su propio amo, por lo que ejerce una función que refuerza la sátira de Wieland doblemente: por una parte, pone en evidencia la locura transformativa de Don Sylvio, pero, por otra, representa una locura similar y muestra así cómo este fenómeno es potencialmente universal y no un hecho extraordinario y aislado, restringido a un modelo libresco concreto. A través de Pedrillo, Wieland consigue enfrentar la locura de Don Sylvio a la realidad y al mismo tiempo mostrarnos cómo sus lectores no se hayan tan lejos de caer en la *Schwärmerei*, reforzando la idea de la peligrosidad social de esta.

Pese a los desastrosos resultados de la aventura de la salamandra, Don Sylvio permanece emepecinado en su locura quijotesca. En una de las paradas que él y Pedrillo realizan para descansar, el joven caballero, eso sí, en sueños, intenta acabar con el enano verde—el supuesto pretendiente de su princesa ideal favorecido por Fanferlüsich—, al que intenta estrangular (III. 3). Desgraciadamente, este no será otro que el pobre y somnoliento Pedrillo, que comenzará a experimentar los sinsabores de la búsqueda romancesca de su señor y que debe corregir de nuevo la locura transformativa de este, quien, ante la evidente presencia de Pedrillo, declara que el enano verde debe haber huido y situado a Pedrillo en su lugar (107). Continuando con su peregrinaje, Don Sylvio y Pedrillo se encuentran con una gitana—que más adelante jugará un importante papel en el desarrollo de la historia—que leerá las manos a los dos protagonistas, confirmando los miedos y anhelos de estos. Don Sylvio, en un nuevo ejercicio de locura transformativa, toma a la gitana por la salamandra de la aventura anterior, atribuyendo los malos augurios que esta presagia a una conspiración para hacerle desistir en su búsqueda, una queja que de nuevo se asemeja bastante a la influencia que Don Quijote atribuye a los encantadores cuando sus aventuras acaban en descalabro.

La búsqueda continuará con sus característicos episodios cómicos, tales como las dudas ontológicas de Pedrillo, que llega a desconfiar de su propia existencia (IV. 1), o la celeberrima aventura de las *Grassnymphen* (IV. 8) o ninfas del prado, en la que Don Sylvio se topa con unas campesinas persiguiendo su mariposa azul. La locura transformativa de Don Sylvio convierte a estas campesinas en ninfas y solicita de estas la mariposa, atrapada por una de ellas. A cambio de la mariposa, una de las supuestas ninfas exige a Don Sylvio el retrato de su princesa, algo a lo que Don Sylvio se niega,

hecho una auténtica furia y amenazando a las campesinas ante tal osadía. Estas amenazas enojan a las *ninfas*, que se abalanzan, conjuntamente con otros campesinos, sobre Don Sylvio, en un episodio que deliberadamente evoca tanto el episodio de la batalla con los yangüeses en *Don Quijote* (I. 15) como el *mock epic style* de Fielding:

Unglücklicherweise fügte es sich, da der Liebhaber der jungen Nympe, die das Unglück hatte, für den grünen Zwerg angesehen zu werden, nicht weit davon mit zwei oder drei andern Bauerknechten im Felde arbeitete. Das klägliche Geschrei dieser Weibsleute und der Anblick seiner Geliebten, welcher Pedrillo im Begriff war, einen starken Schopf Haare aus dem Kopf zu reißen, setze ihn in eine solche Wut, daß er in Begleitung seiner Gesellen herbeieilte und mit dem Knittel, den er dem Pedrillo aus den Händen riß, so nachdrücklich auf unsre beiden Abenteuern zudreschte, daß sie, ihres mutigen Widerstandes ungeachtet, endlich von der Menge der Feinde zu Boden geworfen wurden. Der ergrimnte Liebhaber und die raschschnaubende Grasnympe begnügten sich nicht hiermit, sondern schlugen noch so lange mit geballten Fäusten auf sie zu, bis sie besorgten, daß es zuviel sein möchte; und nachdem sich die Nympe, zum Ersatz ihres Schmetterlings, der gleich zu Anfang des Gefechts entwischt war, des Kleinods unseres atemlosen Helden bemeistert hatte, so gingen sie allerseits davon und ließen unseres atemlosen Abenteurer für tot im Grase liegen. (IV. 8: 108)³⁰⁸

Este episodio reproduce exactamente el patrón de alternancia entre locura transformativa y desengaño realista que podemos encontrar en *Don Quijote*. La locura de Don Sylvio transforma a las campesinas en fantásticas criaturas del mundo de los cuentos de hadas, en este caso ninfas, y Wieland posteriormente muestra a sus lectores la distancia que va de estos modelos a la realidad, al hacer especial énfasis en el severo correctivo que esta aplica a los patrones romancescos que dominan la imaginación de Don Sylvio dándole la forma de una severa paliza, al igual que en la mayoría de los episodios quijotescos de locura transformativa, como ocurre también en *Don Quijote*. De esta manera, nos encontramos de nuevo con el *modus operandi* del realismo anti-literario, que sumerge a los modelos literarios que pretende ridiculizar en el mundo

³⁰⁸ «Desgraciadamente ocurrió que el amante de la joven ninfa que había tenido la desgracia de ser tomada por el enano verde, trabajaba en el campo que se encontraba no muy lejos de allí conjuntamente con dos o tres campesinos más. El lamentoso alarido de estas mujeres, y el aspecto de su amada, a la que Pedrillo en ese justo momento arrancaba una amplia melena de pelos, le causó tal ira, que en compañía de sus socios se dirigió apresuradamente hacia allí, y con una porra que arrebató a Pedrillo de las manos, trilló tan enérgicamente a nuestros aventureros, que estos, a pesar de su brava resistencia, finalmente fueron lanzados al suelo por la gran cantidad de enemigos. El enrabiado amante y las ninfas del prado, espumeantes de venganza e ira, no se contentaron con esto, sino que les golpearon con sus puños cerrados por extenso hasta que se preocuparon de que fuese suficiente, y tras haber tomado de nuestro exhausto héroe el retrato como compensación por la mariposa, que se había escapado al inicio de la contienda, se alejaron de allí en todas las direcciones y dejaron yacer a nuestros aventureros en el prado tal y como si estuviesen muertos».

anti-romancesco que el autor presenta en su novela, desacreditando estos modelos y reforzando por otra parte la sensación de realismo en su propia obra. Y, de nuevo, al igual que en resto de aventuras quijotescas de *Don Sylvio*, la crítica a cierta literatura no es más que un aspecto secundario del objetivo fundamental de Wieland, que es satirizar la actitud mental propia de la *Schwärmerei* y la lectura identificada y no distanciada de unos modelos literarios romancescos. Don Sylvio queda de este modo ridiculizado como un *Schwärmer* y como un lector fallido, y su locura transformativa se manifiesta como el resultado de la conjunción de ambos factores.

Con este episodio acaban las aventuras quijotescas de Don Sylvio y Pedrillo, y consecuentemente la parte de la novela que sirve a Wieland para articular su realismo anti-literario. Del empleo que el autor alemán hace de la figura quijotesca se extraen interesantes conclusiones a la hora de comparar el método anti-literario de Wieland con el de Miguel de Cervantes y con el de Henry Fielding, pese a que, tal y como señala Bert Schuster, en un primer momento resulte complicado establecer dónde comienza la influencia de Cervantes y dónde acaba la de Fielding (2). Al dotar a su protagonista principal de un quijotismo *medio* que reproduce las facetas imitativa y transformativa de la locura quijotesca, Wieland se sitúa en principio más cerca de Cervantes que de Fielding. Como se pudo observar en el capítulo anterior, Fielding reproducía en la figura de Joseph Andrews un quijotismo únicamente imitativo. Su uso de un grado de quijotismo inicial venía dado por los objetivos anti-literarios de Fielding, que eran ante todo paródicos, articulando la sátira de su novela a través de la figura de Parson Adams. El autor inglés trataba de parodiar la mojigatería moral de *Pamela* a través de la quijotesca figura de su hermano y, al situar la imitación del modelo pameliano en una realidad bien diferente a la de la novela de Richardson, apuntaba a la falsedad y a la poca aplicabilidad en el mundo real de este. En este sentido, Fielding se centraba en la crítica a un modelo literario concreto, que quedaba desenmascarado y ridiculizado en su novela, pero no a una actitud, pues en ningún momento los intentos de Joseph por preservar su castidad eran percibidos como moralmente reprobables. Wieland, por el contrario, no se centra únicamente en la crítica a un corpus literario concreto, sino que más bien articula esta a través de la sátira de una actitud, la *Schwärmerei*, que propicia absurdas quimeras como las resultantes de la falta de distancia crítica respecto a la literatura de Don Sylvio y Pedrillo. Precisamente por esta razón, Wieland emplea un quijotismo medio y transformativo, y no un quijotismo únicamente inicial e imitativo,

ya que su objetivo es más bien satirizar una actitud mental y lectora que, tal y como se ha podido observar, se había vuelto bastante común en la Alemania dieciochesca. De esta manera, Wieland se acerca más a Cervantes, ya que de su crítica no se extrae únicamente una ridiculización del *romance* y sus articulaciones genéricas, sino fundamentalmente una crítica a la cosmovisión que se deduce de este, a la creencia neoplatónica en una realidad superior que se extrae del mundo que nos rodea y que es descifrable a través de unos modelos literarios y filosóficos. De esta manera, Wieland refleja el mismo proceso de cambio epistemológico que se puede observar en Cervantes y que Lukács asignaba a lo novelesco. Nos referimos al hecho de que el lector se encuentra sin un techo transcendental bajo el que cobijarse, con un mundo en el que, tal y como reza el subtítulo a la propia novela de Wieland, “alles wunderbare natürlich zugeht”, en el que todo lo sobrenatural y romancesco no es explicado o justificado, sino más bien desplazado por la razón y por el intelecto.

Sin embargo, pese a acercarse más a Cervantes a través del quijotismo medio de su protagonista, Wieland no se aleja totalmente de Fielding, al no dotar a Don Sylvio de un quijotismo pleno o completo a la manera del hidalgo manchego. Como se pudo observar en *Joseph Andrews*, Joseph, una vez que era situado en el papel de héroe romancesco, dejaba de lado su quijotismo imitativo y se convertía en un personaje notablemente más maduro, completamente transformado respecto a su rol paródico inicial, cuando la inexperiencia y el modelo de su hermana lo convertían en un personaje eminentemente ridículo. Wieland, al igual que Fielding, evita retratar a su protagonista como un quijote completo por razones similares a las del autor inglés.

En primer lugar, un quijotismo completo dificultaría en gran medida el papel de héroe romancesco que Don Sylvio, como Joseph, adquirirá en la segunda parte de la novela. Cervantes, al dotar a Don Quijote de un quijotismo pleno, lo hace no solo inutilizable para una función que no sea la paródico-satírica, sino que dota a la locura de un carácter prácticamente irreversible, algo que se ve a su vez reforzado por el carácter eminentemente antiheroico del hidalgo manchego. Fielding evita en la figura de Joseph este quijotismo pleno a la manera de Cervantes, presentándonos un Quijote cuerdo que puede rectificar y cambiar su comportamiento quijotesco. De esta manera, se abre la posibilidad de la reversibilidad de la locura quijotesca, dándole un carácter menos extraordinario y posibilitando la pedagogía quijotesca, que caracteriza el quijotismo como un error de juventud e inexperiencia. Wieland utiliza exactamente

esta misma estrategia, pero la desarrolla en mayor medida que el propio Fielding al retratar el quijotismo de Don Sylvio como el resultado de una educación fallida. Al igual que el autor inglés, Wieland nos presenta a un joven Quijote con poca experiencia en el mundo, que irá dejando de lado progresivamente su quijotismo para convertirse en un héroe romancesco pleno, haciendo aún más explícito el carácter del quijotismo como inexperiencia juvenil, tal y como señala Gerd Matthecka:

Der *Don Sylvio* entsteht aus Wielands unmittelbarer Ablehnung der Wunderwelt des Romans des 17. Jahrhunderts. Die herkömmliche Roman- und Märchenwelt mit ihrer Unwirklichkeit steht symbolisch für die schwärmerische Epoche eines junges Menschens dar, wie Wieland selbst, erst allmählich den Weg zu seiner Befreiung findet. (96)³⁰⁹

Si este paso del quijotismo juvenil a la sensatez que da la experiencia se producía de una manera un tanto abrupta e inexplicable en la novela de Fielding, Wieland prestará una gran atención a este proceso, dedicando toda la segunda parte de la obra al proceso de desquijotización del protagonista de su novela. De este modo, el autor alemán pone un énfasis muchísimo mayor en la pedagogía quijotesca, presentándonos por vez primera a un personaje que logra deshacerse de una visión romancesca del mundo característicamente juvenil para llegar a una percepción más realista de la vida. Al presentarnos un Quijote más joven y más cuerdo se posibilita este aprendizaje, ya que un Quijote entrado en años y loco únicamente puede recuperar la cordura de manera extraordinaria y al borde de la muerte, tal y como ocurre en *Don Quijote*.³¹⁰

En segundo lugar, al situar el quijotismo en un personaje joven e inexperto pero cuerdo, Wieland apunta al carácter potencialmente universal del fenómeno, que deja de ser la anómala locura que sufre un hidalgo de una aldea manchega ya entrado en años. Este carácter más universal del quijotismo refuerza precisamente las intenciones anti-literarias y anti-romancescas de Wieland, puesto que apunta a la especial peligrosidad social de los modelos literarios parodiados, ya que estos siempre

³⁰⁹ «El *Don Sylvio* surge del inmediato rechazo de Wieland al mundo maravilloso del romance del siglo XVII. El mundo convencional del romance y de los cuentos de hadas con su irrealidad simboliza la época romancesca de un joven, que, tal y como el propio Wieland, encuentra paulatinamente el camino hacia su liberación de esta».

³¹⁰ Cabe resaltar que este quijotismo juvenil reversible ya se encuentra en los Quijotes femeninos ingleses que surgen a partir de la publicación de *The Female Quixote* (1752), de Charlotte Lennox, que encuentra una clara inspiración en las novelas de Henry Fielding. En este quijotismo femenino la pedagogía quijotesca también resulta fundamental, aunque queda al servicio de la ideología patriarcal reinante que los autores pretenden reforzar a través de sus Quijotes, pese a que en muchos casos este proceso socava sutilmente esta ideología.

pueden afectar a un joven inexperto que lea los libros equivocados y sobre todo que lo haga de la forma equivocada, es decir, que sea incapaz de desarrollar una actitud crítica y distanciada respecto a la lectura. De esta manera, se refuerza también la pedagogía quijotesca que la novela de Wieland propone. Al dotar al quijotismo de un carácter global se fortalece la conciencia de los lectores ante los peligros de la identificación total entre literatura y realidad característica del quijotismo y la *Schwärmerei*. Al observar la locura quijotesca en un personaje que no participa de la naturaleza extraordinaria y ridícula del Quijote, podemos apreciar cómo cualquier lector es susceptible de caer en el quijotismo. Wieland consolida de este modo sus intenciones didácticas respecto a una problemática de gran actualidad en la Alemania dieciochesca, algo que, con un personaje estraflario y anómalo como Don Quijote o Parson Adams habría resultado más complicado.

Pese a sus intenciones paródico-satíricas, encarnadas en el protagonista de su novela, Wieland continuará con la tradición de Cervantes y Fielding de incluir en su novela lo romanesco, eso sí, desplazado por la región cómico-realista con la que entra en diálogo. El autor de Biberach hará jugar a los aspectos romancescos de su novela un papel fundamental en el desenlace de esta y en el proceso de desquijotización de Don Sylvio. De tales aspectos se ocupará el siguiente apartado, que versa sobre una dimensión de *Don Sylvio von Rosalva* que, si bien tiende a ser eclipsada por la temática quijotesca de la obra, adquiere una gran importancia dentro de la segunda parte de esta, resultando decisivo en la configuración estructural de la novela de Wieland.

5.2.2. *Realismo inclusivo*

Es scheint seltsam, daß zwei so widersprechende Neigungen, als der Hang zum Wunderbaren und die Liebe zum Wahren, dem Menschen gleich natürlich gleich wesentlich seyn sollten, und doch ist es nicht anders. In das Wie und Warum wollen wir uns jetzt nicht einlassen: genug, daß es so ist, und daß die Märchen von der wunderbaren Gattung, *wenn sie gut erzählt werden*, diese beiden Neigungen zugleich vergnügen und eben darin der Grund des sonderbaren Reizes liegt, den sie für alle Zuhörer oder Leser haben.³¹¹

C.M. Wieland, *Märchen* (1786) en *Vermischte Schriften* (1840: 324, énfasis añadido)

Al igual que Miguel de Cervantes y Henry Fielding, C. M. Wieland muestra una actitud extraordinariamente ambigua respecto a la literatura de carácter romancesco. Si bien el autor alemán critica duramente los excesos de los *Feenmärchen* o de los libros caballerescos a través de las cómicas consecuencias que estos tienen en la figura de Don Sylvio von Rosalva durante la primera parte de la obra, una mirada más detenida a esta nos descubre cómo lo romancesco posee una importancia fundamental en su novela, constituyéndose como el eje estructural de la misma. Cómo acertadamente señala Bert Schuster, Wieland no aprobaba ciertas manifestaciones contemporáneas de lo romancesco, como los romances heroicos o los extravagantes *Feenmärchen* galos, lo que no implica que no fuese consciente de las posibilidades narrativas del *romance*, una vez que este fuera filtrado por el criterio de la verosimilitud; en otras palabras, siempre que fuese convenientemente desplazado:

When Fielding inveighed against romance, he was thinking of seventeenth-century *romans de longue haleine*, a genre which Wieland also did not approve of. [...] He [Wieland] loved tales of love and adventure, and was fond of the marvelous, and he had a predilection for mediaeval chivalry. His taste for the romantic was nurtured by *cinquecento* Italian, rather than mediaeval, romance. Ariosto's *Orlando Furioso* was the unmistakable inspiration for most of his works in this genre. In adopting forms, themes, and subject matter that were outmoded, Wieland objected to anachronism. In reviving romance, it was necessary to make the historical

³¹¹ «Parece extraño, que dos inclinaciones tan contradictorias, como la propensión hacia lo maravilloso, y el amor por lo verdadero, sean al hombre naturales y propias al mismo tiempo, y en realidad no es de otra manera. No pretendemos investigar el cómo y el porqué, quizás sea suficiente decir, que ocurre de esta manera, y que los cuentos del género maravilloso, *cuando están bien contados*, satisfacen estas dos inclinaciones al mismo tiempo, y es ahí donde precisamente reside la particular satisfacción que ofrecen a todos sus oyentes o lectores».

distance explicit within a work itself. Romance did not accord with an age that hitherto had considered knight-errantry as quixotic. *Wieland reconciled the contradiction that existed between his fascination with chivalry and its anachronism by rendering it comic, thus fulfilling the dictates of his historical consciousness and holding his ambivalence in abeyance.* (83, énfasis añadido)

De este modo, Wieland conseguiría revitalizar un género que en un principio resultaría anacrónico para los lectores del siglo XVIII, desarrollando sus posibilidades realistas precisamente a través del contraste entre la imaginación romancesca de Don Sylvio y el mundo de una novela en la que los elementos más maravillosos transcurren de manera natural y plausible, tal y como su subtítulo indica. Como señala Ellis Shookman, *Wieland* se erige como un “rational romancer” (38), incorporando elementos romancescos a la caracterización y a la estructura narrativa de una novela en la que la región imaginativa imperante es la cómico-realista. *Wieland*, por lo tanto, se sitúa en una posición muy similar a la de Fielding y su maestro Cervantes, mostrando no solamente cómo su actitud creativa no es solo de oposición frente a una literatura anterior ya desfasada, sino también de transformación e incorporación de la misma a su propio proceder novelístico. Como apunta John Heins, mediante esta relación inclusiva respecto al modo *romance*, *Wieland* no solo sugiere lo ficcional de su propia obra, sino que al mismo tiempo destaca el carácter indispensable de lo romancesco en cualquier novela, por realista y anti-romancesca que esta pueda resultar en su concepción inicial:

But again, if we take the lesson of Don Sylvio’s story seriously, we must concede that here too *Wieland*’s intention is not simply to expose the novelistic as fiction, but also to suggest the positive value, perhaps the indispensability of such fictions. In the happy outcome of Hyacinthe’s story, as in that of Don Sylvio, we sense an unabashed, if complicated, celebration of happy endings. Such an argument moves *Wieland*’s version of quixotism close to the Romantics’ conception, but with the difference that *Wieland* does not suggest the superiority of the artistic realm over the real, but rather suggest that the two will never be strictly separated. (2003: 546)

Wieland nos revela la inseparabilidad de lo romancesco y lo realista, de hecho nos muestra sus íntimas conexiones y cómo uno no ha de excluir necesariamente al otro. *Wieland* crea en su novela un híbrido intencionado, o, como reflejan las acertadas palabras de Friedhelm Marx, “un cuento de hadas potenciado” (95), “una fábula posible, capaz de no sacrificar completamente el encanto de lo maravilloso a la razón” (65). Al igual que Cervantes, y siguiendo claramente el modelo ofrecido por Fielding, *Wieland* logra a través de su realismo romancesco armonizar lo aparentemente

disonante en su discurso novelístico, creando un tipo de novela similar al *comic romance* de Scarron y Fielding, algo que Friedhelm Marx ha percibido con su acierto característico (108).³¹²

Como se ha señalado anteriormente, Wieland concentra su utilización de elementos propios del *romance* en la disposición estructural de su novela y en el retrato de sus personajes.³¹³ En lo que respecta a la caracterización, Wieland somete a algunos de los personajes de su novela a un claro proceso de romantización e idealización, que, en el caso del protagonista de su obra, estará unido a una nueva percepción de la figura quijotesca bastante novedosa en la literatura alemana. De una manera similar a Fielding, Wieland sitúa como personaje principal de su novela a un joven caballero—al igual que Joseph Andrews, no estará exento de una cierta falta de experiencia en el mundo—con los atributos de un héroe romancesco. En este sentido, y contrariamente a la mayoría de los Quijotes alemanes del siglo XVIII, Wieland introduce a un personaje quijotesco que en ciertos aspectos anticipa características propias del Quijote romántico:

The quixote's model text presents a world governed by high ideals, and hence the quixote is idealistic; satirical eighteenth century German texts generally criticize this idealism as derived from unrealistic representations. The exception to this rule is Wieland, who [...] prefigures the romantic reimagining of Don Quixote as an admirable idealist rather than the target of satirical critique. (Heins 2003: 533)³¹⁴

En este sentido, John Heins coincide con Jürgen Jacobs sobre la reinterpretación que Wieland lleva a cabo de la figura del Quijote. Para el estudioso alemán, con Wieland, la

³¹² “Positiv äußert sich der Erzähler hingegen über ‚Bücher im Geschmack des komischen Romans‘, deren Wielands Roman am ehesten entspricht“ (109). [El narrador por contra se manifiesta positivamente sobre los „libros en el gusto del *roman cómico*“, con el que la novela de Wieland se corresponde de manera más exacta] Marx señala precisamente la “capacidad de integrar otros modelos literarios previos e incluso contrarios, reflexionando críticamente sobre ellos” como uno de los aspectos de mayor originalidad de la novela de Wieland

³¹³ El estudio de W. Daniel Wilson *The Narrative Strategy of Don Sylvio von Rosalva* (1981) es, sin ningún tipo de duda, el análisis más concienzudo de los elementos romancescos en la estrategia narrativa de la novela de Wieland. Otros autores como Emil Ermatinger (1908), o más recientemente John McCarthy (1974) y Jeong Taeg-Lim (1988) se han ocupado del lugar que lo romancesco, lo fantástico y lo maravilloso ocupan en la narrativa del autor alemán.

³¹⁴ Son varios los autores que han visto en Wieland a un precursor del Romanticismo gracias a su uso de lo romancesco. Ya en 1908, Emil Ermatinger señalaba cómo la obra del novelista alemán supondría “un puente entre el racionalismo y el romanticismo” (288). Otros críticos más recientes, como Taeg Lim, han continuado la línea iniciada por Ermatinger, denominando a Wieland como “predecesor del Romanticismo”. (16)

figura quiijotesca adquiere una dimensión tragicómica, constituyéndose en el retrato de las aspiraciones ideales del ser humano y de sus debilidades a un mismo tiempo:

Offenbar erkannte man in dem Ritter von der traurigen Gestalt nicht anders als einen Verrückter, der durch seine oberwitzigen Ideen in immer neue Konflikte mit der Welt gerät. Für Wieland indessen wird Don Quijote zu einer anrührender Figur, in der sich auf tragisch-komische Weise eine fundamentale menschliche Schwäche zeigt. Der irrende Ritter erscheint ihm als anschauliches Exempel für die Gefahr, gerade mit den edelsten Absichten den Phantasmen der Einbildungskraft Opfer zu fallen und die Welt zu verfehlen. An ihm wird erkennbar, wie leicht der Mensch zum Narren seines Ideals macht. Damit aber kann Don Quijote zum Urbild des Schwärmers werden, jener Figur, die im Zentrum von Wielands literarischen Welt steht. (1992: 13)³¹⁵

Para Jacobs, esta reinterpretación de la figura quiijotesca se produce en Alemania gracias a la profunda impresión dejada por las novelas inglesas del segundo tercio del siglo XVIII, especialmente por las de Fielding y Sterne:

Das bei Fielding und Sterne, aber auch bei Charlotte Lennox hervortretende Bild der quiijotesken Figuren, das deren sympathetische Züge, ihre Integrität und Unerschütterlichkeit betont, führt auch in Deutschland dazu, daß man die Komplexität der von Cervantes geschaffenen Gestalt deutlicher erkennt. Zunehmend versucht man in den Romanen, die sich am Muster des *Don Quijote* orientieren, die Hauptfiguren nicht mehr bloß als unverbesserliche Narren, sondern als von edlen, wenn auch phantastischen ‚caballero andante‘ darzustellen. Das beginnt schon zaghaft in Neugebauers *Teutscher Don Quichotte* von 1753 und setzt sich bei Wieland fort. (27-28)³¹⁶

De este modo, Wieland, gracias a Fielding y a sus seguidores ingleses, ocupa, tal y como apunta Jacobs, “una posición central” (37) en la recepción del *Quijote* en el siglo

³¹⁵ «En el caballero de la triste figura no se reconocía más que a un loco, que gracias a sus desatinadas ideas acababa siempre en nuevos conflictos con el mundo. Para Wieland sin embargo el Quijote se convierte en una figura conmovedora, en la que de una manera tragicómica se revelan las debilidades fundamentales del ser humano. El caballero errante le parece el ejemplo visible del peligro de caer víctima de los fantasmas de la imaginación pese a las más nobles intenciones, perdiendo la noción del mundo. En él será reconocible, de que manera tan sencilla el hombre se convierte en un loco de su ideal. De esta manera, Don Quijote puede ser visto como el protomodelo del *Schwärmer*, aquella figura central en la obra de Wieland».

³¹⁶ «El retrato de las figuras quiijotescas que aparece en Fielding y Sterne, pero también en Charlotte Lennox, en los que se acentúan los rasgos simpáticos, como su integridad y su inexpugnabilidad, lleva a que en Alemania se tenga una apreciación más clara de la complejidad de la figura cervantina. Progresivamente se intenta en las novelas que se orientan según el modelo de Don Quijote reflejar a los protagonistas no como locos irreversibles, sino más bien como nobles, aunque algo fantasiosos caballeros andantes. Esto comienza de manera titubeante en el *Teutscher Don Quichotte* de 1753 de Neugebauer y continúa en Wieland».

XVIII alemán, ofreciendo una nueva reinterpretación mucho más ambigua y rica de la figura de los inadaptados personajes quijotescos.³¹⁷

Tal reinterpretación viene dada, en gran medida, por los atributos idealizantes que son revelados al lector desde el comienzo de la trama romancesca que Wieland introduce en su novela. Esta se inicia una vez que Doña Felicia, acompañada de su sirvienta Laura, encuentra a Don Sylvio sumido en sueños:

‘Gestehen Sie’ hörte er [Pedrillo] die kleinere sagen, eine lebhaft Brunette von vierundzwanzig Jahren, bei deren Anblick ihm das Herz pochte, wie es in seinem Leben noch nie gepocht hatte, ‚gestehen Sie, daß diesen liebenswürdingen jungen Menschen ohne Bewegung ansehen? Wie schön er da liegt! Was für Locken. Was für ein reizendes Gesicht, lauter Lilien und Rosen. Ich will nicht ehrlich sein, wenn Endymion so schön war als dieser bezaubernde Schläfer. Sehen Sie doch, gnädige Frau, spüren Sie nicht einen kleinen Beruf in sich, seine Diana zu werden?’ ‚Närrisches Mädchen!’ versetzte die vermeintliche Fee [Doña Felicia], ‚was du für Einfälle hast!—Und doch will ich dir gestehen, Laura—in der Tat er ist schön!—Aber wenn er aufwachen würde—Das sicherste ist, wir gehen wieder’. (III. 9: 144)³¹⁸

Este inesperado encuentro despierta la curiosidad de Doña Felicia y Laura, que dedicarán una gran parte de sus conversaciones a su particular Adonis. El proceso de idealización de Don Sylvio continúa a través de la mirada de estas, en la que podemos observar cómo se atribuye a Don Sylvio una fisonomía claramente heroica y noble, propia de los héroes romancescos: “Gut, er ist kein Herkules, das ist ausgemacht, aber ungeachtet der vollkommenen Feinheit und Regelmäßigkeit seiner Züge, finde ich doch, daß er etwas großes und heroisches in seiner Bildung hat, daß du notwendig bemerkt haben solltest, da du ihn, wie es scheint, so genau betrachtet hast”.³¹⁹

³¹⁷ Según John McCarthy, “Wieland sanctions the outsider figure” (13), algo que situaría a Don Sylvio como un Quijote romántico *in nuce*. Desde mi punto de vista, el retrato de Don Sylvio es mucho más ambiguo y, por ende, mucho más cervantino, de lo que se desprende de las palabras de McCarthy, que tienden a oscurecer la evidente funcionalidad paródico-satírica del personaje de Wieland.

³¹⁸ «‘Confiese’, escuchó decir a la más pequeña, una vivaz y madura morena de veinticuatro años, ante cuya mirada su corazón le palpitaba, tal y como nunca le había palpitado en su vida, ‘confiese, que observa a este joven adorable no sin cierta emoción. ¡Qué bellamente permanece ahí tendido! ¡Y qué rizos! No sería honesta si no admitiese que Endymion era al menos tan bello como este maravilloso durmiente. ¡Mire, mi señora! ¿No encuentra un cierto encanto en la posibilidad de ser su Diana?’ ‘¡Muchacha chiflada!’ replicó la supuesta hada, ‘¡Vaya ocurrencias tienes! Y aún así debo de admitir, Laura, que en realidad es apuesto. ¿Pero, y si se despierta? Lo más seguro es que nos vayamos de nuevo’».

³¹⁹ «Bueno, he de admitir que no es ningún Hércules, eso está claro, pero independientemente de la completa pureza y regularidad de sus rasgos, encuentro aún así, que hay algo grande y heroico en su figura, algo de lo que necesariamente ya te habrás dado cuenta, ya que como parece, le has contemplado de una manera tan precisa».

La idealización de la figura de Don Sylvio se verá acompañada de una serie de actuaciones heroicas por su parte, tal y como el rescate de unos jinetes asaltados en el bosque. A este comportamiento heroico se sumará también Pedrillo, que será sometido, al igual que su amo, a un cierto proceso de idealización por parte de Wieland:

Während daß Don Sylvio, so ungeübt er auch in solchen blütigen Geschäften war, die Feinde durch seine Erscheinung, durch seinen Mut und durch die gewaltigen Streiche, die er auf sie führte, in kein gemeines Erstaunen setzte, war Pedrillo seines Orts auch nicht müßig. Er hatte zwar kein anderes Gewehr bei sich als einen dicken knotischen Strecken von Schwarzdorn, allein, er wußte sich dessen mit so vielem Nachdruck und mit solcher Behendigkeit zu bedienen, daß er in wenigen Augenblicken zween der streitbarsten Feinde unter seine Füße brachte. Kurz, unsre Abenteuer arbeiteten mit so gutem Erfolg, daß sie der Sieg in kürzem für ihre Partei erklärte und die Feinde sich genötiget sahen, mit Zurücklassung zweier stark Verwundeten, ihre Sicherheit in der Flucht zu suchen. (IV. 3: 180)³²⁰

Wieland introduce así una variación bastante novedosa en toda la tradición quiijotesca europea, dotando a la figura en un principio sanchesca de un carácter heroico del que suele estar exenta. De esta manera, Wieland confirma la doble naturaleza de Pedrillo. No solamente es un compañero panzaico que actúa como correctivo epistemológico de su señor, sino que Wieland nos revela a su vez las cualidades positivas de aquellos aspectos de la personalidad de Pedrillo que resultaban eminentemente quiijotescos. Como se ha podido apreciar, Pedrillo actúa como Quijote al transformar la realidad según sus modelos literarios orales, pero también es capaz de mostrar la cara positiva del quiijotismo y revelarse como un acompañante igual de valiente y fiero que su señor. Esta romantización de lo sanchesco ya había sido apuntada en el encuentro de Doña Felicia y Laura con Don Sylvio y Pedrillo, pues este, al contemplar la escena, también es descubierto por las damas. Su aparición no les resultará indiferente, especialmente a Laura, la sirvienta de Doña Felicia:

Der kleine Schrecken, den diese Stimme unsern Schönen machte, weil sie nicht gleich sahen, wo sie kam, verschwand augenblicklich, wie sie den Pedrillo ansichtig wurden, der ungeachtet seines nicht sehr schimmernden Aufzugs, ein

³²⁰ «Mientras que Don Sylvio, tan inexperto como era en estos sangrientos asuntos, dejaba al enemigo en un espanto fuera de lo común a través de su apariencia, de su valentía, y de los violentos golpes que le atestaba, Pedrillo no andaba en su lugar desocupado. No traía consigo otro tipo de arma que un palo grueso y nudoso, pero tenía la habilidad para manejarlo con una fuerza tan grande y con tal destreza, que dejó ante sus pies en un abrir y cerrar de ojos dos de los más correosos enemigos. En otras palabras, nuestros aventureros bregaron con tal éxito, que la victoria se decantó en poco tiempo hacia sus intereses, y los enemigos se vieron obligados a buscar su seguridad en la huida, dejando atrás a dos compañeros gravemente heridos».

junger Pursche von einer glücklichen Physiognomie und von einer Figur war, die einem sprödem Mädchen, als die schöne Laura zu sein schien, hätte Anfechtungen machen können. (III. 9: 145)³²¹

Y Doña Felicia, que, como los lectores habrán adivinado, será la protagonista de la trama romancesca, será sometida a un similar proceso de romantización. La joven dama es descrita como la prematura viuda de Don Miguel de Cárdena, su anciano marido, que le legó una importante fortuna (149). Su viudedad llega incluso a provocar el alboroto en la ciudad de Valencia, ya que, tal y como el narrador describe, amén de su extraordinaria belleza, Doña Felicia posee unos encantos que la hacen irresistible:

Bei einer seltenen Schönheit besaß Doña Felicia alle die Annehmlichkeiten, welche den Mangel der Schönheit unwiderstehlich machen. Sie spielte die Laute in die äußerste Vollkommenheit und begleitete sie mit einem Gesang, der desto bezaubernder war, da der bloße Ton ihrer Stimme etwas Rührendes und Musikalisches hatte, welche nach dem Urtheil des guten Königs Lear, ein vortreffliches Ding an einem Frauenzimmer ist. Sie zeichnete, sie malte in Pastell, und damit ihr keine von den Gaben der Musen fehlen möchte, so machte sie auch Sonette, Idyllen und kleine Sinngedichte, welche nach dem Urtheil ihrer Liebhaber, alles übertrafen, was die Sapphos, die Korinnen und die neun Musen selbst jemals in dieser Art hervorgebracht hatten. (III. 10: 150)³²²

Si a estos atributos romancescos le añadimos un “gewissen romanhaften Schwung ihres Herzens”³²³ (149), así como una clara tendencia quijotesca, tal y como ha sido señalada por Wilson (31), no resulta nada difícil comprender el hecho de que Don Sylvio confunda a Doña Felicia con su princesa ideal, tal y como se podrá apreciar más adelante.

Los otros personajes participantes en la trama romancesca, Hyacinthe –sobre la que volveremos a hablar en el futuro–, Don Gabriel y Don Eugenio –los tres jinetes a los que Don Sylvio y Pedrillo rescatan de los bandidos– muestran unos atributos

³²¹ «El pequeño temor en el que esta voz sumió a nuestras bellas, que ya no sabían de donde procedía, se esfumó inmediatamente una vez Pedrillo se hizo visible, quien independientemente de su atuendo, no especialmente reluciente, era un joven muchacho de una afortunada fisionomía y de una figura que podría crear tentaciones en una muchacha más adusta de lo que la bella Laura parecía ser».

³²² «Amén de una extraña belleza, doña Felicia poseía todas las ventajas que hacen irresistible la ausencia de belleza. Tocaba el laúd en el más alto grado de perfección, y lo acompañaba de un canto que era incluso más cautivador, ya que el mero tono de su voz tenía algo conmovedor y musical, algo que, según el juicio del buen rey Lear, supone uno de los más preciosos atributos en una mujer. Dibujaba, pintaba en pastel, y para que no le faltase ninguno de los dones de las musas, también componía sonetos, idilios y pequeños epigramas, que según el juicio de sus enamorados, superaban todo lo que habían creado en este aspecto las Safos, Corinas y las nueve musas».

³²³ «Un cierto ímpetu romántico de su fantasía y de su corazón».

igualmente idealizados. Don Gabriel y Hyacinthe quedan inmersos en este proceso de idealización al ser introducidos como protagonistas de una de las dos narraciones interpoladas de la novela, la historia de la vida de la propia Hyacinthe (V.11). Esta narración muestra claros ecos heliodóricos y richardsonianos, ya que se narra la historia de los obstáculos que dos amantes tendrán que superar para dar cumplimiento a sus deseos. Tras conocerse en una representación teatral en la que Hyacinthe actuaba, los amantes tendrán que superar el empeño por poseer a Hyacinthe de Don Ferdinand de Zamora, que llega incluso a tratar de raptarla. Hyacinthe será salvada en última instancia por la aparición providencial de Don Sylvio, que acude al rescate de Hyacinthe, Don Gabriel y Don Eugenio al pensar que eran unos bandidos los que les atacaban, totalmente ignorante de que en realidad era Don Ferdinand quien lo hacía. De esta manera, Gabriel y Hyacinthe quedan configurados como personajes idealizados dentro de la tradición heliodórica, de la que también hicieron uso Cervantes y Fielding.³²⁴ Además, Don Gabriel será caracterizado como un hombre de una extraordinaria sabiduría, con grandes conocimientos en las ciencias naturales y en la filosofía (V. 11: 248-249), erigiéndose como el representante del mundo de la razón, y que consecuentemente ayudará a curar a Don Sylvio de su *Schwärmerei* y de sus delirios quijotescos.

Sin embargo, Wieland no se contenta con efectuar una clara idealización romanesca de los personajes de su novela. El autor alemán también introduce componentes propios del *romance* en la arquitectura narrativa de su obra. Como muy acertadamente señala Daniel Wilson, *Don Sylvio von Rosalva* quizás no esté lleno de milagros y elementos sobrenaturales, pero su estructura se encuentra directamente influida por principios estructurales propios de los *Feenmärchen*:

This is the modified fairy-tale structure of *Don Sylvio* which the narrator is attempting to conceal: there are no blatant miracles, no 'äußere Zaubereien' [hechicerías externas], but there is plenty of 'innere Zauberei' [hechicería interna], there are plenty of fairy-tale motifs and improbabilities which are just as distanced from realism. (1981: 43)

El esqueleto de la novela está definido en gran medida por la perspectiva vertical, produciéndose el característico movimiento de descenso y ascenso con el que Frye la

³²⁴ Guy Stern ha analizado la historia interpolada de Hyacinthe y sus evidentes ecos richardsonianos en "Saint or Hypocrite: A Study of Wieland's Jacinte Episode" En su artículo el profesor norteamericano analiza las distintas posibilidades interpretativas del episodio, que van desde la narración hagiográfica a la perspectiva irónica de la figura de la *damsel in distress*.

caracterizaba. Con la introducción de los planes de matrimonio concertado que Doña Mencía traza para su sobrino (II. 1), se produce la arquetípica situación de extrañamiento o *agon* por la que el héroe ha de abandonar su hogar o patria e iniciar su particular búsqueda, su *queste*,³²⁵ que supone el inicio de las aventuras quijotescas (III. 1). Esta salida, como hemos resaltado anteriormente, ocurre a media noche, algo que resulta característico del viaje de descenso o *katabasis*, dado que este movimiento de descenso, tal y como se apuntó en el primer capítulo de este trabajo, está claramente ligado al mundo nocturno y a lo onírico, por lo que este detalle no resulta aleatorio. Mediante la introducción de Doña Felicia en la trama, la búsqueda deja de lado su carácter quimérico y quijotesco (una princesa que no existe) para adquirir ciertos visos de realidad (una mujer de carne y hueso). Gracias a la aparición de la joven, la búsqueda adquiere un objetivo y una finalidad plausibles, ya que se puede vislumbrar una materialización de lo que en un principio parecía un aspecto más de la locura transformativa de Don Sylvio.³²⁶ En este sentido, la presencia de una trama romancesca real cobra especial importancia, ya que en ella Wieland parece utilizar de nuevo la variante heliodorica del *romance*. La aparición de Doña Felicia y su enamoramiento de Don Sylvio sitúa a los dos amantes en una situación similar a la de los protagonistas de un romance bizantino o griego, ya que, al igual que ocurría en este, los enamorados deberán superar una serie de dificultades previas para poder culminar su amor y de este modo recuperar la identidad perdida. En el caso de Don Sylvio y Doña Felicia, las dificultades no provienen del exterior, puesto que el principal obstáculo para la consumación del amor entre ambos es el quijotismo de Don Sylvio. Doña Felicia ama a Don Sylvio y Don Sylvio a Doña Felicia, pero el amor entre ambos no se podrá materializar hasta que Don Sylvio sea curado de su locura imitativa y transformativa. De esta manera, el abandono del quijotismo queda íntimamente ligado a la recuperación de la identidad característica del *romance* y al proceso de ascenso, de

³²⁵ Para Elizabeth Frenzel, el motivo de la búsqueda o *queste*, tan central en el *Don Sylvio*, es una herencia directa de Cervantes y su *Quijote* (125).

³²⁶ En opinión de Daniel Wilson, la trama romancesca entre Don Sylvio y Doña Felicia resulta tan poco realista como la de cualquier *Feenmärchen*: “Even if there is no overt, magic-wand enchantment, the love story Sylvio experiences is just as unrealistic as could stand in any sentimentalised fairy-tale” (74). Desde mi punto de vista, Wilson no observa en este caso el evidente desplazamiento realista que se produce en la novela. Al sustituir la búsqueda ideal de una princesa ideal por una real, Wieland resalta lo aprovechable que podrían resultar las estructuras romancescas cuando son narradas de una manera más plausible y menos extravagante.

manera que culminará con la extirpación de la locura quijotesca, y, finalmente, la arquetípica celebración del matrimonio.

En su empleo de la tradición heliodórica, Wieland se acerca a Fielding y se aleja de él al mismo tiempo. Si bien la introducción de una trama romancesca protagonizada por dos jóvenes amantes es un recurso claramente heredado de *Joseph Andrews* y *Tom Jones*, su uso en *Don Sylvio von Rosalva* difiere en la naturaleza de los obstáculos que el autor alemán pone en el camino de los dos amantes. En *Joseph Andrews*, estos eran de una naturaleza externa. Tanto Fanny como Joseph estaban plenamente convencidos de su deseo de casarse desde el inicio de la novela, por lo que los obstáculos para que este se produjese solamente podían ser de tal naturaleza. Además, al dotar a Joseph de un grado menor de locura quijotesca, se reforzaba la necesidad de que estos impedimentos fueran únicamente externos. En *Tom Jones*, tal y como se ha podido apreciar en los apartados dedicados a esta novela, los obstáculos que debían superar Tom y Sophia eran una combinación de factores externos e internos. Si bien Fielding planteaba toda una serie de dificultades externas a Sophia y Tom en su peregrinaje hacia el matrimonio, no menos relevante resultaba la naturaleza mixta de Tom, su cambio de actitud y su adquisición de la mesura y la prudencia necesarias. En este sentido, el *Don Sylvio* se acerca más a *Tom Jones* que a *Joseph Andrews*, dado que los obstáculos que el protagonista deberá superar serán fundamentalmente internos, psicológicos, pese a que estamos evidentemente ante dos héroes totalmente distintos y que se diferencian por el claro quijotismo de Don Sylvio, ausente en Tom. Además, el retrato de la problemática interna del personaje está mucho más desarrollado en Wieland, y esto viene dado fundamentalmente por su uso de un grado de quijotismo medio en el protagonista, lo que le obliga a prestar una mayor atención al proceso de curación del mismo y al aprendizaje que se deriva de tal proceso, y permite minimizar los obstáculos externos (el matrimonio concertado por Doña Mencia). Para culminar la romantización de su personaje y convertir a su protagonista en un héroe romancesco pleno, Wieland ha de erradicar la locura quijotesca de Don Sylvio, por lo que la paulatina superación de este obstáculo interno o psicológico cobrará una gran importancia dentro de la novela.

Por todo ello, con la entrada en escena de las dos doncellas, se inicia el característico viaje de ascenso, ya que su encuentro con Don Sylvio y su posterior e inesperada aparición en el castillo de Lirias (V. 4) marca el inicio de su reintegración

social y la cura de su quijotismo, de la que se ocupa toda la segunda parte de la novela.³²⁷ Esta bien podría definirse como el triunfo del sentimiento sobre la *Schwärmerei*, o quizás como el lento despertar del sueño quijotesco por parte de Don Sylvio a través del amor verdadero:

Seine Einbildungskraft, unfähig etwas Vollkommeneres zu erstreben, als sich seinen Augen darstellte, wurde nun auf einmal ihrer vorigen Macht beraubt und diente zu nichts, als den Sieg der Empfindung vollkommen zu machen. Alle diese schönen Phantome, womit sie angefüllt gewesen war, verschwanden wie die leichten Dünste eines Frühlingsmorgens von den aufgehenden Sonne; er erinnerte sich seines vorigen Zustands nur wie eines Traums, oder richtiger zu reden, er verfaß ihn und alles, was er kurz vorher gedacht, geliebt und gefürchtet hatte, solange er Donna Felicia vor sich sah, so gänzlich als ob er den ganzen Lethe ausgetrunken hatte. (V. 5: 235)³²⁸

Como muy acertadamente destaca Jeong Taeg-Lim, el amor se convierte en un factor decisivo en la cura del delirio quijotesco y en el proceso de reintegración social. Gracias a la aparición de Doña Felicia, el amor real reemplaza al ideal y ejerce como puente en la transición entre la imaginación romancesca y la realidad empírica:

Mit dem Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Urbild und Abbild eröffnet sich der Schwärmer die Möglichkeit, den Zugang zu Realem zu finden. Die Ähnlichkeit zwischen Prinzessin und Donna Felicia löst bei Don Sylvio Zweifel an der Feengeschichte aus. Erst durch die Liebesbeziehung zu Donna Felicia wird der ideale Gegenstand der Liebe durch den realen Gegenstand ersetzt. Liebe ist also Bindeglied zwischen Realem und Idealem. Was die Liebe eigentlich leistet ist Verzauberung und Entzauberung oder Entfremdung und Integration. Die Liebe ist Ursache für die Schwärmerei und gleichzeitig Mittel gegen die Schwärmerei. Sonst hat sie keinen tieferen Sinn wie in der romantischen Liebe. Der Sieg der Natur über die Schwärmerei konkretisiert sich durch den Sieg der Empfindung über die Einbildung, der durch die Liebe zu Felicia räsentiert wird. Was die Liebe zur Folge hat, ist die Heilung von der Schwärmerei und die Integration des exzentrischen Menschen in die Gesellschaft, in der gesunden Menschenverstand herrscht. (78)³²⁹

³²⁷ Daniel Wilson ha señalado muy acertadamente cómo la novela se encuentra repleta de inesperados encuentros y coincidencias imposibles similares a la inesperada aparición de Doña Felicia en el palacio de Lirias: "the same is true of Don Sylvio: the miracles in the strict sense occur only in the hero's mind, but the entire plot is composed of impossible coincidences, in such a way that we hardly notice how unreal they make the novel" (1981: 35).

³²⁸ «Su imaginación, incapaz de aspirar a algo perfecto tal y como se presentaba a sus ojos, fue robada ahora de su poder anterior, y no servía a otro objetivo, que a consumir el triunfo del sentimiento. Todos estos bellos fantasmas, que llenaban su imaginación, desaparecieron como las brumas de una mañana de primavera ante el sol naciente; recordaba su anterior estado solamente como si hubiera sido un sueño, o hablando más exactamente, mientras contemplaba a Doña Felicia ante sí, olvidaba todo lo que no hace demasiado había pensado, amado y temido, tal y como si hubiera bebido todas las aguas del Leteo».

³²⁹ «Con la relación de similitud entre el prototipo y la imagen se abre al *Schwärmer* la posibilidad de encontrar su entrada a lo real. La similitud entre la princesa y Doña Felicia

Como apunta Taeg-Lim, Felicia empieza a ser asociada por el joven caballero de Rosalva con el retrato encontrado en el bosque, en un proceso por el que lo imaginario va poco a poco cediendo el testigo a lo real:

Um diese Schlüsse desto mehr Stärke zu geben, strengte er die äußerste Macht seiner Phantasie an, sich die vermeinte Prinzessin noch reizender, liebenswürdiger und vollkommener einzubilden als Donna Felicia; aber, es sei nun, daß die Einbildungskraft nicht imstande ist, etwas Vollkommeneres hervorzubringen als die Natur, oder daß ihm die Liebe hierin einer ihrer gewöhnliche Streiche spielte, gewiß ist, das Bild der schönen Felicia stand jedesmal an der Stelle der Prinzessin, und alle seine Bestrebungen, sich dieselbe unter andern Zügen vorzustellen, waren vergeblich. (IV. 8: 247-8)³³⁰

En cualquier caso, no se puede asignar el mérito del despertar de Don Sylvio únicamente a los encantos de Doña Felicia. Wieland, en un movimiento muy característico de la Ilustración, introduce la figura del filósofo, Don Gabriel, que someterá a Don Sylvio a la terapia de la filosofía para hacer ver al caballero lo absurdo de sus propios modelos literarios y de sus ideas cabalísticas, frente a las que Don Gabriel sitúa el estudio científico de la naturaleza, es decir, la física (V. 9: 248). Don Sylvio comienza a dudar de la propia coherencia de su sistema de pensamiento, lo que poco a poco irá acercándolo a la extirpación definitiva de su quijotismo:

Wir begnügen uns also, ihnen zu melden, daß don Gabriel mit aller nur ersinnlichen Hochachtung, die es für die Weisen, welche die Natur im Ganzen und en detail durch Geister bewegen lassen, zu hegen vorgab, so starke Einwürfe gegen diese wundervolle Naturlehre vorbrachte, daß Don Sylvio wo nicht völlig wankte, doch ziemlich erschüttert wurde und (so vorsichtig auch der Philosoph gewesen war, den Feen nicht zu nahe zu treten) nicht wenig besorgt zu werden anfang, was aus allen seinen Märchen und aus seinen eigenen Abenteuern werden möchte,

levanta en Don Sylvio las dudas sobre las historias de hadas. Únicamente a través de la relación con Doña Felicia se sustituye el objeto ideal de amor por el real. El amor es por lo tanto el nexo de unión entre lo ideal y lo real. Lo que realmente propicia el amor es encantamiento y desencantamiento; o alienación e integración. El amor es al mismo tiempo causa de la *Schwärmerei* y su cura. De otra manera no tendría un significado más profundo como en el amor romántico. El triunfo de la naturaleza sobre la *Schwärmerei* se concreta a través del triunfo del sentimiento sobre la imaginación, representado por el amor por Felicia. Las consecuencias del amor son la integración del hombre excéntrico en la sociedad en la que rige la sana razón humana».

³³⁰ «Para dar aún más fuerza a su resolución, empleó todo el poder de su fantasía para imaginarse a la supuesta princesa aún más encantadora, gentil y perfecta que doña Felicia; pero sea quizás que el poder de la imaginación no está en condiciones de engendrar algo más perfecto que la propia naturaleza, o que el amor le jugó una de sus habituales jugarretas, el caso es que el retrato de la bella Felicia empezó a ocupar poco a poco el lugar de la princesa, y todos sus esfuerzos, para imaginarse a esta con otros rasgos, fueron en vano».

wenn die Grundsätze des Don Gabriel, die dieser zwar für bloß Hypothesen gab, sich in facto wahr befinden sollten. (V. 9: 249)³³¹

De esta manera, Wieland centra su ataque de nuevo en la raíz del quijotismo, que no es otra que la cosmovisión derivada de la *Schwärmerei*. Frente a esta, a través de la figura de Don Gabriel, propone el estudio científico de la naturaleza y su observación directa como alternativas para llegar a la curación del quijotismo de Don Sylvio. Esta se producirá definitivamente gracias a la introducción de la disparatada historia del príncipe Biribinker (VI. 1, 2: 302-385), la segunda de las narraciones interpoladas de la novela. Este relato, sobre el que volveremos más adelante, supone un cuento de hadas llevado a una *reductio ad absurdum*, y es inventado por Don Gabriel para hacer ver a Don Sylvio la gran cantidad de incoherencias característica de este tipo de narraciones. Don Sylvio, en un principio, comete de nuevo el quijotesco error de asignar una naturaleza histórica a lo que es claramente ficcional, por lo que queda de nuevo retratado como un lector fallido de la historia de Biribinker. Don Gabriel lo saca de su error, al revelarle que “diese ganze Geschichte von meiner eigenen Erfindung ist”³³² (391), dejando caer el peso de la realidad sobre las elucubraciones metafísicas de Don Sylvio y haciéndole ver que “bei dem allen bleiben Märchen immer Märchen”, o que los cuentos no son más que cuentos (391). Estas revelaciones afectan no poco a Don Sylvio, que deja de creer en la realidad de los *Feenmärchen* tras una larga noche dedicada a la reflexión sobre las ideas de Don Gabriel y la propia historia de Biribinker, reconociendo finalmente la naturaleza puramente literaria y ficcional de los mismos:

Don Sylvio hatte einen guten Teil der Nacht mit Betrachtungen zugebracht, welche den Feen nicht sehr vorteilhaft waren. [...] Die Geschichte des Herrn Biribinker kam ihm jetzt selbst so abgeschmackt vor, daß er nicht begreifen konnte, wie es zugegangen, daß er den Betrug nicht augenblicklich gemerkt habe. Er fand endlich, daß die wahre Ursache davon schwerlich eine andere sein könne als die Ähnlichkeit dieses Märchens mit den übrigen und das Vorurteil, so er einmal für die Wahrheit der letzern gefaßt hatte. Er konnte sich selbst nicht länger verbergen, daß wenn auch die Ungereimheiten im Biribinker um etwas weiter getrieben wären als in andern Märchen, dennoch die Analogie zwischen dem ersten und

³³¹ «Nos contentaremos con informarles, de que Don Gabriel, pese a todo el respeto imaginable que pretendía mostrar por aquellos sabios que dejan que la naturaleza, tanto en su totalidad como en el detalle, se mueva por la agencia de los espíritus, lanzó tales objeciones en contra de esta especie de maravillosa ciencia de la naturaleza, que Don Sylvio, si no plenamente convencido, al menos quedó conmocionado (tan cuidadoso como fue el filósofo de no tratar de cerca en ningún momento a las hadas) y comenzó a estar no poco preocupado por qué sería de todos sus cuentos y de todas sus aventuras, cuando los principios de Don Gabriel, que este planteó como meras hipótesis, se mostrasen de facto verdaderos».

³³² «Esta historia es de mi propia invención».

den letzern groß genug sei, um ihm, zumal in Betrachtung alles dessen, was Don Gabriel und Don Eugenio dagegen eingewandt hatten, alle Märchen ohne Ausnahm verdächtig zu machen. (VII. 2: 400-1)³³³

Don Sylvio queda de esta manera curado del quijotismo que su falta de contacto con el mundo exterior había propiciado.³³⁴ En este sentido, el quijotismo queda claramente ligado a la inexperiencia y la fantasía queda retratada como un producto de esta:

Unserer Held, der nicht länger zweifeln könnte, daß alles dieses, sosehr es einer bezauberten Gegend gleichsahe, ein Werk der Kunst seie, die von einer dichterischen Imagination geleitet, aus der geschickten Verbindung der verschiedenen Schönheiten der Natur und der nachahmenden Künste ein so angenehmes Ganzes hervorzubringen gewußt habe, kam beim ersten Eintritt in diesen anmutsvolles Hain auf den Gedanken, daß die Phantasie vielleicht die einzige und wahre Mutter des wunderbares sei, welches er bisher aus Unerfahrenheit für einen Teil der Natur selbst gehalten hatte. (VII. 2: 401)³³⁵

Así es cómo, gracias a las reflexiones sobre la historia creada por Gabriel y al artificial encanto del jardín de Lirias, Don Sylvio llega a reconocer la verdadera naturaleza de lo maravilloso, que reside en la combinación artística de la belleza de la naturaleza con las artes imitativas. La fantasía, por lo tanto, puede crear una bella segunda realidad, pero una segunda realidad estética, que en ningún caso puede sustituir a la primera. Al llegar a reconocer este aspecto de las artes, Don Sylvio pasa a convertirse en un *observador de segundo grado* capaz de disfrutar la fantasía como un divertimento puramente estético. Con la superación de la inexperiencia quijotesca y el

³³³ «Don Sylvio había pasado una buena parte de la noche sumido en reflexiones, que no resultaban ser muy ventajosas para las hadas. [...] La historia del señor Biribinker le parecía en estos momentos un despropósito tal, que no podía comprender cómo no había reconocido la jugarreta en ese mismo momento. Finalmente comprendió que la verdadera causa de esto difícilmente podría ser otra que el parecido de este cuento con los otros, y la parcialidad que había tenido hacia la veracidad de estos últimos. No pudo ocultarse durante más tiempo, que, si bien los desatinos en la historia de Biribinker habían sido llevados un poco más lejos que en los otros cuentos, en cualquier caso la analogía entre el primero y estos últimos era demasiado grande para, una vez recapacitando sobre todo lo que Don Gabriel y Don Eugenio habían alegado en contra de estos, hacer a todos ellos sin excepciones demasiado sospechosos».

³³⁴ Sin embargo, como acertadamente señala John Heins, el despertar del sueño quijotesco no lleva a su protagonista al mundo de la cruda realidad, sino a un mundo más realista pero que cuenta con claros tintes romancescos, estableciéndose de esta manera dos niveles ilusorios, el del mundo *romance* de los cuentos de hadas y el de las propias convenciones romancescas presentes dentro del universo cómico-realista de la novela (2003: 538).

³³⁵ «Nuestro héroe, que no podía dudar por más tiempo de que todo esto, que tanto se parecía a un lugar encantado, no era más que una obra de arte que, dirigida por una imaginación poética, había sabido crear una totalidad tan bella de la acertada unión de las distintas bellezas de la naturaleza con las artes imitativas, llegó al entrar en este plácido prado al pensamiento de que quizás la fantasía fuese la única y verdadera madre de lo maravilloso, que él hasta ahora por su inexperiencia había tomado por una parte de la naturaleza misma».

logro de la madurez personal y lectorial, queda preparado el camino para las archiromancescas escenas de anagnórisis y matrimonio.³³⁶ Gracias a la llegada de Doña Mencia a Lirias (VII. 3: 145) se crean las potenciales complicaciones externas para el matrimonio entre Don Sylvio y Doña Felicia, dado el acuerdo que esta había alcanzado con el procurador de Xelva para casar a su sobrino con la horrible Mergelina. Sin embargo, este problema quedará rápidamente solucionado, ya que la perspectiva de emparentar el noble y vetusto árbol genealógico de los Rosalva con otra familia noble y de amplios recursos económicos, la de Doña Felicia, hará vencer las iniciales reticencias de Doña Mencia (422). En cualquier caso, antes del matrimonio, se produce la característica anagnórisis, que en este caso, contrariamente a como ocurría en *Joseph Andrews* o en *Tom Jones*, no afecta directamente a los protagonistas principales de la trama romancesca.

En efecto, Wieland cierra en el tercer capítulo del último libro un hilo que había dejado abierto muy al principio de la novela, el de la misteriosa desaparición de la hermana de Don Sylvio (I. 7: 33). Esta había desaparecido a los tres años y se suponía que había sido raptada por una gitana, trama que nos remite de nuevo a Fielding y al intercambio de bebés llevado a cabo por la gitana en *Joseph Andrews*. En la historia de la vida de Hyacinthe ya se nos daban ciertas pistas que remiten a este hilo narrativo y Don Sylvio llega incluso a preguntar a Don Eugenio por la posibilidad de que Hyacinthe sea efectivamente su hermana desaparecida (V. 14: 297). Sin embargo, la anagnórisis final no se producirá hasta la llegada de la gitana que había leído las manos a Don Sylvio y Pedrillo y que había jugado un rol fundamental en la historia de Hyacinthe, a la que había utilizado como artista ambulante para posteriormente intentar introducirla en el mundo de la prostitución.³³⁷ La gitana revelará la verdadera filiación de Hyacinthe, confirmando su identidad como Doña Seraphina, la hermana perdida de Don Sylvio. La milagrosa e inesperada aparición de una cadena dorada con

³³⁶ Para Wilson, estas anagnórisis finales son un claro signo de la propia artificialidad y ficcionalidad de lo narrado (75-77). Las implicaciones metaficcionales de *Don Sylvio* serán tratadas en el próximo apartado.

³³⁷ Como se puede observar, el argumento típicamente romancesco de la historia interpolada de Hyacinthe guarda una extraordinaria similitud con el de *La Gitanilla*, de las novelas ejemplares cervantinas. Guy Stern ha apuntado hacia una posible influencia conjunta de Cervantes y Richardson en esta narración en su artículo "Saint or Hypocrite? A Study of Wieland's 'Jacinte' Episode" (1954). De este modo, el *romance* en Wieland se manifiesta tanto en la trama principal, como ocurría en las novelas de Fielding, como en las historias interpoladas, como ocurría en el *Quijote*.

una cruz certifica su parentesco con Don Sylvio, corroborado por Doña Mencia tras un riguroso examen (VII. 3: 420-1) y completando de esta manera la anagnórisis característica del romance que Wieland incorpora a su novela.

Con esta anagnórisis final se propicia la arquetípica escena de matrimonio entre las dos familias, que quedan de esta manera entrelazadas (VII. 4: 421). A esta escena final se sumará Pedrillo, que será recompensado por la fidelidad a su señor con la mano de Laura, la doncella de Doña Felicia, redondeando el carácter romancesco que Wieland le asigna (423). De este modo, gracias a este inaudito triple matrimonio, se culmina la romantización de los personajes de la novela y se corona el proceso de ascenso e integración en un universo idílico tan característico de la perspectiva vertical. Esta sucesión de acontecimientos resulta aún más significativa, porque supone la curación definitiva del quijotismo de Don Sylvio, que, tras despertar finalmente de sus ensoñaciones, emprenderá un viaje de formación a través de Europa junto a Don Eugenio, con el que el protagonista culminará un proceso de aprendizaje que lo llevará a la madurez personal. (422-3)

Este típicamente romancesco final feliz lanza una nueva luz sobre el valor que Wieland otorga a la imaginación en su novela. Tal y como señala Ellis Shookman, la imaginación se manifiesta como un atributo un tanto ambiguo, que se constituye como una maldición y como una bendición al mismo tiempo (27-28). Por una parte, la imaginación exacerbada de Don Sylvio y su falta de distancia crítica respecto a lo leído sitúan al joven noble español en una gran cantidad de ridículas situaciones, de las que generalmente sale mal parado. Pero, por otra, tal y como resalta Friedhelm Marx, las lecturas de Don Sylvio también fomentan su comportamiento heroico (89) y suponen un sano contraste respecto al mundo cerrado y muerto de Rosalva, representado por la figura de Doña Mencia (83). Además, si se analizan las consecuencias de la búsqueda quijotesca de Don Sylvio, cabe destacar que estas no son en ningún caso negativas, ya que, gracias a su salida de Rosalva, Don Sylvio no solamente encuentra a su futura esposa, sino que también halla finalmente a su hermana perdida, por lo que pueden calificarse de tremendamente positivas para el joven noble español. Como destaca Marx, Don Sylvio no tiene demasiados motivos para lamentar su *Schwärmerei* (91), que, tal y como señala Wilson, le lleva a constituirse como el héroe de un cuento de hadas, el de la propia novela de Wieland: “Don Sylvio’s Schwärmerei does lead him to win the fairy princess, that is, the woman he beleives is pictured on the locket he found – as

a beautiful woman, not a chimera [...] thus Sylvio may be seen as the hero of a fairy tale, not only in his own imagination but also on the fictive world of the novel" (1981: 34). El final de la novela, tal y como apunta Baldwin, valida en cierta manera la visión romancesca de Don Sylvio (39), pero lo hace de una manera desplazada, incorporando un mayor realismo al género y tematizando el proceso de reconocimiento por parte de Don Sylvio de la naturaleza estética y literaria de lo fantástico, aprendiendo a distinguir entre la realidad empírica y esa segunda realidad que puede ofrecer un deleite artístico y una "capacidad de entusiasmo intersubjetiva" (Marx 78), cuyas consecuencias, como se ha podido observar, no han de ser en todos los casos negativas.

La presencia de lo romancesco en la estructura de la novela se manifiesta, además, en el predominio de la casualidad o de la providencia en el desarrollo de la acción, otro de los recursos característicos tanto del modo *romance* como de su variante genérica bizantina. A lo largo de la novela de Wieland nos encontraremos con numerosos golpes de timón de la casualidad en momentos relevantes en el devenir de los acontecimientos. Un claro ejemplo de ello lo podemos encontrar en el capítulo séptimo del cuarto libro. Tras haberse encontrado con Don Sylvio y haber escuchado gracias a Pedrillo el objeto de la búsqueda de los dos aventureros, Doña Felicia y Laura se admiran ante la extraña locura de tanto señor como acompañante y se disponen a indagar sobre las causas de la misma. La casualidad providencial les ahorra tal esfuerzo, ya que el barbero, conocido de Don Sylvio, aparece casualmente para explicar la extraña *Schwärmerei* de Don Sylvio y ofrecer a Laura y Felicia un retrato un tanto romantizado del propio caballero:

Man endigte also damit, daß Laura sich bemühen sollte, sobald als möglich nähere Erkundigungen von Don Sylvio von Rosalva einziziehen. Zu gutem Glück ersparte ihr der Zufall diese Mühe, indem es sich von ungefähr fügte, daß der nämliche Barbier, dessen wir bereits mehrmal Erwähnung getan und der in der ganzen Gegend für eine desto bessern Wundarzt gehalten wurde, weil er auf viele Meilen umher der einzige war, gleich den folgenden Morgen nach Lirias kam, um einen Bedienten zu besuchen, der schon etliche Wochen an einem Beinbruch gelegen war. (202-3, énfasis añadido)³³⁸

³³⁸ «Finalmente se decidió que Laura debería esforzarse en recolectar tan pronto como fuera posible informaciones más cercanas sobre Don Sylvio von Rosalva. *Por suerte le ahorraría la casualidad este esfuerzo*, ya que ocurrió que precisamente aquel Barbero del cual ya hemos dado información más de una vez, y que en todo el territorio era considerado como un buen cirujano, ya que era el único en muchas millas a la redonda, llegó esa misma mañana a Lirias para visitar a un empleado que desde hacía algunas semanas estaba en cama por la rotura de una pierna».

El retrato que el barbero ofrece de Don Sylvio excita la curiosidad de Doña Felicia y Laura por conocerle. Para ello, se encomiendan – significativamente – a la fortuna, que, según el narrador, tiene una gran importancia en todos los asuntos humanos: “Es blieb ihnen also zuletzt nicht anders übrig, als die Hoffnung, daß den Zufall, dem man in allen menschlichen Angelegenheiten vieles überlassen muß, vielleicht in kurzem mehr zu Begünstigung ihrer Absichten tun könne als die angesonnensten Entwürfe“ (204).³³⁹

Y, en efecto, la casualidad seguirá jugando un papel fundamental en episodios centrales para el desarrollo de la acción. Tras rescatar a los tres jinetes del asalto anteriormente mencionado, nos encontramos ante una nueva y casual coincidencia, ya que precisamente esos tres jinetes resultan ser Don Eugenio de Lirias, hermano de Doña Felicia, Don Gabriel y Hyacinthe, la hermana perdida de Don Sylvio (V. 6: 236). En este caso, Wieland utiliza la casualidad para atar los cabos sueltos de la historia y propiciar las escenas de anagnórisis y matrimonio. No menos casual resulta la llegada de Don Sylvio a Lirias (V. 4: 225), ya que, tras separarse de Don Eugenio, Hyacinthe y Don Gabriel en una posada para continuar en la *Feerei*, la peregrinación de Don Sylvio lo llevará finalmente a lo que él toma por castillo de un hada, que naturalmente no será otro lugar que la residencia de Doña Felicia, a la que Don Sylvio encuentra casualmente dentro de este lugar (229), propiciándose el enamoramiento “real” y consecuentemente el desenlace de la obra.

Esta utilización de aspectos romancescos por parte de Wieland resulta una muestra más de la influencia del modelo de Fielding en la novela del autor de Biberach. Como señala Friedhelm Marx (108), la novela de Wieland se acerca bastante a aquellos “Bücher im Geschmack des Comischen Romans”, o libros escritos según el gusto del *roman cómico*, a los que el narrador hace referencia en el primer capítulo del quinto libro de la novela (214). Al igual que Fielding llevara a cabo tanto en *Joseph Andrews* como en *Tom Jones*, Wieland introduce en su obra un realismo novelesco impregnado de ciertos aspectos romancescos, lo que lo sitúa de nuevo en la órbita del realismo inclusivo cervantino y del *comic romance*. Sin embargo, Wieland no efectúa una imitación servil, sino una emulación creativa, ya que lleva a cabo ciertas modificaciones en lo que hemos definido como manera de Fielding. Como se ha visto

³³⁹ «No les quedó finalmente más que la esperanza de que la casualidad, a la que hay que remitirse en todas las cuestiones humanas, podría interceder quizás en poco tiempo a favor de sus intenciones más que todos los más detallados planes».

anteriormente, el autor inglés construía sus personajes a través de una mezcla entre lo bajo y lo alto, entre lo vulgar y lo heroico, siguiendo claramente el modelo ofrecido por Paul Scarron. Wieland, por su parte, centra los aspectos cómicos de Don Sylvio en su quijotismo, sometiendo a la figura central de su novela a un proceso de romantización y de rehabilitación mucho más profundo que el que se produce en la novela de Fielding. Wieland, en este sentido, bebe de la tradición cervantina inglesa para desarrollarla en una dirección diferente, que solo encuentra parangón en la Arabella de *The Female Quixote* (1752) de Lennox o en el protagonista homónimo del *Launcelot Greaves* de Smollett, publicado por entregas unos pocos años antes (1760-61). Al igual que Fielding, Smollett y Lennox, Wieland nos presenta un héroe joven con unas nociones equivocadas de la realidad provocadas por ciertos modelos literarios que lo llevan al quijotismo. En este sentido, Wieland se acerca a los Quijotes característicos de la tradición cervantina inglesa de la segunda mitad del XVIII en los que la inexperiencia juvenil juega un papel fundamental dentro de la locura quijotesca. Al igual que Fielding, Smollett y Lennox, Wieland sitúa a su particular Quijote en una trama romancesca, que es la que a la postre lo cura de su particular quijotismo, que queda definido como un proceso reversible propiciado por la inexperiencia de un personaje que, por lo demás, posee todos los atributos de un héroe romancesco.

Sin embargo, pese a estas similitudes con la tradición cervantina inglesa del XVIII, Wieland se aparta de ella al dotar a Don Sylvio de un grado mayor de quijotismo y presentarlo como un quijote medio, en el que confluyen no solamente los aspectos imitativos del quijotismo sino también los transformativos. Con ello Wieland crea un problema a priori más difícil de solventar, ya que la locura quijotesca de su protagonista se encuentra aparentemente más cerca de la irreversibilidad que muestra en *Don Quijote* que de la sencilla mutabilidad que manifiesta en Fielding. De este modo, al situar a su héroe en un grado de quijotismo mayor y, por lo tanto, hacer su superación del mismo más compleja, nos encontraremos necesariamente con un mayor énfasis en el proceso de rehabilitación, en la maduración del personaje. Wieland dedica toda la segunda parte de su novela a esta transformación y a la superación del quijotismo, que se constituye como un proceso de formación. El autor alemán enfatiza este proceso a través de la aparición de Doña Felicia y gracias a la explicitación de la naturaleza ficticia de la literatura llevada a cabo por Don Gabriel, aspecto que nos lleva a la naturaleza eminentemente metaficcional de la obra que será tratada en apartados

posteriores de este estudio. Estos dos personajes conforman el eje que propicia la pedagogía quijotesca, que adquiere en Wieland una mayor importancia, pues, al mostrar por primera vez de una manera detallada el proceso de superación del quijotismo del personaje, el autor alemán explicita las intenciones eminentemente pedagógicas de su obra. Gracias a estas, Wieland advierte a sus lectores del peligro de la conjunción de la inexperiencia con ciertos modelos literarios y ofrece como soluciones la experiencia y el reconocimiento de la naturaleza ficticia de la literatura. De esta manera, no solamente Don Sylvio aprende, sino que el lector también evoluciona en su manera de leer, ya que Wieland nos invita a leer con detenimiento y distanciamiento su obra, precisamente para evitar la caída en un quijotismo similar al de Don Sylvio. La primera novela cervantina de Wieland se encuentra por lo tanto a medio camino entre el *comic romance* y la novela de formación o *bildungsroman*. Sobre las implicaciones lectoriales y el papel del *Don Sylvio* como precursor del *bildungsroman* volveremos más adelante.

Finalmente, cabe resaltar que precisamente estas innovaciones llevadas a cabo por Wieland nos permiten poner en cuestión las críticas de los hermanos Schlegel y reafirmarnos en nuestra posición inicial. Wieland no es un mero imitador de los modelos ingleses, sino más bien un mediador entre la interpretación de Cervantes que estos llevan a cabo y la literatura alemana del momento. El autor de Biberach aprende una manera de hacer novela característica de Cervantes y de Fielding, pero inaugura nuevos caminos para la novela cervantina que resultarán fundamentales en el propio proceso de desarrollo de la novela alemana a lo largo del siglo XVIII y que permitirán nuevas transformaciones de esta. Ello otorga a Wieland un carácter ciertamente innovador y no servilmente imitativo, algo que su uso de técnicas distanciadoras y metaficcionales, que serán analizadas en el siguiente apartado, pone de manifiesto.

5.2.3. Autoconciencia y metaficción

Zum ersten mal in der Geschichte der deutschen Erzählkunst finden wir in Wielands Romane einer Sprache, in der Darstellung und Reflexion derart indifferent sind; Wieland ist der erste deutsche Erzähler, dessen Erzählweise das

Erzählte dergestalt zum unterbrochenen Reflektierten macht. Er hat tatsächlich die erste modernen Romane in deutscher Sprache geschrieben.³⁴⁰

Wolfgang Preisendanz, "Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungs Prinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (*Don Sylvio, Agathon*) (93)

Es ist jedenfalls kein Zufall, daß die Erzählerrolle mit allen Privilegien eines transzendentalen Erzählens erst im 18. Jahrhundert voll zur Entfaltung gelangt, am deutlichsten in Romanwerken englischen Autoren, in Deutschland bei Wieland [...] Ansätze zu einem freien Erzählen finden sich dagegen im 17. Jahrhunderts in jenem Bereich, in dem die Normen des Heldenromans ihre Gültigkeit verlieren, im französischen *roman comique*, im Grunde schon bei Cervantes. Zu einem repräsentativen Zeichen der Epoche wird der transzendente Erzähler erst in einer literarischer Kultur, wo die Representationsfunktion der Literatur einer ganz anderer Auffassung des Schreibens weicht. In dieser Auffassung ist der Gedanke intimer empfindsam Geselligkeit ebenso enthalten wie die Form des rationales Diskurses, der dazu benutzt wird, den literarischen Vorgang selbst zum Thema kritisch analytischer Betrachtung zu machen.³⁴¹

Viktor Žmegač, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik* (53)

Al igual que Miguel de Cervantes y Henry Fielding, C. M. Wieland es un maestro de la narración metaficcional. Como señala Wolfgang Preisendanz, Wieland quizás sea uno de los primeros grandes narradores en lengua alemana en introducir una profunda reflexión sobre la obra dentro de la propia obra, dotando a la novelística germana de una modernidad similar a la alcanzada por la novela inglesa del siglo XVIII y por el *Quijote* cervantino. Wieland, gracias a su uso de la narración autoconsciente, se convierte en uno de los primeros novelistas alemanes en mirar a su obra como un producto artístico, como una creación fundamentalmente ficcional y literaria. Como

³⁴⁰ «Por vez primera en la historia de la narrativa alemana encontramos en las novelas de Wieland un lenguaje en el que representación y reflexión son iguales; Wieland es el primer narrador alemán cuya forma de narrar convierte lo narrado en este sentido en reflexión ininterrumpida. Él ha escrito, de hecho, las primeras novelas modernas en lengua alemana».

³⁴¹ «En cualquier caso no es ninguna casualidad, que el rol del narrador con todos los privilegios de una narración transcendental consiga desarrollarse por vez primera en el siglo XVIII, en los casos más significativos en autores ingleses, en Alemania en Wieland [...] Por el contrario, puntos de partida para una narración libre se encuentran ya en el siglo XVIII, en aquel campo en el que las normas del romance heroico pierden su validez, en el *roman comique* francés, en principio ya en Cervantes. El narrador transcendental se convertirá en el símbolo representativo de la época por primera vez en una cultura literaria, donde la función de representación de la escritura cede ante una concepción totalmente distinta. En esta concepción se alberga precisamente el pensamiento de íntima y sentimental sociabilidad [entre el narrador y el lector] así como la forma del discurso racional que será empleado con el fin de convertir el propio proceso literario en el objeto de reflexión analítica».

apunta John Heins, gracias a su naturaleza autoconsciente, *Don Sylvio von Rosalva* niega su presunto carácter histórico para afirmarse como una obra imaginativa y estética, como pura y absoluta ficción. De esta manera, Wieland, ofreciendo su propia respuesta al debate poetológico sobre la novela en las letras alemanas del siglo XVIII, descubre para la narrativa alemana un nuevo tipo de realismo representacional, que va más allá del criterio de verosimilitud y eficacia moral de la obra:

[...] the text in the end exposes the fictionality of the so-called 'nature' which ostensibly triumphs, through a series of references to the novel's own fictionality. In Wieland's self-conscious narrative, nature exposes itself as an artifact of the literary text rather than the unproblematic and unquestionable ground of all existence and all cognition. In this way the novel undermines easy claims of verisimilitude in novels, and in so doing problematizes an important part of the argument which advocates of the novel in the German context made for the form's legitimacy. The text illustrates Wieland's move away from the twin pillars of verisimilitude and moral efficacy, and toward the independent value of imagination and the aesthetic. (2003: 532)

De hecho, como muy acertadamente señala Friedhelm Marx, la novela alemana del XVIII y, más específicamente, las primeras novelas de C.M. Wieland, convierten la reflexión sobre la literatura en la temática principal de sus obras, llevando a cabo una legitimación poetológica propia en términos inequívocamente estéticos (49-50).³⁴² De este modo, no sorprende que toda la obra de Wieland muestre una incesante preocupación por sus lectores y por el propio estatus de la novela en el sistema de los géneros literarios: "throughout his opus Wieland tenaciously engages these questions of literary imagination, ingenuity and influence. His first novel *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764) dramatically manifests his concerns with reading, readers, and narratives" (Baldwin 38). La novela de Wieland no es únicamente una reacción frente a la literatura anterior capaz de incluir a esta de forma depurada, sino que apunta también a su propio carácter como literatura, como juego ficcional. El autor suabo logra conseguir este efecto gracias a una serie de técnicas heredadas principalmente de Miguel de Cervantes y Henry Fielding, y

³⁴² "Als sich etablierende Gattung hat der Roman wie keine andere Gattung des 18. Jahrhunderts Literatur zu seinem Thema gemacht. Literarische Selbstreflexion gehört zur poetischen Praxis, bevor sie von der romantischen Romantheorie explizit gefordert wird [...] Der theoretischen Emanzipation [...] korrespondiert eine romanimmanente, *ästhetische* Selbstlegitimierung". [Como género en pleno proceso de establecimiento, la novela ha convertido, como ningún otro género del siglo XVIII, a la literatura en su temática principal. La autoreflexión literaria pertenece a la práctica poética, antes de que la teoría de la novela romántica la exija explícitamente [...] A la emancipación teórica [...] corresponde una legitimación estética propia inmanente en las propias novelas.]

que se manifiestan tanto a un nivel extradiegético como intradiegético. Estas van desde la utilización de un protagonista que es definido fundamentalmente como un lector fallido—algo que, como veremos en este apartado, posee unas implicaciones concretas respecto a la pedagogía lectorial que Wieland trata de ejercer en su novela—al empleo de las características paradójicas bajo las que opera la narración metaficcional y autoconsciente.³⁴³ Gracias a estas técnicas, el autor alemán señala, al igual que ya hicieran sus maestros Cervantes y Fielding, tanto la literariedad de lo narrado y su carácter manipulador de la realidad como la naturaleza ficticia, y en ningún caso real, de la propia obra.

³⁴³ En su brillante estudio, Friedhelm Marx pone de manifiesto cómo la figura del lector fallido quijotesco propicia una reflexividad literaria inusual en novelas anteriores a la segunda mitad del siglo XVIII alemán:

In der Figur der lesenden Helden ist in Selbstbezug der Literatur unmittelbar gegeben, insofern im Buch von Büchern die Rede ist. [...] Die explizite (oder implizite) Bezugnahme auf andere Texte durch den Lesestoff des Protagonisten verleiht den Romanen eine Reflexionsebene, die durchaus nicht allen Texten zu allen Zeiten zukommt (39-48). [En la figura del héroe lector existe una referencialidad de la literatura hacia sí misma, dado que en el libro se habla sobre libros [...]. La toma de postura hacia otros textos a través del tipo de lecturas de los protagonistas otorga a las novelas una dimensión reflexiva, que en ningún modo corresponde a todos los textos en todos los momentos históricos.]

Para Daniel Wilson, la presencia de numerosos lectores fallidos como protagonistas de las novelas alemanas de la segunda mitad de siglo supone el reconocimiento de un mejor entendimiento de la naturaleza de la ficción por parte de ciertos novelistas alemanes de este momento, entre ellos Musäus y Neugebauer: “as writers began to understand the nature of fiction more fully in the 1750’s, they took up the theme of the reader who cannot distinguish reality from fiction in their novel’s own plots; notable examples are Neugebauer’s *Teutscher Don Quichotte* (1753) and Musäus *Grandison der Zweite*”. (1981: 85)

En cualquier caso, estas novelas suponen una minoría dentro del panorama novelístico alemán de este momento, dado que un gran número de autores seguía tratando de convencer a los lectores sobre la veracidad de su relato gracias al recurso de la ficción editorial. En este sentido, Wilson señala muy acertadamente que “by the time *Don Sylvio* was written in the early 1760’s, most readers were still not prepared to read the novel as fiction” (85), por lo que la aportación de autores como Neugebauer, Musäus y Wieland resulta tremendamente innovadora en este sentido. Por su parte, como ya hemos señalado anteriormente, Andreas Seidler ve la figura del lector fallido como un elemento fundamental a la hora de establecer una observación de segundo orden (*Beobachtung zweiter Ordnung*), en tanto que los lectores de la novela observan la lectura de otro lector de novelas, sirviendo de esta manera como incentivo para una mayor reflexión sobre las condiciones de nuestra propia observación, de nuestra propia lectura (124). Para Seidler, esta observación de segundo grado se manifiesta en el texto fundamentalmente a través de tres perspectivas. En primer lugar, el proceso de narración reflexiona sobre sus propias condiciones y posibilidades (ejerce, por lo tanto, una reflexión metaliteraria). En segundo lugar, el texto se convierte en metaficcional, es decir, muestra los elementos diferenciadores que le convierten en ficción; y, finalmente, el texto se constituye como alegoría de la lectura, obligando a los lectores a ejercer una observación de su propia observación, efectuando de este modo lo que en este estudio ha sido denominado como pedagogía quijotesca. En este apartado analizaremos estos tres aspectos fundamentales que se derivan de la interesante noción de observación de segundo orden elaborada por Seidler.

Wieland hereda de Cervantes todo el aparato narratorial que sustenta su novela. Al igual que el autor español, Wieland articula en *Don Sylvio* un nivel extradiegético en el que se explica la génesis de la propia obra. Gracias al informe posterior del editor—significativamente situado, *por un descuido*, al principio de la novela—, los lectores conocen cómo el texto que tienen ante sus ojos es obra de un cierto Don Ramiro von Z***, un supuesto autor español que habría ejercido como secretario de un conocido consejero español activo en la corte de alguno de los principados alemanes.³⁴⁴ Esta es toda la información que Wieland ofrece sobre el autor fingido del texto, dado que el editor de este llega a la obra a través de la traducción del manuscrito original efectuada por un amigo suyo. El editor relata cómo el traductor le encargó la publicación de la obra para salvarla del olvido, ya que esta nunca llegó a ser editada en España por la censura ejercida por el Arzobispo de T***. Desde un primer momento Wieland deja que se levanten ciertas dudas acerca de la historicidad de la obra, ya que el lector se encuentra ante un supuesto manuscrito que realmente nunca fue impreso. Estas dudas aumentan una vez que el editor revela al lector cómo nunca ha llegado a ver el manuscrito, por lo que los lectores del texto han de fiarse necesariamente de la veracidad del traductor, ya que el editor decide sorprendentemente “daß ich mir die Mühe nicht geben mag, an der Wahrheit seiner Erzählung zu zweifeln” (5).³⁴⁵ Mediante la aparición estas dudas en torno a la autenticidad del manuscrito se dejan entrever las primeras contradicciones metaficcionales de la novela de Wieland, que muestran de nuevo de un claro carácter cervantino. Si Cervantes nos invitaba a creer en la puntualidad histórica de un cronista que era a su vez un encantador y tal vez mentiroso, Wieland contrasta la “exactitud” y “las obligaciones de la veracidad histórica” (190) que invoca su narrador con las dudas que levanta una narración basada en un manuscrito que el editor ni siquiera ha llegado

³⁴⁴ Para Daniel Wilson, el supuesto error del editor en situar su informe posterior como prefacio no resulta en ningún caso aleatorio. Para el crítico norteamericano, Wieland se sirve de este recurso para levantar dudas en el lector sobre la fiabilidad del editor que compila el supuesto material histórico de la novela:

We must conclude that the editor who writes the ‘Nachbericht’ is biased and unreliable. Wieland has intentionally and ironically opened the book with a clear indication of the editor’s unreliability—it is not ‘aus Versehen’ that the ‘Nachbericht’ introduces us to the novel (as the editor would have us believe), for it serves to warn the alert reader. (25)

La filiación cervantina de este recurso resulta evidente si se comparan las dudas que Wieland levanta en torno a su editor con la poca fiabilidad de los agentes narratoriales del *Quijote*.

³⁴⁵ «Que no me quiero tomar la molestia de dudar de la veracidad de su narración».

a tocar con sus manos. Como muy acertadamente destaca Steven R. Miller, la *Quellenfiktion* se convierte en un aparente juego entre autor y lectores, pero que en última instancia destruye la tradicional ilusión de la veracidad histórica de lo narrado:

[...] die Quellenfiktion ist ein Spiel, das der Erzähler absichtlich mit dem Leser treibt. Je umständlicher die Quellenfiktion gestaltet wird, desto mehr entlarvt sich die Fiktion als solche. Der Erzähler zielt primär auf die Zerstörung der traditionellen Illusion der buchstäblich Wahrheit, die den Leser davon abhält, die Allgemeingültigkeit der Darstellung zu erkennen. Die Illusion wird zerstört, indem sie zuerst heraufbeschwört, dann übertrieben, ins Lächerliche gezogen wird. (137)³⁴⁶

Al mismo tiempo, tal y como ya ocurría en Cervantes, el recurso de la ficción editorial se convierte en *Don Sylvio* en una clara parodia tanto de las aseveraciones de veracidad histórica de ciertas novelas del siglo XVIII como de sus ingenuos lectores:

The 'Nachbericht des Herausgebers', when placed in this perspective, obviously parodies the extravagant claims of factual truth which were almost de rigueur in prefaces to novels throughout the earlier part of the century [...] both the dispute between the theological disputants over *Don Sylvio* and the blatantly flawed claims of factual reality for the novel are parodies of outmoded conventions in prefaces to novels. [...] The aim of this parody in the preface is to warn the reader against believing such claims of factual truth, either in the novels parodied or in *Don Sylvio* itself. This brings us to the most important historical reference of *Don Sylvio*: the actual eighteenth-century reader is parodied on the novel. (Wilson 1981: 85-86)

El prefacio, por lo tanto, es empleado por Wieland no solamente para parodiar las aseveraciones de veracidad histórica típicas de las novelas previas al *Don Sylvio*, sino también para advertir al lector sobre el tipo de lectura que su propia novela requiere. Como señala Claire Baldwin, la ficción editorial se convierte en un recurso para moldear la recepción que el autor quiere que el lector haga de su texto (3), propiciando una cierta distancia respecto a lo narrado que abre para el lector una nueva dimensión,

³⁴⁶ «La ficción editorial es un juego que el narrador juega a propósito con el lector. Cuanto más detalladamente se representa la ficción de fuentes, más se revela esta como ficción. El narrador apunta primariamente a la destrucción de la tradicional ilusión de verdad literal, que impide al lector reconocer la validez universal de la representación. La ilusión es destruida en tanto a que primariamente se evoca para luego exagerarla hasta lo irrisorio». Por su parte, Andreas Seidler manifiesta una opinión muy similar a la de Miller al respecto:

Die im Roman des 18. Jahrhundert zur Behauptung historischer Wahrheit stark strapazierte Herausgeberfiktion wird von Wieland aufgegriffen und derart überdehnt, dass sie entgegen ihrer ursprünglicher Funktion gerade den Kunstcharakter des vorliegenden Buches deutlich macht (118). [La ficción editorial utilizada para la aseveración de la veracidad histórica, muy agotada ya en la novela del siglo XVIII, es utilizada por Wieland y llevada al extremo, ya que en contra de su función original precisamente pasa a revelarnos el carácter artístico del libro que tenemos ante nosotros.]

dirigida fundamentalmente por el narrador que conduce al lector hacia los aspectos crítico-formales del propio texto. El prefacio, como acertadamente destaca Sven-Aage Jørgensen, se convierte de esta manera en un síntoma inequívoco de autoconciencia (4). Para el crítico danés, la nueva novela que Wieland trataba de establecer en Alemania requería la formación de un nuevo público lector (7-8), por lo que el prefacio se convierte en el lugar privilegiado en el que articular el pasaje del lector hacia una lectura más crítica y menos ingenua del texto. En este sentido, como resalta Jørgensen, los paralelos entre la obra de Fielding y la de Wieland resultan bastante claros, ya que ambos autores tratan de educar a un público lector sumamente heterogéneo en un disfrute puramente estético de la experiencia literaria:

In vielen Vorreden sucht Wieland, seinen Leser auf die ästhetische Erfahrung einzustimmen, ihm die richtige Reaktionen zu ermöglichen. Und seine Vorreden zeigen deutlich den heterogenen Charakter seiner Leserschaft – und wieder gilt, daß Wieland keineswegs der erste Autor ist, der auf einmal für den gebildeten und für den primitiven Geschmack schreiben wollte. Auch Fielding unterscheidet zwischen einem ‚mere English reader‘ und einem ‚classical reader‘. (10)³⁴⁷

De este modo, Wieland, al igual que Fielding, trata de dirigir al lector a través de sus prefacios hacia un nuevo entendimiento del concepto de veracidad y verosimilitud, que no tiene necesariamente que ver con la el carácter factual de los hechos, sino más bien con una correspondencia posible, pero no necesariamente verdadera, con el orden natural de las cosas:

Wielands Strategie hat die Absicht, den Leser zu den Erkenntnis zu bringen, daß Wahrheit verstanden als Faktizität des Mitgeteilten, als Übereinstimmung mit vielleicht sehr trivialen überlieferten Fakten keine Absicht verspricht, sondern daß Wahrheit in der fiktional gegebenen Interpretation des Faktischen zu suchen ist, weil die Tatsächlichkeit hier auf allgemeine Bedeutsamkeit hin befragt und dargestellt wird. (12)³⁴⁸

³⁴⁷ «En muchos prefacios Wieland busca preparar a su lector para la experiencia estética, posibilitando en él las reacciones correctas. Y sus prefacios muestran claramente el carácter heterogéneo de su público lector, algo que demuestra de nuevo que Wieland no es de ninguna manera el primer autor que quiere escribir de una vez para el lector culto y para el de un gusto más primitivo. También Fielding distingue entre un ‘mere English reader’ y un ‘classical reader’».

³⁴⁸ «La estrategia de Wieland tiene la intención de llevar al lector al reconocimiento de que la verdad entendida como la facticidad de lo comunicado, como correspondencia con hechos quizás demasiado triviales no promete ningún propósito; sino que la verdad ha de buscarse más bien en la interpretación dada sobre lo factual, porque la realidad se interpreta y se cuestiona según su significado universal».

El aparato narratorial cervantino es empleado por Wieland para despertar las suspicacias del lector sobre la supuesta naturaleza histórica y fáctica de lo que lee, dirigiéndole hacia un nuevo entendimiento de la naturaleza de lo literario que, tal y como se desprende de las palabras de Jørgensen, resulta extremadamente similar al de Henry Fielding.

Además, al igual que ya hiciera Cervantes, este juego de intermediarios entre el lector y la obra resalta el carácter eminentemente literario de esta. Tal y como ocurría en el *Quijote*, los numerosos filtros a los que se ve sometido el texto apuntan a la imposibilidad de reproducir la realidad tal y como es, señalando el papel jugado por la mediación literaria entre la realidad y la versión de esta que nos ofrece la obra que el lector tiene entre sus manos. Esta sensación de *literariedad*, que contrasta deliberadamente con la aparente historicidad de lo narrado, se construye a través de los diversos comentaristas que Wieland sitúa en este nivel extradiegético de la ficción editorial. Los primeros comentaristas son la propia mujer del editor y su entorno doméstico, que reaccionan a la lectura del manuscrito que el editor realiza en voz alta con una cadena de carcajadas que se extiende desde el entorno inmediatamente más cercano al editor hasta los viandantes que se encuentran fuera de su casa.³⁴⁹ Al dramatizar la propia lectura y la positiva respuesta que la lectura del manuscrito obtiene dentro de la propia obra, Wieland aumenta la sensación de que lo que leemos es simple y llanamente literatura. Esta impresión de literariedad de lo leído se ve reforzada por los otros comentaristas que Wieland sitúa en este nivel extradiegético, a través de los cuales dramatiza una gran diversidad de posibles reacciones de los lectores ante la novela (Wilson 1981: 23).

El primer lector crítico al que el editor cede la obra para su lectura es un jansenista, que reacciona con “einen so heftigen Eifer über ein so gottloses und gefährliches Buch”³⁵⁰ (8), por lo que nos encontramos con la representación de una potencial respuesta negativa ante la novela y ante cualquier tipo de ficción, muy similar a los ataques hacia las novelas llevados a cabo por Gotthard Heidegger hacia

³⁴⁹ Para Richard Rogan, esta exhibición del sentido del humor tanto del editor como de su mujer incita al lector a la más pura risa, situándose en un mismo nivel y condicionando su respuesta desde un primer momento (184). Claire Baldwin se posiciona en claro desacuerdo respecto a esta opinión, ya que para Baldwin la risa cacofónica es exactamente el tipo de lectura que Wieland no quiere para su novela: “this cacophonous laughter is far from a positive model of reader reception. Instead, it reveals a reading practice as artless as those reading habits which are delineated in the very manuscript that elicits these readers’ mirth”. (44)

³⁵⁰ «Con un acaloramiento tan violento ante un libro tan peligroso y tan impío».

finales del siglo XVII. Wieland, sin embargo, somete al jansenista al correctivo del humor, ya que se nos revela cómo este no se deja convencer de que la narración es una “alegoría” o una “parábola”, mostrando así cómo este lector comete el mismo error quiijotesco de Don Sylvio: es incapaz de comprender la naturaleza literaria de lo que lee.³⁵¹ Este comentario levanta a su vez nuevas dudas sobre el carácter histórico de la narración, ya que, si el editor trata de convencer al jansenista de que la obra posee un marcado carácter alegórico, difícilmente podemos creer que esta sea una narración factual, histórica. El siguiente comentarista extradiegético que nos encontramos es un sacerdote amigo del editor, que emite un juicio radicalmente distinto al del jansenista. Para el sacerdote, el autor de *Don Sylvio* no tendría otra intención que entretener a sus lectores a través de la representación de las estupideces de los hombres y de los excesos de la imaginación (9). Para el eclesiástico, este tipo de obras en las que reinan el buen humor y la sátira resultan muy apropiadas, no porque lo humorístico pueda atrapar en todos casos la realidad, sino porque lo cómico es capaz de curar a los hombres de ideas falsas y de la superstición. Mediante el juicio del sacerdote, Wieland no solamente nos ofrece otra posible interpretación de la obra que el lector se dispone a leer, sino que explicita de nuevo el carácter no histórico de lo narrado. De esta manera, el lector recibe sólidas pistas de que el libro que tiene ante sí posee un carácter figurado y eminentemente literario, si no ficticio, pese a las insistentes declaraciones de historicidad que el narrador realizará a lo largo de la novela. Gracias a estos comentaristas extradiegéticos, Wieland plantea los problemas de la traslación de la realidad al medio literario y la ficcionalidad de su propia obra. El recurso al manuscrito y a la ficción basada en fuentes ajenas al lector (*Quellenfiktion*) se revela, al igual que en el *Quijote* cervantino, como un medio para apuntar a la intencionalidad puramente poética y no histórica de la obra:

³⁵¹ Daniel Wilson señala muy acertadamente cómo las lecturas que Wieland dramatiza en el prefacio de su novela resaltan distintos aspectos que se derivan de la lectura de esta, pero que resultan insuficientes de cara a una comprensión total y adecuada de la narrativa de Wieland:

Each of them points out an important aspect of the novel which, taken alone, is insufficient for a full understanding. We are confronted with three types of reader of the novel we are about to read, surely a unique literary experience; each of them is limited by his frame of reference and sees in the novel only one characteristic, important but inadequate. The purpose of this perspectivism is ultimately a relativity of outlook which warns the reader against a too restrictive interpretation of the novel at hand, and it warns by example. We shall see that such an uncritical attitude in the reader is parallel to the ‘Schwärmerei’ of the hero: one level of the books didacticism aims at the reader as ‘Schwärmer’ (23).

Das fiktive Bild des Erzählers ist nun naturwahr. Er ist weder allwissend noch allgegenwärtig, sondern stellt dar, was psychologisch möglich ist. Die Quellenfiktion ist keine Realität, sondern echte Fiktion; Ausdruck einer dichterischen Haltung die die Wahrheit nicht uneingeschränkt besitzt. (Matthecka 116)³⁵²

La ficción editorial se convierte consecuentemente en un espejo de sus posibles lectores externos y de la novela que la sigue (Baldwin 41). Como señala Claire Baldwin, el prefacio se constituye como un frontispicio verbal, que trata de alertar a los lectores externos sobre la necesidad de analizarse a sí mismos como lectores y de efectuar un juicio crítico y una lectura atenta (41). El *Nachbericht* se erige, en gran medida, como la fuente de la que emanan las técnicas metaficcionales y metaliterarias de la novela de Wieland.

Pese a la utilización eminentemente cervantina que Wieland hace del recurso de la ficción editorial, el autor alemán difiere en ciertos aspectos del empleo que Cervantes hace del mismo, ya que lo mantiene en un plano bastante ajeno a la narración de Don Ramiro. Al contrario que en el *Quijote*, donde el traductor y el segundo autor efectuaban numerosos comentarios en torno a la obra de Cide Hamete, el editor y el traductor apenas intervienen en la narración de Don Ramiro, salvo en el último libro de la novela. En el tercer capítulo de este, Don Sylvio, al comentar la historia del príncipe Biribinker, habla de distintos filósofos. Entre estos, el joven noble valenciano menciona al escocés David Hume (1711-1766), algo que resulta un claro y deliberado anacronismo, dado que la historia se encuentra situada en los años posteriores a las Guerras de Sucesión españolas, que tuvieron lugar entre 1700 y 1713, años en los que Hume no podría haber publicado ninguna de sus obras porque era un niño. El editor, ante el evidente anacronismo en la narración de Don Ramiro, se dirige al lector en una nota a pie de página, esperando que este error no levante ningún tipo de dudas sobre la veracidad de toda la historia (393). Naturalmente, el paradójico efecto de esta nota es no solamente despertar tales dudas, sino mostrar claramente que toda la obra es una imposibilidad histórica, un producto de la imaginación, algo señalado muy acertadamente por Daniel Wilson:

³⁵² «El retrato ficticio del narrador es por lo tanto natural. No es ni omnisciente ni omnipresente, sino que únicamente representa lo que es psicológicamente posible. La ficción editorial no es una realidad, sino pura ficción; la expresión de un comportamiento poético que no posee la verdad absoluta».

This note undermines the realistic claim of the novel much more forcefully and openly than Eugenio's reference to Gil Blas, but both only point out explicitly one example of tendencies that run throughout the novel [...] One might justifiably charge Wieland here with committing a sort of *Stilbruch* by destroying the fiction with heavy artillery, where it had until now been chipped away by the small arms fire of hints and subtle references. (69-70)

Precisamente en este capítulo se producirá también el único caso de intervención del texto por parte del traductor. Ante una serie de comentarios por parte de Don Gabriel que ponen en duda la veracidad de ciertos casos de fenómenos paranormales, entre los que se refiere concretamente a las supuestas visiones de María Jesús de Ágreda, el traductor decide no continuar con las especulaciones ilustradas de Don Gabriel, dado que las considera demasiado profundas para los lectores y que fueron precisamente estos pasajes los que llevaron a "der ehrwürdige Dominkanermönch"³⁵³ a censurar el texto (VI. 3: 394). De esta manera, nos encontramos con una censura de la información por parte del traductor, que decide eliminar un determinado material narrativo a partir de un cierto resentimiento a causa de la censura del manuscrito, mostrando una actitud subjetiva respecto a este y poco profesional. En cualquier caso, estos son los únicos ejemplos de intervención en el texto por parte de los agentes narrativos externos a este. Desde el comienzo de la obra el peso de la metaficción cae totalmente en el autor español, que es el narrador principal de la historia. En su uso de este narrador, Wieland se acercará más a Fielding, pues existen una serie de evidentes similitudes entre los narradores de *Joseph Andrews* y *Tom Jones* y este desconocido secretario de aquel oscuro consejero de una corte alemana no especificada.³⁵⁴

El primero de los aspectos en los que se manifiesta la herencia de Fielding en el narrador de *Don Sylvio von Rosalva* es en su carácter intrusivo y subjetivo. Al igual que ocurría en *Joseph Andrews* y en *Tom Jones*, el narrador se inmiscuirá constantemente en la narración, dirigiéndose al lector por medio de apelaciones a este y comentarios respecto a lo narrado, lo que da a la narración un tono jocoso y poco serio que se

³⁵³ «El respetable monje dominicano».

³⁵⁴ La crítica por lo general ha señalado la influencia de Fielding en el narrador de *Don Sylvio* y *Agathon*, sin ser excesivamente específica sobre la manera en la que esta influencia se produce. Steven Miller señala cómo el narrador de Wieland supone la base de la novela moderna alemana (7), y apunta a Cervantes, Fielding y Sterne (9) como modelos. Por su parte, Lisa Saariluoma ve la influencia de Fielding en la pluralidad de perspectivas que los narradores de las novelas de Wieland ofrecen (64). Desde mi punto de vista, es necesario un análisis más profundo y sistemático sobre la manera en la que el narrador característicamente fieldingueano influye en el narrador de *Don Sylvio von Rosalva*.

contradice con la supuesta naturaleza histórica del texto.³⁵⁵ Como muy acertadamente señala Richard Rogan, los constantes comentarios del narrador destruyen la ilusión épica de historicidad, reforzando la sensación de ficcionalidad de lo leído:

In *Don Sylvio* an authorial narrative situation exists which involves constant direct comment from the narrating figures regarding both action and characters. This intrusion destroys epic illusion and makes it impossible for the real reader to become part of the illusion which the narrator describes: the direct entry of the narrating figure into the novel precludes constant empathy with the fictional characters. (182-183)

Estas reiteradas disquisiciones de la figura narratorial respecto a su propia narración trasladan al lector a la dimensión formal de la obra, impidiendo su identificación total con los personajes y creando una cierta distancia respecto a lo narrado, tal y como ha apreciado Jürgen Jacobs:

Das gesprächshaft begründete Einvernehmen zwischen dem stets deutlich hörbaren Erzähler und seinen nie aus dem Blick verlorenen Leser dient dazu, einen gemeinsamen festen Standort gegenüber der erzählten Welt zu schaffen. Darin zeigt sich eine deutliche Distanzierung, ein Abrücken von den berichteten Vorgängen, das ein Besprechen, ein Beurteilen ermöglicht. Reflexion braucht Abstand, und diesen Abstand schafft sich der Erzähler dadurch, daß er sich neben dem Blick auf die Welt seiner Geschichte noch eine zweite Dimension, die zum Lesen hin, offenhält. Er kann so in eine zweite Richtung agieren und erlangt dadurch gegenüber dem erzählten Vorgang mehr Freiheit. Größere Distanz zur Welt des Romans gewinnt auch der Leser, der gar nicht dazu kommt, sich zu intensiv auf sie einzulassen: durch dauernde Anreden und durch die eingeschalteten Anmerkungen des Erzählers wird er in kritischer Entfernung gehalten. (1970: 31)³⁵⁶

³⁵⁵ Para Jürgen Jacobs, el tono conversacional del narrador y su constante contacto con el lector es una de las principales características del estilo narratorial de C.M. Wieland:

Eine des auffälligsten Merkmale in der Erzählhaltung von Wielands Romanen ist der stets aufrecht erhaltene Kontakt mit dem Leser. An handgreiflichsten ist er dort, wo der Erzähler das Wort unmittelbar an sein Publikum richtet oder gemeinsam mit ihm Betrachtungen über die erzählte Vorgänge anstellt. (1970: 25) [Una de las más destacables características en la actitud narratorial de las novelas de Wieland es el contacto siempre presente con el lector. Esto resulta más evidente en aquellos momentos en los que el narrador dirige la palabra a su público o cuando realiza conjeturas sobre los procesos narrados.]

³⁵⁶ «El acuerdo conversacional establecido entre el siempre audible narrador y el lector que nunca se queda fuera de su mirada sirve para alcanzar un lugar seguro conjunto respecto a lo narrado. Ahí se muestra un notable distanciamiento, un retiro respecto a los procesos narrados que permite una discusión, un juicio. La reflexión necesita distancia, y esta distancia es conseguida por el narrador gracias a que junto con la mirada al mundo de su historia se deja abierta una segunda dimensión, aquella que va más allá, hacia el lector. El narrador puede actuar en una segunda dirección, y alcanza de esta manera una mayor libertad respecto a lo narrado. El lector gana también una mayor distancia respecto al mundo de la novela, ya que no se le permite introducirse intensivamente en él: a través de constantes discursos y gracias a los comentarios añadidos del narrador, el lector permanece en una distancia crítica».

En este sentido, Wieland opera de una manera muy similar a Cervantes y a Fielding: deja sumergirse al lector en la historia a través de la ilusión de realismo e historicidad de la novela para posteriormente distanciarlo de ella, despertando su conciencia crítica respecto a lo que lee. Como muy acertadamente apunta Steven Miller, las intervenciones del narrador actúan como una suerte de *Verfremdungseffekt* brechtiano, impidiendo la sumersión total en lo narrado (125). Gracias a un narrador intervencionista y subjetivo, Wieland fomenta las cualidades opuestas en el lector, la distancia y la crítica, mostrándole que lo que lee es literatura y, en última instancia, ficción.³⁵⁷

El carácter intervencionista del narrador se deja sentir en su manipulación de la realidad que trata de representar y en sus digresiones narratorias. En lo que respecta a la primera, esta se explicita, tal y como ocurría en Cervantes y Fielding, a través del proceso de selección del material narrativo que el narrador lleva a cabo. En numerosas ocasiones el lector descubre cómo el narrador no ofrece la totalidad de la realidad, sino que nos muestra simplemente una selección de los aspectos que él extrae—en muchos casos interesadamente—de ella. Tal es el caso en el capítulo octavo del primer libro, en el que el autor declina ofrecer más información en torno al comportamiento de Doña Mencia:

Es ist leicht zu erachten, daß man über diese Ursache derselben allerlei Vermutungen ausstellte; allein, die Vorsichtigkeit der Donna Mencia und die Verschwiegenheit der Dame Beatrix hielten so gut aus, daß die Sache ein Geheimnis blieb; und das wollen wir sie auch so lange bleiben lassen, bis die Zeit, die endlich alles offenbar macht sie zu demjenigen Punkt der Reife gebracht haben

³⁵⁷ Para Richard Rogan, el constante contacto entre el narrador y el lector permite a este último sentirse copartípe de la obra que el narrador pone ante sus ojos, asumiendo un distanciamiento irónico respecto a esta:

Indeed the reader through the close contact with the narrative and its narrator comes into proximity with the characters, not because he is allowed to emphasize and identify with them [...] but rather because the narrator allows him, through the conversational mood of the novel, as well as through the figure of the fictional reader, to feel himself as more of a co-participant in the production of the work: when the narrator speaks therefore of 'unser Held' or 'unsere Geschichte', the reader is generally involved as one who, because of the narrator's attitude of concern for him, is allowed to feel a bond with the narrator in the process of narrating. He consequently assumes an ironic detachment and distance from the narrative and its characters as such. (1981: 43)

wird, worin Geheimnisse von dieser Art sich ingemein zu verraten pflegen. (I. 8: 38)³⁵⁸

A través de sus premeditados silencios, el narrador apunta a la existencia de una realidad que se escapa por los márgenes de su narración y al proceso de selección de información que conlleva toda narración, por lo que la ilusión de correspondencia total entre esta y la realidad externa es destruida y su carácter literario, y no histórico, subrayado. Este recurso recuerda sobremanera a los silencios de los narradores de Fielding, que en varias ocasiones declinaban ofrecer más información sobre la historia, como por ejemplo en aquellas ocasiones en las que el narrador de *Joseph Andrews* rechazaba aportar más información sobre los soliloquios de Lady Booby (*Joseph Andrews* 75). En el *Quijote*, este carácter selectivo del narrador se manifestaba a través de los intermediarios entre la historia y el lector, por ejemplo el traductor, que rechazaba transmitir las palabras exactas de Cide Hamete como protesta (II. 44) o, en otros casos, omitía voluntariamente información (II. 8). Al situar el proceso de selección en la figura del narrador principal, Wieland se acerca más a la utilización de este recurso en Fielding, quien, como se pudo apreciar anteriormente, centraba todo el peso metaficcional en su narrador por haber prescindido del aparato historiográfico cervantino. Wieland, pese a haber introducido tal aparato de intermediarios entre la obra y el lector, hace uso de un narrador parecido a de Fielding, en el que se focaliza el proceso de selección, sin que el editor y el traductor intervengan prácticamente en este aspecto. Esta incapacidad o simplemente negativa narrativa a abarcar la realidad en su totalidad, además, se explicita también en las ocasiones en las que el narrador, en su característica compenetración con el lector, deja que sea este quien cree distintas hipótesis sobre aspectos relacionados con la narración:

Was die eigentliche Ursache einer so seltsamen Wirkung und aller derjenigen sei, wodurch sich die sympathetische Liebe von den übrigen Arten der Liebe unterscheidet, würde eine Untersuchung sein, die uns zu weit von unserer Erzählung entfernte, und wir überlassen es unseren Leser, sich hierüber diejenige Hypothese auszuwählen, die Ihnen anständigste ist. (III. 10: 153)³⁵⁹

³⁵⁸ «Es fácil calcular que se extendieron todo tipo de suposiciones sobre este motivo, solamente el cuidado de doña Mencia y el silencio de la dama Beatrix resistieron de una manera tan óptima, que el asunto siguió siendo un misterio; y precisamente queremos dejarlo en este estado, hasta que el tiempo, que todo lo revela, lo lleve al punto de madurez por el cual los secretos de este tipo generalmente se descubren».

³⁵⁹ «La verdadera causa de unos efectos tan extraños, y todo aquello por lo que el amor que emerge de la simpatía se diferencia de otros tipos de amor, es una investigación que nos

Consecuentemente, no solamente se subraya la manipulación que toda narración entraña, sino que se invita al lector a participar activamente en ella, apuntando así a la naturaleza imaginativa y en última instancia ficticia de la obra.

El narrador de Wieland mostrará también una gran capacidad reflexiva sobre sí mismo y sobre ciertos aspectos de la obra, como el tiempo de creación de la misma y los efectos que esta tiene sobre sus lectores, exhibiendo una clara naturaleza autoconsciente. Al igual que Fielding, Wieland introduce estos comentarios metaficcionales y digresivos en los capítulos iniciales de algunos libros, pero no lo realiza de una manera sistemática como el autor inglés, sino solamente en los libros cuarto y quinto, dedicados a los “misterios de la ontología” y al propio autor respectivamente. Precisamente este último capítulo quizás resulte el capítulo más puramente metaficcional de toda la obra, ya que en él el autor, a través de la figura del narrador, nos habla de sí mismo, de la relación de su propia novela con la literatura romanesca y, finalmente, de sus objetivos y modelos literarios, entre los que significativamente se menciona al propio Fielding. El narrador comienza apelando de nuevo a la veracidad histórica y a sus restricciones como historiador respecto a lo maravilloso (212), para posteriormente introducir una reflexión sobre sus propias preferencias literarias. El narrador se lamenta de la inexistencia de una academia literaria capaz de reconocer los beneficios de la literatura de carácter cómico y satírico, y menciona a Rabelais, Lesage, Voltaire y Fielding como los maestros de este tipo de escritura. De estos autores, el narrador aprecia su capacidad para retirar las máscaras de la estupidez y de la *Schwärmerei*, así como su maestría para reflejar a los hombres en su justa medida, ni idealizados ni vulgarizados (213). Estas declaraciones, aunque inicialmente son metaliterarias – ya que reflexionan sobre la literatura en general desde la propia literatura – reafirman el carácter metaficcional de la narración: si el narrador comenzaba el capítulo haciendo un vanidoso elogio de sus cualidades como historiador y de su fidelidad a la realidad, resulta cuanto menos contradictorio que acabe el mismo formulando como modelos a autores de textos literarios y ficticios por su capacidad para reflejar la realidad de una manera refractada y cómica. Con ello, el mismo está negando la naturaleza histórica de su narración y revelando su naturaleza

alejara demasiado de nuestra narración, y por lo tanto dejamos a nuestros lectores decidirse por aquella hipótesis que les resulte más razonable».

libresca y artificiosa. De esta manera, se puede apreciar cómo Wieland recrea las incongruencias en torno a la figura del biógrafo encargado de la narración de *Joseph Andrews* o del historiador responsable de narrar las aventuras de Tom Jones, que, al igual que el narrador de *Don Sylvio von Rosalva*, se regocijaban habitualmente de su fidelidad a la realidad para luego introducir reflexiones y digresiones de todo tipo que evidenciaban la esencia puramente literaria, ficticia y no histórica, de lo leído, lanzando una nueva luz sobre el propio texto.

El narrador nos ofrece más interesantes muestras de ello al revelarnos las intimidades de su propio proceso creativo, despertando la sensación de que nos encontramos ante una obra en marcha, o un “Werk im werden”, como señala Steven Miller (72).³⁶⁰ Si Fielding destapaba los secretos del oficio de *authoring*, Wieland nos muestra a su narrador en plena composición, en busca de un símil lo suficientemente novedoso en la historia de la literatura capaz de describir aquello que pretende narrar. A través de esta situación, Wieland explicita la relación entre el irremisible transcurrir del tiempo y el proceso de creación literaria, señalando cómo toda narración presupone un cierto embellecimiento siguiendo unas convenciones literarias concretas, por lo que la supuesta historia nos revela de nuevo su naturaleza artificiosa:

Es ist, geneigter Leser, bereits zweiundvierzig Minuten, achtzehn Sekunden richtig an einer zu Genf fabrizierter Londoner Uhr abgezählt, daß wir einem halben Dutzend schöneren neuen Gleichnissen nachsinnen, wodurch ein Poet benötigten Falls den höchsten Grad des Erstaunens und der Bestürzung abzuschildern versuchen könnte, ohne daß wir so glücklich gewesen sind, nur ein einziges zu finden, welches nicht durch die vielen Hände, wodurch es seit den Zeiten des alten Homers bis auf diesen Tag gegangen, so abgenutzt worden wäre, daß es wirklich zu nichts mehr zu gebrauchen ist. (V. 5: 232)³⁶¹

El pasaje llama la atención sobre el tiempo de la narración, es decir, sobre el acto de producción o escritura de la historia, y por lo tanto crea la misma duplicidad entre narración e historia que ya empleara Cervantes para poner especial énfasis en la

³⁶⁰ “Das Werk wird nicht als etwas Fertiges und Endgültiges dargeboten; der Leser sieht es im Werden, d.h. es nimmt allmählig vor den Augen des Lesers gestalt an”. [La obra no se presenta como algo terminado y definitivo; el lector la observa en su propio devenir, esto quiere decir que toma forma progresivamente frente a los ojos del lector]

³⁶¹ «Han pasado ya, afectuoso lector, cuarenta y dos minutos y dieciocho segundos exactamente según un reloj londinense fabricado en Ginebra, desde que hemos intentado buscar una media docena de nuevos y bellos símiles, por los que un poeta en un caso necesario pueda intentar reflejar el máximo grado de asombro y turbación, sin ser lo suficientemente afortunados para encontrar solamente uno que no haya sido tan trillado por las numerosas manos que van desde los tiempos de Homero hasta este mismo día como para ser realmente de alguna utilidad».

primera. Como destaca Steven R. Miller, Wieland convierte la propia representación en el objeto de representación (90) y, de esta manera, se destruye de nuevo la ilusión de realidad, ya que se permite al lector contemplar al narrador componiendo su propia obra. Esta técnica recuerda mucho al momento del *Quijote* en el que se observaba a Cide Hamete hablando con su propia pluma y cerrando la historia (II. 57), pero, a diferencia de Cervantes, que nos mostraba esta imagen desde la perspectiva privilegiada del autor omnisciente que dominaba a todos los intermediarios narratoriales, Wieland hace a su propio narrador describir la escena y revelarnos sus propios secretos literarios, lo que nos acerca de nuevo al narrador intrusivo de Fielding.

Al igual que los narradores de *Joseph Andrews* y *Tom Jones*, el de *Don Sylvio* muestra una extraordinaria sensibilidad hacia el proceso de recepción de su propia obra por parte de los lectores. Si en *Joseph Andrews* el lector podía observar cómo el narrador dividía su obra en capítulos para evitar el cansancio derivado del proceso de lectura, comparando su obra a un largo viaje con sus necesarias paradas, el narrador de Wieland dirigirá su ironía autoconsciente hacia los efectos narcóticos de su narración, que utiliza hábilmente para justificar las pausas entre capítulos: “unsere Leser befinden sich vermutlich durch die narkotische Kraft unserer Erzählung in den nämlichen Umständen, und damit sie, wenn sie Lust haben, unsern Schläfern Gesellschaft leisten können, so wollen wir eine Pause machen” (III. 8: 142).³⁶² El narrador utilizará otro procedimiento similar al final de uno de sus capítulos digresivos, en el que, ante el alto contenido filosófico del capítulo y la profundidad del mismo, opta por hacer una pausa para dejar descansar al exhausto cerebro del narrador:

Ob und wieferne Pedrillo hierin richtig gedacht habe oder nicht, wollen wir dahingestellt sein lassen, indem uns über eine nähere Untersuchung davon unfehlbar in den berühmten Streit über den Intellectum agentem und patientem verwickeln könnte, wozu wir uns diesmal umsoweniger aufgelegt finden, als wirklich der tiefsinnige Inhalt dieses Kapitels unser Gehirn so abgemattet hat, daß wir uns genötigt sehen, mit Erlaubnis des großgünstigen Lesers, eine Pause zu machen. (IV. 1: 165)³⁶³

³⁶² «Nuestros lectores se encuentran presumiblemente gracias a los efectos narcóticos de nuestra narración precisamente en aquellas circunstancias, de manera que, si ellos lo desean, puedan acompañar a nuestros dormilones, haremos una pausa».

³⁶³ «Si realmente y hasta qué punto Pedrillo había pensado o no, lo dejaremos ahí, ya que al realizar un análisis más exhaustivo nos podríamos enredar en la famosa disputa entre el intelecto agente y el paciente, para la que en este momento nos hallamos muy poco dispuestos,

De esta manera, al recordarnos que estamos leyendo un libro, Wieland impide la inmersión total dentro de la historia, distanciándonos de ella y tratando de despertar nuestra conciencia crítica respecto a la novela que tenemos ante nosotros.

El narrador no solamente se muestra consciente del proceso de lectura, sino también de las expectativas de sus lectores y de sus posibles deseos. Ante la desaparición de Pedrillo en el tramo final de la novela, que el narrador considera que quizás habría podido molestar a algunos lectores, emite una sentida disculpa que refuerza esa sensación de íntima cercanía con el lector presente a lo largo de toda la novela:

Der spanische Autor fängt dieses Buch mit einer Art von Entschuldigung an, die er an diejenigen von seiner Leser richtet, welche (wie er sagt) einen kleinen Unwillen darüber bezeugt haben, daß seit dem Augenblick, da Donna Felicia und Don Sylvio sich in dem Pavillon zu Lirias so unverhofft zusammengefunden, der gute Pedrillo bisher so gänzlich beiseite gesetzt worden, daß man ihm nur nicht ein einziges Mal habe auftreten lassen, um die Gesellschaft und en geneigten Leser mit seinen Einfällen zu belustigen. (VII. 1: 396)³⁶⁴

Esta íntima relación con el lector permite al narrador-editor explicarle los motivos del autor español en torno a esta omisión, y revelar el propio papel de Pedrillo dentro de la obra, destapando de nuevo su propio proceder narrativo:

Ja, wenn Pedrillo, wie die lustige Personen in gewissen Komödien nur darum da wäre, die Leser lachen zu machen, da könnte man uns billig einen Vorwurf machen, daß wir vielleicht mehr als eine Gelegenheit entgehen lassen, wo er seine Bestimmung zum Zeitvertrieb seiner Gönner hätte erfüllen können. Allein, Pedrillo hat wie man längst bemerkt haben sollte, eine weit wichtigere Rolle zu spielen; und wenn auch bei seiner Einführung in dieser Geschichte unsere Absicht zum Teil mit auf die Belustigung des Lesers gegangen ist, so ist doch gewiß, daß dieses (um uns gelehrt auszudrücken) nur ein *finis secundarius* war, der, wie man weiß, dem Hauptzweck allemal Platz machen muß, wenn nicht Raum genug für beide da ist. (VII. 2: 396-7)³⁶⁵

ya que el profundo contenido de este capítulo ha cansado tanto nuestro cerebro que nos vemos obligados, con permiso del propicio lector, a hacer una pausa».

³⁶⁴ «El autor español comienza este libro con una especie de disculpa, que dirige a aquellos lectores que (cómo él dice) han mostrado una cierta irritación, ya que desde el momento en el que Don Sylvio y Doña Felicia se encontraron de nuevo de una manera tan inesperada en el Pabellón de Lirias, el pobre Pedrillo ha sido situado tan al margen, que no se le ha dejado aparecer ni una sola vez para divertir a la compañía y al propicio lector con sus ocurrencias».

³⁶⁵ «Sí, si Pedrillo, tal y como ocurre con los personajes graciosos de ciertas comedias, solamente estuviera en la obra para hacer reír al lector, se nos podría recriminar fácilmente que hemos dejado escapar más de una oportunidad donde podría haber cumplido para sus valedores su finalidad para el entretenimiento. Sin embargo, Pedrillo tiene, como debería

Estas explicaciones en torno al papel de Pedrillo en el conjunto de la obra entran de nuevo en clara contradicción con su supuesta naturaleza histórica. De las palabras del narrador se desprende una intencionalidad previa respecto a un objetivo narrativo, por lo que no nos encontramos frente a una mera narración de hechos históricos, sino más bien frente a un producto literario con determinadas intenciones artísticas, en las que cada figura ejerce un papel determinado. Por lo tanto, el lector se encuentra nuevamente con otro comentario autoconsciente del narrador, que sutilmente le indica la naturaleza ficticia de lo que lee.

Tal y como se ha podido observar, la naturaleza intrusiva del narrador y su íntima relación con el lector permiten a Wieland, siguiendo el modelo ofrecido por Fielding, desarrollar la dimensión autoconsciente de su obra y, como apunta Viktor Žmegač, mostrar al lector que el acto de la narración es un hecho puramente artístico y artificioso (52), disolviendo las categorías de la realidad y la ilusión (Jahn 325) en una totalidad artística autosuficiente (Brenner 325).³⁶⁶ Sin embargo, existe una última estrategia narratorial en este nivel extradiegético que apunta de nuevo hacia el terreno de la metaficción y que, de nuevo, ya fue explorada tanto por Cervantes como por Fielding. Esta no es otra que el uso subversivo y cómico de los títulos de los capítulos, que Wieland emplea también para remitirnos a la naturaleza puramente literaria del texto (Rogan 54). A lo largo de la novela encontramos enunciados claramente humorísticos, como por ejemplo el título del quinto capítulo del cuarto libro, que reza “Der Autor hofft, daß dieses Kapitel keiner Kammerjungfer in die Hände fallen werde”³⁶⁷ (185), y que nuevamente se anticipa a los posibles efectos de la narrativa en los lectores; o el título que cierra el quinto libro y que significativamente prelude el entretenimiento de estos: “Besluß der Geschichte der Hyacinthe. Eine Vermutung

haberse notado ya anteriormente, un papel mucho más importante que jugar; y a su vez, aun cuando su introducción en esta historia está dirigida hacia el entretenimiento del lector, también es cierto que este (para hablar de una manera erudita) solamente es un *finis secundarius*, que, como bien se sabe, ha de ceder su espacio al objetivo principal, cuando no existe espacio suficiente para ambos».

³⁶⁶ “Zu den entscheidenden Funktionen des Erzählers gehört indes die Veranschaulichung der Tatsache, daß der Erzählakt eine künstliche Handlung ist, eine artifizielle Angelegenheit mit besonderen Prozeduren, kurz, etwas Gemachtes, das als solches dem Leser zur Bewußtsein gelangen soll“. (Žmegač 52) [A las más decisivas funciones del narrador pertenece empero la visualización del hecho de que el acto de narrar es una acción artística, un propósito artificial con procedimientos especiales, en otras palabras, algo construido, que ha de llegar como tal al conocimiento del lector.]

³⁶⁷ «El autor espera que este capítulo no caiga en manos de ninguna doncella de cámara».

des Don Sylvio. Vorbereitungen zu einem Intermezzo, wobei wenige Leute Langeweile haben werden“.³⁶⁸ Si bien esta estrategia de introducción de títulos a los capítulos de claro carácter subversivo es común a Cervantes, Fielding y Wieland, cabe resaltar que el autor alemán la lleva a cabo de una manera mucho menos frecuente que estos, ya que solo aparece en dos capítulos de su novela.

En lo que respecta a los aspectos metaficcionales que Wieland sitúa en el nivel intradieгético de su narración, nos encontramos con un desarrollo más limitado de la dimensión autoconsciente en este nivel de la novela. Como se pudo observar en la sección anterior, Cervantes sacaba mucho provecho de la metaficción dentro del nivel de la propia historia, al dar a conocer a los personajes en la segunda parte de su novela el hecho de la publicación de la primera parte de esta, así como a través de la introducción de personajes pertenecientes a otras obras literarias en su propia novela. Fielding ya únicamente reproducía este último aspecto de Cervantes y Wieland hará un uso mucho más conservador que el del propio Fielding en este nivel narrativo. En el tercer capítulo del sexto libro, Don Gabriel explica a Don Sylvio cómo la apariencia maravillosa del jardín no tiene nada de extraordinario, sino que fue concluida por la mano del hombre:

Ich wette, was man will, Sie glaubten beim Eintritt in diese Gärten und beim Anblick des Pavillons in einen Feensitz gekommen zu sein; und doch ist nichts Gewisseres, als daß Sie in ebendiesem Lirias sind, welches mein Großvater Gilblas [sic] von Santillane der dankbaren Großmut des Don Alphonso de Leyva zu danken hatte und welches seitdem teils von ihm, teils von meinem Vater Don Félix de Lirias erweitert und verschönert worden. (VI. 3: 394)³⁶⁹

Lo que en un principio parecería un detalle sin importancia se muestra como una nueva revelación metaficcional, ya que al descender de Gil Blas de Santillana, protagonista de la novela homónima de Alain-René Lesage, Don Gabriel no puede de ninguna manera ser un personaje histórico. Al establecer una genealogía novelesca (Marx 97) para Don Gabriel y situarlo en el mismo nivel de existencia que Gil Blas, se nos descubre su naturaleza puramente ficticia y, como señala Wolfgang Jahn, se

³⁶⁸ «Fin de la historia de Hyacinthe. Una suposición de don Sylvio. Preparaciones para un *intermezzo*, en el que pocos lectores se aburrirán».

³⁶⁹ «Apuesto lo que quiera a que Vd pensó al entrar en este jardín y observar este pabellón que se encontraba en la residencia de algún hada; y sin embargo no hay nada más seguro que Vd se encuentra precisamente en este lugar de Lirias, que mi abuelo Gil Blas de Santillana tuvo que agradecer a la liberalidad de don Alfonso de Leyva, y que fue ampliado y embellecido tanto por él mismo como por parte de mi padre, Don Félix de Liria».

destruye totalmente la naturaleza supuestamente real e histórica de la novela justo en el momento en el que Don Sylvio parecía abandonar el mundo de las hadas para entrar en el de la realidad empírica:

Solch mutwillige Konstruktion eines rein literarischen Stammbaumes hat gerade weil spaßhaft ihre Folgen: im selben Augenblick, da Don Sylvio an Felicias Hand ins Reich des Wirklichen einzutreten scheint, erklärt der Autor dieses ‚Wirkliche‘ offen zur literarischer Fiktion. Das realistische Konzept der Fabel, die Antithese von Wirklichkeit und Einbildung, wird damit durchbrochen. Entgegen aller Regel präsentiert Wieland seine Figuren als das, was sie, freilich uneingestandermaßen, schon immer waren, als reine Ausgebirten eines die gesamte Romanschöpfung umgreifenden dichterischen Humors. (326)³⁷⁰

De esta manera, Wieland nos sitúa frente a una clara epifanía metaficcional, y lo hace de un modo que recrea el recurso utilizado por Fielding al convertir a Joseph en el hermano de Pamela, aunque lo hace de una manera menos atrevida, ya que Gil Blas no aparece en la novela tal y como lo hacía la heroína de Richardson en *Joseph Andrews* y el parentesco es mucho más lejano.³⁷¹

Finalmente, cabe resaltar el uso que Wieland hace de otra técnica autoconsciente presente tanto en Cervantes como en Fielding: el espejo metaficcional. Con la historia interpolada del príncipe Biribinker (VI. 1-3: 303-385), Wieland ofrece una narración de claro carácter especular que reflexiona de una manera irónica y autoconsciente tanto sobre las convenciones que su propia novela sigue como sobre el tipo de lectura que esta requiere, algo que la errónea interpretación de la narración por parte de Don Sylvio pondrá de manifiesto. La historia del príncipe Biribinker, narrada por Don Gabriel, es introducida al final del capítulo decimocuarto del quinto libro, en

³⁷⁰ «Una tan atrevida construcción de un árbol genealógico puramente ficcional tiene, por divertida que sea, sus consecuencias: en el mismo momento en el que Don Sylvio parece entrar de la mano de Felicia en el mundo real, el autor declara abiertamente este mundo real como pura ficción literaria. El concepto realista de la fábula, la antítesis entre realidad e imaginación, queda de esta manera quebrado. En contra de todas las reglas Wieland presenta a sus figuras como aquello que ciertamente siempre fueron: como puras creaciones de un humor literario que abarca toda la obra novelesca».

³⁷¹ La crítica se ha hecho por lo general eco del evidente carácter metaficcional de la introducción por parte de Wieland del parentesco de Don Gabriel con Gil Blas de Santillana en su novela. Elizabeth Frenzel destaca cómo este parentesco nos sitúa en un terreno puramente poético, resaltando como la supuesta realidad empírica de la novela se basa como una realidad basada en la literatura (131). Daniel Wilson, en referencia a la anteriormente mencionada mención de David Hume en el mundo ficticio de la novela, también declara cómo la genealogía literaria de don Gabriel resalta la ficcionalidad de la novela (69); mientras que por su parte, Bert Schuster también ha destacado cómo la descendencia literaria de Don Gabriel y en última instancia, Doña Felicia, dado que es su hermana, apartan la acción de la novela doblemente del mundo de la realidad (26-27).

el que se termina de narrar la otra historia interpolada de la novela, la de la vida de Hyacinthe (V. 11-14: 253-301). Don Gabriel, ante la indignación de Don Sylvio tras escuchar unos comentarios negativos por parte de Hyacinthe hacia los cuentos de hadas, promete a este que la opinión desfavorable de Hyacinthe sobre los *Feenmärchen* se desvanecerá una vez que escuche la historia del príncipe Biribinker, tomada del sexto libro de las increíbles historias del famoso Paläphatus (V. 14: 296). Don Sylvio confiesa no haber escuchado nunca nada sobre este célebre autor, ante lo que Don Gabriel le señala que su historia superará con creces todo aquello que ya haya leído en los cuentos de hadas. Don Eugenio, conocedor de las intenciones de Don Gabriel, añade más leña al fuego, declarando cómo las historias de Paläphatus podrían hacer sombra a Homero, incluso cuando el sexto libro de las mismas se encuentra desaparecido:

‘Sie machen mich selbst biegerig’, sagte Don Eugenio, ‘die unglaublichen Geschichten eines Schriftstellers, der dem Homer den Vorzug des Altertums streitig macht, sind unstreitig eine Gewähr, die niemand sich einfallen lassen wird, für unsicher zu halten, und wenn schon das sechste Buch davon für die Welt längst verlohrengegangen ist, so folgt nicht daraus, daß don Gabriel, dessen Stärke in der geheimen Philosophie uns bekannt ist, nicht mehr davon wissen könne als andere.’ (V.14: 296)³⁷²

Pese a la desaparición del sexto libro, Don Eugenio confía ciegamente en los conocimientos sobre la filosofía hermética de Don Gabriel para rellenar este vacío. Doña Felicia llega incluso más lejos, declarando que, “wenn dieses sechste Buch auch nie geschrieben worden wäre”³⁷³, la “tiefe Wissenschaft des Don Gabriel mehr als zulänglich sein, uns die Geschichte des Prinzen Biribinker von Wort zu Wort ebenso zu erzählen, wie er sie in diesem sechsten Buch gefunden hätte, wenn es geschrieben worden wäre” (297).³⁷⁴ Finalmente, Don Gabriel emplaza a Don Sylvio a ser el juez sobre la veracidad histórica de esta narración, prestando especial atención sobre si

³⁷² «‘Me impacienta incluso a mí’ dijo Don Eugenio ‘por escuchar las increíbles historias de un autor que discute a Homero el privilegio de la Antigüedad, algo que es sin duda una garantía de que a nadie en el mundo se le ocurrirá tachar estas historias de inverosímiles, incluso cuando el sexto libro se encuentra perdido para la historia desde hace tiempo, lo que no quiere decir que a Don Gabriel, del que ya conocemos su solidez en la filosofía hermética, no sepa más de esto que los demás’».

³⁷³ «Aunque el sexto libro nunca hubiese sido realmente escrito».

³⁷⁴ «La profunda ciencia de Don Gabriel sería más que capaz de narrar la historia del príncipe Biribinker palabra por palabra, tal y como se habría encontrado en ese sexto libro si se hubiera escrito realmente».

podiese existir algún detalle que “die Glaubwürdigkeit des Geschichtsschreibers verdächtig machen könnte” (297).³⁷⁵

Los paralelismos entre estos comentarios introductorios sobre la historia de Biribinker y el “Nachbericht des Herausgebers” con el que se introducía el aparato histórico de la novela son más que evidentes, tal y como ha destacado Friedhelm Marx (100).³⁷⁶ En primer lugar, nos encontramos con una obra de un supuesto carácter histórico y no ficticio, procedente de un autor teóricamente clásico, Paläphatus, y que es narrada por un intermediario entre esta y sus oyentes/lectores, en este caso Don Gabriel, que trata de asegurar a sus oyentes la veracidad histórica de su narración. Sin embargo, al igual que ocurría con el informe posterior del editor, estas aseveraciones son utilizadas por Wieland para despertar ciertas dudas sobre la historicidad de lo narrado, especialmente cuando el lector conoce que el sexto libro que se dispone a narrar se encuentra perdido para la historia y cómo Don Eugenio, al igual que el editor del manuscrito del autor español, se fía ciegamente y sin comprobación alguna de la traslación que Don Gabriel lleva a cabo de ese sexto libro. Estas dudas aumentan con las palabras de Doña Felicia cuando declara la irrelevancia de la existencia real de ese sexto libro, por lo que el carácter ficticio de la historia que Don Gabriel ofrece a continuación queda meridianamente claro. A su vez, no resulta aleatorio que el sexto libro perdido de la historia de Biribinker se narre en el sexto libro de la novela, por lo que los paralelismos entre la historia fingida de Don Gabriel y la que Wieland ofrece a sus lectores resultan manifiestos para el lector atento, que establece por lo tanto un nexo de unión entre la historia de Biribinker y la propia novela que tiene entre sus manos.³⁷⁷ Las semejanzas en el levantamiento de dudas sobre la naturaleza histórica de

³⁷⁵ «Pudiera hacer sospechosa la credibilidad del escritor».

³⁷⁶ “Daß das Biribinker-Märchen in den Schriften des Paläphatus eine nur angebliche historische Quelle findet, die vorübergehend der Beglaubigung der Handlung dienen soll, relativiert zugleich die umständlichen Verweise des Herausgebers auf den Verfasser des Romans, Don Ramiro von Z***. Die signifikante Analogie der Quellenfiktion ist geeignet, die historische Glaubwürdigkeit der Romanhandlung zu unterminieren und sie der des Märchens gleichzustellen”. [Que el cuento de Biribinker encuentra su fuente histórica en los escritos de Paläphatus, algo que debe de contribuir a la credibilidad de la acción, relativiza al mismo tiempo las pruebas circunstantiales del editor sobre el autor de la novela, Don Ramiro von Z***. La significativa analogía de la ficción de fuentes permite minar la veracidad histórica de la acción novelesca, y ponerla al mismo nivel que la del cuento.]

³⁷⁷ Marx también ha destacado los paralelos entre novela e historia interpolada:

[...] Hält man die ‚Geschichte des Prinzen Biribinker‘, die sich Don Gabriel zu pädagogischen Zwecken ausdenkt, neben die Geschichte Don Sylvios, fallen in der Tat zahlreiche Analogien auf. Die jeweiligen Protagonisten befreien sich mit

la narración continúan una vez que Don Gabriel comienza a relatar la historia del príncipe Biribinker. En un primer momento, Don Gabriel declara cómo la historia de Biribinker ha sido deliberadamente ignorada por la mayoría de historiadores por un deseo de venganza hacia otros miembros de su mismo gremio, con el objetivo de poner en duda la existencia de esta historia de cara a la posteridad (VI. 1: 302). Sin embargo, ante estas peregrinas razones, Don Gabriel señala la existencia de algunas “fuentes creíbles” que se habrían preservado y en las que “man alles findet, was sich ungefähr

siebzehn Jahren aus beengender Vormundschaft und ländlicher Isolation und ziehen—in Erwartung wundervoller Begebenheiten—auf Abenteuer aus. Wie Don Sylvio ist Biribinker von Jugend an mit Feenmärchen vertraut und von ihrer Lektüre derartig geprägt, daß er sich unbewußt eine manierierte Ausdrucksweise aneignet, die dem [...] Don Sylvios entspricht. (99) [Cuando se compara la historia del príncipe Biribinker, que Don Gabriel se inventa con fines pedagógicos, con la historia de Don Sylvio, comienzan a revelarse de hecho numerosas analogías. Los respectivos protagonistas se liberan con diecisiete años de una tutela opresiva y del aislamiento rural, y se dan a la aventura a la espera de acontecimientos maravillosos. Como Don Sylvio, Biribinker está familiarizado desde la juventud con los cuentos de hadas e influido por sus lecturas, lo que le hace adquirir un habla artificial que se asemeja a la de Don Sylvio.]

Este paralelismo entre ambas historias ya había sido señalado, en cualquier caso, por Wolfgang Jahn en 1968:

Denn nicht nur formt die *Geschichte des Biribinker* ein in sich geschlossenes Kunstgebilde, sie faßt auch einer Fülle witziger Anspielungen und Analogien alle Fäden der Handlung so in sich zusammen, daß die Komposition des Romanganzen erst hier richtig zutage tritt. Sogar Don Sylvio erkennt, wenn auch zögernd, am Ende in Biribinker das karikierte Ebenbild seiner selbst. So sind z.B. beide Jünglinge zu Beginn ihrer Abenteuer genau 17 Jahre alt. Beide exzellieren im Ovid, dem Dichter der magisch-mystischen *Metamorphosen*. Beiden erscheint auch gleich anfangs die zukünftige Herzensdame, die für Don Sylvio im Miniaturporträt der noch unbekanntes Braut, für Biribinker in Gestalt des nicht weniger gehemnisvollen Milchmädchens, und beide Male werden diese wirklichen Damen zugunsten der überwirklichen—hier Märchenprinzessin, dort Fee—vorerst vernachlässigt. Gewiß erhalten beide Helden zuletzt die richtige Geliebte, doch liegt eben hierin der wesentliche Unterschied: Don Sylvios Heirat bedeutet die Umkehr aus der Phantasiewelt in die Wirklichkeit des Lebens. Anders Biribinker! (324) [La historia de Biribinker no forma únicamente una obra de arte cerrada en sí misma, sino que también encierra en sí una cantidad de astutos paralelos y analogías con el hilo de la narración, que la composición de toda la novela se hace evidente aquí. Precisamente Don Sylvio reconoce finalmente, aunque de manera vacilante, en Biribinker una caricatura de sí mismo. Ambos son excelentes lectores de Ovidio, el poeta de las metamorfosis mágico-místicas. A ambos se les aparece desde el principio la futura dama de sus amores, la doncella aún desconocida que Don Sylvio encuentra en el retrato, y para Biribinker en la figura de la no menos misteriosa lechera, y en ambos casos estas damas reales serán obviadas a favor de las sobrenaturales princesas del cuento y hadas. Ambos héroes alcanzan de seguro al final la amante correcta, aunque en los matrimonios de ambos existe una diferencia fundamental: El matrimonio de Don Sylvio simboliza el retorno a la realidad de la vida desde el mundo de la fantasía, algo que ocurre de manera muy diferente en Biribinker!]

von ihm sagen ließ" (302).³⁷⁸ Así se sitúa de nuevo al lector en el ambiguo terreno característico de la narración metaliteraria y metaficcional.

Las correspondencias entre el narrador de la historia de Biribinker y el de la novela de Wieland no se quedan en la asunción de la pose historicista, sino que se manifiestan también en el carácter intervencionista y manipulador que Don Gabriel demuestra en su narración. Este incurre en algunos deliberados silencios y omisiones de cierto material narrativo, exactamente tal y como llevaba a cabo el narrador de *Don Sylvio von Rosalva*. Así, Don Gabriel ahorra al lector "die manchfaltigen Betrachtungen [...], welche Biribinker unterwegs mit sich selbst anstellte" (VI. 2: 331)³⁷⁹; o se lamenta de que la historia no diga nada más sobre el encuentro amoroso entre la ondina Mirabella y Biribinker (VI. 2: 342), estrategia que repite más adelante a la hora de relatar los resultados del encuentro entre Biribinker y una bella doncella durmiente de carácter invisible. En este caso, Don Gabriel esgrime la presencia de un pequeño vacío en el manuscrito original, dirigiendo de nuevo al lector a la naturaleza puramente física del texto: "es findet sich hier eine abermalige kleine Lücke in dem Original dieser merkwürdiger Geschichte, deren Ausfüllung wir den Bentley's und Scribleris unserer Zeit überlassen wollen, ohne uns auch nur mit Vermutungen über den Inhalt aufzuhalten" (VI. 2: 371).³⁸⁰ Al igual que el narrador de *Don Sylvio*, Don Gabriel insta a sus oyentes a completar la escena con su imaginación, obligándoles de esta manera a participar en su propio proceso creativo.

Los paralelos entre la historia de Biribinker y *Don Sylvio* no terminan en el uso de la ficción historicista por parte de Don Gabriel y en el carácter intervencionista y manipulador de su narración. Al igual que la novela en la que esta narración interpolada se enmarca, la historia del príncipe Biribinker se manifiesta como un *romance* desplazado, en este caso gracias a una reducción al absurdo de los elementos prototípicos de los cuentos de hadas conscientemente llevada a cabo por Don Gabriel.³⁸¹ Al igual que en el caso de *Don Sylvio*, nos encontramos ante un héroe joven

³⁷⁸ «Se encuentra dicho, todo lo que se deja decir de él».

³⁷⁹ «Las heterogéneas meditaciones que Biribinker tuvo consigo mismo en su camino».

³⁸⁰ «Aquí se encuentra un extraño pequeño hueco en el original de esta notable historia, cuyo relleno se lo dejamos a los Bentley's y Scribleris de nuestra época, sin perdernos nosotros mismos en suposiciones sobre el contenido de este».

³⁸¹ Laura Auteri ha realizado un concienzudo análisis de los elementos propios de los cuentos de hadas tanto en *Don Sylvio* como en la historia interpolada de Biribinker en su artículo "Feen und Rokoko? Zu Wielands *Don Sylvio* und *Idris und Zenide*", *Wieland Studien* 5 (2005): 9-21.

y de origen noble—nada menos que un príncipe, hijo del *gran* rey Caramussal—engendrado por la más bella de todas las doncellas del reino (VI. 1: 303). Como Don Sylvio, Biribinker es un adolescente que pronto se pone en camino en busca de su amada, una lechera a la que, según los consejos de las hadas, no debería ver en ningún caso antes de los dieciocho años. Su huida de la corte, al igual que en *Don Sylvio von Rosalva*, se produce a media noche (313) y, al igual que otros héroes romancescos, Biribinker tendrá que superar una serie de pruebas que medirán su fidelidad hacia la joven lechera y que se manifiestan en tres encuentros con tres seres sobrenaturales distintos, una hada (317), una ondina (334) y una salamandra (375). Tras estas pruebas, se producirá el encuentro final con su amada, que resultará no ser una simple lechera, sino el hada Galactine (382). Tras este descubrimiento y el consecuente matrimonio con Galactine, Biribinker adoptará una nueva identidad y un nuevo nombre, regresando a la patria y cumpliendo el ciclo de ascenso característico de la narrativa romancesca. Sin embargo, pese a la naturaleza aparentemente romancesca de la historia contada por Don Gabriel, la narración es pronto desplazada por este hacia el terreno de lo absurdo, adulterando todas y cada una de las convenciones romancescas de su historia.

Para comenzar, los orígenes nobles de Biribinker son degradados desde un primer momento, ya que lo más destacado del reinado del gran Caramussal es “eine Wanst, von einer so majestätischen Peripherie, daß ihn die größten Monarchen seiner Zeit hierin den Vorzug lassen mußten” (302).³⁸² Si la caracterización del orondo padre de Biribinker resulta risible, no lo será menos el método que Caramussal elige para asegurarse la sucesión en su reino. Ante sus especiales características físicas, el monarca decide buscar una doncella que pueda encajar perfectamente con su panza y, para ello, encarga su búsqueda al presidente de la Academia de las Ciencias, caracterizado por Don Gabriel como “der schlechteste Geometer seiner Zeit” (303).³⁸³ Pese a sus escasos conocimientos de geometría, el presidente de la Academia muestra una mayor soltura en la física experimental (303), por lo que, ante el nacimiento de Biribinker, se sugiere muy sutilmente que la paternidad del príncipe no pertenece a Caramussal, algo que en cualquier caso nunca llega a su conocimiento. A su vez, de las doncellas seleccionadas para la gestación de Biribinker, ninguna de ellas era realmente virgen (303), por lo que Don Gabriel envilece claramente una de las convenciones más

³⁸² «Una panza, de una periferia tan majestuosa, que los monarcas más grandes de su tiempo tuvieron que cederle el liderazgo en este aspecto».

³⁸³ «El peor geómetra de su tiempo».

típicas de la narrativa romancesca. No contento con estas exageraciones del inicio de su narración, Don Gabriel diseña una absurda crianza para el joven Biribinker, ejercida por una abeja que se impuso a una cabra—que no será otra que la malvada hada Caprosine, enemiga de los intereses de Biribinker—en la competencia por ejercer esta. Biribinker es por lo tanto criado en una colmena, algo que tendrá ciertas consecuencias en sus características, ya que el príncipe “spuckte lauter Syrup, er pißte lauter Pomeranzenblütwasser, und seine Windeln enthielten so köstliche Sachen, daß sie von Zeit zu Zeit der Königin zugeschickt werden mußten, damit sich an Galatägen ihren Nachbarn daraus verbessern konnte“ (VI. 1: 310).³⁸⁴ A su vez, papagayos y urracas tratarán de amenizar sus noches contándole cuentos (311), y ejercerán una labor educativa en cierto modo similar a la llevada a cabo por Doña Mencia con Don Sylvio.

Al igual que Don Sylvio, aunque de una manera mucho más exagerada, Biribinker mostrará una naturaleza claramente anti-heroica, que se manifestará en todos sus encuentros con las doncellas sobrenaturales que aparecen en su camino, ante las que Biribinker, como Tom Jones, no podrá resistirse, degradando de este modo el papel característico del héroe de corte heliodórico. El primero de estos encuentros se produce en un viejo castillo, donde Biribinker decide pasar la noche. Antes de irse a dormir, acuciado por ciertas necesidades fisiológicas, el joven príncipe encuentra un orinal de cristal debajo de su cama, que se transforma al contacto con su orín de néctar de naranjos en una bella doncella, el hada Cristalline (316). Al igual que hiciera Fielding con Fanny en *Joseph Andrews*, Wieland inviste al hada Cristalline con una mezcla de atributos romancescos y otros más realistas, como el hoyuelo que se puede percibir en su mejilla:

Beim ersten Zug bemerkte er [Biribinker], daß sie sehr schöne blonde Haare hatte; beim andern wurde er von der Schönheit ihrer Arme gerührt, beim dritten entdeckte er ein Grübchen in ihrem linken Backen, und beim vierten entzückte ihn die Weiße und Fülle eines gewissen Busens, der unter dem Nebel eines dünnen Flors seinen Augen nachstellte. (321-322)³⁸⁵

³⁸⁴ «Escupía sirope puro, meaba néctar de naranjos, y sus pañales contenían unas cosas tan costosas, que de cuando en cuando tenían que ser enviados a la reina, de manera que pudiera adornarse con estos para los días de gala de sus vecinos».

³⁸⁵ «A primera vista se dio cuenta de que ella poseía unos cabellos dorados muy bellos, en otro momento se sintió conmovido por la belleza de sus brazos, en tercer lugar descubrió un pequeño hoyuelo en su mejilla izquierda, y en el cuarto le entusiasmo la blancura y el grosor de unos ciertos pechos, que se bajo la niebla de un fino velo acosaban a sus ojos».

Sin embargo, esta mezcla de elementos realistas y romancescos se inclina más hacia la degradación cómica, una vez que Don Gabriel hace narrar a Cristalline la historia de su desgraciada vida. Cristalline se vio condenada a vivir bajo la forma de un orinal debido a que traicionó a su amante, el poderoso mago Padmanaba, con un horrible enano, que, pese a su terrible apariencia física, contaba con un elemento capaz de satisfacer a la desdichada hada: “nicht, daß er weniger häßlich gewesen wäre als die übrigen; aber durch ein seltsames Spiel der Natur war bei ihm ein Verdienst, was bei andern zu nichts diente als die Augen zu beleidigen. [...] Grigri hatte eine außerordentliche Gabe, mißvergnügten Damen die Zeit zu vertreiben” (324).³⁸⁶ El humor claramente sexual de Don Gabriel degrada de este modo al hada Cristalline, a la que, según las convenciones romancescas de los cuentos de hadas, se presupondría una naturaleza algo más pura.

La historia de Cristalline se repetirá con la ondina Mirabella, el segundo de los encuentros sexuales que Biribinker experimenta. Mirabella, al igual que Cristalline, también traiciona a Padmanaba, en este caso con una salamandra de talante filosófico, Flox, con la que se enfrascaba en numerosos diálogos filosóficos, no sin caer en ciertos “entretenimientos” (344). Flox acabará convertido en una calabaza, experimentando un castigo similar al sufrido por el enano Gigri, que había acabado convertido en un horrible abejorro. El último de los encuentros sexuales de Biribinker y el que propicia finalmente un cambio en su conducta se produce cuando, entrando en el castillo de Padmanaba, situado dentro de una ballena, Biribinker se encuentra con una doncella invisible de una gran belleza, que el príncipe puede ver finalmente tras bañarse en el torrente de fuego que rodea el castillo de Padmanaba. Tras caer ante los encantos de la bella durmiente, esta se transforma en una horrible enana (379), por lo que de nuevo el desplazamiento de la belleza romancesca de la doncella durmiente a la fealdad grotesca de la enana evidencia el viaje hacia el absurdo que Don Gabriel emprende con su (anti)cuento de hadas.³⁸⁷

³⁸⁶ «No es que él fuera menos horrible que los otros; pero por un extraño capricho de la naturaleza contaba con un atributo, que para los otros no servía a otro propósito que insultar a sus ojos. [...] Grigri tenía un don extraordinario para entretener el tiempo de las damas insatisfechas».

³⁸⁷ La deliberada *reductio ad absurdum* que Wieland emprende en su historia interpolada y los evidentes paralelos entre la historia de Biribinker y Don Sylvio han llevado a Helmut Nobis a considerar la historia del príncipe Biribinker como una parodia de la propia novela (*Phantasie und Moralität* 106-107). En mi opinión, la degradación de motivos característicos del *Feenmärchen* y su resonancia sobre la propia novela son empleados por Wieland como una técnica de

Los atributos anti-romancescos de Biribinker se manifiestan no solo en sus constantes infidelidades hacia la hada Galactine, sino también en su indecisión y miedo ante las situaciones en las que los héroes romancescos se comportan con más valentía. Ante el rapto de Galactine, llevado a cabo por un hombre salvaje armado con una maza, Biribinker pierde “seiner angeborenen Tapferkeit ungeachtet”³⁸⁸ todo el aliento para rescatar a su amada de las manos del hombre salvaje (352). Esta conducta cobarde se repite ante el río de fuego en el que ha de bañarse para acceder al invisible castillo de Padmanaba: “Biribinker betrachtete dieses Wunder eine geraume Zeit mit einer Unschlüssigkeit, die einem Feenhelden wenig Ehre macht, und er würde vielleicht noch immer am Rande des Brunnes stehen, wenn ihn nicht, da er sich’s am wenigsten versah, eine unsichtbare Gewalt mitten in die Flammen geworfen hatte” (363).³⁸⁹ Ante la indecisión de Biribinker, es una fuerza sobrenatural la que ha de empujarle a saltar hacia el río de fuego, tal y como habría llevado a cabo sin dudarlo un héroe romancesco. Biribinker, como el Gaiferos del retablo de Maese Pedro, no responde a las expectativas que el lector de talante romancesco esperaría del protagonista de un cuento de hadas, constituyéndose al igual que este como un antihéroe degradado.³⁹⁰ La

distanciamiento que permite dirigir al lector hacia la dimensión crítico-formal del texto, algo que se ve confirmado por los comentarios sobre la historia de los protagonistas de la novela que siguen a la narración de Don Gabriel.

³⁸⁸ «Pese a su natural bravura».

³⁸⁹ «Biribinker contempló esta maravilla un cierto tiempo con una indecisión que hace poco honor al héroe de un cuento de hadas, y quizás habría permanecido más tiempo en la orilla del arroyo, si una fuerza invisible no le hubiera lanzado a los fuegos en el momento que menos lo esperaba».

³⁹⁰ A lo largo de la historia del príncipe Biribinker existen otras pruebas del carácter eminentemente anti-romancesco de Biribinker. En su encuentro con la ondina Mirabella, una vez que Biribinker le ha pedido su protección y permiso para marcharse, esta reflexionará en voz alta sobre la extraña naturaleza heroica de Biribinker:

Hat man jemals einen Liebhaber gesehen, wie Sie sind? Sie ziehen den ganzen Tag in der Welt herum, Ihre Geliebte zu suchen, und bringen die ganze Nacht in den Armen eine andern zu; den folgenden Morgen geht Ihre Liebe wieder an und den Abend drauf Ihre Untreue. Was wollen Sie, daß aus einer solchen Aufführung endlich werden soll? Ihre Schäferin müßte außerordentlich geduldig sein, wenn sie sich diese neue Art zu lieben gefallen lassen wollte. (349) [¿Se ha visto alguna vez un amante, como Vd es? Vd vaga todo el día por el mundo, buscando a su amada, y pasa las noches en los brazos de otra; a la mañana siguiente su amor vuelve a encenderse y por la noche lo que se enciende es su infidelidad. ¿Qué quiere que salga de una actuación así? Su pastora ha de ser extraordinariamente paciente, en el caso de adecuarse a este nuevo estilo de amar.]

A su vez, Flox, el antiguo amante de Cristalline, transformado por Padmanaba en una calabaza, despidió a Biribinker en unos términos eminentemente anti-heróicos y claramente cervantinos a la hora de emprender el asalto final al castillo de Padmanaba:

naturaleza anti-heroica de Biribinker no cambia una vez que se reencuentra con Galactine y recupera su identidad en el final claramente romancesco de esta historia interpolada. Una vez que ha sido curado de su falta de constancia en el amor, le es otorgado un nuevo nombre, Cacamiello, que hace sutilmente referencia a los regalos que los excrementos de Biribinker ofrecían a la corte, mencionados al principio de la narración.³⁹¹ Incluso la convención romancesca del matrimonio final no permanece inalterada por Don Gabriel, que de nuevo dirige su narración hacia una región imaginativa eminentemente degradada a la hora de cerrar la historia de Biribinker:

[...] das neue Ehepaar liebte sich so lange, als es konnte, und zeugete Söhne und Töchter, und nachdem der alte König in die neuenehnte Welt abgereist war, so regierte König Cacamiello so weislich an seiner Statt, daß die Untertanen keinen Unterschied spürten. Er machte seinen Freund Flox zur Belohnung der guten Dienste, die er ihm als Kürbis geleistet hatte, zu seinem ersten Wesir, und die schöne Mirabella nebst der Fee Cristalline unterließen niemals, bei Hofe zu erscheinen, sooft die Königin in die Wochen kam. Sie brachten jedesmal den kleinen Grigri mit, welcher ungeachtet seiner Häßlichkeit, bei den meisten Hofdamen einen Beifall erhielt, der ihren Liebhabern nicht gleichgültig war. (385)³⁹²

De esta manera tan deliberadamente cómica se cierra la historia del príncipe Biribinker, que propicia todo un abanico de reacciones que ocupan el tercer capítulo de este sexto libro. La primera en abrir los comentarios será Hyacinthe, que destaca cómo Don Gabriel ha sido capaz de llevar tan lejos lo aventurero y lo absurdo, que Don Sylvio necesariamente ha de haberse dado cuenta de que su intención no era otra que ridiculizar los cuentos de hadas (VI. 3: 385-386). Ante la opinión de Hyacinthe, don

Viel Glück, tapferer und liebenswürdiger Biribinker [...], fahre wohl, du Blume und Zierde aller Feenritter, und möge das Abenteuer, dem du so mutig entgegenstehst, einen Ausgang gewinnen, dergleichen nach kein Märchen gehabt hat, seitdem es Feen und Ammen in der Welt gibt. (366) [Mucha suerte, valeroso y amable Biribinker [...] Que tengas buen viaje, flor y espejo de todos los caballeros de las hadas, y que la aventura a la que tan valientemente te enfrentas tenga un final tal y como no lo ha tenido ningún cuento, desde que existen nodrizas y cuentos en el mundo]

³⁹¹ Del italiano *caca* y *miello*, miel.

³⁹² «El nuevo matrimonio se amó tanto como pudo, y produjo hijos e hijas, y una vez que el viejo rey se hallaba de viaje en el decimonoveno mundo, el Rey Cacamiello reinó en su lugar de una manera tan sabia, que los súbditos apenas notaron la diferencia. Recompensó a su amigo Flox por los servicios prestados como calabaza, y le nombró Visir, y la bella Mirabella y el hada Cristalline nunca se atrevieron a pisar la corte una vez que la reina quedó embarazada. Siempre llevaban consigo al pequeño Grigri, que pese a su fealdad alcanzó tal aprobación entre las damas de la corte, que no dejó indiferente a sus amantes».

Eugenio ofrece una reveladora respuesta, que revela importantes claves sobre el papel que juega lo romancesco en la novela de Wieland:

„Sie urteilen sehr streng“, versetze Don Eugenio; „es ist wahr, daß die Natur in dieser ganzen Geschichte vom Anfang bis zum Ende auf den Kopf gestellt ist, daß die Charakters ebenso ungereimt als die Begebenheiten unglaublich sind und daß, wenn man die einen und die andern nach den Gesetzen der Vernunft, der Wahrscheinlichkeit und der Sittlichkeit beurteilen wollte, nichts Tollers erdacht werden kann. Allein, das wäre nicht billiger, als wenn man das Klima von Siberien nach dem Klima von Valencia oder die Höflichkeiten der Chineser nach der unsrigen beurteilen wollte. Das Land der Feerei liegt außerhalb der Grenzen der Natur und wird nach seinen eigenen Gesetzen regiert, oder richtiger zu sagen (wie gewisse Republiken, die ich nicht nennen will), nach gar keinen Gesetzen regiert. *Man kann ein Feenmärchen nur nach andern Feenmärchen beurteilen*, und in diesem Gesichtspunkt finde ich den Biribinker nicht nur so wahrscheinlich und lehrreich, sondern in allen Betrachtungen weit interessanter (*Die vier Facardins* vielleicht allein ausgenommen) als irgendein anders Märchen in der Welt.“ (386, énfasis añadido)³⁹³

Don Eugenio lleva a cabo, por lo tanto, una legitimación puramente estética de los cuentos de hadas y de lo romancesco, y sugiere un juicio de los mismos basado en los criterios propios de la literatura y no en los de la historiografía, revelándonos de esta manera una de las claves más importantes que Wieland nos ofrece sobre el criterio que quiere que su lector siga a la hora de juzgar su novela. A esta postura se suma Doña Felicia, que defiende las especiales condiciones bajo las que operan los cuentos de hadas, señalando cómo sin estos embellecimientos, puramente literarios, muchas de las historias servirían únicamente para ocupar las líneas de un periódico:

[...] eben darin besteht das Lustige von der ganzen Komödie, oder vielmehr wenn man diesen einzigen Umstand wegtäte, so würde die ganze Geschichte des Prinzen Biribinkers anstatt eines der possierlichschten Feenmärchen eine Alltagshistorie sein, die aufs höchste gut genug gewesen wäre, einen Artikel in den Zeitungen seiner Zeit auszufüllen. Und das wäre wohl schade gewesen. Kurz, ungereimt oder nicht, ich nehme den Prinzen Biribinker in meinem Schutz, und wenn ich die Ehre hätte, Hut und Degen zu tragen, so wollte ich gegen alle und jede behaupten, daß die Liebe des Prinzen Biribinkers, die Tugend der Dame Cristalline, die Delikatesse

³⁹³ «‘Vd juzga de una manera muy severa’, replicó Don Eugenio. ‘Es cierto que la naturaleza en esta historia está situada en la cabeza, y que los personajes son tan disparatados como increíbles son los hechos; y que cuando considerásemos lo uno y lo otro según las normas de la razón, de la probabilidad, y de la moral, llegaríamos a la conclusión de que no se puede haber inventado algo más loco. Sin embargo, eso sería tan poco convincente como juzgar el clima de Siberia respecto al de Valencia, o las cortesías de los chinos según las nuestras. El mundo de las hadas está fuera de las fronteras de lo natural, y se rige por sus propias leyes, o mejor dicho (como ciertas repúblicas que no quiero nombrar) por ningún tipo de leyes. *Los cuentos de hadas solamente se pueden juzgar por otros cuentos de hadas*, y en este sentido creo que Biribinker es tan probable y educativo, y en otros aspectos mucho más interesante (exceptuando a *Los Cuatro Facardins*) que cualquier otro cuento del mundo.’»

der schönen Mirabella, ihre Kleidung von trockenem Wasser und ihre Zerstreungen, der Riese Caraculiamborix, das Straußenei, der Walfisch, die Seen, Inseln und bezauberten Schlösser, die er im Leibe hat, der Palast von gediegenem Feuer und der redende Kürbis, der sich auf den Lauf der Sterne versteht, mit allen andern wundervollen und unerwarteten Dingen, wovon es in diesem Märchen wimmelte, alles hübsch untereinandergemischt, das allerdrolligste Zeug ausmachen, das ich in meinem Leben gehört habe. (387)³⁹⁴

Por lo tanto, para Felicia, el valor de la narración no reside en la probabilidad o no de los hechos narrados, sino más bien en la manera en la que estos están combinados, es decir, en el modo en el que la historia está narrada, algo que de nuevo subraya la legitimación puramente estética que Wieland busca para su novela y que, tal y como señala Marx, critica sutilmente la excesiva importancia otorgada a los criterios de verosimilitud y adecuación moral exigidos por la crítica ilustrada temprana: “wie zuvor in den Erläuterungen der nächtlichen Vision Don Sylvios zitiert und parodiert Wieland auch hier die ästhetischen Kriterien der frühaufklärerischen Poetik: die Wahrheit, die Wahrscheinlichkeit und die moralische Qualität des Märchens stehen im Mittelpunkt des Gesprächs“ (101).³⁹⁵

Tras este carrusel de opiniones, que ofrecen una reflexión implícita sobre la propia novela que el lector tiene ante sus ojos, todos esperan el parecer de Don Sylvio, ya que él es el destinatario principal de la historia de Don Gabriel. Don Sylvio admite que los escarceos de Biribinker con otras mujeres no le han agradado especialmente – de hecho confiesa que le hubiera gustado que estos hubieran sido castigados más duramente –, pero revela cómo, por lo demás, la historia del príncipe Biribinker le ha parecido totalmente natural y probable (VI.3: 388). Al igual que Patridge en *Tom Jones*, Don Sylvio emite un juicio totalmente disparatado sobre la historia que acaba de

³⁹⁴ «Precisamente en esto reside lo divertido de toda la comedia, quizás si se quitase esta única circunstancia, la historia del Príncipe Biribinker sería en lugar de uno de los más graciosos cuentos de hadas de toda la historia, una historia cotidiana que como mucho sería capaz de rellenar el espacio de un artículo en un periódico de su tiempo. Y eso habría sido una pena. En resumen, disparatado o no, yo tomo al Príncipe Biribinker bajo mi protección, y si tuviera el honor de llevar sombrero y daga, me reafirmaría frente a todos y cada uno en que el amor del Príncipe Biribinker, la virtud de la dama Cristalline, la delicatessa de la bella Mirabella, su vestimenta de agua seca y sus distracciones, el gigante Caraculiamborix, el huevo de avestruz, la ballena, los mares, islas y palacios que hay dentro de ella, el palacio de fuego y la calabaza parlante que se las entiende con las estrellas, con todas las maravillosas e inesperadas cosas de la que rebosa este cuento, todas bellamente entremezcladas, son el trasto más divertido que he escuchado en mi vida».

³⁹⁵ «Como antes en las explicaciones a los comentarios de la visión nocturna de Don Sylvio, Wieland cita y parodia aquí también los criterios estéticos de la poética ilustrada temprana: la verdad, la verosimilitud y la cualidad moral de lo narrado permanecen en el centro de la conversación».

escuchar, entendiendo como probable y natural lo que Don Gabriel deliberadamente ha exagerado hasta el absurdo y como censurable lo que quizás sea más natural de la historia de Biribinker, sus constantes caídas ante las tentaciones que se le ponen en el camino. El extravagante juicio de Don Sylvio pronto despierta las críticas de Hyacinthe, que pregunta al joven noble español cómo todo lo que ha narrado Don Gabriel le puede parecer natural y posible (388). Ante este ataque, Don Sylvio ofrece una respuesta que revela su visión trascendente y metafísica de la existencia, declarando que el ser humano únicamente conoce una pequeña parte de la naturaleza y que, por lo tanto, lo que experimenta diariamente no puede ser considerado como la realidad (388). En su delirio, Don Sylvio llega incluso a defender la posibilidad de que existan ballenas con castillos dentro, ante lo que Don Gabriel jocosamente responde que esta posibilidad ya se encuentra reflejada en las “verdaderas historias” (389) de Luciano de Samosata, por lo que de nuevo se señala implícitamente cómo la literatura ha de ser juzgada únicamente por criterios puramente literarios y estéticos.³⁹⁶

Hyacinthe, ante la nueva respuesta disparatada del joven noble español, declara que le gustaría saber qué es lo imposible para Don Sylvio, ya que, según su criterio, todo aquello que rebasa los límites de lo posible puede ser veraz y probable, incluso la cuadratura del círculo o la transformación del plomo en oro (389). Don Sylvio responde con nuevos desvaríos sobre el poder de los espíritus elementales para modificar las cualidades esenciales de los elementos, revelando de nuevo su pensamiento trascendental y alquímico, que queda de este modo nuevamente satirizado y ridiculizado en la novela. Para cerrar la discusión, Don Sylvio vuelve a declarar que no encuentra nada improbable en la historia de Biribinker y que confía plenamente en la veracidad del historiador (390). La confianza de Don Sylvio en el historiador antiguo responsable de la historia de Biribinker ofrece a Don Gabriel la

³⁹⁶ Friedhelm Marx ha visto en las explicaciones de Don Sylvio una sutil parodia de los presupuestos teóricos de los críticos suizos Bodmer y Breitinger, especialmente de su noción de los mundos posibles:

Bei der Verteidigung des Märchens bezieht Wielands Protagonist seine Argumente unmittelbar aus den Schriften der Schweizer Literaturtheoretiker: Zunächst weist er grundsätzlich auf die Möglichkeit anderer Welten als der sichtbaren und allseits bekannten hin, wie es Breitinger (in Anlehnung an Leibniz) in seiner ‚Critischen Dichtkunst‘ getan hatte. (102) [En la defensa del cuento el protagonista deriva sus argumentos inmediatamente de los teóricos literarios suizos: al principio él defiende fundamentalmente la posibilidad de otros mundos más allá del visible y conocido, tal y como Breitinger (apoyándose en Leibniz) en su „Critischen Dichtkunst“ ya había hecho.]

oportunidad esperada para revelar el mecanismo interno de su autómeta y hacer ver a Don Sylvio cómo la historia de Biribinker no puede aspirar de ningún modo a ser una historia real y verdadera, dado que es de su propia invención:

‘Jetzt haben Sie den rechten Punkt berührt’ sagte Don Gabriel; ‚auf die Glaubwürdigkeit der Zeugen kommt alles an; denn ob wir gleich allen den Wunderdingen, womit die Geschichtschreiber und die Dichter angefüllt haben, oder doch dem größten Teil davon, eine bedingte Möglichkeit einräumen können, so sind sie doch um deswillen nicht weniger bloße Schimären, solange nicht bis zur Überzeugung der Vernunft erwiesen werden kann, daß sie wirklich existieren oder existiert haben. Und das gestehe ich Ihnen, daß es sehr schlecht um die historische Wahrheit der Feen- und Geistergeschichten steht, wenn sie keine bessere Gewähr aufzuweisen haben als Biribinker.‘ – ‘Warum das?’ fragte Don Sylvio. – ‘Weil diese ganze Geschichte von meiner eigener Erfindung ist’. (390-391)³⁹⁷

De este modo, Don Gabriel desarticula la creencia ciega en la veracidad histórica de ciertas narraciones, exigiendo una postura más atenta y crítica por parte de sus lectores, y demuestra a Don Sylvio cómo él mismo ha cometido este error al presuponer la veracidad de la historia de Biribinker simplemente por el hecho de que esta se veía envuelta en la máscara historicista diseñada por él mismo. Don Sylvio se declara indignado con Don Gabriel precisamente por haber utilizado la pose historicista para engañarle, y el filósofo español declara, muy significativamente, cómo su propósito no ha sido otro que poner a prueba su creencia ciega en la veracidad de los cuentos de hadas, diseñando un cuento lo suficientemente disparatado como para vislumbrar su eminente falsedad:

Ich wollte ein Versuch machen, wieweit Ihre Vorurteile für die Feerei gehen könnten, ich strengte (nehmen Sie mir’s nicht übel auf) allen Aberwitz, dessen ich fähig bin, an, um eine so widersinnige und ungereimte Wundergeschichte zu erdenken, als man nur jemals gehört haben möchte, und so entstud der Prinz Biribinker; aber ich gestehe Ihnen freilich, daß es mir nicht möglich war, etwas so Ungereimtes zu ersinnen, das nicht in allen andern Feenmärchen seinesgleichen hätte, und ich hätte voraussehen können, daß diese Analogie sie verführen würde. Glauben Sie mir, Don Sylvio, die Urheber der Feenmärchen und der meisten Wundergeschichten haben so wenig im Sinn, klugen Leuten etwas weiszumachen, als ich es haben könnte; ihre Absicht ist *die Einbildungskraft zu belustigen*, und ich gestehe Ihnen, daß ich selbst ein größerer Liebhaber von Märchen als von

³⁹⁷ «‘Ahora ha tocado el punto adecuado’ dijo Don Gabriel ‘todo depende de la veracidad de los testigos, ya que, aunque otorguemos una cierta posibilidad a todos los sucesos maravillosos con los que los historiadores y poetas – o al menos la mayor parte de ellos – llenan sus historias, no por ello dejan de ser menos quiméricas, al menos hasta que no se pueda demostrar mediante el convencimiento de la razón que realmente existieron o existen. Y he de confesarle que realmente ha de irle mal a las historias de hadas y espíritus si no tienen mejor garante para demostrar su existencia que Biribinker’ ‘¿Por qué?’ preguntó Don Sylvio. ‘Porque esta historia es completamente de mi invención’».

metaphysische Systemen bin. [...] Wer liebt nicht zum Exempel der *Orlando* des Ariost, der doch in der Tat nichts anders als eine Gewebe von Feenmärchen ist? Ich könnte noch vieles zum Vorteil desselben sagen, wenn es jetzt darum zu tun wäre, ihnen eine Lobrede zu halten. *Aber bei dem allen bleiben Märchen doch immer Märchen*, und so viel Vergnügen als uns unter den Händen eines Dichters, der damit umzugehen weißt, die Salamander und Sylphiden, die Feen und Kabbalisten machen können, so bleiben sie nichtsdestoweniger schimärische Wesen, für deren Wirklichkeit man nicht einen einzigen bessern Grund hat, als ich für einen Biribinker anzuführen imstande wäre. (391-2, énfasis añadido)³⁹⁸

Con su exposición de los motivos que le han llevado a narrar la inventada historia de Biribinker, Don Gabriel resalta de nuevo la independencia estética de los cuentos de hadas y de lo romancesco, que ha de ser *conscientemente* disfrutado como un divertimento puramente artístico, y no como una obra de carácter real e historiográfico. Don Sylvio se niega en un principio a aceptar la no historicidad de los cuentos de hadas, alegando que tanto las hadas como los espíritus elementales se encuentran no solamente justificados por la Cábala y por la filosofía hermética, sino también por la escritura historiográfica, en la que también aparecen (392). Don Gabriel, intuyendo que Don Sylvio se refiere a la historiografía del *Conde de Gabalis* (1670), apunta cómo la historia también se encuentra contaminada por fábulas y falsedades, algo de unas consecuencias bastante negativas para el desarrollo de la humanidad (392). También resalta cómo el mero hecho de que un autor se declare “historiador” no supone que este haga una traslación exacta al medio literario de la realidad tal y como es, sino que esta siempre se podrá ver alterada por añadidos o adulteraciones, reflejando de esta manera su propia praxis como “historiador” (392). Frente a esta creencia ciega en la historicidad de los hechos, Don Gabriel propone un uso más activo y racional de la inteligencia humana, que, sin ningún tipo de duda, conseguiría llegar a la conclusión

³⁹⁸ «Quería hacer una prueba, y ver cómo de lejos sus prejuicios a favor de las hadas podrían ir, me esforcé (no me lo tome a mal) en emplear todos los disparates de los que soy capaz en crear una historia maravillosa tan contradictoria y disparatada como jamás se ha escuchado, y de esta manera nació Biribinker; pero también he de confesar abiertamente que no me fue posible crear algo tan disparatado que no tuviera ya su paralelo en otros cuentos de hadas, y debería haber previsto que esta analogía le engañaría. Créame, Don Sylvio, los creadores de los cuentos de hadas y de la mayoría de las historias maravillosas tienen tan poco en la mente hacer algo sabia a la gente como yo podría tenerlo, su intención es entretener la imaginación, y he de confesarle que yo mismo soy un gran aficionado tanto de los cuentos como de los sistemas metafísicos [...] ¿Quién no ama el Orlando de Ariosto, que no es otra cosa que una red de cuentos de hadas? Podría decir mucho más a favor de los mismos, cuando se tratase de realizar un discurso laudatorio. Pero en cualquier caso *los cuentos siempre son cuentos*, y aunque las salamandras, sílfides, hadas y cabalistas puedan proporcionar un gran placer en las manos de un literato que sepa manejarlos, no por eso dejan de ser seres quiméricos, para los que la realidad no puede aportar una prueba mejor que yo para Biribinker».

de que los cuentos de hadas y sus criaturas no se corresponden en manera alguna con el orden natural de las cosas:

[...] alles und jedes, was keine Analogie mit dem ordentlichen Lauf der Natur, insofern sie unter unsern Sinnen liegt, oder mit demjenigen hat, was der größte Teil des menschlichen Geschlechts alle Tage erfährt, eben deswegen die allerstärkste Präsumption der Unwahrheit wider sich habe—ein Grundsatz, den das allgemeine Gefühls des menschlichen Geschlechts rechtfertiget, ob er gleich der ganzen Feerei mit allen ihren Zubehörden auf einmal das Leben abspricht. (393)³⁹⁹

Pese al impecable razonamiento de Don Gabriel, será la confesión por parte de Don Eugenio de que el retrato de la supuesta hada que Don Sylvio encontró en el bosque pertenecía realmente a la abuela de Doña Felicia, con la que esta guardaba un extraordinario parecido (394), la que finalmente consiga que Don Sylvio se replantee su creencia en la realidad de los cuentos de hadas. En cualquier caso, toda la desarticulación racional que Don Gabriel realiza en torno a la posible veracidad histórica de los cuentos de hadas no resulta gratuita. El carácter especular de la historia del príncipe Biribinker hace que todos los razonamientos que se ofrecen en torno a la historia narrada por Don Gabriel sean aplicables a la propia novela de Wieland y a sus lectores. Mediante los juicios erróneos de Don Sylvio y los razonamientos de Don Gabriel, Wieland consigue dirigir a los lectores de su novela hacia la lectura de la misma y los criterios que deben seguir para realizarla. Las opiniones de Don Gabriel, y en menor medida de Doña Felicia y Don Eugenio, así como el ejemplo negativo de lectura de Don Sylvio, tratan, por lo tanto, de hacer entender al lector la necesaria independencia de la obra literaria, así como su justificación poetológica basada en criterios puramente estéticos, algo que ha sido señalado muy acertadamente por Friedhelm Marx:

Jenseits der philosophischen Legitimation der Dichtung, die sich entweder—mit Leibniz—auf das Postulat möglicher anderer Welten oder—mit Hume—auf empirische Sinneserfahrung stützt, kommt hier eine Poetik zum Ausdruck, die die Eigengesetzlichkeit der Literatur betont, indem sie den *innerliterarischen* Bezug zu ihrem Konstituens macht. Diese ‚Maxime‘ läßt sich auf auf Wielands Roman übertragen: Daß auch die Geschichte Don Sylvios nur nach anderen Geschichten zu beurteilen ist, wird gerade durch die selbstreflexive Bezugsnahme des Romans auf andere literarische Texte plausibel: Kritisch und affirmativ zugleich bezieht

³⁹⁹ «Todo aquello que no tiene una analogía con el orden natural de las cosas, mientras permanezca fuera de nuestros sentidos y fuera de lo que el género humano experimenta todos los días, tiene la presunción de la mentira contra él precisamente por ello, una ley que el sentir general del hombre justifica, ya que niega la existencia a todas las hadas y a su séquito».

sich die Geschichte von Sylvios auf das Genre der Feenmärchen, das durch die Lektüre des Protagonisten, durch die Hinweise und Anspielungen des Erzählens, durch die märchenhafte Handlungsführung und durch ein Exemplar seiner Gattung im Roman präsent ist. (104-105)⁴⁰⁰

De esta manera, Wieland ofrece, de una manera muy sutil, su particular respuesta al debate poetológico sobre la novela en la Alemania dieciochesca, destacando cómo las novelas siempre serán novelas y cómo resulta absolutamente indiferente el hecho de que estas sean o no reales e históricas, eso sí, siempre que estén adecuadamente narradas, tal y como Doña Felicia destacaba en su intervención sobre la disparatada historia del príncipe Biribinker.

Al igual que ya ocurría en Cervantes y en Fielding, de la utilización de las distintas técnicas metaliterarias y metaficcionales de la novela se desprende un reforzamiento claro de las intenciones anti-literarias y pedagógicas de la obra. Al presentarnos una novela que reconoce tanto implícita como explícitamente su naturaleza de artefacto, de producto artístico, Wieland efectúa de nuevo una velada crítica a aquella literatura que se presenta como historia, como traslación total de la realidad al medio literario. A través de las estrategias autoconscientes que se han venido analizando, Wieland señala la imposibilidad de tal traslación y revela el valor puramente estético y simbólico de lo literario. De esta manera, el autor germano ofrece una respuesta similar a la que Henry Fielding daba a los *romance writers* que se jactaban de su verosimilitud y de su exactitud histórica, ya que, al igual que el novelista inglés—y que Cervantes—juega con estas presunciones para posteriormente desarticularlas y mostrar su total imposibilidad.

Además cabe resaltar cómo al atraer al lector hacia la dimensión crítico-formal de su novela e invitarle a una lectura detenida y distanciada de esta, Wieland refuerza las mismas intenciones pedagógicas que se desprendían de la utilización de la figura quijotesca en *Don Sylvio*. Como apunta Friedhelm Marx, el empleo de un héroe

⁴⁰⁰ «Más allá de la legitimación filosófica de la literatura, que se apoya o bien en Leibniz con su postulado de los mundos posibles, o bien en Hume con su experiencia empírica de los sentidos, se expresa aquí una poética que acentúa la independencia normativa de la literatura, en tanto a que convierte su autoreferencialidad en su elemento constitutivo. Esta máxima se deja trasladar a la novela de Wieland. Que la historia de *Don Sylvio* ha de juzgarse según otras historias será plausible precisamente a través de la toma de posición autoreflexiva de la novela hacia otros textos literarios: crítica y afirmativamente la historia de *Don Sylvio* se refiere al género de los *Feenmärchen*, que a través de la lectura del protagonista, a través de las pistas e insinuaciones de la narración, gracias a la estructura típica de los cuentos en la que se apoya la acción de la novela y a través de un ejemplar del mismo que se encuentra insertado en ella».

al que se caracteriza como un lector fallido permite evitar la identificación directa con él del lector:

Der dem literarischen Muster des ‚Don Quijote‘ verpflichtete Roman transzendiert die Grenzen des bisherigen Romankunst, indem er zu seinem Thema macht, was von der aufklärerischen Poetik insbesondere dem Roman vorgeworfen wird: die Stimulierung literarischer Schwärmerei. Die Schilderung erlesener Helden, die sich mit den Protagonisten ihrer Lektüre identifizieren, ist geeignet, einer unmittelbaren Identifikation des Lesers vorzubeugen. (51)⁴⁰¹

Consecuentemente, en la historia de Don Sylvio no solamente se presenta críticamente ante los ojos del lector la desenfrenada imaginación de Don Sylvio, sino que también se tiene en consideración la propia imaginación del lector de la novela (Marx 71). Gracias a los paralelos entre ambos, se propicia una pedagogía lectorial que es correlativa a la pedagogía quijotesca que transmite la novela de Wieland, algo que ha sido percibido muy acertadamente por Richard Rogan:

In all, the varied means of reader involvement serve a specific purpose in this novel, namely the education of the real reader. Through such an involvement, the author is not only assured of the reader's correct understanding of the work but also of his development to reality and reason. Consequently, the author manipulates the reader into a realization of the general validity and reliability of the narrator's observations and internalizes them for him. Thus, just as Don Sylvio eventually learns to distinguish between reality and his own 'Schwärmerei', so too does the real reader's education reach this goal. (1981: 193)⁴⁰²

La pedagogía quijotesca muestra de esta manera nuevamente su particular carácter refractado, ya que el lector no se halla únicamente frente a una figura quijotesca cuyo desfase entre literatura y vida trata de instruirle en su manera de leer, sino que las propias técnicas autoconscientes de la novela también inciden en este aspecto de una manera indirecta, en un nivel menos obvio y mucho más sutil. Como declara Daniel

⁴⁰¹ «La novela que sigue el ejemplo literario de *Don Quijote* transciende las fronteras del arte novelesco que se había hecho hasta el momento, en tanto a que convierte en su tema lo que la poética ilustrada tradicionalmente había achacado a la novela: la estimulación de la *Schwärmerei* literaria. La representación de héroes lectores, que se identifican con sus lecturas, permite prevenir una identificación inmediata del lector».

⁴⁰² Daniel Wilson ha manifestado una opinión muy similar a la de Rogan en este sentido. Para Wilson, la sátira del lector realizada a través de Don Sylvio encomienda al lector a no cometer los mismos errores de la lectura quijotesca de este, debiendo necesariamente adoptar una postura más escéptica y crítica respecto a la lectura:

Wieland trains his reader partly by holding up to him the picture of the insufficiently critical fictive reader. As all good satire, this should encourage the reader to avoid the satirized behavior. Essentially the behavior demanded from the real reader as a result of this satire is a more skeptical attitude, a questioning of the whole narrative process and the meaning of aesthetic illusion. (112)

Wilson, la intención de Wieland no es otra que entrenar a sus lectores en una manera adecuada de leer, especialmente teniendo en cuenta la preocupante carencia de lectores críticos de este momento histórico (1981: 111). La novela de Wieland busca por lo tanto un nuevo tipo de lector, algo que le otorga un carácter centrífugo que fomenta la reflexión sobre las posibles lecturas que la novela requiere:

[...] the novel is really very outward directed. It is not concerned with telling a closed story, but with its readers and their dynamic responses to the way the story is told; the book reaches outside itself. The real reader is confronted with two ways of responding to the narrator's claims, and ideally he will see the shortcomings of each role. He is educated to relativism and a healthy appreciation of both skepticism and belief, an insight that may be applied to other areas of his life other than the aesthetic contract. Thus *Don Sylvio* is a unique sort of social novel, one that involves the reader in the social concern, and yet one whose pedagogical aims are realized more subtly and less heavy-handedly than in most literature we associate with the Enlightenment. (119)⁴⁰³

El *Don Sylvio* se convierte gracias a sus intenciones pedagógicas respecto al lector en una novela asociada con una de las metas fundamentales de la *Aufklärung*, el fomento de un pensamiento independiente, algo que John McCarthy ha apuntado muy acertadamente:

Since Enlightenment was really more an attitudinal matter and a continuing process rather than the mere accumulation of knowledge or the culmination of a

⁴⁰³ Sobre las intención de Wieland por crear un nuevo tipo de lector a través de su novela también se ha expresado Christine Seiler:

Der Leser, für den er [Wieland] schrieb, mußte kritisch und wandlungsfähig sein, um den witzgelehrten Anspielungen und Bezügen auf die Antike folgen zu können, er war ein im Romangeschehen immanenter Leser. (1977: 153) [El lector para el que Wieland escribía, debía de ser crítico y transformable para poder seguir los eruditos símiles y referencias a la antigüedad clásica, era un lector imanente en la acción de la novela.]

Para Seiler, este nuevo tipo de lector debe de ser capaz de analizarse a si mismo, algo que obedece al objetivo didáctico de Wieland en su novela, llevar al lector a la razón:

[...] der Leser muß die Fähigkeit vorweisen können, sich selbst psychologisch zu analysieren. Dieses Recht der Selbstanalyse war bisher nur dem Erzähler vorbehalten. Klarer ausgedrückt: um den Text in seinen Zusammenhang verstehen zu können, muß der Leser in sein eigenes inneres hereinschauen [...] Dieser Apell an den Leser verfolgt einen didaktischen Zweck, der Wielands gesamtes Welt und Menschenbild umfaßt: die Vernunft! Der Mensch—ob Erzähler oder Leser— soll und muß sich in diesem Bilde einfügen. (159-160) [El lector debía de demostrar la capacidad de analizarse psicológicamente. Este derecho del autoanálisis estaba hasta ahora reservado al narrador. Expresado de una manera más clara: Para entender el texto en su totalidad, el lector debe mirar dentro de sí mismo [...] Esta llamada al lector sigue un objetivo didáctico, que abarca la obra completa de Wieland y su idea del hombre: ¡la razón! El hombre—ya sea el narrador o el lector—debe adaptarse a esta imagen.]

process, the nature of the relationship between author and recipient assumed a critical role in achieving the goals of the Aufklärung. The relationship could not be that of the preacher to the parishioner nor of the schoolmaster to the pupil. The reader [...] had to be trained to think independently and responsibly, not encouraged blindly to accept the author's opinions. The reading process had to be an active rather than a passive one, one in which author and reader acted as equal partners in a dialogue. (1984: 82)

Como destaca McCarthy, el efecto de novelas como la de Wieland no fue otro que crear una nueva clase lectora, capaz de liberarse poco a poco de las cadenas de la lectura pasiva e irreflexiva (1984: 87), en un proceso de formación lectorial que resulta bastante similar al llevado a cabo tanto por Cervantes como por Fielding.⁴⁰⁴ La pedagogía lectorial, ya sea bien a través de la pedagogía quijotesca ofrecida por el lector fallido en cuestión, bien a través del aparato metaliterario y metaficcional, se convierte de esta manera en una constante dentro de la tradición cervantina, tal y como el ejemplo de Fielding y Wieland demuestra. A su vez, en el caso concreto de la primera novela de Wieland, la pedagogía quijotesca adquiere una especial importancia, ya que se inscribe dentro de la temática de la formación del héroe, que, tal y como se verá a continuación, tiene una especial importancia dentro de la obra. En este sentido, la opinión de Richard

⁴⁰⁴ Sven-Aage Jørgensen también ha señalado la necesidad de la novela moderna de crear una nueva clase social lectora, que en este caso debería distanciarse del público de los romances, crónicas caballerescas y novelas cortesanas:

[...] gerade der moderne Roman mußte eine Leserschaft heranbilden, die sich von dem Publikum des alten Romans, der Rittergeschichten, des herabgesunkenen höfischen Romans, der *romances*, unterschied. (1976: 7) [Precisamente la novela moderna debía de formar a un público que se diferenciaba del de los antiguos romances, del de las historias caballerescas, del del ya hundido romance cortesano.]

Una opinión muy similar a la del crítico danés muestra Lieselotte Kurth-Voigt, para quien la novela del siglo XVIII se constituye como una forma que, distanciándose de formas narrativas anteriores, trata de influir al lector positivamente:

Die vielfältigen Wirkungsmöglichkeiten des Romans veranlaßten damals manchen Kritiker, sich intensiv mit den teilweisen neuartigen Fragen der Romanliteratur zu beschäftigen. Dabei kam es zu einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der pseudo-historischen Roman des siebzehnten Jahrhunderts und dem zeitgenössischen galanten Roman. Kritische Stellungnahme und wegweisende Forderungen wollten vor allem möglichst getreue Darstellungen der Wirklichkeit anregen und eine Romanart fördern, die mannigfaltigen Aufgaben zu erfüllen hatte und den Leser positiv beeindrucken sollte. (1969: 2) [Las amplias y diversas posibilidades de recepción de la novela llevaron a ciertos críticos a ocuparse intensivamente con las en parte novedosas cuestiones de la literatura novelesca. De ahí se llegó a una confrontación fundamental con el romance pseudohistórico del siglo XVIII y el romance galante contemporáneo. Los posicionamientos críticos y las demandas que mostrarían el camino demandaban sobre todo representaciones lo más veraces posibles de la realidad, y exigían un tipo de novela, que tenía que realizar variados objetivos y que debería influir al lector positivamente.]

Rogan me parece de nuevo particularmente acertada, ya que *Don Sylvio von Rosalva* no ha de ser vista únicamente como una de las primeras novelas que tratan más o menos detalladamente el proceso de formación de su protagonista, sino que también es una de las primeras obras en abordar la formación del propio lector:

To be sure, the involvement of the real reader is of prime importance [...] Indeed such close scrutiny is essential to an understanding of each work as an 'Erziehungsroman': only through a close examination of the role of the reader does it become apparent that for Wieland the 'Erziehungsroman' is not simply a genre in which education may be portrayed, it is, more importantly, one which seeks to initiate the actual process of education within the reader. (1972: 73)

Una vez que este proceso de formación lectorial ha sido analizado, es hora, por lo tanto, de estudiar el proceso de formación que Don Sylvio experimenta, prestando especial atención al rol que la tradición cervantina juega en la emergencia de la novela de formación o *bildungsroman*, un papel que hasta ahora ha sido pasado por alto.

5.2.4. Excurso: *Don Sylvio von Rosalva*, la novela cervantina y el *bildungsroman*

Yo sé quién soy –respondió Don Quijote– y sé que puedo ser no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia y aún todos los Nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí se aventajarán las mías.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote* (I. 5: 58)

Dadme albricias, buenos señores, que ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron el renombre de «bueno». Ya soy enemigo de Amadis de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje, ya me son odiosas todas las historias profanas de andante caballería, ya conozco mi necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído, ya por misericordia de Dios, escarmentado en cabeza propia, las abomino.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote* (II. 74: 1100-1101)

Del contraste entre el orgulloso y vanidoso hidalgo manchego con pretensiones de caballero andante que pronuncia las palabras de la cita que encabeza este apartado, y el arrepentido Alonso Quijano consciente de su locura y errores pasados de los últimos capítulos de la novela, se deduce necesariamente un proceso de cambio, de evolución, de profundización por parte de Don Quijote en su propia

naturaleza. Pese a que Cervantes no muestra este proceso de cambio y desengaño a través de un retrato de la mente o del interior de su protagonista, esta evolución se manifiesta en su comportamiento y actitudes, que a su vez producen cambios en la actitud de narrador y lector hacia Don Quijote. Si en la Primera Parte predomina una actitud cómico-satírica respecto a al Caballero de la Triste Figura y sus aventuras, en la segunda el lector adquiere paulatinamente un mayor respeto por Don Quijote, que, a través del proceso de santificación brillantemente descrito por Eric Ziolkowski (1991: 1-31), adquiere ciertos destellos de Cristo sufriente por encima de la vulgaridad y mediocridad que le rodea. Este proceso de cambio culmina en el reconocimiento por parte del hidalgo manchego de su evidente inadecuación respecto a sus modelos literarios, en un desengaño personal que le conduce irremisiblemente hacia la cordura y hacia la muerte. Pese a que una lectura atenta de la novela cervantina permite reconocer este proceso sin grandes dificultades, son pocos los estudiosos que han reconocido esta evolución en el personaje quijotesco, generalmente limitados por las interpretaciones puramente romántico-idealistas o cómico-satíricas de la novela. Afortunadas excepciones a esta tendencia son el brillante estudio de John Jay Allen, *Don Quixote, Hero or Fool?* (1969), que, tratando de superar la mencionada dicotomía que divide a los estudios cervantinos entre tendencias *soft* y *hard*, muestra el proceso de evolución que se produce de una postura a la otra a lo largo de la novela;⁴⁰⁵ y Félix Martínez-Bonati, que en su *El Quijote y la poética de la novela* (1995) reconoce, partiendo de estudios como el de Allen, lo que el denomina “unidad sintagmática” en la novela cervantina.⁴⁰⁶ Para Martínez Bonati, la novela de Cervantes efectúa una curva parabólica hacia la experiencia del desengaño y renuncia a los ideales caballerescos, propiciando una clara transformación del Quijote de la Primera Parte al Alonso Quijano del final de la Segunda:

La Primera Parte del *Quijote* tiene un principio muy marcado—la enajenación del protagonista—, pero no tiene final interno. Solo la Segunda Parte revela el germen de curva parabólica que yace en la Primera y lo lleva a su despliegue pleno, dando así una unidad sintagmática a toda la obra. Esta línea de desarrollo coherente y

⁴⁰⁵ La dicotomía entre las tendencias interpretativas *hard* (cómico-satíricas) y *soft* (románticas) fue establecida por Oscar Mandel en su brillante artículo “The Function of Norm in *Don Quixote*”, *Modern Philology* 55.3 (1958): 159-63.

⁴⁰⁶ “La unidad sintagmática no es aquí la de la acción, en sentido propio, aristotélico, sino la de un proceso interior en el espíritu del protagonista. Podemos ver, sin embargo, que conceptos, no del todo estrictos de peripateia y anagnórisis son, aunque ambiguamente, aplicables a este proceso”. (112, énfasis añadido)

completo no es [...] la de la acción. Es la progresión de cambios en la esencia de la unidad paradigmática cuyo centro es, a su vez, la transformación de don Quijote. [...] Así, don Quijote se inicia como devoto de los malos libros de caballerías, impostor de un rango social ('don') que no tiene y de un inexistente pasado de hazañas, y como loco alucinado y agresivo. Las alucinaciones desaparecen casi por completo en la Segunda Parte; la agresividad disminuye, y ya en el camino a Barcelona es casi nula; del adicto a los libros específicamente de caballerías se pasa al genérico lector asiduo (aspecto de su tácito pasado que se actualiza de modo creciente por medio de sus eruditos discursos); del hombre muy bien leído y culto, se llega finalmente al ingenio preclaro y sabio (sin que, gracias a la maravillosa conducción de tales desplazamientos y cruces arquetípicos, deje Don Quijote, hasta el final, de estar sensiblemente loco.) De la soberbia insensata, ha llegado a la dignidad madura. De un agresor, ha resultado un sufriente. De una figura cómica y distanciada de su narrador y lector, se ha convertido en un símbolo de la experiencia humana, que se acerca a la intimidad del contemplador. (114-115)

Es innegable, por lo tanto, que Cervantes opera una serie de cambios sustanciales en la figura de Don Quijote que nos permitirían hablar de una clara evolución en el personaje central de la novela, de un cierto progreso hacia el reconocimiento de la propia inadecuación para el papel caballeresco y hacia la recuperación de la cordura y de la sabiduría que Alonso Quijano una vez poseyó. En esta sección se pretende, partiendo precisamente de los estudios anteriormente mencionados, abordar la cuestión del camino de Don Quijote hacia el desengaño y hacia la renuncia de lo caballeresco, poniendo de relieve las posibles afinidades entre este aspecto de la novela cervantina y la tradición del *bildungsroman*. Esta nueva mirada al *Quijote* nos permitirá entender *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* desde una nueva perspectiva, la de la confluencia de la tradición cervantina y la emergente novela de formación, tratando de analizar, a través del ejemplo de la novela de Wieland—habitualmente considerada como precursora de *Agathon*, la primera manifestación del género— el papel que el *Quijote* juega en el establecimiento de esta tradición novelística, a la que, tal y como se ha podido ver anteriormente, tradicionalmente le ha sido asignado un origen exclusivamente teutón.

Tal y como se analizó en la sección 3.4.1 de este trabajo, el conflicto central del que habitualmente parte la novela de formación o *bildungsroman* es el del desfase entre la idealidad y la realidad, epitomizado en las aspiraciones más o menos imaginativas del protagonista y su irremediable choque con el mundo cotidiano; o, tal y como lo expresaba Hegel, la confrontación entre la "Poesie des Herzens" y la "Prosa der Verhältnisse". Que el protagonista de la novela de Cervantes quizás sea el ejemplo prototípico de este conflicto parece no habersele escapado a Hegel, que

significativamente definía a los jóvenes protagonistas de este tipo de novelas como “nuevos caballeros”, que necesariamente han de enfrentarse durante su peripecia vital con “la familia, la sociedad burguesa, el Estado, las leyes y los negocios profesionales” para “afilarse los cuernos” y finalmente incorporarse a la “concatenación del mundo” (*Ästhetik* 581).⁴⁰⁷ György Lúkacs, siguiendo la estela de Hegel, también puso de manifiesto las conexiones entre el conflicto central de la novela de formación y la magistral novela de Cervantes. El estudioso magiar sugería en su *Theorie des Romans* (1916) cómo la novela de formación, con el *Wilhelm Meister* goethiano como máximo exponente, supondría un punto intermedio entre lo que él define como la novela del idealismo abstracto—que retrataría el intento de materializar el idealismo de su protagonista en la realidad y cuyo máximo exponente sería el *Quijote*—y el *Desillusionsroman* propio del Romanticismo decimonónico, que supone el retiro absoluto en la interioridad del protagonista:

Darum wird hier auch zwischen dem ganz auf das Handeln Gerichtetsein des abstrakten Idealismus und der zur Kontemplation gewordenen, rein inneren Handlung der Romantik ein Mittelweg gesucht. Die Humanität, als Grundgesinnung dieses Gestaltungstypus, erfordert ein Gleichgewicht von Aktivität und Kontemplation, von Einwirkenwollen auf die Welt und Aufnahmefähigkeit ihr gegenüber. Man hat diese Form Erziehungsroman genannt. Mit Recht, denn seine Handlung muss ein auf ein bestimmtes Ziel gerichteter, bewusster und geleiteter Prozess sein, die Entwicklung von Eigenschaften in den Menschen, die ohne ein derartiges, tätiges Eingreifen von Menschen und

⁴⁰⁷ Más recientemente, Heinz Schlaffer (1973) también ha vinculado a los héroes propios de la tradición del *Bildungsroman* con el Quijote cervantino, definiéndolos, al igual que Friedhelm Marx, como “lesende Helden”:

Es ist bedeutsam, daß Albano und Wilhelm Meister, wie die prominentesten Helden des modernen Romans seit Don Quixote—lesende Helden sind, genauer: Figuren, die erst durch Lesen vergangener Poesie zu (allerdings problematischen) ‚Helden‘ werden, indem sie vorbürgerliche Helden zum Vorbild eines unbürgerlichen Lebens in der bürgerlichen Realität nehmen. (49) [Es significativo, que Albano y Wilhelm Meister, como los protagonistas de la novela moderna desde Don Quijote—sean héroes lectores, más exactamente figuras que a través de la lectura de poesía del pasado se convirtieron en (no obstante, problemáticos) héroes, en tanto a que toman como modelos a héroes preburgueses para una vida antiburguesa en la sociedad burguesa.]

Todd Kontje también señala este aspecto del *Bildungsroman*, relacionando a estos héroes lectores con los profundos cambios en el panorama literario alemán del momento:

It is during this period of rapid transformation in the literary institution that we witness the emergence of the *Bildungsroman*. As these cultural developments might lead one to suspect, most of the protagonists of these texts are avid readers. Anton Reiser reads *Werther*, Wilhelm Meister reads *Hamlet*, and Murr has clearly studied his Shakespeare, Goethe, and Schiller. Moreover, most of these characters engage in some form of artistic production themselves, whether it be as writers, actors, or painters. (1992: 5-6)

glücklichen Zufällen, niemals in ihnen zur Blüte gekommen waren; denn das auf diese Weise Erreichte ist selbst etwas für andere Bildendes und Förderndes, selbst ein Erziehungsmittel. (138)⁴⁰⁸

El *Quijote* cervantino, como exponente máximo de ese idealismo abstracto, supone por lo tanto para Lukács un claro precedente del *bildungsroman* y se constituye como un agente provocador de la síntesis entre reflexión y actividad a la que pretende llegar la novela de formación.

En el *bildungsroman*, este desfase entre yo y mundo circundante parte de la inexperiencia, de una falta de conocimiento que impide a sus héroes apreciar las discrepancias existentes entre idealidad y realidad. Esto propicia que los protagonistas de las novelas de formación sean por lo general adolescentes, que, tal y como señalaba Hegel, han de sufrir unos años de aprendizaje en los que la lucha entre la idealidad propia del yo y lo prosaico del mundo exterior desempeñe un papel eminentemente formativo (*Ästhetik* 517). Pese a no ser ningún adolescente, Don Quijote también muestra una preocupante falta de conocimiento sobre sí mismo y sobre sus propias capacidades al principio de la novela, atributo que comparte con Sancho Panza y que ha sido señalado muy acertadamente por John Jay Allen: “a closely related characteristic which the two share is a serious lack of self-knowledge, an extremely important element in the process under investigation since the true self-knowledge is a prerequisite of the self-mastery that constitutes Don Quixote’s victory in the end” (99). Pese a las evidentes diferencias en edad y caracterización respecto a los personajes arquetípicos de la novela de formación, Don Quijote comparte con estos una ignorancia completa respecto al abismo entre su propia situación en la vida y la realidad a la que pretende aspirar. Este desconocimiento se materializa en un elemento fundamental en el *Quijote* y que es a su vez un componente central del *bildungsroman*: la experiencia del fracaso. Y quizás no exista una experiencia que refleje mejor el descalabro de las aspiraciones del yo respecto al mundo que la quijotada, en la que para Félix Martínez-

⁴⁰⁸ «De este modo se busca aquí un camino intermedio entre la acción dirigida hacia el Idealismo abstracto y la acción del Romanticismo dirigida fundamentalmente a la contemplación, a lo puramente interior. La humanidad, como modo de pensar básico de este modo de representación, exige un equilibrio entre acción y contemplación, entre querer actuar en el mundo y la capacidad de recepción de éste en este sentido. Se ha llamado a esta forma *erziehungsroman*. Con razón, ya que su acción ha de estar dirigida hacia un proceso consciente y dirigido del desarrollo de ciertas capacidades en el hombre, que, sin la combinación necesaria entre su propia actuación y los acontecimientos aleatorios, nunca habría llegado a desarrollarse; de este modo, lo conseguido de esta manera es para otros algo formador y fomentador, un medio de educación en sí mismo».

Bonati se refleja arquetípicamente la estructura sintagmática de evolución que el crítico chileno ve en el *Quijote*:

Podemos ver aquí que el sintagma, el proceso interior del sujeto de las tres salidas, concide en cierta parte de su figura y significado, con la repetida unidad paradigmática de la obra: la de aventura o qui jotada. Ambas líneas ejemplifican el destino real de la imaginación doctrinaria y sistemática (lo que Georg Lukács en su teoría de la novela llama 'el idealismo abstracto'), pero ambas son, en último término, ambivalentes, pues hacen contrastar la elevación enfebrecida y bien trazada del loco, con lo pedestre mostrenco y lo difuso de los sensatos, y así nos fuerzan a no decidirnos por una de las dos conductas, sino más bien a encarar la disyuntiva ética como problema. No se nos enseña simplemente que el iluso aprende a golpes, que la desilusión del mundo es sabiduría, y que la verdad nos espera desde siempre con el espíritu paterno y en las creencias comunes. Pues nuestro loco se ha tornado ya simpático y hasta admirable, *antes* de su reconversión a la salud habitual. La caballería le ha mostrado (y nos ha mostrado) valores y metas *impracticables así*, pero no falsos. El retorno a la salud no es, pues — y así lo vemos en los capítulos finales — pura alegría y perfección, sino también pérdida, melancolía y resignación. (116)

La ambigüedad de la qui jotada y de la experiencia del fracaso — que, tal y como se verá más adelante, posibilita tipos muy diversos de novela de formación — propician, en cualquier caso, un cambio, un proceso de renuncia o *Entsagung* por el que la imaginación doctrinaria y sistemática no se sostiene ya frente a la realidad y que, a través de la desilusión, dirige al protagonista hacia una sabiduría que puede contener un grado más o menos alto de resignación. Y, de nuevo, este proceso de adquisición de la sabiduría a través de la resignación también tiene lugar en el *Quijote*. Como señala Alexander Parker, Don Quijote purifica el ideal de su egoísmo, renunciando a su arrogante ambición y alcanzando de esta manera una humildad que le permite reconocer la realidad sobre lo que le rodea y sobre él mismo (1948: 68). Y este cambio, esta nueva sabiduría, se manifiesta a través del *desengaño* propiciado por el fracaso caballeresco del Don Quijote:

Por todo, es convincente y 'natural', más allá de toda duda, que al fin de esta búsqueda de sí mismo y de la verdad de la vida, don Quijote recupere la razón y vuelva en sí como Alonso Quijano el Bueno, que ahora, además de bueno, es sabio. Su sabiduría es la del desengaño de las vanidades del mundo, lo que Juan Luis Vives llamaba estimar cada cosa por su valor real. Por eso, es también que allí, en esa meta del saber, muera. Y esta muerte del héroe no es de aquellas que pueden ser suspendidas para agregar continuaciones. Toda la parábola del libro se ha convertido en inamovible lápida de esa muerte. (Martínez-Bonati 115)⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ John Jay Allen ya se había pronunciado en términos similares a los de Martínez-Bonati cuando declara que la experiencia del fracaso "lays bare the internal inadequacy and gives rise

A través del desengaño se produce por lo tanto un progreso, un mayor autoconocimiento, en una experiencia muy similar al proceso de renuncia que supone una de las características fundamentales del *bildungsroman*. Como los héroes de la novela de formación, Don Quijote, a través del sufrimiento y del fracaso, conoce sus limitaciones en una heroica victoria sobre sí mismo (Allen 191), que le hace consciente de su ceguera egocéntrica (201) y que le permite realizar el viaje “from foolish vanity to heroic self-mastery” (201), alcanzando ese dominio sobre el yo al que aspiran los héroes *bildungsromanianos*. Como destacaba Martínez-Bonati, de la “soberbia insensata” Don Quijote llega a la “dignidad madura”, pudiendo finalmente afirmar que:

Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecocos, y no me pesa *sino que este desengaño ha llegado tan tarde que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma.* (*Don Quijote* II. 74: 1100, énfasis añadido)

Como se desprende de sus palabras, a Don Quijote no le quedará tiempo para sacar provecho de su victoria sobre sí mismo, algo que no ocurre con los héroes de la novela de formación, que, tras su renuncia o desengaño, se ven por lo general envueltos en un proceso de domesticación y socialización que se manifiesta en las arquetípicas escenas de matrimonio y reincorporación a la vida social. Ello es resultado en gran medida de la elevada edad del hidalgo, lo que, a su vez, hace necesaria la intervención de la locura como factor desencadenante a la par que justificación tanto del retorno a la adolescencia que marca el inicio de la trama quijotesca como de la recuperación de su identidad primera al final de tal trama. En cualquier caso, pese a estas diferencias, las concomitancias entre el proceso de desengaño de Alonso Quijano y la *Entsagung* característica de la novela de formación son poderosas y apuntan a que el papel de la tradición cervantina en la gestación de este género novelesco podría ser más relevante de lo que generalmente se ha reconocido hasta la fecha, algo que ha sido sutilmente sugerido por Todd Kontje, pese a que el crítico norteamericano confunde la tradición cervantina con la picaresca:

to definitive knowledge, humility and confession, which issue in what the seventeenth-century Spaniard called *desengaño*”. (110)

The reading experiences of characters within the texts provides a good example of the way in which public discourses imprint themselves on individual consciousnesses. Like Don Quixote before them, the protagonists of these novels set off to realize the adventures they encounter in fictional texts. The German novels are said to differ from the picaresque tradition in their greater focus on the inner development of the protagonist; as Thomas Mann put it, the *Bildungsroman* involves 'the rendering inward and sublimation of the adventure novel'. However, when a reader in one text appropriates the desires of fictional models, it becomes difficult to determine where 'ownership' lies. What Mann refers to as the internalization of the picaresque novel can be described more accurately as the rendering *self-conscious* of the same tradition. Literary quotations inspire actions, and characters develop self-awareness through identification with fictional heroes. (1992: 8)

El último de los aspectos en los que *bildungsroman* y novela cervantina presentan convergencias es en la pedagogía indirecta que se ejerce sobre el lector implícito. Como se ha podido observar a lo largo de este trabajo, la novela cervantina solía contar con protagonistas que eran en mayor o menor medida configurados como lectores, lo que creaba una serie de paralelos entre tales protagonistas y los lectores de la propia novela. Estos paralelismos desembocaban en una pedagogía refractada, que hemos denominado *pedagogía quijotesca*, por la que el lector vislumbraba una norma de lectura concreta desde la atalaya de su observación de segundo grado. Esta pedagogía lectorial se veía a su vez sostenida por toda una serie de estrategias metaliterarias y metaficcionales, que dirigían al lector hacia la dimensión formal-reflexiva del texto, reforzando de esta manera los objetivos pedagógicos que el autor en cuestión planteaba a través de la figura quijotesca. Como se ha podido observar en el apartado dedicado a la discusión teórica sobre la novela de formación, una gran parte de la crítica ha reconocido un paralelismo entre el proceso formativo del protagonista de la novela y el del lector, por lo que cabría hablar nuevamente de una pedagogía refractada similar a la que la novela cervantina ejercía sobre sus lectores. Esta era ya una de las características fundamentales del *Don Sylvio*; y *Agathon* hará, como veremos más adelante, un uso muy similar de las estrategias metaliterarias y metaficcionales con el fin de educar a sus lectores en un proceso formativo paralelo al del protagonista del primer *bildungsroman* alemán, por lo que cabe argumentar un origen eminentemente cervantino en el uso de la autoconciencia narrativa, que Todd Kontje

(1992: 1-19) significativamente ha señalado como una de las características fundamentales de la novela de formación.⁴¹⁰

Estos paralelos entre novela cervantina y novela de formación se manifiestan claramente en el *Don Sylvio* de Wieland, habitualmente considerado como un contrapunto del *Agathon* (Baldwin 38) en cuanto que variante cómico-satírica del conflicto entre realidad y entusiasmo que caracteriza a esta novela (Jahn 327).⁴¹¹ Partiendo claramente de la tradición cervantina, Wieland nos presenta a un joven Don Quijote incapaz de reconocer la inadecuación de sus modelos literarios, los *Feenmärchen*, respecto al mundo que lo rodea, en un proceso que ya ha sido analizado en detalle en este trabajo. Sin embargo, Wieland plantea una serie de novedades en el quijotismo de su protagonista que lo alejan del hidalgo manchego y lo acercan a los héroes característicos de la novela de formación. Como señala Lisa Saariluoma, Wieland no nos presenta a un loco, sino más bien a un *Schwärmer* que en ningún caso presenta una patología similar a la de Don Quijote (67), sino que esta es plausibilizada, mostrándose como la consecuencia natural de un tipo determinado de educación, tal y como hemos visto anteriormente. Wieland desplaza así el quijotismo de su protagonista y la locura transformista de Don Quijote se convierte en una confusión juvenil de la realidad con el mundo de los cuentos de hadas, propiciada por una

⁴¹⁰ Para Kontje, el *bildungsroman* contiene una clara autoreferencialidad que le permite reflexionar indirectamente sobre los importantes cambios que sufre la literatura alemana durante la segunda mitad del siglo XVIII:

In addition to reflecting on the world around them, the novels also turn inward to reflect upon themselves. Of particular interest are those moments when the extensive readers portrayed in the novels become intensive readers of their own lives. Seen in chronological perspective, these self-reflexive moments in the texts provide an indirect commentary on successive stages in the transformation of the German literary institution. (6)

Posteriormente, Kontje declara cómo ve el *bildungsroman* como un claro ejemplo de metaficción en el sentido que Patricia Waugh ofrece de este concepto:

To sum up: in the following pages I will examine moments of literary self-consciousness in the *bildungsroman* as reflections on the rapid transformation of the German literary institution. In doing so I view the novels as examples of what Patricia Waugh has called 'metafiction', that is, 'fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality'. (11)

⁴¹¹ Como señala Baldwin, Wieland escribió el *Don Sylvio* rápidamente durante el año 1763, fundamentalmente como una distracción respecto al más árduo proyecto que *Agathon* suponía (38). Wieland trabajó simultáneamente en la escritura de ambas novelas y, como acertadamente destaca la estudiosa norteamericana, "the two texts have much in common, not least their sensitive and idealistic protagonists and their self-reflective exploration of the arts of narrative. Together, they represent Wieland's early and influential experimentation in the mutable genre of the novel". (38)

educación deficitaria o poco práctica, aspecto recurrente en los protagonistas del *bildungsroman*. Estos cambios respecto al original cervantino conllevan una mayor profundización por parte de Wieland en el proceso de “desquijotización” de su protagonista. Como se ha señalado más arriba, en *Don Quijote* existe una estructura sintagmática que acarrea un cambio sustancial en el protagonista que cristaliza con la experiencia del desengaño, la renuncia a los libros caballerescos y la muerte. Pero este proceso de cambio no se refleja consistentemente a lo largo de toda la novela, sino que la curación de Don Quijote acontece tan repentinamente como su locura caballerisca. En *Don Sylvio*, Wieland estructura toda su novela en torno al proceso de cura de la *Schwärmerei* (Brenner 171) y todas las aventuras quedan funcionalizadas en torno al posterior proceso de reincorporación a la vida social (Jacobs 171), algo que ha llevado a ciertos críticos a hablar de *Don Sylvio* como una “Heilungsgeschichte” o historia de curación (Taeg-Lim 151). El desvarío quijotesco y su posterior curación quedan motivados psicológicamente, algo que diferencia a la novela de Wieland del original cervantino, como acertadamente destaca Saariluoma:

Eine Folge der Auffassung, nach der verschiedene Lebenseinstellungen möglich sind und durch Erziehung und Lebenserfahrung hervorgebracht werden ist die gegenüber *Don Quijote* neue Struktur des Romans. Denn während die Geschichte Don Quijotes aus einer Reihe von komischen Abenteuern besteht, die von seinem Wahn verursacht sind, und die Heilung aus dem Wahn ebenso plötzlich und unmotiviert wie die Erkrankung erfolgt, besteht in der Geschichte Don Sylvios eine Entwicklungsmöglichkeit der Lebensansicht des Helden. Allerdings findet diese Entwicklung nicht in einem allmählichen Aufklärungsprozess durch Begegnung durch die Welt statt; vielmehr führen die Liebe und ein ‚weiser Onkel‘ Don Sylvio am Ende ganz schnell und schmerzlos durch Erkenntnis der Wahrheit. Das Wichtige ist aber, dass sowohl die Entstehung der Schwärmerei Don Sylvios als auch seine Heilung—der Sieg der Natur über die Schwärmerei—als realistische, psychologisch motivierte Prozesse geschildert werden. Die Entstehung der falschen Vorstellungen des Helden und die Überwindung derselben sind keine Mittel mehr, ihn in eine Reihe von Abenteuern und wieder aus ihnen heraus zu führen, wie bei *Don Quijote*, sondern die Entstehung des ‚falschen Bewusstseins‘ Don Sylvios und seine Heilung sind das, wovon die Geschichte eigentlich erzählt. (68)⁴¹²

⁴¹² «Una consecuencia de la concepción, por la que distintos posicionamientos vitales son posibles y por la que serán traídos por la formación y la experiencia vital, es la nueva estructura de la novela respecto a *Don Quijote*. Mientras que la historia de Don Quijote consiste en una serie de aventuras cómicas que vienen motivadas por su locura y la curación de esta se produce de una manera tan repentina e inmotivada como estas aventuras, en la historia de Don Sylvio existe la posibilidad de formación de la visión sobre la vida del héroe. En cualquier caso, esta formación no tiene lugar en un proceso paulatino de aprendizaje a través del encuentro con la realidad; más bien el amor y un ‘tío sabio’ dirigen a Don Sylvio al final rápidamente y sin ningún tipo de dolor hacia la realidad. Lo importante, en cualquier caso, es que, tanto el origen de la locura de Don Sylvio como su curación—el triunfo de la naturaleza sobre la *Schwärmerei*—

Don Sylvio por lo tanto se diferencia del *Quijote* en la centralidad del proceso educativo que experimenta su protagonista. Este ha de adquirir una nueva actitud respecto a lo romanesco, que no puede tener un valor ontológico en sí mismo, sino más bien un valor personal-subjetivo (Taeg-Lim 79), estético. A fin de cuentas, como destaca Taeg-Lim, ser curado de la *Schwärmerei* no es otra cosa que aprender a distinguir entre el cuento y la realidad, y sobre todo adquirir la capacidad de entender la fantasía literaria como pura literatura (94). Este proceso, experimentado a su vez por el lector, dista bastante de la repentina renuncia a los libros caballerescos de Don Quijote y nos acerca más a la temática principal del *bildungsroman*, la superación de la disociación entre realidad factual y realidad imaginativa (Erhart 1991:13). Al igual que en la novela de formación clásica, en *Don Sylvio* el principio social triunfa sobre el individualismo excéntrico (Jahn 323) y la necesidad juvenil del protagonista de Wieland se transforma finalmente en una madura diligencia respecto a la vida real (Seiler 162).

¿Es *Don Sylvio*, por lo tanto, un *bildungsroman*? Pese a que los paralelos, tal y como se ha demostrado anteriormente, existen, no debemos precipitarnos a la hora de definirlo como una novela de formación, especialmente si tenemos en cuenta, tal y como señala Elizabeth Frenzel, que el tiempo en el que transcurre la historia es de seis días, por lo que la *Entwicklung* que experimenta Don Sylvio ha de ser relativizada (129). A su vez, como se pudo ver anteriormente, Saariluoma destacaba cómo el proceso de formación de Don Sylvio no se producía gracias a una serie de fracasos y duras decepciones a lo largo de la vida del protagonista, elemento que estará muy presente en *Agathon*, sino que era el resultado de la trama romanesca y de los ardides filosóficos de Don Gabriel, que propiciaban una cómoda transición del quijotismo juvenil de Don Sylvio a la vida adulta. Como se ha señalado, *Don Sylvio* supone más bien un ejercicio preparatorio para *Agathon*, una variante cómica del contenido mucho más serio y sombrío de la segunda novela de Wieland. En cualquier caso, la *Schwärmerei* y el entusiasmo, dos fenómenos que en Wieland se derivan de la inexperiencia juvenil y que tienen como resultado la incapacidad de sus protagonistas para diferenciar la realidad de la ficción, suponen la problemática inicial de ambas

son procesos retratados como psicológicamente motivados. La formación de las falsas ideas del héroe y la superación de las mismas no son ya medios para situarle y sacarle de aventuras como en *Don Quijote*, sino que más bien el origen de la 'falsa conciencia' como su curación es de lo que realmente habla la novela».

novelas y, como hemos podido observar en el caso de Don Sylvio, el origen de esta temática es eminentemente cervantino, pese a que Wieland posteriormente desplace el quiijotismo de su personaje hacia nuevos caminos. A la hora, por lo tanto, de medir más adecuadamente el papel que la tradición cervantina juega en el desarrollo del *bildungsroman* como género novelístico, debemos dirigir ineludiblemente nuestra atención a *Agathon*, definida por G. E. Lessing como “der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf, von klassischem Geschmacke” (citado en Rinere 1999: 150).⁴¹³ Como destaca Jürgen Jacobs (1983: 171), el hecho de que Wieland trace en esta novela deliberados paralelos con el caballero de la Mancha no resulta aleatorio y revela la importancia fundamental que el *Quijote* y la tradición del *comic romance* juegan en la gestación del primer *bildungsroman* alemán, aspecto que se abordará en la siguiente sección de este trabajo.⁴¹⁴

⁴¹³ «La primera y única novela para la cabeza pensante, de gusto clásico».

⁴¹⁴ “Deutlich erkennbar ist auch der Zusammenhang zwischen den Entwicklungsroman der Spätaufklärung und der Tradition des komischen Romans. Als Anreger und Übermittler ist hier vor allem Fielding wichtig. An das komische Erzählen kann die neue Romanvariante mit ihre realistischen Tendenzen und mit ihrer Neigung zu kritischen, oft ins Satirische spielender Weltvorstellung anknüpfen. Außerdem findet sie hier ihre häufig ironische Haltung gegenüber der zentralen Figur vorgebildet. Zwar ist der Protagonist der Entwicklungsgeschichte keineswegs mit dem Narren des satirischen Romans identisch, aber er muß sich durch Phasen des schwärmerischen Weltverfehlung und törichter Unreife hindurcharbeiten. Daher erklärt sich, daß Agathon gelegentlich mit dem ‚Ritter von Mancha‘ verglichen werden kann. Schließlich bot sich aus der Tradition des komischen Romans das Darstellungsmittel des auktorialen Erzählens an, der den Vorgang arrangiert, übermittelt und kommentiert”. (171) [Claramente reconocible es también la relación entre el *Entwicklungsroman* de la Ilustración tardía y la tradición del romance cómico. Como estimulante y transmisor es aquí especialmente importante Fielding. En la narración cómica puede unirse la nueva tendencia novelesca con sus tendencias realistas y su gusto por la representación del mundo crítica y habitualmente tendente a lo satírico. A propósito se encuentra aquí habitualmente prefigurada una actitud irónica respecto a la figura central de la obra. El protagonista de la historia de formación no puede compararse de ninguna manera con los locos de la novela satírica, pero ha de sobreponerse a fases de la no apreciación idealista del mundo y una inexperiencia insensata. De ahí se aclara, que Agathon ocasionalmente se pueda comparar con ‘el caballero de la Mancha’. Finalmente, la tradición del romance cómico ofrece la narración auctorial, que dispone el proceso narrativo, lo transmite, y lo comenta.]

5.3. ENTRE *DON QUIJOTE Y TOM JONES*: *GESCHICHTE DES AGATHON*

Die Erfahrungen, die er endlich hierüber bekam, öffneten ihm die Augen, und zerstreuten einen Teil der Bezauberung. Er lernte sich selbst besser kennen, aber er kannte die Welt noch nicht genug. Ein neues und großes Theater, auf welches er versetzt wurde, half diesem Mangel ab; eine immer weiter und vielfältigte Erfahrung stimmte seine allzuidealische Denk-Art herab, und überführte ihn, daß er, wie der großmüthige, tugendhafte und tapfre Ritter von Mancha (dieses lehrreiches Bild der Schwachheiten und Verirrungen des menschlichen Geistes!) Windmühlen für Riesen, Wirthhäuser für bezauberte Schlösser und Dorf-Nymphen für göttliche Dulcineen angesehen hatte. Er wurde weiser, aber auf Unkosten seiner Tugend.⁴¹⁵

C.M. Wieland, *Agathon* (XI.1: 514).

Wiewohl beim ersten Anblick *Agathon* weniger in die Klasse des berühmten Fieldingschen Fündlings (wie einige gemeint haben) als in die Klasse der *Cyropädie* des Xenophon zu gehören scheint, — mit dem Unterschied jedoch, daß in dieser das Erdichtete in die historische Wahrheit, in jenem hingegen das historisch wahre in die Erdichtung eingewebt ist: so ist doch, von einer andern Seite, nicht zu leugnen, daß unsern Held sich in einem sehr wesentlichen Stücke von dem Xenophontische so weit entfernt, als er dem Fieldingschen näher kommt.⁴¹⁶

C.M. Wieland, *Über das historische im Agathon* (573).

Como se desprende de las dos primeras citas que encabezan esta sección, el *Quijote* cervantino y el *Tom Jones* de Henry Fielding suponen dos influencias decisivas en la configuración del protagonista de la segunda novela de C.M. Wieland.⁴¹⁷ Tal y como

⁴¹⁵ «Las experiencias que finalmente obtuvo le abrieron los ojos, e hicieron desvanecerse una parte de su fascinación. Aprendió a conocerse mejor, pero aún no conocía el mundo lo suficientemente bien. Un nuevo, y más grande teatro, en el que sería situado, remedió esta carencia, una experiencia más amplia y más variada afinó su pensamiento demasiado idealista, y le llevó, como al valiente, virtuoso y valeroso Caballero de la Mancha (¡Este instructivo retrato de las debilidades y desvaríos de la naturaleza humana!) a convencerse de que había visto molinos de viento en lugar de gigantes, ventas en lugar de castillos encantados y ninfas de aldea en lugar de divinas Dulcineas. Se volvió más sabio, pero a costa de su virtud».

⁴¹⁶ «Aunque a primera vista *Agathon* parece pertenecer menos a la clase del expósito de Fielding (como algunos han subrayado) que a la *Cyropedia* de Xenofonte — con la diferencia en cualquier caso de que en esta lo literario está entretreído con la verdad histórica, mientras que en aquel lo histórico verdadero se entremezcla con lo literario —, no podemos negar, que en una parte bien amplia nuestro héroe se aleja tanto de lo xenofónico, como se acerca a lo fieldingiano».

⁴¹⁷ El ensayo *Über das historische im Agathon* es un añadido de Wieland a las reediciones de *Agathon* aparecidas en 1773 y en 1794, en las que la novela fue modificada ampliamente, incluyendo nuevos episodios como la “Geheime Geschichte der Danae” o la “Darstellung der Lebensweisheit des Archytas”, así como una estructuración distinta de los libros y capítulos que

destaca Charlotte Prather, Wieland encuentra en el hidalgo manchego la ambigüedad que busca para los protagonistas que pueblan sus novelas, abriendo la posibilidad de que estos sean juzgados desde más de un punto de vista y no desde una visión puramente satírica o puramente idealizada:

Don Quixote represents for Wieland the kind of ambiguity in a hero which he himself strives to present. His heroes suffer from differing degrees of quixotic follies but are, nonetheless, good. One must view them from more than a single point of view and conclude that they are neither models of virtue nor of vice. Their goodness of heart is burdened by errors and misconceptions as the result of an unfortunate education. Their ignorance may yet yield to enlightenment and mature judgement. (64)

Si bien es cierto que la quijotesca confrontación entre idealidad y materialidad define en gran medida la configuración del protagonista de *Agathon*, la influencia del *Quijote* en el retrato que Wieland presenta del joven Agathon no es ni la única ni en última instancia la más decisiva. El modelo novelístico que *Tom Jones* ofrece a Wieland es también clave en su concepción de una novela en la que los personajes no sean articulados como modelos de virtud heroica, sino como personajes mixtos, o *gemischte Charaktere*, en los que la virtud y el error se den la mano, algo que para Klaus Schäfer supone un paso decisivo en la historia de la literatura alemana (52).⁴¹⁸

La naturaleza mixta del protagonista de la novela queda clara desde el prefacio de la novela, en el que el editor del supuesto manuscrito griego en el que esta se basa advierte a sus lectores de que no encontrarán en Agathon un personaje completamente virtuoso:

componen la novela. En los apartados que se ofrecen a continuación seguiremos la primera edición de la novela, la publicada entre 1766-7, ya que a efectos del análisis comparativo es la que se encuentra más cercana a la publicación de las obras de Fielding en Alemania. Sobre las distintas ediciones de *Agathon* pueden consultarse las obras de Otto Freise, *Die drei Fassungen von Wielands Agathon*, Göttingen: W.F. Rästner, 1910; y Erich Groß, *C. M. Wielands Geschichte des Agathon. Entstehungsgeschichte*, Berlin: Ebering, 1930. Más recientemente, Robert Kiehl ha abordado las variaciones entre las distintas versiones de *Agathon* en su obra *Das Experiment des aufgeklärten Bildungsromans. Ein Vergleich der drei Fassungen von Christoph Martin Wielands Agathon*, publicada en 2008.

⁴¹⁸ "Wieland ging diesen entscheidenden und innerhalb der deutschen Literatur wegweisenden Schritt, indem er die folgenreiche Auseinandersetzung zwischen Ideal und Wirklichkeit am Beispiel eines zwangsläufig nicht mehr von vornherein überhöhten, sondern normalen ‚Mittleren‘ Charakters gestaltet". [Wieland dió este paso decisivo y que abre nuevas perspectivas en la literatura alemana, en tanto a que representó una confrontación llena de consecuencias entre el ideal y la realidad mediante el ejemplo de un personaje medio inevitable y no ya elevado desde el principio.]

Man hat an verschiedenen Stellen des gegenwärtigen Werks die Ursachen angegeben, warum man aus dem Agathon *kein Modell eines vollkommen tugendhaften Mannes gemacht hat*. Da die Welt mit ausführlichen Lehrbüchern der Sittenlehre angefüllt ist, so steht einem jeden frei (und es ist nicht leichters) sich einen Menschen einzubilden, der von der Wiege an bis ins Grab, in allen Umständen und Verhältnissen des Lebens, *allezeit und vollkommen so empfindt, denkt und handelt, wie eine Moral*. Damit Agathon das Bild eines wirklichen Menschen wäre, in welchem viele ihr eigenes erkennen sollten, konnte er, wir behaupten es zuversichtlich, nicht tugendhafter vorgestellt werden, als er ist; und wenn jemand hierhin anderer Meinung sein sollte, so wünschten wir, daß er uns (wenn es wahr ist, daß derjenige der Beste ist, der die besten Eigenschaften mit den wenigsten Fehlern hat,) denjenigen nenne, der unter allen nach dem natürlichen Lauf Gebornen, in ähnlichen Umständen, und alles zusammen genommen, tugendhafter gewesen wäre, als Agathon. (*Agathon*, Vorbericht: 12, énfasis añadido)⁴¹⁹

Si bien los términos en los que el editor defiende la naturaleza de su héroe recuerdan inequívocamente a las justificaciones que Fielding ofrecía en torno al comportamiento en ocasiones no demasiado edificante de Tom Jones, la influencia del novelista inglés en la concepción de los personajes de Wieland queda todavía más claramente demostrada en un escrito posterior al *Agathon*, sus *Unterredungen mit dem Pfarrer von **** (1775) [Conversaciones con el párroco de ***], en las que Wieland reflexiona sobre su propio proceder novelístico a través de dos conversaciones con un párroco ficticio.⁴²⁰ En las *Unterredungen*, que presentan un debate sobre los objetivos y naturaleza de la escritura literaria, el párroco adopta una postura muy similar a la abrazada por aquellos críticos alemanes que durante el segundo tercio del siglo XVIII canonizaron el modelo novelístico que Samuel Richardson ofrecía por su exquisita moralidad. Para el párroco, el hombre posee una natural tendencia a la imitación, por lo que resultaría mucho más provechoso para este presentar modelos de moralidad irreprochable, es decir, que ejerzan una ejemplaridad positiva:

⁴¹⁹ «En distintos lugares de la presente obra se han ofrecido las circunstancias por las que no se ha hecho de Agathon el modelo de un hombre completamente virtuoso. Ya que el mundo se encuentra lleno de detallados libros de texto sobre las buenas costumbres, queda a cada uno (y no hay nada más sencillo) imaginarse a un hombre, que desde la cuna hasta la tumba, en todas las circunstancias y vicisitudes de la vida, en todos los momentos, siente, piense y actúe de una manera tan completa como una moral. Para que Agathon fuera el retrato de un hombre real, en el que muchos se reconozcan, él no podía ser representado de una manera más virtuosa de lo que ya lo es; y si alguien en este sentido es de otra opinión, desearíamos (si es cierto aquello de que aquél que reúne las mejores características con los menores fallos es el mejor) que se nombre a alguien, que nacido según el curso natural de las cosas, y en circunstancias similares, teniendo en cuenta todo esto, habría sido capaz de ser más virtuoso que Agathon».

⁴²⁰ La defensa que Wieland hace de la naturaleza “imperfecta” de su héroe resulta bastante reminiscente al pasaje citado en el tercer capítulo de este trabajo en el que el narrador de *Tom Jones* sugería a sus lectores no condenar demasiado rápido a Tom por sus errores: “we must admonish thee [...] not to condemn a character because it is not perfectly a good one” (427).

Der Mensch hat einen angeborenen Instinkt zum Nachahmen, und wird alles durch Nachahmung. Soll er vortrefflich werden, so muß man seine Aufmerksamkeit auf vortreffliche Vorbilder lenken. Die Menschen, wie sie sind, sind geschickter ihn zu verschlimmern, als zu verbessern. *Man muß ihn also zeigen, wie sie seyn sollten.* (*Werke* VI: 233, énfasis añadido)⁴²¹

Por contra, el Wieland ficticio, que declara no tener en especial consideración la utilidad de los libros en los que los hombres son retratados “wie sie seyn sollten”⁴²² (232), manifiesta una opinión totalmente distinta, ya que opina que “niemand verbunden ist, zu seyn, was er nicht seyn kann”⁴²³ (236). Precisamente por esta razón, al tener que optar entre los escritos que retratan al ser humano tal y como debería ser, o tal y como es, se decanta por estos segundos, señalando su preferencia por un modelo muy concreto: “Wenn die Rede von der relativen Nutzbarkeit zweier entgegengesetzten Gattungen von Schriften ist, so entscheidet, däucht mich, die Wirkung derselben auf die meisten Leser; und aus diesem Gründe dürfte wohl der Vorzug eines Tom Jones über einen Karl Grandison bald ausgemacht seyn” (243).⁴²⁴ El *Tom Jones* de Fielding, por lo tanto, resulta, conjuntamente con el *Quijote* cervantino, una influencia decisiva en la caracterización de los personajes de la novela de Wieland, que apuesta por retratar a sus personajes “nicht schöner, nicht häßlicher als sie waren oder sind” (246).⁴²⁵

Sin embargo, el influjo de estos dos autores no se limita al retrato de los personajes. Existe una influencia profunda de tanto Cervantes como Fielding en la estructura de *Agathon* y en la teoría de la novela que se desprende de la novela del autor alemán. Wieland tomará de Cervantes el conflicto central de la obra, la dicotomía entre idealidad y realidad material, que, tal y como señala Lisa Saariluoma, impregna toda la novela (52), así como un aparato histórico que recuerda sobremanera al

⁴²¹ «El hombre tiene un instinto natural para la imitación, y hace todo a través de esta. Si quiere ser excelente, habrá que dirigir su mirada hacia modelos excelentes. Los hombres, tal y como son, son más capaces de empeorarlo que de mejorarlo. *Ha de mostrárseles, cómo deben de ser*».

⁴²² «Tal y como debieran ser».

⁴²³ «Nadie está obligado a ser algo que no puede ser».

⁴²⁴ «Cuando de lo que se habla es de la relativa utilidad de dos tipos de escritos que se hayan enfrentados, en mi opinión, para mí decide el efecto que tengan en el mayor número de lectores, y por esta razón la superioridad de un *Tom Jones* sobre un *Karl* [sic] *Grandison* debería estar bastante clara».

⁴²⁵ «Ni más bellos, ni más horribles de lo que fueron o de lo que son».

diseñado por Cervantes en el *Quijote*.⁴²⁶ Aún así, la influencia más decisiva a nivel estructural vuelve a ser la del autor inglés, al que Wieland alude repetidas veces en su novela, en la que se detectan, tal y como destaca Saariluoma, “paralelos estructurales y temáticos” con la obra de Fielding (46). Como esta, *Agathon* se sirve del dialogismo y el contraste como principios rectores de toda la novela. Al igual que ya ocurría en *Tom Jones*, del diálogo entre idealismo y realismo, encarnado en la problemática interior del protagonista, se desprenden toda una serie de contrastes dialógicos que definen la arquitectura de la novela. El diálogo entre modos narrativos opuestos pero complementarios, entre distintas visiones de la realidad y filosofías, entre inexperiencia juvenil y experiencia madura, entre ilusión y desilusión, o entre teoría y práctica narrativa, propicia algunos de los múltiples contrastes que convierten a *Agathon* en una novela en la que el influjo de Fielding resulta superlativo. Esta reconocible influencia llevaría a un comentarista de la talla de Gotthold Ephraim Lessing a declarar, no sin resignación, que *Agathon*, que en Francia o Inglaterra habría gozado de una gran acogida, quizás fue escrita demasiado pronto para el lector alemán de la segunda mitad del siglo XVIII, poco acostumbrado a un tipo de novela que ya gozaba de una cierta trayectoria en las letras francesas e inglesas:

[*Agathon* ist] streitig unter die vortrefflichsten [Werke] unsers Jahrhunderts gehört, aber für das deutsche Publikum noch viel zu früh geschrieben zu sein scheint. In Frankreich und England würde es das äußerste Aufsehen gemacht haben; der Name seines Verfassers würde auf aller Zungen sein. Aber bei uns? Wir haben es, und damit gut. (citado en Rinere 150)⁴²⁷

⁴²⁶ “Während sich Wieland in einigen seiner Rokokodichtungen, vor allem in *Musarion*, mit dem Thema der Wandlung eines platonisch bzw. ‘schwärmerisch’ Liebenden zu einem ‘natürlichen’ Liebhaber spielerisch und in *Don Sylvio* märchenhaft-ironisch befasst, nimmt er es in der *Geschichte des Agathon* ernsthaft wieder auf. Es gilt hier zu zeigen, wohin die Entdeckung ‘zweier Seelen’ in einer Brust einen Menschen leitet, bzw. wie die ‘Tugend’ sein soll, die im Menschen auch die Existenz der ‘tierischen’ Natur zugesteht”. [Mientras que Wieland en algunas de sus poesías de estilo rococó, sobre todo en *Musarion*, se ocupa del tema de la transformación de un amante platónico e imaginativo hacia un amante natural, algo tratado de manera juguetona y fantástico-irónica en *Don Sylvio*, en *Agathon* retoma este tema de manera seria. Se trata de mostrar, hacia dónde lleva el descubrimiento de las „dos almas“ en el pecho de un ser humano, es decir, como ha de ser la virtud, que en el hombre también admita la existencia de una naturaleza animal.]

⁴²⁷ «[*Agathon*] pertenece sin duda a las [obras] más perfectas de nuestro siglo, pero parece escrita demasiado pronto para el público alemán. En Francia o en Inglaterra habría causado la más profunda impresión, y el nombre de su autor estaría en todas las lenguas. ¿Pero entre nosotros? La tenemos, y con eso basta».

En los apartados que se ofrecen a continuación, se pretende analizar precisamente esa mayor cercanía de *Agathon* a la novela inglesa del momento y, más concretamente, se tratará de explorar cómo la herencia cervantina que Fielding recibía en *Tom Jones* encuentra acomodo en la primera novela de formación de la literatura alemana.

5.3.1. Una inclusividad contrastiva irónica

Tal y como el propio Wieland destaca en *Über das historische im Agathon, Agathon*, la novela a la que el autor alemán dedicó prácticamente tres décadas de trabajo, se encuentra aparentemente en la encrucijada entre dos modelos literarios concretos, la *Ciropedia* (365-380 a.C.) del griego Jenofonte y el *Tom Jones* de Henry Fielding. Como señala el novelista suabo, en el primero de estos modelos lo histórico se ve contaminado por lo idealizante y el relato de la educación de un personaje reconociblemente real, *Ciro II el Grande* (600/575-530 a.C.), se tiñe de unas convenciones claramente literarias y romancescas. En *Tom Jones*, en opinión de Wieland, ocurre precisamente lo contrario, ya que se describe la educación de un personaje a todas luces ficcional, pero esta es retratada de una manera realista, congruente con la naturaleza universal de las cosas. Wieland, por lo tanto, nos habla de dos aproximaciones distintas a la escritura, una embellecedora y literarizante, que difumina la historia; y otra abiertamente ficcional, pero que se acerca a lo histórico por ofrecer un retrato verdadero de la naturaleza tal y como es. Si bien su propia novela representa el proceso de formación de un personaje de la antigüedad clásica –Wieland admite que existió un *Agathon* histórico, descrito por Platón, que le asigna la más bella fisionomía y una tendencia natural a lo alto y virtuoso (578)– en un periodo histórico concreto, el que transcurre entre la nonagésimoquinta y la centésimodécima olimpiada, algo que le acercaría al modelo jenofónico; el foco de su interés no reside en la puntualidad histórica, sino más bien en realizar un retrato de la naturaleza humana que “des Namens einer Geschichte nicht unwürdig sei” (574).⁴²⁸ Wieland toma de Jenofonte por lo tanto la temática educacional y la situación en un momento concreto de la historia, pero apuesta por otro tipo de representación, menos idealizante y más realista, más cercana, como él mismo admite, al modelo de Fielding.

⁴²⁸ «Que no sea indigno del nombre de una historia».

La influencia del autor inglés en *Agathon* se manifiesta en un deseo de abandonar el retrato romancesco de la realidad y acercarse a las “Gesetze der menschlichen Natur”⁴²⁹ (573), desenmascarando y poniendo al descubierto las exageraciones narrativas de modelos más idealizantes como el jenofónico. A Wieland y a Fielding les une — algo que por otra parte ya resultaba evidente en el *Don Sylvio* —, por lo tanto, una actitud reactiva frente al modo *romance*, que ambos autores tratan de reformular en sus obras. Sin embargo, en su segunda novela, Wieland ya no incorpora paródicamente el modelo literario que pretende deslucir, como ocurría en *Don Sylvio*, sino que lo cuestiona de una manera distinta. En *Agathon*, lo romancesco ya no es parodiado a través de un antihéroe que trata de reproducir un modelo literario concreto en el mundo que lo rodea, sino más bien gracias al contraste entre un patrón narrativo claramente romancesco y una región imaginativa más realista que trunca y contamina las principales características estructurales y temáticas del *romance*. En su novela, Wieland dirige deliberadamente las expectativas del lector hacia el universo heliodórico para posteriormente dejar que el patrón romancesco se vaya resquebrajando a través del diálogo con la realidad. Como destaca Michael Beddow, el autor alemán evoca elementos característicos de diversos géneros romancescos muy populares durante la segunda mitad del siglo XVIII para posteriormente reformularlos según su propia agenda poetológica:

In fact, as Wieland’s contemporaries were in a better position to see than we are, even this basic story-line testifies to a degree of individual reshaping of more unprepossessing material. Wieland’s first readers would have recognized that the story is constructed out of elements taken from at least four conventional types of narrative familiar in the 1760’s in Germany. There is a tale of youthful lovers separated, reunited, and parted again by the vagaries of fortune, who vow and maintain a perfect fidelity to each other despite all other tribulations. [...] There is the tale of virtue (closely identified with sexual propriety) undergoing the assaults of vice in the shape of godlessness and sensuality, so popular in Germany and elsewhere from 1740 onwards by the novels of Richardson. There is the story of the prudish innocent is won over to the delights of sophisticated sensual indulgence, as in the rococo narratives of the type Wieland had introduced to Germany in his *Comische Erzählungen*. And finally, there are two narrative sequences patterned upon the convention of the political novel, in which an individual of courage and integrity struggles to reform a court or a state, and in the end is rewarded with success. *Each of these conventional plot strands has been reshaped by Wieland, as he incorporated it into the basic fabric of his narrative.* (1982: 27, énfasis añadido)

⁴²⁹ «Leyes de la naturaleza humana».

La operación es en cierta medida similar a la que Fielding llevaba a cabo en *Tom Jones*, aunque en este caso la dirección que toma la novela de Wieland es la opuesta. En la novela de Fielding lo picaresco y lo romancesco dialogaban, contaminándose mutuamente, pero en última instancia lo romancesco emergía triunfante al final de la novela, tal y como se ha podido ver en la sección de este trabajo dedicada a *Tom Jones*. En *Agathon* se produce un diálogo similar entre lo heliodórico y lo realista, pero el movimiento no es ascendente como en el caso de la novela de Fielding, sino que más bien nos arrastra hacia abajo, dirigiéndonos a un mundo realista de desencanto en el que los finales felices propios del *romance* son irónicamente revelados como una pura utopía ficcional. Al igual que en *Tom Jones*, en *Agathon* lo romancesco se noveliza a través del diálogo con el mundo de la realidad, pero, al contrario que en la novela de Fielding, lo novelesco no es objetivamente romantizado, sino que la romantización de lo novelesco tiene éxito solo de una manera flagrantemente inverosímil, dejando en el lector el sabor más bien agrisado característico del *bildungsroman*, en el que el sombrío mundo de la realidad acaba imponiéndose sobre las luminarias romancescas. Wieland, por lo tanto, emplea en su novela el método contrastivo y dialógico característico de Fielding, pero lo orienta de forma totalmente distinta, lo que resultará fundamental en la configuración estructural y temática de lo que con el tiempo se conocería como *bildungsroman*.

Como se ha destacado anteriormente, desde el comienzo de su obra, Wieland dirige las expectativas de sus lectores hacia el modelo heliodórico. La acción de la novela, que comienza *in medias res*, se inicia con un Agathon perdido en un bosque y completamente exhausto tras intentar encontrar una salida de este. Desde un primer momento, el narrador da a conocer cómo Agathon es víctima de los caprichos de la Fortuna, algo que nos sitúa claramente en coordenadas romancescas:

Wenn jemals ein Mensch sich in Umständen befunden hatte, die man unglücklich nennen kann, so war es dieser Jüngling in diejenigen, worinn wir ihn das erstmal mit unsern Lesern bekannt machen. Von wenigen Tagen noch ein Günstling des Glücks, und der Gegenstand des Neides seiner Mitbürger, befand er sich, *durch ein plötzlichen Wechsel*, seines Vermögens, seiner Freunde, seines Vaterlandes beraubt, *allen Zufällen des widrigen Glücks*, und selbst der Ungewißheit ausgesetzt, wie er das nackte Leben, das ihm allein übrig gelassen war, erhalten möchte. (I. 1: 21, énfasis añadido)⁴³⁰

⁴³⁰ «Si alguna vez se ha visto un hombre, en circunstancias que puedan denominarse adversas, ese era el joven en el momento en el que se lo hemos presentado a nuestros lectores. Hace pocos días un favorito de la fortuna, y el objeto de envidia de sus conciudadanos, ahora se

Sin embargo, pese a todas estas adversidades, el historiador que narra los sucesos de la vida de Agathon asegura que nadie podría haber percibido ni en su cara ni en su ademán signo alguno de duda o impaciencia (I. 1: 22). Esta serenidad del protagonista viene motivada por su capacidad de recrearse en la naturaleza por medio de su imaginación y, sobre todo por sus sueños, en los que se reencuentra con su amada Psyche, “deren Verlust das einzige war, was ihm von Zeit zu Zeit einiger Seufzer auspreßte” (22).⁴³¹ Nos encontramos, por lo tanto, con un héroe de claro corte heliodórico, sometido a la adversidad y separado de su amante Psyche, en cuya búsqueda se haya inmerso.⁴³²

encontraba, *por un cambio repentino*, robado de su patrimonio, de su patria y de sus amigos *por todas las casualidades de la suerte adversa*, e incluso se veía sometido a la incertidumbre de cómo mantendría la vida, lo único que le quedaba».

⁴³¹ «Cuya pérdida era lo único que sacaba de él de cuando en cuando un suspiro”.

⁴³² Para Liisa Saariluoma, el horizonte de expectativas que Wieland despierta en el inicio de su novela es el de la novela heroico-galante propia del barroco alemán:

Wieland weiß, dass der Erwartungshorizont der Leser der *Geschichte des Agathon* vom Barockroman bestimmt ist: die Bezeichnung ‘Roman’ bezieht sich für sie immer noch auf diese ‘romanhafte’ Gattung. Diese Tatsache ist der Grund dafür, dass Wieland den Anfang der *Geschichte des Agathon* in der barocken Art inszeniert, genauer gesagt in der Nachahmung des Anfangs in einem heroischen-galanten Roman. (56) [Wieland sabe, que el horizonte de expectativas del lector de la *Historia de Agathon* se encuentra definido por el romance barroco: la denominación ‘roman’ se refiere aún a este género romancesco. Este hecho es el motivo, por el que Wieland escenifica el inicio de la *Historia de Agathon* a la manera barroca, más exactamente en imitación del comienzo de un romance heroico-galante.]

Sin embargo, pese a coincidir con Saariluoma en que Wieland deliberadamente despierta unas expectativas romancescas en sus lectores, opino que el modelo elegido no es tanto el del romance heroico-galante tan popular durante el barroco en Alemania, sino más bien el heliodórico, algo que es bastante claro una vez que el lector conoce que los protagonistas son griegos y que, tal y como veremos más adelante, serán secuestrados por unos piratas, exactamente como ocurre en las *Etiópicas* de Heliodoro. En cualquier caso, el modelo heliodórico es la base del romance cortesano-galante popular en la Alemania barroca, algo que la descripción que Saariluoma hace de este tipo de narrativa pone de manifiesto:

Die Hauptrolle spielt ein fürstliches Liebespaar, das durch äußere Umstände voreinander getrennt wird, eine Menge gefährlicher Abenteuer erlebt und allerlei Prüfungen bestehen muß, bis es sich am Ende wiederfindet, seine verlorenen Fürstentümer zurückerobert und die Feinde bestraft, und schließlich für die Eheschließung kein Hindernis mehr besteht. Die Abenteuer bzw. Prüfungen, in die Beiden geraten, sind stereotypisch: kriegerische Kämpfe, Schiffbrüche, Angriffe von Seeräuber, Gefangenschaft usw. (56) [El papel principal lo representan unos amantes principescos, que por circunstancias externas serán separados, viviendo una cantidad de peligrosas aventuras y teniendo que superar todo tipo de pruebas, hasta que al final se reencuentran, recuperan sus principados perdidos y se castiga al enemigo, hasta que no existe ningún impedimento para la boda. Las aventuras y las pruebas, en las que ambos se ven envueltos, son estereotípicas: luchas guerreras, naufragios, ataques de piratas, secuestros, etc.]

Repentinamente, Agathon es despertado de su descanso por un estruendo y se decide a afrontar ese estrépito “mit dem Mut [...] womit in späteren Zeiten der unbezwingbare Ritter von Mancha dem nächtlichen Klappern der Walkmühlen Trotz bot“ (I. 2: 23), algo que apunta claramente a los modelos narrativos que Wieland está siguiendo.⁴³³ Agathon se encuentra con unas bacantes en pleno éxtasis celebratorio y su extraordinaria belleza hace que las ménades lo tomen por el propio Baco:

Agathon war von einer so wunderbaren Schönheit, daß die Rubens und Girardons seiner Zeit, weil sie die Hoffnung aufgaben, eine vollkommenre Gestalt zu erfinden, oder aus der zerstreuten Schönheiten der Natur zusammensetzen, die seinige zum Muster nahmen, wenn sie den Apollo oder Bacchus vorstellen wollten. Niemals hatte ihn ein weibliches Aug erblickt, ohne die Schuld ihres Geschlechts zu bezahlen, welche die Natur für die Schönheit so empfindlich gemacht zu haben scheint, daß diese einzige Eigenschaft den meisten unter ihnen die Abwesenheit aller übrigen verbirgt. Agathon hatte ihr diesem Augenblick noch mehr zu danken; sie rettete ihn von dem Schicksal des Pentheus. Seine Schönheit setzte diese Mäneaden in Erstaunen. Ein Jüngling, von einer solchen Gestalt, an einem solchen Ort, zu einer solchen Zeit! Konnten sie ihn für etwas geringers halten, als für den Bacchus selbst? (I. 2: 25)⁴³⁴

La extraordinaria (y romancesca) belleza de Agathon lo convierte en un semidios ante las bacantes, algo que le evita sufrir el destino de Penteo, que, tras espiar los ritos báquicos, fue despedazado miembro a miembro por las hijas de Cadmo. Sin embargo, la belleza de Agathon atraerá a las bacantes, que se acercarán intentando seducir al protagonista de la novela (26). Como buen héroe heliodórico, Agathon resistirá los lascivos avances de las ménades y será finalmente salvado de estas por un nuevo golpe de la fortuna, que interrumpirá la bacanal en la que inesperadamente se había visto envuelto. De repente, aparece una tropa de piratas que, estacionados en la costa cercana y atraídos por el ruido de los ritos báquicos, deciden tratar de secuestrar a los participantes para posteriormente venderlos como esclavos (I. 3: 26-27), un acontecimiento que, en opinión de Michael Beddow, resulta evidentemente paródico,

⁴³³ «Con la valentía, con la que en tiempos posteriores el invencible caballero de la Mancha presentó batalla al tableteo nocturno de los batanes».

⁴³⁴ «Agathon estaba dotado de tal belleza, que los Rubens y Girardons de su tiempo abandonaron la esperanza, de inventarse una figura más perfecta, o de crear una a través de las diversas bellezas de la naturaleza, que tomaba la suya como modelo, si querían representar a Apolo o a Baco. Nunca le había mirado un ojo femenino sin pagar la culpa de su género, al que la naturaleza parece haber hecho tan sensible para la belleza, que esta única característica oculta para la mayoría de ellas la ausencia de todas las demás. Agathon tenía más que agradecerle en este momento; su belleza le evitó sufrir el destino de Penteo. Esta situación a estas Ménades en un estado de asombro. ¡Un joven, de tal forma, en un lugar tal, en un momento así! ¿Podrían haberle tomado por algo menos que el propio Baco?».

ya que el secuestro por piratas era uno de los fenómenos más convencionales en la novela alemana del momento (34).⁴³⁵ Agathon, conjuntamente con las bacantes, es transportado al barco pirata, donde de nuevo tiene lugar uno de los golpes de timón de la fortuna característicos del *romance*, ya que en este encontrará a su amada perdida, Psyche (I. 5: 28). El reencuentro se produce gracias al disfraz masculino que adopta Psyche, que le ha permitido evitar ser violada por los piratas. Agathon se queda ensimismado ante la inusual belleza de ese joven esclavo, en el que finalmente reconoce a Psyche, su enamorada:

So schön als Agathon war, so schien er doch von diesem liebenswürdigen Jüngling an Feinheit der Gestalt und Farbe übertroffen zu werden; in der Tat hatte er in seiner Gesichtsbildung und in seiner ganzen Figur etwas so jungfräuliches, daß er, gleich dem schönen Liebling des Horaz, in weiblicher Kleidung unter einer Schar von Mädchen gemischt, gar leicht das Auge des schärfsten Kenners betrogen haben würde. Agathon erwiderte den Anblick dieses jungen Sklaven mit einer Aufmerksamkeit, in welcher ein angenehmes Erstaunen nach und nach sich bis zur Entzückung erhob. Eben diese Bewegungen enthüllten sich auch in dem anmutigen Gesichte des jungen Sklaven, ihre Seelen erkannten einander in eben demselben Augenblicke, und schienen durch ihre Blicke schon einander zu fließen, eh ihre Arme sich umfingen, und die von Entzückung bebende Lippen »Psyche-Agathon« ausrufen konnten. Sie schwiegen eine lange Zeit; dasjenige, was sie empfanden, war über allen Ausdruck; und wozu bedurften sie der Worte? Der Gebrauch der Sprache hört auf, wenn sich die Seelen einander unmittelbar mitteilen, sich unmittelbar anschauen und berühren, und in einem Augenblick mehr empfinden, als der Zunge der Musen selbst in Jahren auszusprechen vermochte. (I. 5: 28-29)⁴³⁶

Almas que se encuentran con la mirada, silencios en los que se expresa más que todo aquello comunicable con las palabras: nos encontramos de nuevo con un claro uso de convenciones romancescas. Tras el reencuentro de los amantes, el

⁴³⁵ “[...] it becomes manifestly a piece of parodistic incongruity as the incident moves into what was just about the most expectable of all events in a German novel of the time, the capture of our hero by a band of robbers/pirates. The blatant literary stereotypes now come thick and fast.”

⁴³⁶ «Tan bello como era Agathon, su belleza parecía verse superada por la de este bellissimo joven en pureza de la forma y en su color; de hecho tenía en su expresión facial y en su constitución algo tan virginal, que él, como el bello amante de Horacio, entre ropajes femeninos y mezclado entre una horda de doncellas habría traicionado el ojo del más preciso de los entendidos. Agathon respondió a la mirada de este joven eslavo con una atención en la que un agradable asombro poco a poco se elevó hasta el éxtasis. Exactamente esta reacción se descubrió también en el joven esclavo; sus almas se reconocieron en ese preciso momento, y parecían flotar la una en la otra antes de que sus brazos se entrelazaran y sus labios, temblorosos por el transporte, pudieran exclamar ‘Psyche-Agathon’. Callaron durante un lago tiempo. Aquello que sentían estaba por encima de toda expresión, y ¿para qué necesitaban las palabras? El uso del lenguaje acaba, cuando las almas se comunican inmediatamente, cuando se observan y se tocan, y sienten en un abrir y cerrar de ojos más, que aquello que la lengua de las musas puede expresar en años».

narrador cede la iniciativa a la propia Psyche, que narra la historia de las peripecias vitales que la han llevado hasta el barco pirata y que sirven para aclarar de paso algunos detalles sobre el pasado de Agathon (I. 6-8). En la narración de Psyche nos encontramos de nuevo con patrones claramente heliodóricos. En primer lugar, el lector conoce cómo Agathon y Psyche se conocieron en el santuario de Delfos y fueron separados por los celos de la sacerdotisa mayor, Pythia. El detalle no es aleatorio, ya que precisamente en las *Etiópicas*, Teágenes y Clariclea se conocen en Delfos, huyendo posteriormente del templo, por lo que Wieland deja al lector más que claro cuál es el modelo romanesco que está siguiendo. Una vez que Psyche ha terminado su narración, los amantes se entretienen en unas conversaciones totalmente innecesarias, dada su delicada situación, algo que el narrador aprovecha para señalar su comportamiento claramente más romanesco que práctico: “Sie beklagten itzt bei sich selbst, daß sie, nach dem Beispiel der Liebhaber in den Romanen, eine so günstige Zeit mit unnötigen Erzählungen verloren, da sie doch voraus sehen konnten, daß ihnen kunftig wenig Gelegenheit würde gegeben werden, sich zu besprechen“ (I. 9: 36).⁴³⁷ Y así acontece, ya que, efectivamente, tal y como ocurre en los romances, los amantes serán separados de nuevo cuando algunos piratas deciden embarcarse secretamente en una barca para vender a sus cautivos como esclavos en el puerto de Esmirna (I. 9: 36-37). En el siguiente capítulo, Agathon reflexiona sobre su situación y medita sobre la extraña similitud de su vida a un sueño, en el que la ciega casualidad rige despóticamente los acontecimientos:

Wie ähnlich ist alles dieses einem Traum, wo die schwärmende Phantasie, ohne Ordnung, ohne Wahrscheinlichkeit, ohne Zeit oder Ort in Betracht zu ziehen, die betäubte Seele von einem Abenteuer zu dem andern, von der Krone zum Bettlersmantel, von der Wonne zur Verzweiflung, vom Tartarus ins Elysium fortreißt?—Und ist denn das Leben ein Traum, ein bloßer Traum, so eitel, so unwesentlich, so unbedeutend als ein Traum? Ein unbeständiges Spiel des blinden Zufalls, oder unsichtbarer Geister, die eine grausame Belustigung darin finden, uns zum Scherz, bald glücklich, bald unglücklich zu machen? (I. 10: 40)⁴³⁸

⁴³⁷ «Se reprochaban ahora que, siguiendo el ejemplo de los amantes en los romances, habían perdido un tiempo tan precioso con narraciones innecesarias, ya que podrían haber visto de antemano que en el futuro tendrían pocas oportunidades de hablar».

⁴³⁸ «Qué similar es todo esto a un sueño, en el que la imaginativa fantasía, sin orden, sin probabilidad, sin tener en cuenta el lugar y el tiempo, lleva al alma aturdida de una aventura a la otra, de la corona a los ropajes del mendigo, del placer a la desesperación, del Tártaro al Eliseo. ¿Y no es la vida un sueño? Un juego inconstante de la ciega casualidad, o de los espíritus ocultos, que encuentran un horrible divertimento en convertirnos, a modo de broma, tan pronto en felices como en infelices».

Más que a un sueño, la vida de Agathon resulta extremadamente similar a la trama de un *romance*. Wieland parece nuevamente señalar las convenciones que está siguiendo y hacer al lector conscientemente partícipe de su uso del modelo heliodórico.

Una vez que los piratas llegan a Esmirna, Agathon es vendido al sofista Hippias como esclavo. El sofista elige a Agathon por su extremada belleza y decide emplearle como recitador de los versos homéricos. Con la llegada de Agathon a las costas de Esmirna comienza una nueva fase de la novela, más richardsoniana, en la que la fidelidad idealizada de Agathon y su cosmovisión platónica serán puestas a prueba por Hippias, y en la que las convenciones romancescas comenzarán poco a poco a resquebrajarse ante el contacto con la región imaginativa realista. Wieland parece ir preparando a sus lectores para esta fricción con la realidad a lo largo del primer libro de la novela, en el que, pese a la preponderancia del modelo heliodórico, se dejaban entrever ciertos detalles que no terminaban de encajar plenamente en este. Así, la escena del reencuentro entre Psyche y Agathon, que tal y como se ha visto responde claramente al patrón romancesco, era introducida por un uso paródico de la convención épica de la llegada de la aurora, lo que nos situaba en el terreno del *mock-epick* característico de Fielding: “die aufgehende Sonne, die von der rosenfingrichten Aurora angekündigt, das Jonische Meer mit ihren erste Strahlen vergoldete, fand alle diejenigen, mit dem Virgil zu reden, von Wein und Schlaf begraben, welche die Nacht durch dem Bacchus und seiner Göttin Schwester geopfert hatten“ (I. 5: 28).⁴³⁹ La habitualmente sublime descripción de los primeros rayos del sol es situada en un contexto poco elevado, el de las consecuencias matutinas de una noche de alcohol y desenfreno. Esta tendencia a contaminar lo elevado con lo bajo se manifiesta de nuevo en el último capítulo de este primer libro, que sirve de coda anti-romancesca a un inicio de la novela claramente heliodórico. Una vez que Agathon se encuentra en el barco pirata, el narrador revela a sus lectores cómo el viaje por mar del protagonista de su novela en poco se pareció a aquellos “cruceiros poéticos” característicos de ciertas obras en prosa. En lugar de encontrar “Tritonen, die aus krummen Ammons-Hörnern bliesen”⁴⁴⁰, o “Nereiden, die auf Delphinen, mit Blumen-Kränzen gezäümet, die

⁴³⁹ «El sol naciente, anunciado por la aurora de dedos de rosa, que doraba con sus primeros rayos el mar Jónico, encontró a todos aquellos que— para hablar con Virgilio— habían sacrificado la noche a Baco y a sus diosas hermanas, enterrados por el vino y por el sueño».

⁴⁴⁰ «Tritones soplando torcidos cuernos de Ammon».

Wellen daherritten”⁴⁴¹, los viajeros tropezaran con un trayecto tan poco reseñable que “die Winde selbst waren etliche Tage lang so zahm, als ob sie mit einander abgeredet hätten, uns keine Gelegenheit zu irgend einer schönen Beschreibung eines Sturms oder eines Schiffbruchs zu geben” (I. 11: 43).⁴⁴² El lector se encuentra, por lo tanto, con una ruptura clara y buscada de las expectativas romancescas que todo el primer libro ha tratado de despertar, y que se verán claramente subvertidas por el mundo de lo material durante la estancia de Agathon en Esmirna.⁴⁴³

Una vez que Agathon se encuentra en la lujosa residencia de Hippias, se abre una nueva fase de la novela en la que el mundo hedonista del sofista pone a prueba y contamina tanto el platonismo de Agathon como el carácter romancesco que la novela ha venido demostrando hasta el momento. Hippias, sorprendido ante el idealismo de Agathon, que contradice directamente su sistema filosófico puramente materialista, decide tratar de ganar a Agathon para su causa y, para ello, pondrá en su camino una serie de pruebas con la intención de averiguar si este idealismo es simplemente una pose o convicción verdadera. Así, y continuando de nuevo con otro aspecto característico del modelo heliodórico, el de la seducción del héroe, Hippias ordena a

⁴⁴¹ «Nereidas, que embridadas por coronas de flores, cabalgaban las olas».

⁴⁴² «Los vientos incluso fueron tan mansos durante algunos días, que parecía que habían acordado de antemano no darnos ninguna oportunidad para ofrecer una bella descripción de una tormenta o de un naufragio».

⁴⁴³ Esta ruptura del universo heliodórico con la que se cierra el primer libro de la novela se manifiesta también en el carácter claramente anti-romancesco y bajo del mercado de esclavos, capaz de despertar a Agathon de sus características ensoñaciones:

In dasjenige vertieft, was in seiner Seele vorging, schien er, weder zu sehen, noch zu hören; weil er nichts sah, oder hörte, was er wünschte; und nichts als der Anblick, der sich ihm auf dem Sklaven-Markte darstellte, war vermögend, ihn aus dieser wachenden Träumerei aufzurütteln. Diese Szene hatte zwar das Abscheuliche nicht, das ein Sklaven-Markt zu Barbados so gar für einen Europäer haben könnte, dem die Vorurteile der gesitteten Völker noch einige Überbleibsel des angeborenen menschlichen Gefühls gelassen hätten; allein sie hatte doch genug, um eine Seele zu empören, in den Menschen mehr die Schönheit ihrer Natur, als die Erniedrerung ihres Zustands; mehr das, was sie nach gewissen Voraussetzungen sein könnten, als was sie wirklich waren, zu sehen. (44) [Sumergido en lo que se producía en su alma, le pareció no ver ni escuchar; porque no veía nada, o no escuchaba nada que desease; y simplemente una mirada a lo que se le representaba en el mercado de esclavos era capaz, de sacudirle de esta ensoñación despierta. Esta escena no era en cualquier caso tan repugnante como un mercado de esclavos en las Barbados puede ser para un europeo al que los prejuicios de los pueblos moralmente formados hayan dejado alguna migaja del sentimiento de humanidad con el que nacemos; pero tenía lo suficiente, para indignar a un alma, que veía más la belleza de la naturaleza humana que la humillación de su estado; más acostumbrada a ver lo que el hombre podría ser según el cumplimiento de ciertos principios, de lo que realmente era.]

algunas de sus esclavas usar sus encantos para encandilar al joven platónico. La estratagema de Hippias fracasa y Agathon permanece inalterable en su romancesca fidelidad a Psyche. Sin embargo, esta resistencia ya no es retratada como la de un héroe, sino que adquiere un claro carácter antiheroico, dado que el servicio doméstico de Hippias da a entender que Agathon no resulta excesivamente viril, ya que está más capacitado para “die Tugend der Damen zu bewachen, als auf die Probe zu stellen”⁴⁴⁴ (II. 4: 54). El carácter antiheroico de la resistencia de Agathon queda aún más claro una vez que el narrador declara cómo entre el servicio de Hippias no se tiene en especial consideración el intelecto de Agathon:

Er machte daher bei solchen Anlässen eine so alberne Figur, daß man von seinem Witz eine eben so verdächtige Meinung bekommen mußte, als man schon von seiner Person gefaßt hatte; und die Verachtung, in die er deswegen bei jedermann fiel, trug vielleicht nicht wenig dazu bei, ihm den Aufenthalt in einem Hause beschwerlich zu machen, wo ihm ohnehin, alles, was er sah, und hörte, ärgerlich war. (II. 4: 54)⁴⁴⁵

La resistencia a las sensuales tentaciones que Hippias urde convierte a Agathon en un personaje ciertamente ridículo a ojos de sus compañeros y del lector, de la misma manera que la moral pameliana de Joseph Andrews transformaba al protagonista de la primera novela de Fielding en una clara herramienta paródica durante las primeras fases de su obra. Sin embargo, a diferencia de Joseph Andrews, en el que la resistencia pameliana partía del convencimiento absoluto, en *Agathon*, Wieland deja entrever ciertas sombras en el ideal comportamiento de su protagonista. Ante la sensual música tocada por Cyane, la más atractiva de todas las sirvientas de Hippias, el narrador permite vislumbrar cómo Agathon, pese a su aparente desinterés por los encantos de esta, no es tan indiferente como cabría pensar:

Agathon konnte bei diesen Szenen, wo so viele Künste, so viele Zauber-Mittel sich vereinigten, den Widerstand der Tugend zu ermüden, nicht so gleichgültig bleiben, als diejenigen zu sein scheinen, die derselben gewohnt waren; und die Unruhe, in die er dadurch gesetzt wurde, machte ihm, was auch die Stoiker sagen

⁴⁴⁴ «Proteger la virtud de las damas que para ponerla a prueba».

⁴⁴⁵ «En tales ocasiones representaba una figura tan ridícula, que se tomó una opinión tan sospechosa sobre su intelecto, como la que ya se había tomado sobre su persona; y el desprecio en el que por lo tanto cayó ante todos quizás tuvo no poco que ver en hacerle desagradable la estancia en una casa, en la que todo lo que veía y escuchaba le resultaba molesto».

mögen, mehr Ehre, als dem Hippias und seinem Freunden ihre Gelassenheit. (II. 4: 56)⁴⁴⁶

El narrador deja así entrever las primeras grietas en el idealismo de Agathon, que decide huir hacia adelante con pequeñas y reiteradas escapadas al jardín de Hippias una vez que sus sesiones como recitador de Homero finalizan. En estas, Agathon—al igual que Don Sylvio en sus visitas al jardín del castillo de Rosalva—da rienda suelta a su *Schwärmerei* y será sorprendido por Hippias, que aprovecha la oportunidad para entablar un diálogo que anticipa el contraste dialógico que ocupa todo el libro tercero y que será tratado más adelante.

Tras su fracaso en intentar convencer a Agathon por medio de los sentidos y de la palabra, Hippias decide cambiar su estrategia y diseña un nuevo plan para poner a prueba a Agathon y ratificar de esta manera la superioridad de su propio sistema filosófico (IV. 1: 113-114). De este modo entra en escena Danae, una cortesana y antigua amante de Hippias, que, pese a tener ya cierta edad, posee una irresistible belleza (IV. 2: 115). Danae, hasta ese momento tan materialista como el propio Hippias, recibe una propuesta concreta del sofista: tratar de seducir con sus artes al más platónico de los amantes (120). Hippias narra cómo su sirviente Callias—nombre utilizado por Agathon para ocultar su verdadera identidad durante su estancia en la mansión de Hippias—ha recibido una “romanhafte Erziehung” (120) en el templo de Delfos.⁴⁴⁷ Hippias le reconoce una extraordinaria belleza, inteligencia y buen gusto, pero, pese a estas buenas cualidades, para el sofista, Agathon no es más que “ein wunderlicher Kopf, ein Schwärmer und ein unbrauchbarer Mensch” (120).⁴⁴⁸ La tarea de Danae, por lo tanto, será la de atraer a Agathon hacia la filosofía hedonista de Hippias, forzándolo a reconocer la prevalencia de los sentidos sobre las ideas haciéndole disfrutar de los goces materiales que ella misma pueda ofrecerle.

Danae, por lo tanto, se convierte, tal y como señala el narrador (125), en la principal amenaza para la virtud del héroe. De hecho, en el siguiente capítulo, en el que se produce el encuentro con la cortesana, el narrador ya nos advierte en el mismo

⁴⁴⁶ «En estas ocasiones, donde tantas artes y tantos medios maravillosos se unían para agotar la resistencia de la virtud, Agathon no podía permanecer tan indiferente como aquellos acostumbrados a estas parecían; y la intranquilidad en la que de esta manera fue situado, le hacían, digan lo que digan los estoicos, más honor, que a Hippias y a sus amigos con su tranquilidad»,

⁴⁴⁷ «Una educación romancesca».

⁴⁴⁸ «Una cabeza extraña, un *Schwärmer* y un hombre inutilizable».

título de los peligros “einer verschönernden Einbildungskraft”⁴⁴⁹ (125), por lo que no sorprende que el joven ateniense pronto transforme a Danae de acuerdo a su tendencia imaginativa y romancesca. Agathon queda ensimismado en la contemplación de la bella cortesana que representa el papel de Dafne en el episodio mitológico entre la ninfa y Apolo, que encarna la lucha entre la virtud y la lujuria, o entre el amor espiritual y el amor carnal (IV. 5: 129-131).⁴⁵⁰ El hecho de que la actriz que representa a Dafne se llame Psyche—algo que no resulta en modo alguno aleatorio—despierta ciertas asociaciones en la mente de Agathon, que Danae astutamente aprovecha para asumir el papel de esta actriz y encandilar la imaginación del joven ateniense (IV. 6: 131-2). Como señala Robert Kiehl, las asociaciones despertadas por el nombre de Psyche son utilizadas muy sutilmente por Danae con el fin de manipular el idealismo de Agathon hacia un fin determinado, el de la seducción (32).⁴⁵¹ En lugar de la realidad aparece la representación idealizante de esta llevada a cabo por el propio Agathon (Schrader 95), algo que Danae utiliza muy inteligentemente. De hecho, el narrador nos revela en sus “noticias secretas”, que constituyen el capítulo sexto, cómo Agathon había recordado más bien poco a su Psyche desde su encuentro con Danae, “als ob sie nie gewesen wäre” (IV. 6: 134).⁴⁵² La atracción por Danae y el repentino olvido de Psyche por parte de Agathon truncan las expectativas que el carácter heliodórico de la narración había despertado hasta este momento, minando el pilar básico en el que se sustenta la estructura de este tipo de romance: la fidelidad inquebrantable entre los amantes. A partir del encuentro con Danae, lo espiritual cede el lugar a lo corporal y lo material. Como destaca Kiehl, a través del contraste entre Psyche y Danae se articula una nueva dimensión del amor no disfrutada hasta ahora por el joven e inexperto Agathon:

Diese [Danae] ist—nach Psyche—die zweite Frau, mit der Agathon vertraulichen Kontakt aufnimmt. Die Beziehungen unterscheiden sich jedoch in der Art der

⁴⁴⁹ «Una imaginación embellecedora».

⁴⁵⁰ Sobre el episodio de la representación de Dafne y Apolo puede consultarse el artículo de Kurt Wölfel “Daphnes Verwandlungen. Zu einem Kapitel in Wielands *Agathon*” en *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 8 (1964): 41-56.

⁴⁵¹ „Die anschließende Vorstellung—seine Jugendliebe Psyche augenscheinlich in der Gestalt Danaes zu sehen—ist der Weg der Verführung. Danae tritt nun in die „Position der Tänzerin und Geliebten zugleich, aus der imaginären Sicht Agathons“. [La idea inmediatamente posterior, de ver a su amante de juventud Psyche en la forma de Danae, es el camino de la seducción. Danae ocupa ahora la posición de la bailarina y la amante al mismo tiempo en la mirada imaginativa de Agathon.]

⁴⁵² «Como si ella jamás hubiera existido».

Verbindung. Agathon ist mit Psyche gedanklich und seelisch verschmolzen [...] Mit Danae hingegen vollzieht er auch eine körperliche Vereinigung, wodurch er eine neue Dimension der Liebe erfährt. (33)⁴⁵³

El encuentro con Danae abre, por lo tanto, una nueva dimensión del amor para Agathon, pero también traslada la novela hacia un nuevo territorio que comienza a alejarse definitivamente de los presupuestos del romance heliodórico.

Este distanciamiento se ratifica de manera clara en el quinto libro de la novela, que marca el rumbo definitivo hacia el *realismo* que la obra adquiere gracias al contacto de Agathon con la realidad sensual y puramente material encarnada por Danae. En el primer capítulo de este libro, el narrador deja bastante claro cómo Agathon, guiado por su inexperiencia y por su idealismo platónico, dota a Danae de una naturaleza que no es la suya, engañándose a sí mismo al tratar de unir la belleza espiritual y la material en su nuevo objeto de admiración:

Agathon mußte in den Fall gesetzt werden, sich selbst zu hintergehen, ohne es wahr zu werden; und wenn er für subalterne Reizungen empfindlich gemacht werden sollte, so mußte es durch Vermittlung der Einbildungskraft und auf eine solche Art geschehen, daß die geistigen und die materiellen Schönheiten sich in seinen Augen vermengten, und daß er in der letzten nichts als ein Widerschein der ersten zu sehen glaubte. Danae wußte sehr wohl, daß die *intelligible* Schönheit keine Leidenschaft erweckt, und daß die Tugend selbst, wenn sie (wie Plato sagt) in sichtbarer Gestalt unaussprechliche Liebe einflößen würde, diese Wirkung mehr der blendenden Weiße und dem reizenden Contour eines schönen Busens, als der Unschuld, die aus demselben hervorschimmere, zuzuschreiben haben würde. Allein das wußte Agathon noch nicht; er mußte also betrogen werden, und, so, wie sie es anging, konnte sie mit der größten Wahrscheinlichkeit hoffen, daß es ihr gelingen würde. (V. 1: 139)⁴⁵⁴

La incapacidad de Agathon de reconocer que su atracción por Danae es más material que espiritual propicia las “digresiones metafísicas” del segundo capítulo del libro, en

⁴⁵³ «Esta [Danae] es, después de Psyche, la segunda mujer con la que Agathon toma un contacto íntimo. Las relaciones se distinguen en cualquier caso en el tipo de unión. Agathon está fundido con Psyche en pensamiento y en espíritu [...] Con Danae por el contrario él también completa una unión corporal, a través de la que experimenta una nueva dimensión amorosa».

⁴⁵⁴ «Agathon debía de ser situado en el caso de traicionarse a sí mismo sin darse cuenta de ello, y si quería ser hecho susceptible a los encantos subalternos, esto debía de ocurrir a través de la imaginación, y de una manera, en la que las bellezas materiales y espirituales se unieran ante sus ojos, y de modo de que él viera en las primeras un reflejo de las últimas. Danae sabía muy bien que una belleza ininteligible no despierta ningún sentimiento, y que la propia virtud, aún cuando (cómo dice Platón), a veces puede infundir un amor indescriptible en forma corpórea, debe más este efecto a la magnífica blancura y al bello contorno de un pecho, que a la inocencia que se transmite desde el mismo. Agathon aún no conocía esto, y tal y como avanzaban las cosas, ella podía esperar la máxima probabilidad de tener éxito».

las que la reflexión gira en torno a la dicotomía entre el amor ideal y el amor material entre los que Agathon se debate. El capítulo comienza con una nueva revelación por parte del narrador, que nos descubre cómo el amor más carnal no es algo totalmente desconocido para Agathon, sino que ha sido más bien voluntariamente reprimido por el joven ateniense.⁴⁵⁵ Su resistencia heliodórica a la sacerdotisa mayor de Delfos, Pythia, parece no haber estado exenta de una cierta represión de unos sentimientos poco acordes con la cosmovisión platónica y con lo que cabría esperar de un héroe heliodórico:

Es gibt so verschiedene Gattungen von Liebe, daß es, wie uns ein Kenner derselben versichert hat, nicht unmöglich wäre, drei oder vier Personen zu gleicher Zeit zu lieben, ohne daß sich eine derselben von Untreue zu beklagen hätte. Agathon hatte in einem Alter von siebzehn Jahre für die Priesterin zu Delphi etwas zu empfinden angefangen, das derjenigen Art von Liebe glich, die, nach dem Ausdruck des Fieldings, ein wohlzubereiteter *Rostbeef* einem Menschen einflößt, der guten Appetit hat. Diese Liebe hatte, ehe er selbst noch wußte, was daraus werden könnte, der Zärtlichkeit weichen müssen, welche ihm Psyche einflößte. (V. 2: 140)

⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ De hecho, este extremo se confirmará mucho más adelante en la novela cuando Agathon relata su historia a Danae en el libro séptimo. En el capítulo introductorio al libro siguiente, el narrador deja sutilmente entrever que la resistencia heliodórica de Agathon quizás no haya sido tan pura y sincera como este la ha representado en su propia narración:

Und woher wissen wir auch, daß Agathon selbst, mit aller seiner Offenherzigkeit, keinen Umstand zurück gehalten habe, von dem er vielleicht, wie ein guter Maler, oder Dichter, vorausgesehen, daß er der schönen Wirkung des Ganzen hinderlich sein könnte. Wer ist uns Bürge dafür, daß die verführerische Priesterin nicht mehr über ihn erhalten habe, als er eingestanden? Wenigstens hat einigen von unsern Lesern (welche vielleicht vergessen haben, daß sie keine Agathons sind) die tiefe Gleichgültigkeit etwas verdächtig geschienen, worin ihn, bei einer gewissen Gelegenheit, Reizungen, die, ihrer Meinung nach, in seiner bloßen Beschreibung schon verführen könnten, gelassen haben sollten. (VIII. 1: 307) [Y de dónde podemos saber también, que Agathon, pese a toda su sinceridad, no ha ocultado ninguna circunstancia, por la que él, como un buen pintor o escritor, habría poder prever que el bello efecto del todo habría podido ser molesto. ¿Quién nos asegura que la seductora sacerdotisa no habría podido más sobre él, de lo que él ha confesado? Al menos alguno de nuestros lectores (que quizás olvidan, que no son ningún Agathon) que su profunda indiferencia ante encantos que en algunas ocasiones podían resultar atractivos a través de su propia descripción, resultaba algo sospechosa.]

⁴⁵⁶ «Existen tantos tipos distintos de amor, tal y como nos ha asegurado un conocedor de los mismos, que no resultaría imposible amar a tres o cuatro personas al mismo tiempo sin que ninguna de ellas pudiera quejarse de infidelidad. Agathon había comenzado a sentir a la edad de diecisiete años algo por la sacerdotisa de Delfos, que se parecía a aquel tipo de amor que según la expresión de Fielding, un rostbif bien preparado inyecta a un hombre con buen apetito. Este amor, antes de que él mismo supiera lo que podría haber sido de él, tuvo que dejar paso a la ternura que Psyche le inspiraba».

La referencia a Fielding no resulta aleatoria, dado que la problemática relación que el protagonista de la novela experimenta entre el amor puramente material y el ideal está claramente inspirada en *Tom Jones*. Tal y como destaca el narrador, la aparición de Psyche en la vida de Agathon pronto silenció el amor más carnal que había comenzado a sentir por la sacerdotisa de Delfos, sublimando lo espiritual y abandonando voluntaria y artificialmente el mundo de los sentidos:

Die Zuneigung, die er zu diesem liebenswürdigen Geschöpfe trug, war eine Liebe der Sympathie, eine Harmonie der Herzen, eine geheime Verwandtschaft der Seelen, die sich nicht aus Erfahrung kennen, unmöglich beschreiben läßt; eine Liebe an der das Herz und der Geist mehr Anteil nimmt als die Sinnen, und die vielleicht die einzige Art von Verbindung ist, welche (wofern sie allgemein sein könnte) den Sterblichen einigen Begriff von der Verbindungen und Vergnügen himmlischer Geister zu geben fähig wäre. (V. 2: 140)⁴⁵⁷

Las revelaciones del narrador propician así una nueva reformulación del papel heliodórico de Agathon. El joven ateniense ha dejado de ser un amante puramente platónico, ya que su amor ideal por Psyche es retratado como el fruto de la inexperiencia y de la supresión ascética de los sentidos. De este modo, resulta natural que Agathon trate de sublimar la atracción más puramente carnal por Danae, intentando convertirla en una nueva Psyche.

Al trasladarse, de acuerdo con las intenciones de Hippias, a la residencia veraniega de Danae, el papel romancesco de Agathon no es ya reformulado, sino que desaparece totalmente. En un capítulo que significativamente se titula “historia natural del amor platónico” (V. 5: 149), el narrador revela cómo poco a poco Danae se ha ido apoderando del corazón de Agathon, desplazando definitivamente a Psyche:

Allein, wir müssen gestehen, dieser Einfluß [la influencia de Psyche] wurde immer schwächer; die lebhaften Farben, womit ihr Bild seiner Phantasie ehemals vorgeschwebt hatte, wurden immer matter, und anstatt daß ihn sonst sein Herz an sie erinnern hatte, mußte es itzt von ohngefähr und durch einen Zufall geschehen. Endlich verschwand dieses Bild gänzlich; Psyche hörte auf für ihn zu existieren, ja kaum erinnerte er sich alles dessen, was von seiner Bekanntschaft mit der schönen

⁴⁵⁷ «El afecto que él sentía por esta adorable criatura, era un amor de las simpatías, de la armonía de los corazones, un secreto parentesco entre las almas que no se conocen en la experiencia, y que es imposible de describir; un amor en el que el espíritu toma más partido que los sentidos, y que quizás es el único tipo de unión (en tanto a que esta pudiera ser universal) que puede otorgar a los mortales un concepto de las conexiones y de las satisfacciones de los espíritus inmortales».

Danae vorgegangen war anders, als ein erwachsener Mensch sich seiner ersten Kindheit. (V. 5: 150)⁴⁵⁸

El olvido absoluto y total del amor por Psyche, que hace saltar por los aires definitivamente las expectativas romancescas que la novela había despertado desde un primer momento, supone a su vez un cambio transcendental en la propia naturaleza de Agathon. Se produce una transición del joven idealista e inexperto hacia un cierto hedonismo materialista que encuentra más satisfacción en los disfrutes terrenales que en los placeres etéreos y puramente espirituales que anteriormente constituían la única fuente de deleite para el protagonista de la novela:

Es ist also leicht zu begreifen, daß seine ganze vormalige Art zu empfinden und zu sein einige Veränderung erlitt, und gleichsam die Farbe und den Ton des Gegenstandes bekam, der mit einer so unumschränkten Macht auf ihn wirkte. Sein ernsthafteres Wesen machte nach und nach einer gewissen Munterkeit Platz, die ihm vieles, das er ehemals mißbilliget hatte, in einem günstigeren Licht zeigte; seine Sittenlehre wurde unvermerkt freier und gefälliger, und seine ehemaligen guten Freunde, die ätherischen Geister, wenn sie ja noch einigen Zutritt bei ihm hatten, mußten sich gefallen lassen, die Gestalt der schönen Danae anzunehmen, um vorgelassen zu werden. Vor Begierde der Beherrscherin seines Herzens zu gefallen, vergaß er, sich um den Beifall unsichtbarer Zuschauer seines Lebens zu bekümmern; und der Zustand der entkörpernten Seelen deuchte ihn nicht mehr so beneidenswertig, seitdem er im Anschauen dieser *irdischen* Göttin ein Vergnügen genoß, welches alle seine Einbildungen überstieg. (V. 5: 150, énfasis añadido)⁴⁵⁹

Agathon, aún inconsciente de los importantísimos cambios que poco a poco se han producido en su espíritu, persiste en tratar de transformar lo material en inmaterial, amando a Danae “mit einer so eigennützig, so geistigen, so begierdenfreien Liebe,

⁴⁵⁸ «Debemos admitir, que la influencia de Psyche era cada vez más exigua, y que los vivos colores, con los que su fantasía la había pintado anteriormente, eran cada vez más débiles, y que en lugar de que, tal y como ocurría antes, su corazón le recordase a ella, esto ocurría ahora de manera rara y a través de la casualidad. Finalmente su retrato se desvaneció de él completamente; Psyche dejó de existir para él, y desde todo lo que le había acontecido con la bella Danae, se acordaba de todo esto, como un adulto se acuerda de su propia niñez».

⁴⁵⁹ «Es fácil comprender que toda su anterior manera de ser y de sentir sufrió algunos cambios y que al mismo tiempo adquirió el color y el tono del objeto que ejercía un poder tan ilimitado sobre él. Su naturaleza más seria dio paso poco a poco a una cierta viveza, que le mostró en una luz mucho más amable mucho de lo que antes había despreciado. Sus costumbres se hicieron imperceptiblemente más libres y complacientes, y sus antiguos buenos amigos, los espíritus etéreos, aun cuando todavía tenían cierto ascendente sobre él, debieron de aceptar tomar la forma de la bella Danae para ser admitidos. Por ansia de contentar a la dominadora de su corazón, se olvidó de preocuparse por el beneplácito de los espíritus invisibles de su vida; y el estado de los entes incorpóreos ya no le parecía tan admitable desde que disfrutaba en contemplación de su diosa terrenal de una satisfacción, que sobrepasaba toda sus fantasías».

als ob sie eine Sylphide gewesen wäre"⁴⁶⁰, por lo que el deseo amoroso más osado al que se atreve es el de buscar una unión espiritual similar a la que había experimentado con Psyche (151). En cualquier caso, Danae no es ninguna Psyche y encuentra este amor espiritual completamente irrisorio, tratando de espolear en Agathon "Aufmunterungen [...], die ein minder bezauberter Liebhaber nicht nötig gehabt hätte"⁴⁶¹ (151). Como se puede observar, lo transcendente poco a poco cede el testigo a lo material y el héroe idealizado del romance heliodórico se transforma en el héroe mixto, con clarooscuros, del romance cómico. En este sentido, Danae ejerce un papel similar al de los dobles degradados de Sophia en *Tom Jones*, ya que, al igual que Molly Seagrim o Mrs Waters, desplaza al protagonista de la novela de su faceta más romancesca hacia una región imaginativa menos idealizada. De este modo, resulta extremadamente significativo que, al final de este capítulo, el narrador se dirija al lector y le pregunte si en algún momento de su vida no ha transformado a cualquier Molly Seagrim en una Danae, dejando bien claro de dónde parte la dualidad entre el amor material y el amor ideal que tan importante papel juega en la novela de Wieland:

'O du, für den wir aus großmütiger Freundschaft uns die Mühe gegeben haben, dieses dir allein gewidmete Kapitel zu schreiben, halte hier ein und frage dein Herz. Wenn du eine Danae gefunden hast (armer Jüngling! welche Molly Seagrim kann es nicht in deinen bezauberten Augen sein?) und du verstehst den Schluß dieses Kapitels, so kömmt unsre Warnung schon zu spät, und du bist verloren, fliehe von dem Augenblick an, da du sie gesehen; fliehe, und erstecke den Wunsch sie wieder zu sehen? Wenn du das nicht kannst; wenn du, nachdem du diese Warnung gelesen, nicht willst: so bist du kein Agathon mehr, so bist du was wir andern alle sind; tue was du willst, es ist nicht mehr an dir zu verderben'. (V. 6: 152)⁴⁶²

La influencia de Fielding en este aspecto de la novela es, por lo tanto, superlativa y demuestra la misma intención reactiva y depuradora respecto a los modelos literarios totalmente idealizantes que la obra del autor inglés exhibía.

⁴⁶⁰ «De una manera tan desinteresada, tan espiritual y tan libre de pasión, como si esta hubiera sido una sílfide».

⁴⁶¹ «Estímulos, que un amante menos hechizado no habría necesitado».

⁴⁶² «Oh tú, por el que gracias a la más grande amistad, hemos decidido tomarnos el esfuerzo de escribir este capítulo, únicamente dedicado para ti, párate aquí, y pregunta a tu corazón. Si has encontrado a una Danae (¡pobre jovencito, que Molly Seagrim no puede serlo en tus ojos!) y entiendes el final de este capítulo, entonces nuestra advertencia llega ya demasiado tarde, y estás perdido: huye desde el momento en el que la hayas visto; huye, y entierra el deseo de volver a verla. Si no puedes hacer esto, y si, tras haber leído esta advertencia, no quieres hacerlo, entonces ya no eres ningún Agathon, y eres lo que todos los demás somos; haz lo que quieras, no hay ya nada más que condenar en ti».

Wieland profundiza en este deseo de reforma y cambio en el octavo capítulo de este quinto libro, que discurre sobre la situación actual de Agathon y el peligro que su virtud corre por su encuentro con Danae, y que supone una reflexión implícita sobre el método narrativo que Wieland está empleando en su novela. Al comienzo de este capítulo, el narrador lamenta no poder ocultar ciertas circunstancias que amenazan con desprender a su héroe del “erhabnen Charakter, den er bisher mit einer so rühmlichen Standhaftigkeit behauptet, und wodurch er sich zweifelsohne in eine nicht gemeine Hochachtung bei unsern Lesern gesetzt hat [...] welche von einem Helden eine vollkommene Tugend fordern”⁴⁶³, y a los que sin ningún tipo de duda, molestará lo que el narrador tiene que confesarles en los próximos capítulos (V. 8: 158-159). El narrador, que emplea la pose historicista para justificar la narración de ciertos hechos que no dejan en excesivo buen lugar a Agathon, la utiliza también para distanciarse de un modelo narrativo concreto, el de los “Romanendichter”, que en su opinión poseen una gran ventaja respecto al historiador a la hora de retratar a los protagonistas de sus obras:

Wie groß ist in diesem Stücke der Vorteil eines Romanendichters vor demjenigen, welcher sich amheisig gemacht hat, ohne Vorurteil oder Parteilichkeit, mit Verleugnung des Ruhms, den er vielleicht durch Verschönerung seiner Charakter, und durch Erhebung des Natürlichen ins Wunderbare sich hätte erwerben können, der Natur und Wahrheit in gewissenhafter Aufrichtigkeit durchaus getreu zu bleiben! Wenn jener die ganze grenzenlose Welt des Möglichen zu freien Gebrauch vor sich ausgebreitet sieht; wenn seine Dichtungen durch den mächtigen Reiz des Erhabnen und Erstaunlichen schon sicher genug sind, unsre Einbildungskraft und unsre Eitelkeit auf seine Seite zu bringen; wenn schon der kleinste Schein von Übereinstimmung mit der Natur hinlänglich ist, die Freunde des Wunderbaren, welche immer die größte Zahl ausmachen, von ihrer Möglichkeit zu überzeugen; ja, wenn er volle Freiheit hat, die Natur selbst *umzuschaffen*, und als ein andrer Prometheus, den geschmeidigen Ton, aus welchem er seine Halbgötter und Halbgöttinnen bildet, zu gestalten wie es ihm beliebt, oder wie es die Absicht, die er auf uns haben mag, erheischt: So sieht sich hingegen der arme Geschichtschreiber genötiget, auf einem Pfade, Schritt vor Schritt, in die Fußstapfen der vor ihm hergehenden Wahrheit einzutreten, jeden Gegenstand so groß oder so klein, so schön oder so häßlich, wie er ihn wirklich findet, abzumahlen; die Wirkungen so abzugeben, wie sie vermöge der unveränderlichen Gesetze der Natur aus ihren Ursachen herfließen; und wenn er sein Pflicht ein völliges Genügen getan hat, sich gefallen zu lassen, daß man seinen Helden am Ende um wenig oder nichts schätzbarer findet, als der schlechteste unter seinen Lesern sich ohngefähr selbst zu schätzen pfllegt. (V. 8: 159)⁴⁶⁴

⁴⁶³ «Carácter elevado, que ha mantenido hasta ahora con tal gloriosa firmeza, y mediante el que, sin ningún tipo de duda, ha conseguido ganarse una aprobación poco común entre aquellos de sus lectores [...] que exigen una virtud perfecta por parte de un héroe».

⁴⁶⁴ «¡Qué grande es en este sentido la ventaja de un escritor de romances sobre aquél que se ha propuesto, sin prejuicios o partidismo, con la negación de la fama que habría podido

El narrador no puede, por lo tanto, retratar a Agathon como un semidios libre de errores y de equivocaciones, sino que ha de representarlo tal y como es, evitando caer en la representación arquetípica de aquellos personajes “ohne Leidenschaften, ohne Schwachheit, ohne allen Mangel und Gebrechen, durch etliche Bände voll wunderlicher Abenteuere, in der einförmigsten Gleichheit mit sich selbst, herumzuführen”⁴⁶⁵ (160). A través de su narrador, Wieland critica esa “perfección quimérica” (160) y dirige finalmente la artillería pesada hacia unos modelos literarios concretos que considera los principales representantes de estos defectos:

Unter allen den übernatürlichen Charaktern, welche die mehrbelobten Sittenlehrer in einen gewissen Schwung von Hochachtung gebracht haben, sind sie mit keinem glücklicher gewesen, als mit dem Heldentum in der Großmut, in der Tapferkeit in der verliebten Treue. Daher finden wir die Liebesgeschichten, Ritterbücher und Romanen, von den Zeiten des guten Bischofs Heliodoros bis zu den unsrigen, von Freunden, die einander alles, sogar die Forderungen der stärksten Leidenschaften, und das angelgenste Interesse ihres Herzens aufopfern; von Rittern, welche immer bereit sind, der ersten Infantin, die ihnen begegnet, sich mit allen Riesen und Ungeheuren der Welt herumzuhauen; und (bis Crebillon eine bequemere Mode unter unsre Nachbarn jenseits des Rheins aufgebracht hat) beinahe von lauter Liebhaber angefüllt, welche nichts angelegners haben, als in der Welt herumzuziehen, um die Namen ihre Geliebter in die Bäume zu schneiden, ohne daß die reizendsten Versuchungen, denen sie von Zeit zu Zeit ausgesetzt sind, vermögend waren, ihre Treue nur einen Augenblick zu erschüttern. (161-162)⁴⁶⁶

quizás obtener a través del embellecimiento de su carácter y a través de la elevación de lo natural en lo maravilloso, permanecer fiel a la naturaleza y a la verdad en segura honestidad! Cuando uno ve ante sí todo el mundo sin frontera alguna de lo posible extendido para su uso, cuando para sus composiciones está seguro el poderoso atractivo de lo elevado y lo impresionante para llevar a nuestra imaginación y a nuestra nobleza a su orilla, cuando el más mínimo atisbo de coincidencia con la naturaleza es capaz de convencer de su posibilidad a los amigos de lo maravilloso, que siempre son los más, cuando este tiene plena libertad para moldear la propia naturaleza, y como un segundo Prometeo, formar el tono forjado de el que construye sus semidioses y semidiosas tal y como le viene en gana, o de exigirle según la intención que tenga sobre nosotros; por el contrario, el pobre historiador se ve obligado a transcurrir una estrecha senda, paso a paso, siguiendo las huellas de la verdad que le precede, y pintando cada objeto que se encuentra tan grande o pequeño, bello u horrible, como realmente lo encuentra; a retratar las consecuencias tal y como fluyen de sus causas por las invariables leyes de la naturaleza; y cuando finalmente ha satisfecho su deber de una manera completa, ha de darse satisfecho de que su héroe finalmente no aparezca más o menos valioso, como el peor de los lectores se juzga a sí mismo».

⁴⁶⁵ «Sin sentimientos, sin debilidades, sin carencias o achaques, que a través de algunos volúmenes llenos de maravillosas aventuras, quedan en la más monótona igualdad con ellos mismos».

⁴⁶⁶ «De entre todos los personajes sobrenaturales, que los más aclamados profesores de costumbres han elevado a un cierto impulso de aclamación, no se ha estado más satisfecho que con aquellos que reflejan lo heroico en el coraje, en el valor y en la fidelidad amorosa. De ahí encontramos en las historias amorosas, libros caballerescos y romances, desde los tiempos del buen obispo Heliodoro hasta los nuestros, novios que sacrifican el uno al otro todas las

Wieland, por lo tanto, parte de la justificación de la infidelidad de su héroe para atacar un modelo narrativo, el romanesco, desde uno de sus exponentes primigenios como las *Etiópicas* de Heliodoro, hasta sus representantes modernos como el *roman de longue haleine* francés o la narrativa richardsoniana. El autor alemán lamenta el hecho de que estos modelos de virtud heroica y ejemplaridad positiva han creado unas expectativas difíciles de cumplir para los lectores (162), algo que lo lleva a declarar que los héroes romancescos “noch weniger in dem Bezirke der Natur zu suchen seien als die geflügelten Löwen und die Fische mit Mädchenleibern”⁴⁶⁷, definiéndolos como “moralische Grottesken”⁴⁶⁸ resultado de “eine müßige Einbildungskraft” (163).⁴⁶⁹ Frente a estos, Wieland sitúa al protagonista de su novela, sujeto a “Veränderungen und Schwachheiten”⁴⁷⁰, pero, en cualquier caso, “weniger ein Held, aber destomehr ein Mensch”⁴⁷¹, algo que lo convierte en un medio mucho más apropiado para “durch Erfahrungen, und selbst durch seine Fehler zu belehren” (163).⁴⁷²

De este capítulo, que en teoría sirve para justificar el triunfo final de Danae sobre la virtud moral de Agathon y los posteriores cambios en la personalidad del joven ateniense, se desprende una reflexión que revela los presupuestos teóricos bajo los que Wieland está operando. Al igual que Fielding en *Tom Jones*, Wieland emplea los errores de su protagonista para poner en contacto las inalcanzables expectativas de la narrativa romanesca que él mismo ha despertado con el mundo de claroscuros de la novela, en el que los héroes dejan de ser modelos de virtud moral para ser susceptibles de cometer errores y, lo que es más importante, aprender de los mismos. El hecho de que, al igual que en *Tom Jones*, esta justificación de la naturaleza imperfecta del héroe sirva para argumentar toda una teoría novelística en la que lo alto dialoga con lo bajo y

exigencias de los más fuertes sentimientos, incluso los intereses más convenientes a su corazón; con caballeros que siempre se encuentran dispuestos a enfrentarse por cualquier infanta a todos los gigantes y monstruos que encuentran, y (hasta que Crebillon ha instaurado una moda más adecuada en nuestros vecinos más allá del Rin) amantes, que no tienen nada mejor que hacer, que vagar por el mundo para grabar el nombre de su amada en los árboles, sin que las seductoras tentaciones con las que de cuando en cuando se encuentran, hagan titubear su fidelidad al menos por un instante».

⁴⁶⁷ «Son más difíciles de encontrar en los dominios de la naturaleza que los leones alados, o que los peces con cuerpo de doncella».

⁴⁶⁸ «Grotescos morales».

⁴⁶⁹ «Una imaginación ociosa».

⁴⁷⁰ «Cambios y debilidades».

⁴⁷¹ « Más bien una persona y no un héroe».

⁴⁷² «Enseñarnos a través de sus experiencias, y también de sus errores».

viceversa, revela cómo la influencia de Fielding en la práctica novelística de Wieland es decisiva. No en vano, el autor alemán sitúa, al igual que Fielding, esta reflexión teórica justo en el centro estructural de su novela, en el quinto libro de los once que componen *Agathon*, exactamente como en *Tom Jones*, en la que las “instrucciones de uso” para la novela quedaban situadas en los libros noveno y décimo de los dieciocho que forman el *opus magnum* del autor inglés. Como las *Unterredungen mit dem Pfarrer zu **** confirmarían más adelante, el *Tom Jones* de Fielding es el principal modelo en el que Wieland basa gran parte de su teoría de la novela.

Finalmente, Agathon cede ante los encantos de Danae y, tras encontrarla dormida en su gabinete y ataviada con un voluptuoso traje, se acerca a ella “von der Gewalt der allmächtigen Liebe bezwungen” (V. 9: 164).⁴⁷³ En ese momento es sorprendido por la bailarina Psyche, que, tal y como el narrador aclara, no era la antigua enamorada de Agathon (164-165). Pese a ser descubierto por Psyche contemplando a Danae, el narrador nos revela cómo Agathon no ha sido capaz de ofrecer resistencia a los encantos de la cortesana una vez que esta se ha despertado de su sueño (V. 9: 166), cediendo al lector la responsabilidad de completar la escena según el modelo del “pincel de un Coreggio” (168), conocido por ser uno de los pintores más sensuales de la pintura italiana del siglo XVI. De nuevo, el contraste entre las asociaciones que el mero nombre de Psyche despierta y el comportamiento actual de Agathon respecto a Danae revela cómo la novela se aleja cada vez más de la verticalidad del modelo heliodórico para dirigirse al mundo de horizontal del realismo.

En el capítulo que cierra este libro, en el que se produce un cambio tan importante en la naturaleza de Agathon, se inicia un proceso denominado “Seelenmischung” (173) o mezcolanza de las almas. El narrador, pese a avergonzarse de contarlo (175), revela cómo Agathon paulatinamente se vuelca cada vez más en los placeres carnales, destacando las profundas alteraciones que el espíritu de Agathon ha sufrido debido a la influencia de Danae:

Daß dieser aus einem spekulativen Platoniker ein praktischer Aristipp geworden; daß er eine Philosophie, welche sie in angenehmen Empfindungen, und die angenehmen Empfindungen in ihren nächsten Quellen, in der Natur, in unsern Sinnen und in unsern Herzen sucht, vertauschte; daß er von der Göttern und Halbgöttern, mit denen er vorher umgegangen war, nur die Grazien und Liebesgötter beibehielt; daß dieser Agathon, der ehemals von seinen Minuten, von seinen Augenblicken der Weisheit Rechenschaft geben konnte, itzt fähig war (wir

⁴⁷³ «Obligado por la violencia del más poderoso amor».

schämen uns es zu sagen) ganze Stunden, ganze Tage in zärtlicher Trunkenheit wegzutädeln—Alles dieses, so stark der Abfall auch ist, wird dennoch den meisten begreiflich scheinen. (V. 11: 174-175)⁴⁷⁴

Esta aceptación por parte de Agathon de una filosofía basada en la prevalencia de los sentidos anticipa la irremediable llegada de Hippias, que se producirá en el primer capítulo del libro sexto, en el que Agathon tomará conciencia de las impactantes variaciones que se han producido en su espíritu. El sofista saborea su victoria ante los cambios sufridos por Agathon, que parece haber acabado aceptando sus ideas, tal y como este la había anticipado en el libro tercero de la novela. En una conversación con Danae—que, por su parte, ha sufrido una transformación en la dirección contraria, volviéndose más idealista y abandonando en parte su materialismo hedonista—el sofista se sorprende de la rápida metamorfosis obrada por Danae:

Ich bin gewiß, daß er an keine Verstellung dachte, da er noch in meinem Hause war; und die Veränderung, die ich an ihm wahrnehme ist so groß, verbreitet sich so sehr über seine ganze Person, *hat ihn so unkenntlich gemacht*, daß Danae selbst, auf deren Lippen die Überredung wohnt, mich nicht überreden soll, daß eine solche Seelenwandlung im Schlafe vorgehen könne. Keine Zurückhaltungen, schöne Danae, die Wirkungen zeigen ihre Ursachen; ein großes Werk setzt große Anstalten voraus; wenn ein Callias dahin gebracht wird, daß er wie ein Liebling der Venus herausgeputzt ist, daß er mit einer Sybaritischen Zunge von der Niedlichkeit der Speisen und dem Geschmack der Weine urteilt; daß er die wollüstigen Laufe eines in Liebe schmelzenden Liedes entzücktem Händeklatschen wiederhollen heißt, und sich die Trinkschale von einer jungen Circasserin mit unverhüllten Busen eben so gleichgültig reichen läßt, als er sich in die weichen Polster eines Persischen Ruhebettes hineinsenkt—wahrhaftig, schöne Danae, das nenn ich eine Verwandlung, welche in so kurzer Zeit zu bewerkstelligen, ich keiner von allen unsterblichen Göttinnen zugetraut hätte. (VI. 1: 179-180, énfasis añadido)⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ «Que de este platónico especulativo haya surgido un Aristipo práctico, que busca en los sentimientos agradables y que busca estos y su fuente, la naturaleza, en nuestros sentidos y en su corazón; que él, de los dioses y semi-dioses que anteriormente le ocupaban, solamente conservase a las gracias y a los dioses del amor; que este Agathon, que anteriormente podía dar cuenta de sus minutos, de sus instantes de sabiduría, ahora fuera capaz (nos avergonzamos de decirlo) de dejar pasar horas completas, días completos, en una agradable embriaguez, todo esto, tan fuerte como es le contraste, parecerá en cualquier caso comprensible a la mayoría».

⁴⁷⁵ «Estaba seguro de que él no pensaba en el fingimiento mientras estaba en mi casa, y el cambio que aprecio en él es tan grande, se extiende tanto sobre toda su persona, lo ha hecho tan irreconocible, que la propia Danae, en cuyos labios vive la convicción, no ha de convencerme de que una transformación tal no ha tenido lugar en sueños. Ningún tipo de reservas, bella Danae, las causas muestran sus efectos, y una obra grande necesita de grandes recursos; si un Callias puede ser llevado a vestirse como un favorito de Venus, a que opine con una lengua sibarítica sobre lo envidiable de las especias y del sabor de los vinos, a que repita el voluptuoso recitar de una poesía que se funde en el amor aplaudiendo con sus manos y dejándose acercar indiferentemente la jarra de una joven circasiana con sus pechos sin cubrir mientras se hunde en el blando colchón de un diván persa—verdaderamente, bella Danae, eso lo llamo una

Tras quedar nuevamente maravillado ante los cambios acaecidos en Danae, algo que lleva a Hippias a la conclusión de que “Amor hier mehr Arbeit gemacht hat, als ihm aufgetragen war”⁴⁷⁶ (VI. 1: 181), el sofista se dirigirá a Agathon en una visita posterior para regodearse en su victoria. Tras divertirse con el comportamiento de Agathon en la mesa, en la que en ciertas ocasiones traicionó tan claramente las ideas que anteriormente dominaban su alma (VI. 3: 187), Hippias no puede contenerse, y expresa a Agathon su alegría por verlo convertido en “uno de los nuestros” (187). Las palabras del sofista, por el que Agathon siente un profundo desprecio, despiertan su conciencia, declarando que “es ist mehr als gewiß, daß ich nicht mehr ich selbst bin” (188).⁴⁷⁷ Esta toma de conciencia respecto a su propia metamorfosis abre un proceso de reflexión en Agathon, en el que el joven ateniense se replanteará su amor por Danae, su aceptación de los presupuestos teóricos de Hippias y su propia naturaleza. Agathon reconoce que se ha traicionado a sí mismo y que en esa ociosa y lasciva inactividad se ha acercado demasiado al hedonismo vacío del sofista (191). Un sueño posterior en el que Psyche reaparece en su mente, alejándose progresivamente de él envuelta en la niebla (VI. 4: 193), vuelve a espolear la sensación de “pesado vacío” en su espíritu insatisfecho, algo que siembra en Agathon el deseo de volver a su idealismo anterior y a la felicidad vivida en Delfos (195). Pero Agathon ya no es el mismo joven inexperto de sus primeros años y reconoce que en sus preocupaciones hay más fantasía que verdad y razón (196) y que la felicidad de su vida en Delfos no era más que el producto de su poca experiencia. Para Agathon, el amor por Danae une el amor puramente espiritual y el corporal, calificando su antiguo amor por Psyche como “der Liebe eines Bruders zu einer Schwester, eine bloße Liebe der Seelen”⁴⁷⁸ (197), algo que lo lleva a justificar su amor más maduro y completo hacia la cortesana ateniense.

El recuerdo de Psyche despierta en Agathon el deseo de sincerarse con Danae, a la que nada había revelado sobre su vida pasada, ni siquiera su verdadero nombre. La narración de la vida de Agathon hasta el momento en el que comienza la novela, con su extravío en el bosque de las bacantes ocupará todo el libro séptimo, que posee una extraordinaria importancia en el contraste entre inexperiencia y experiencia que

transformación, que siendo llevada a cabo en tan poco tiempo, no se la habría confiado a ninguna de las diosas inmortales».

⁴⁷⁶ «Amor ha hecho aquí más trabajo del que se le había asignado».

⁴⁷⁷ «Está más que claro, que ya no soy yo mismo».

⁴⁷⁸ «El amor de un hermano a una hermana, un puro amor de las almas».

Wieland desarrolla en su novela y que analizaremos más adelante. La narración de la juventud de Agathon reproduce *in nuce* el mismo movimiento del *romance* hacia el realismo que se ha producido en la novela hasta ese momento, partiendo de un claro patrón heliodórico para acabar contaminándolo por el mundo más sombrío del realismo. En los primeros capítulos de este séptimo libro se rememoran los primeros años en la vida de Agathon, mostrando el ambiente y la educación ideal que disfrutó en Delfos, orquestada por un sacerdote, Theogiton, versado en los secretos de la filosofía órfica, que tratará de seducirlo (VII. 1-2), así como su primer contacto con Psyche, su posterior enamoramiento y los anteriormente mencionados celos que este amor despertó en la sacerdotisa mayor, Pythia (VII. 3). En el cuarto capítulo de este libro reaparecen las convenciones claramente romancescas, ya que se nos revela cómo el origen de Agathon y Psyche es un misterio (233), relatando a continuación la ya conocida separación de los amantes propiciada por los celos de Pythia (238). Agathon posteriormente narra su resistencia a los diversos intentos de seducción por parte de la sacerdotisa (236-242) y cómo, tras escapar de esta, huye a los bosques, esperando, cual caballero andante, que el destino le guíe hacia su Psyche:

Ich irrte eine Zeitlang an allen Orten herum, wo ich eine Spur von meiner Freundin zu entdecken hoffte, töricht genug mir einzubilden, daß sie mich, wo sie auch sein möchte, durch die magische Gewalt der Sympathie unsrer Seelen nach sich ziehen werde. Aber meine Hoffnung betrog mich; niemand konnte mir die geringste Nachricht von ihr geben. (VII. 5: 243)⁴⁷⁹

Sin recibir noticia alguna de Psyche, Agathon prosigue su peregrinaje sin destino, alcanzando finalmente Corinto, donde llega al patio de una floreciente finca (243). Allí, "ohne Freunde, unwissend wie ich ein Leben erhalten können, dessen Urheber mir nicht einmal bekannt war"⁴⁸⁰ (243), Agathon se sume en la desesperanza, pensando que únicamente la tumba podrá rescatarle de la miseria. En ese justo momento aparece un hombre de mediana edad, que se dirige hacia él y lo invita a alojarse en su hacienda (244-245). Este hombre resulta ser su propio padre, Stratonicus, por lo que el lector se encuentra nuevamente frente a una de las anagnórisis propias del *romance* (248). Stratonicus narra a Agathon su historia, así como el motivo de la cesión de la

⁴⁷⁹ «Vagué durante un tiempo por todos los lugares donde esperaba encontrar alguna huella de mi amada, siendo tan ingenuo como para imaginar que ella, dondequiera que estuviera, sería llevada hacia mí por el mágico poder de la simpatía. Pero mi esperanza me traicionó, y nadie pudo darme la más mínima noticia sobre ella».

⁴⁸⁰ «Sin amigo alguno, ignorante de cómo mantendría una vida cuyo progenitor me era desconocido».

responsabilidad de la educación de su hijo a los sacerdotes de Delfos, que no es otro que la profunda tristeza causada por la muerte de su esposa, Musarion, acontecida tras el nacimiento de una hija de la que nada más se dice (251-253).⁴⁸¹ Agathon se encuentra, por lo tanto, repentinamente con la explicación a su origen desconocido, que lo convierte en “ein Bürger von Athen, und durch meiner Geburt und die Tugend meiner Voreltern zu Verdiensten und schönen Taten berufen” (VII. 5: 253).⁴⁸² Los golpes de fortuna propios del *romance* sitúan a Agathon en una situación totalmente opuesta a su estado inmediatamente anterior, permitiéndole disfrutar del patrimonio de su padre, que le ofrece la posibilidad de vivir “freier und vollkommener nach den Grundsätzen, die ich eingesogen hatte” (253).⁴⁸³ Y así será efectivamente, ya que posteriormente Agathon se dirigirá a Atenas para seguir “las huellas de Solón y Aristides” (254), tratando de materializar en la esfera política los principios idealistas que le fueron inculcados desde pequeño en Delfos.

Una vez en la Atenas republicana, Agathon, siguiendo el patrón romancesco, asciende rápidamente a las alturas políticas, destacándose como un excepcional orador capaz de atraer a las masas (VII. 6: 255-257). Agathon llega incluso a conocer al mismo Platón, que le inculca “seine Begriffe von der besten Art, die menschliche Gesellschaft einzurichten, und zu regieren” (258).⁴⁸⁴ Estas ideas fomentan en Agathon su deseo de implantar estos principios platónicos en la República de Atenas. La capacidad de Agathon de defender frente al pueblo la causa de su amigo Lysias, que había caído en desgracia, lo eleva a la más alta estima de los atenienses, convirtiéndose en una suerte de semidios para ellos (260-261). Consecuentemente, se asignan a Agathon responsabilidades políticas, que comienza a ejercer en una guerra frente a las islas vasallas de Atenas que el joven orador resuelve por medio de la diplomacia y del buen gobierno (262-268). Encumbrado como un nuevo Pericles, Agathon se encuentra en el

⁴⁸¹ La historia de Stratonicus muestra también todas las características propias de la narrativa romancesca. Nos encontramos con una pareja de amantes, Stratonicus y Musarion, que se juran ‘fidelidad eterna’ y que no pueden casarse por el rechazo del padre de Stratonicus a esta unión por la baja condición de Musarion. Finalmente, Stratonicus demuestra que Musarion es realmente ciudadana de Atenas y descendiente de un valiente guerrero caído en las Guerras Peloponésicas, por lo que los impedimentos para su matrimonio se ven finalmente superados. Wieland parece querer establecer una genealogía romancesca para su héroe, ya que en su historia se repiten algunos de los patrones que definen la propia trayectoria narrativa de Agathon (VII.5: 249-255).

⁴⁸² «Un ciudadano de Atenas llamado por mi nacimiento y por mi virtud a los servicios y nobles hechos de sus antepasados».

⁴⁸³ «Más libremente y de manera más perfecta, según los principios que había absorbido».

⁴⁸⁴ «Sus ideas sobre la mejor manera de establecer una sociedad humana y gobernarla».

cenit característico del *romance*, claramente convertido en un héroe tras un largo periplo de sufrimientos e inseguridades respecto a su destino y su propio origen.

Pese a esto, este patrón romancesco pronto se verá nuevamente truncado. Precisamente esta meteórica ascensión de Agathon despierta celos y sus propios conciudadanos urdirán su caída por la obstinación de Agathon en permanecer políticamente incorruptible (270). El joven gobernante cae en desgracia y es finalmente expulsado de Atenas tras una campaña política en su contra (VII. 7). En lugar de recompensar la virtud y castigar el pecado, la novela parece premiar la mediocridad, huyendo de la simplificación maniquea del *romance* y situándonos en el mundo de luces y sombras del realismo. Las expectativas romancescas que la meteórica carrera política y militar de Agathon había despertado vuelven a truncarse y Agathon se ve obligado a huir de Atenas, extraviándose finalmente en el bosque en el que comenzaba la acción de la novela. La historia de la vida de Agathon hasta ese punto repite de nuevo el patrón que sigue toda la obra de Wieland, despertando en el lector unas expectativas romancescas que finalmente se ven contaminadas y superadas por el mundo del realismo. Este proceso de paulatina decepción del héroe continuará en los capítulos que cierran este noveno libro, ya que ciertas dudas comienzan a surgir en el interior de Agathon, que empieza a plantearse si su devoción por Danae no será quizás el producto de la idealización y la *Schwärmerei* (VII. 9: 297). Con estos interrogantes se cierra la primera parte de la novela, en el que la tendencia ascendente del *romance* se invierte, situándonos en el mundo de decepción y desengaño mediante el que Northrop Frye caracterizaba las formas irónicas y satíricas, y que muy acertadamente denominaba como “Mythos of Winter” (*Anatomy of Criticism* 223).

El octavo libro de la novela comienza con un capítulo inicial en el que se nos revela cómo, tras la narración de Agathon, Danae cuenta a su amante la historia de su vida pasada. El narrador se esmera en recalcar cómo el relato de Danae no es todo lo veraz que debiera, ya que ejerce una selección bastante interesada de los acontecimientos de su vida para no romper la fascinación que Agathon siente por ella:

Allein, dem sei es nun wie ihm wolle, so ist gewiß, daß Danae, in der Erzählung ihrer Geschichte mehr die Gesetze des Schönen und Anständigen als die Pflichten einer genauen historischen Treue zu ihrem Augenmerk genommen, und sich kein Bedenken gemacht, bald einen Umstand zu verschönern, bald einen andern gar

wegzulassen, so oft es die besondere Absicht auf ihren Zuhörer erfodern mochte.
(VIII. 1: 308)⁴⁸⁵

Danae no falsea su historia, sino que más bien la narra interesadamente. En cualquier caso, su influjo sobre Agathon se romperá una vez que Hippias se decide a quebrar su experimento y revelar a Agathon la verdadera naturaleza de Danae. Tras tratar nuevamente de atraer a Agathon hacia el disfrute epicúreo de varias mujeres, Hippias obtiene una nueva negativa, fundamentada en el amor que Agathon siente por Danae y su deseo de serle fiel. Cansado de las recaídas de Agathon en lo que Hippias considera *Schwärmerei*, el sofista decide revelar al joven ateniense aquellos aspectos de Danae que su historia no le había revelado:

Die Reizungen der schönen Danae sind zu bekannt«, versetzte der Sophist,» und ihre Vorzüge in diesem Stücke werden sogar von ihrem eigenen Geschlecht so allgemein eingestanden, daß Lais selbst, welche den Ruhm hat, die Edelsten der Griechen und die Fürsten ausländischer Nationen den Preis ihrer Nächte in die Wette steigern, lächerlich sein würde, wenn sie einfallen lassen wollte, mit ihr um den Preis der Liebenswürdikeit zu streiten. Aber daß sie jemals die Ehre haben würde, eine so ehrwürdige, so metaphysische, so über alles was sich denken läßt erhabene Liebe einzufloßen – daß der Macht ihrer Reizungen noch dieses Wunder aufbehalten sei, das einzige welches ihr noch abging – das hätte sich in der Tat niemand träumen lassen können, ohne sich selbst über einen solchen Einfall zu belachen. (314)⁴⁸⁶

La comparación con Lais, una de las más famosas heteras de la antigüedad clásica, despierta el enfado de Agathon, que pierde la paciencia y comienza a interrogar a Hippias sobre Danae. El sofista finalmente revela a Agathon la veracidad de sus aseveraciones, asegurándole que él mismo había disfrutado de los placeres de Danae (317), algo que destroza la moral de Agathon, quien significativamente exclama “Es ist vorbei! O Tugend, du bist gerochen!” (317).⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ «En cualquier caso, sea como fuere, lo que es seguro es que Danae siguió en su narración más las leyes de lo bello y de la integridad que los deberes de una exacta veracidad histórica, y no tuvo ningún tipo de reparos en tan pronto embellecer una circunstancia como tan pronto dejar otra fuera, tan a menudo como fuera necesario para sus intenciones respecto a su oyente».

⁴⁸⁶ «Los encantos de la bella Danae son bien conocidos» añadió el sofista, ‘y su ventaja en estos ha sido tan generalmente reconocida incluso por los de su propio sexo, que incluso a la propia Lais, que tiene la fama de que los más nobles de los griegos y los príncipes de naciones extranjeras habrían pujado por sus noches, le habría resultado cómo imaginarse disputarse con ella el premio de la belleza. Pero que ella tendría el honor de inspirar un amor tan digno, tan metafísico, y tan elevado sobre todo lo que se puede pensar – que al poder de sus encantos le estaría reservado lo único que todavía se le escapaba – nadie podría haberse imaginado eso sin reírse de su ocurrencia’».

⁴⁸⁷ «¡Todo ha acabado! ¡Virtud, estás corrompida!»

Desde ese preciso instante, Agathon no volverá a ser capaz de reconciliar sus ideas sobre la virtud con su amor por Danae, que queda degradada ante sus ojos por su asociación previa con Hippias. Esta desilusión le lleva a replantearse su propia conducta en Esmirna, entregado a los placeres carnales y a la ociosidad:

Indessen konnte sein Unwille gegen sie nicht so heftig sein als er war, ohne sich gegen sich selbst zu kehren. Die Vorstellung, daß er die Stelle eines Hippias, eines Hyacinths, bei ihr vertreten haben, machte ihn in seinen eigenen Augen zum verächtlichsten Sklaven; er schämte sich vor seinem ehemaligen bessern Selbst, wenn er an die Rechenschaft dachte, welche er sich von seinem Aufenhalt zu Smyrna schuldig sei. [...] Was wollte er dann nun antworten, da er sich selbst anklagen mußte, eine so lange Zeit ohne irgend eine lobenswürdige Tat, verloren für seinen Geist, verloren für die Tugend, verloren für sein eigenes und das allgemeine Beste, in untätigen Müßiggang, und, was noch schlimmer war, in der verächtlichen Bestrebung den wollüstigen Geschmack einer Danae zu belustigen, ihre Begierden, ihre von dem Rest des üppigen Feuers ihrer Jugend noch erhitzte Einbildung zu befriedigen, unruhlich verschwendet zu haben? (VIII. 3: 324)⁴⁸⁸

Tras el reconocimiento del materialismo hedonista en el que se ha visto envuelto en Esmirna, Agathon decide intentar volver al camino de la virtud, no ya en el amor, dado que afirma no querer ser más “un esclavo de Circe”, que de una manera similar al propio Ulises, “den Helden der Tugend in einen müßigen Wollüsting verwandelt hatte” (327).⁴⁸⁹ Para ello decide retomar el camino de la acción política, en la que, tras haber aprendido de sus errores en Atenas, Agathon considera que podría jugar un buen papel. En este sentido, la casualidad vuelve a estar al servicio de Agathon, ya que un mercader de Siracusa informa al joven ateniense de la llegada de Platón a Sicilia para intentar reformar al tirano Dionisio y remodelar el estado insular de acuerdo a los presupuestos filosóficos platónicos (VIII. 5: 337). Agathon no duda que esta es su oportunidad y decide dejar atrás a Danae, Esmirna y su voluptuosa inactividad para volver a encaminarse hacia el bien común (VIII. 6: 347).

A través de la decepción en su amor por Danae, Agathon parece haber aprendido finalmente de sus errores y se dirige hacia Siracusa con un mayor bagaje

⁴⁸⁸ «Entretanto, su indignación no podía ser tan enérgica como lo era, sin volverse en contra de sí mismo. El pensamiento de haber ocupado el lugar de un Hippias, de un Hyacinthe, le convertían ante sus ojos en el más despreciable de los esclavos. Se avergonzaba ante su anteriormente mejor versión cuando pensaba, en las cuentas que debía de rendir sobre su estancia en Esmirna. ¿Qué podía responder, cuando era él mismo quién tenía que acusarse de permanecer tanto tiempo sin llevar a cabo ningún acto digno de mención, en una activa ociosidad, y lo que era peor, en el sospechoso empeño de satisfacer el gusto licencioso de una Danae, de haber empleado este nada gloriosamente en satisfacer sus impulsos y su imaginación aún encendida por los restos del fuego turgente de su juventud?»

⁴⁸⁹ «Había transformado el héroe de la virtud en un ocioso lascivo».

político y personal. De este modo, la escena se traslada hacia Sicilia en el noveno libro de la novela, en el que se introduce al lector en el contexto socio-político de la isla durante la tiranía de Dionisio II de Siracusa, caracterizada por el caos absoluto y la disoluta vida del tirano (IX. 1-3: 359-372). Tras el fracaso de Dión de Siracusa (408-354 a.C.) en su intento de reformar al regente, Platón es llamado a la corte, algo que, tal y como se ha visto anteriormente, era una de las causas principales del viaje de Agathon a Siracusa. La llegada de Platón crea una “moda” filosófica, ya que toda la corte decide adoptar la toga y los usos platónicos ante el favor que el filósofo parece disfrutar del joven tirano siciliano (IX. 3: 372-383). Sin embargo, los esfuerzos del fundador de la Academia fracasan, ya que los antiguos consejeros de Dionisio II, Filisto y Timocrates, diseñan un plan para acabar con el favor que Dionisio dispensa a Platon (IX. 4: 383-409). Tras la caída de Platón, Agathon entra en escena, convirtiéndose en el favorito del tirano de Siracusa y volviéndose a situar en las alturas políticas. En Siracusa encuentra a un viejo conocido, Aristipo, que advierte una mayor mesura en el Agathon que encuentra, muy diferente del *Schwärmer* que una vez conoció (IX. 5: 411). Aristipo advierte a Agathon del fracaso de filósofos anteriores como Dión y Platón al tratar de reformar a Dionisio, pero Agathon, guiado por el amor propio (413), cree poder beneficiarse de su experiencia en Atenas para reformar al tirano, considerando que “eine solche Unternehmung nicht über seine Kräfte gehen würde” (413).⁴⁹⁰ De nuevo, el joven ateniense parece no querer aprender de los errores pasados y, en este sentido, su percepción, pese a su paulatina madurez, vuelve de nuevo a fallarle una mala pasada, en este caso al no comprender la naturaleza irreformable de Dionisio. Agathon pretende obrar con “die genaueste Verbindung der Klugheit mit der Rechtschaffenheit”⁴⁹¹ (415) y sus esfuerzos parecen dar inicialmente resultado, tal y como queda retratado en el capítulo inicial del décimo libro. Wieland juega nuevamente con las expectativas romancescas de su lector, que vuelve a esperar una reforma final de Dionisio y el triunfo de las nobles intenciones de Agathon, tal y como ocurría en la novela política popular en Alemania durante la primera mitad del siglo XVIII. Sin embargo, tal y como declara el narrador en el segundo capítulo del libro, “no todo lo que reluce es oro” (453), y pese a la impecable gestión política de Agathon, que había contribuido a “die Beruhigung Syciliens, das befestigte Ansehen von Syracus, die

⁴⁹⁰ «Una empresa tal no iría por encima de sus fuerzas».

⁴⁹¹ «La más exacta combinación de la astucia y la honestidad».

Verschönerung dieser Hauptstadt, die Verbesserung ihrer Polizei, die Belebung der Künste und Gewerbe”⁴⁹² (453), pronto surgirán enemigos políticos, que, ayudados por la casualidad, pronto podrán diseñar la caída de Agathon.

Estos enemigos no serán otros que Filisto y Timócrates, nuevamente caídos en el olvido tras la ascensión meteórica de Agathon. Aprovechando el rechazo de este a Cleonisa – una dama de la corte afamada por su aparente virtud – Filisto y Timócrates utilizan el deseo del Dionisio II de poseer a Cleonisa para manipular su visión del gobierno de Agathon (X. 3: 468-476). Tras comprobar el paulatino decrecimiento de su influencia en Dionisio, Agathon se encuentra con Aristipo, que hace ver cómo sus principios morales difícilmente se adecuan a la corte, señalando que tendría que haber tratado de adaptarse a las particularidades de esta (477). Aristipo recomienda a Agathon retirarse, ya que, según el anciano filósofo, el joven ateniense es demasiado noble como para “mit solchen Leuten zu leben” (479).⁴⁹³ Agathon rechaza los sabios consejos de Aristipo y trata de reconducir la situación para lograr el bien común en Siracusa (479-480). En este sentido, urde un complot frente a Dionisio, tratando de hacer volver del exilio a Dión y situándolo como regente (481-484). Pese a la nobleza de sus intenciones, Agathon cae en las mismas estrategias que caracterizan a Filisto y Timócrates, que finalmente interceptan sus cartas y obligan a Dionisio a encarcelar a Agathon (485). Agathon, por lo tanto, se encuentra frente a su hora más baja, encarcelado y con todas sus esperanzas políticas hundidas. Sin embargo, unos amigos de Agathon procedentes de la cercana república de Tarento tratan de acabar con su encarcelamiento (488). Finalmente, tras un nuevo golpe de la casualidad romancesca, la república de Atenas restituye a Agathon los bienes que le habían sido extirpados tras su caída en desgracia y expulsión, que es declarada como inválida (X. 3: 490). Agathon es finalmente puesto en libertad y, tras una breve e hipócrita despedida por parte de Dionisio, emigrará a Tarento, dispuesto a ejercer una vida retirada tras una serie de experiencias políticas “que le habían reforzado en la decisión, de no volver a repetir ninguna de ellas” (491).

Como se ha podido apreciar, Agathon y su filosofía idealista fracasan estrepitosamente pese a la nobleza del intento de reformar la sociedad de acuerdo a unas ideas moralmente deseables. Las expectativas romancescas, que harían esperar un

⁴⁹² «La tranquilización de Sicilia, la mejora de la apariencia de Siracusa y al embellecimiento de la capital, a la mejora de la policía y a la revitalización de las artes y oficios».

⁴⁹³ «Para vivir con esa gente».

triunfo final del bien y un castigo ejemplar a la mediocridad de Filisto, Timócrates y el propio Dionisio II, se ven truncadas, ya que es la sibilina y mediocre política de estos personajes la que finalmente triunfa. Como destaca el narrador, es de lamentar que al protagonista de su obra no le estén reservadas las mieles del éxito con el que los héroes suelen ser coronados. Y es que, quizás, Agathon nunca debió ser considerado un héroe, pese a que en determinados momentos de la narración llegase a comportarse como tal:

‘Es ist bedauerlich, daß unser Held seine Rolle nicht besser behauptet—Aber allem Ansehen nach, war er wohl niemals ein Held—und wir hatten Unrecht ihm einen so ehrenvollen Namen beizulegen’—‘Das eben nicht; er fing vortrefflich an; er war ein Held, da er sich den zudringlichen Liebkosungen der verführischen Pythia entriß’—‘Das konnte die scheue und schamhafte Unschuld der unbärtigen Jugend getan haben; und liebte er damals nicht die schöne Psyche?’—‘So verdiente er doch ein Held genannt zu werden, als er den Mut hatte, sich eines verlassenen Unschuldigen gegen eine mächtige Partei anzunehmen?’—‘Ihr könntet vielleicht eben soviel aus Ehrgeiz—oder aus Haß gegen einen der Feinde eures Klienten—oder aus einer geheimen Absicht auf die Gemahlin eures Klienten—oder um vierzig tausend Livres aus der Kasse eures Klienten tun?—und ihr hättet in keinem von diesem Fällen eine Heldentat getan. [...]—Nun, so war er doch gewiß ein Held, da er gleichmütig und unerschütterlich sich dem ungerechten Verbannungsurteil der Athenienser unterzog, und lieber das äußerste erdulden, als seine Lossprechung einer Niederträchtigkeit zu danken haben wollte!’—‘So war er’s damals, da er von sich sagen konnte: Ich verwies die Tugend nicht, daß sie mir den Haß und die Verfolgungen der Bösen zugezogen hatte; ich fühlte, daß sie sich selbst belohnt’.—‘In der Tat, er war in diesem Augenblick groß; aber wir müssen nicht vergessen, daß er sich damals in einem außerordentlichen Zustande, auf dem äußersten Grade dieses Enthusiasmus der Tugend befand, der den Menschen vergessen macht, daß er nur ein Mensch ist. Diese Art von Heldentum dauert natürlicher Weise nicht länger, als der Paroxysmus des Affekts’. (X. 5: 501-502)⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ «‘Es de lamentar que nuestro héroe no haya sabido representar mejor su papel—pero según todo lo que hemos podido contemplar nunca fue realmente un héroe—y habríamos sido injustos al asignarle tal nombre’. ‘Eso tampoco, comenzó de una manera perfecta, y fue un héroe cuando se resistió a las insistentes propuestas amorosas de la seductora Pythia’—‘eso podría ser el resultado de la miedosa y avergonzada inocencia de la juventud barbilampiña, y ¿no amaba entonces a la bella Psyche?’ ‘¿Entonces no mereció el apelativo de héroe, cuando se puso del lado de un inocente frente a un partido poderoso?’ ‘Eso puede resultar tanto del orgullo propio como del odio a los enemigos de tu cliente—o quizás por una intención secreta respecto a la mujer de este—o quizás hacia las cuarenta mil libras de su caja, y en ninguno de estos casos habrías realizado un hecho heroico.’ [...] ‘Ahora, fue seguro un héroe cuando impasible e imperturbablemente se arrojó a la sentencia de exilio de los atenienses, prefiriendo soportar lo más extremo antes que deber su liberación a la infamia. Entonces sí que lo fue, ya que podía decir: no abandoné la virtud, aunque me conllevó el odio y la persecución de los malvados; sentí que ella era la recompensa en sí misma.’—‘En realidad, en ese momento fue grande; pero no debemos olvidar, que entonces se encontraba en un estado excepcional, en el más alto grado del entusiasmo por la virtud, algo que a menudo hace olvidar al hombre, que es un hombre. Este tipo de heroísmo normalmente no dura más que un paroxismo de la afectación.’»

El comportamiento heroico de Agathon se debe por lo tanto a un entusiasmo por la virtud capaz de arrastrar al hombre a las más nobles empresas, pero también capaz de hacerle olvidar su propia naturaleza humana. Al igual que en el *Quijote*, el heroísmo está condenada al fracaso en el mundo novelesco de Wieland y la aspiración a las metas sobrehumanas de los héroes puede conducir al ser humano a la decepción y, en última instancia, a la misantropía:

Eben diese enthusiastische Gemüts-Beschaffenheit, welche ihm bei seiner Verbannung zu Athen die Gesinnungen eines Gottes eingehaucht, hatte ihn zu Smyrna den Schwachheiten eines gemeinen Menschen ausgesetzt. Er dachte nicht mehr so groß von sich selbst, und da ihm nun, in ähnlichen Umständen, dieser heroischen Stolz nicht mehr zu statten kommen konnte, so mußte sich derselbe notwendig in diejenige Art von Misanthropie verwandeln, welche sich über die ganze Gattung erstreckt. (503)⁴⁹⁵

En este sentido, tal y como destaca el narrador, la historia de Agathon es la de la propia humanidad: asignamos a la naturaleza humana grandeza mientras somos capaces de concebir grandeza en nosotros mismos, pero una vez que percibimos nuestras propias flaquezas y la lejanía de nuestro propio ser respecto a la perfección, caemos en el estado de la decepción y la misantropía (503). Y esta es en cierta manera también la historia de la propia novela de Wieland, en la que las expectativas de grandeza, triunfo y recompensa de la virtud y castigo del vicio se ven constantemente destruidas por una realidad en la que la polarización vertical del *romance* ha dejado de existir. Como destaca Claire Baldwin, la sugerencia de ejemplaridad positiva que la cita que sirve como lema de la novela de Wieland—*Quid Virtus et quid Sapientia possit/Utile proposuit nobis exemplar*—se ve seriamente cuestionada por el propio Wieland, ya que virtud y sabiduría parecen irreconciliables en el mundo novelesco de engaño, fracaso y miseria moral de *Agathon*:

The Horatian citation Wieland offers his readers as the motto to *Agathon* [...] at first suggests a conventional understanding of his novel's purpose as a morally instructive example. The life story of the hero Agathon, 'the good', appears to be the vehicle through which to illustrate virtue and wisdom. Yet the traditional expectations raised by the motto are challenged in an adept fashion typical of Wieland: the authoritative gesture of the motto is transformed into an investigation of earnest questions accompanying the reader throughout the narrative. What,

⁴⁹⁵ «Exactamente este estado entusiasta del ánimo, que en su exilio de Atenas le había inspirado las ideas de un Dios, le había abocado en Esmirna a las debilidades de un hombre común. Ya no pensaba tan grandilocuente de sí mismo, y ahora que en similares circunstancias este orgullo no aparecía, debía de transformarse necesariamente en ese tipo de Misantropía, que se extiende por toda la especie».

indeed, constitutes 'wisdom' or 'virtue?' What are their respective capabilities and limits? Such queries are raised with respect to Agathon's developmental journey, as he seeks wisdom and a virtuous lifestyle. (75)

El autor alemán dilapida por lo tanto muy conscientemente la noción de ejemplaridad positiva propia de la *Cyropedia* jenofónica y de otros modelos romancescos. La búsqueda de la virtud no se ve siempre coronada por el éxito, sino que más bien va acompañada habitualmente de la decepción personal y el fracaso, algo que el ejemplo de Agathon claramente demuestra.

Y, sin embargo, tal y como ocurría en *Tom Jones*, en el momento en el que la buena suerte parece haber abandonado definitivamente al protagonista de la novela, la casualidad romancesca acude al rescate para asegurar la felicidad de Agathon. Como se ha señalado anteriormente, Archytas, el filósofo gobernante de la república de Tarento, decide acoger a Agathon en su casa, dado que Stratonicus, el padre de Agathon, fue un gran amigo suyo (XI. 2). El narrador nos describe la disposición de gobierno de los tarentinos, regidos por un sabio equilibrio entre virtud y pragmatismo diseñado por este filósofo (517-526). Agathon reside así en una república gobernada por la sabiduría y la medida, en claro contraste con los imperfectos sistemas de Atenas y Siracusa, por lo que su felicidad parece asegurada. Continuando con el patrón romancesco, en Tarento Agathon pronto se encontrará con algunos descubrimientos inesperados. El primero es el encuentro con Psyche (XI. 3: 529), en una primera anagnórisis en la que Agathon descubre que Psyche es su propia hermana, aquella hija de Stratonicus que se mencionó en la historia de este (VII. 5: 252), por lo que la sombra del incesto—tal y como significativamente ocurría en *Tom Jones* y *Joseph Andrews*—recorre la mente del lector, que conoce el amor juvenil entre Agathon y Psyche. Sin embargo, Wieland pronto despeja estos temores, ya que Psyche narra su historia tras su separación de Agathon, que acaba con ella en la residencia de Archytas y casada con uno de sus hijos. Tal y como Agathon y Psyche sospechaban, su amor era más fraternal que verdadero. Y las anagnórisis de la novela no acaban aquí. Tras entablar una cordial amistad con el nuevo marido de Psyche, Critolao, Agathon y este deciden marcharse de caza. Tras sufrir un tiempo bastante malo, ambos se ven sorprendidos por una lluvia en un bosque, lo que les obliga a buscar alojamiento en la hacienda de una dama que vive retirada de la sociedad. Cuando entran a la residencia de esta, la sorpresa no puede ser mayor, pues esta no es otra que Danae (XI. 4: 541-3). De esta manera se produce la segunda de las anagnórisis, ya que de una manera inesperada y totalmente

casual Agathon puede reencontrarse con el amor que injustamente había despreciado hace años, algo de lo que el ateniense se había arrepentido. Una vez que se produce el reencuentro, Critolao invita a Danae a trasladarse a la residencia de su padre, algo que esta acepta, aunque los términos de su amor en Esmirna no pueden volver a ser retomados, dado que Danae ha adoptado definitivamente la filosofía más idealista, que comenzó a seguir gracias a su contacto con Agathon. Finalmente, el narrador, para cerrar la novela, decide ceder al lector la responsabilidad de decidir sobre la futura felicidad de Agathon y de Danae, abdicando finalmente de sus responsabilidades narrativas y dejando una cierta incertidumbre sobre el final evidentemente romancesco que su narración deja entrever (XI. 5: 554-555).

El final de la novela de Wieland invitaría a pensar que el autor alemán sigue al pie de la letra el modelo de Fielding, dejando que el *romance* acabe emergiendo triunfante al final de su novela y otorgándole un papel finalmente dominante dentro de su inclusividad contrastiva característica. Sin embargo, Wieland se distanciará del novelista inglés al introducir, al principio de este último libro en el que se producen todas las anagórisis, un detalle que destruye totalmente la ilusión de idealidad romancesca. En el primer capítulo de este libro decimoprimeros nos encontramos con una “apología del autor griego” realizada por el editor (XI. 1: 512), que no puede ocultar sus reparos sobre los acontecimientos que componen el libro que a continuación ofrece y que parecen situarse más en el mundo de lo maravilloso que en el de lo real-histórico:

Bis hierher scheint die Geschichte unsers Helden, wenigstens in den hauptsächlichsten Stücken, dem ordentlichen Lauf der Natur, und den strengen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit so gemäß zu sein, daß wir keinen Grund sehen, an der Wahrheit derselben zu zweifeln. Aber in diesem eilften Buch, wir müssen es gestehen, scheint der Autor aus dieser unserer Welt, welche, unparteiisch von der Sache zu reden, zu allen Zeiten nicht besseres als eine Werkeltags-Welt (wie Shakespear sie irgendwo nennt) gewesen ist, ein wenig in das Land der Ideen, der Wunder, der Begebenheiten, welche gerade so ausfallen, wie man sie hätte wünschen können, und um alles auf einmal zu sagen, in das Land der schönen Seelen, und der utopischen Republiken verirret zu sein. Es stehet bei dem Lesern, ihm hierin soviel Glauben beizumessen, als sie gerne wollen, wir an unserm Teil nehmen uns der Sache weiter nichts an; unsere Absichten sind bereits erreicht, und die glücklichen oder unglücklichen Umstände, welche dem Agathon noch bevorstehen mögen, haben nichts damit zu tun. (XI. 1: 512)⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ «Hasta aquí la historia de nuestro héroe parece ser tan adecuada, al menos en sus partes fundamentales, al orden usual de la naturaleza, y a las estrictas leyes de la probabilidad, que no vemos razón alguna para dudar de la veracidad de la misma. Pero en este decimoprimer libro, hemos de admitirlo, nuestro autor de este nuestro mundo, que hablando imparcialmente

El editor, por lo tanto, niega cualquier credibilidad al final de la novela y aclara los hechos que ofrece a continuación como evidentemente romancescos, ya que obedecen fundamentalmente a la ley del deseo y al carácter utópico propio del *romance*. El editor trata de justificar al autor griego y lo hace contrastando el final feliz que este ofrece con el oscuro final que la novela tendría de haber acabado con la decepción de Agathon en Siracusa, algo que, según él, habla muy a las claras de las buenas intenciones y bonhomía del autor del manuscrito:

Es mag sein, daß der Verfasser der griechischen Handschrift hierin seinen gutem Naturell der Lauf gelassen hat; denn in der Tat, scheint es ein Zeichen eines harten und grausames Herzens zu sein, welches ein Vergnügen an der Qual und den Tränen seiner unschuldigen Leser findet, wenn man alles anwendet, uns für den Helden und die Heldin einer wundervollen Geschichte einzunehmen, bloß um uns zuletzt durch einer so jämmerlichen Ausgang, als eine schwermütige, menschenfeindliche Imagination nur immer erdenken kann, in einen desto empfindlichern und undleidlichern Schmerz zu versenken da es lediglich bei dem guten Willen des Autors stund, uns desselben zu überheben. (XI. 1: 513)⁴⁹⁷

Paradójicamente, el efecto que esta apología del autor griego consigue es el contrario al esperado, ya que el final romancesco no apaga precisamente la nota trágica con la que terminaba la estancia de Agathon en Siracusa, sino que más bien la amplifica al restar cualquier credibilidad al final de la novela. El mundo del *romance* acaba triunfando en la obra de Wieland, pero lo hace de una manera paradójica e irónica, permitiendo la sumersión final del lector en un mundo en el que no se producen las pertinentes anagnórisis y reencuentros inesperados (o si lo hacen es solo de forma imaginada y ficticia), en el que, la “melancólica e inhóspita imaginación” deja de ser quimérica para adquirir visos de realidad objetiva. Como destaca Claire Baldwin, el tradicional final

del asunto, nunca ha sido en todos los tiempos más que un mundo de los días laborables (como Shakespeare lo llama en algún momento) parece haberse extraviado un poco en el mundo de las ideas, de las maravillas, de los acontecimientos que ocurren tal y como se desearía, y por decirlo todo de una manera, en el mundo de las almas bellas y de las repúblicas utópicas. Queda a juicio del lector otorgarle tanta credibilidad como quiera, nosotros por nuestra parte no nos preocupamos más de ello; nuestras intenciones ya se han cumplido, y las circunstancias felices o infelices que puedan aguardar a Agathon nada tienen que ver con ellas».

⁴⁹⁷ «Quizás pudiera ser, que aquí el autor del manuscrito griego ha dado rienda suelta a su naturaleza bondadosa, ya que en realidad parece ser la muestra de un duro y cruel corazón, que encuentra su satisfacción en el dolor y en las lágrimas de sus inocentes lectores; cuando se emplea todo en la historia de un maravilloso héroe o heroína para finalmente darle un final tan doloroso como pueda ser imaginado por una mente melancólica e inhóspita; para hundirnos en un insensible e inaguantable dolor, por lo que finalmente parece haber dependido de la buena voluntad del autor el librarnos de ello».

romancesco no se adecua al tipo de novela que Wieland trata de escribir con *Agathon* (93).⁴⁹⁸

Este tono elegíaco que surge gracias a la inclusividad contrastiva irónica de Wieland y a la desarticulación de las expectativas romancescas en su novela nos sitúa en el mundo invernal de la ironía y de la sátira, más concretamente en lo que Northrop Frye denomina “tragic irony” (1957: 237). Como señala el crítico canadiense, el objetivo de estas formas irónicas no es ya descubrir cómicamente al protagonista de la novela, sino más bien demostrar su naturaleza “demasiado humana” (237). En la ironía trágica, la tragedia es mirada desde abajo, desde la experiencia, resaltando la profunda humanidad de sus protagonistas y la perspectiva realista desde la que estos son retratados:

As a phase of irony in its own right, the fourth phase looks at tragedy from below, from the moral and realistic perspective of the state of experience. It stresses the humanity of the heroes, minimizes the sense of ritual inevitability in tragedy, supplies social and psychological explanations for catastrophe, and makes as much as possible of human misery seem, in Thoreau’s phrase, ‘superfluous and evitable.’ This is the phase of most sincere, explicit realism. (237)

La novela de Wieland termina, por lo tanto, con el triunfo de estas sombras novelescas sobre las luminarias propias del *romance*, con la victoria del mundo del realismo explícito sobre la onírica irrealidad romancesca, reflejando “las cambiantes ambigüedades y complejidades de la existencia no idealizada” (1957: 223). Este contraste entre ambas formas narrativas encontrará su correspondencia en el principal contraste dialógico que permea toda la novela, la confrontación entre el idealismo y el materialismo, entre una concepción platónica de la existencia propia de la juventud y de la inexperiencia y la visión materialista y desengañada de la realidad. Del encuentro entre Agathon y Hippias se desprenden toda una serie de antítesis dialógicas que sitúan a la *Geschichte des Agathon* en la tradición novelística iniciada por Miguel de Cervantes en el *Quijote* y magistralmente continuada por Henry Fielding en *Tom Jones*. Estos contrastes dialógicos serán el objeto de estudio del siguiente apartado.

⁴⁹⁸ “In Don Sylvio, Wieland did not eschew the fairy-tale structure in which true love and the promise of marriage provide a conclusion to the story. But the traditional romance ending is inadequate for the kind of story that Wieland wishes to tell in *Agathon*”.

5.3.2. *El contraste dialógico entre idealismo y materialismo*

Tal y como se ha venido apuntando a lo largo del apartado anterior, el contraste entre el idealismo platónico de Agathon y el materialismo sofista de Hippias constituye una de las temáticas fundamentales de la segunda novela de Wieland. De la contraposición dialógica entre estas dos posturas filosóficas se desprende toda una gama de contrastes que otorgan a la novela del autor alemán una estructura antitética que resulta extraordinariamente similar a la representación dialógica de la realidad que *Tom Jones* ofrecía siguiendo el ejemplo del *Quijote* cervantino. Al igual que en estas dos novelas, el contraste principal que vertebra toda la obra es el que se desprende de la confrontación entre el idealismo epitomizado por Agathon, que, como veremos más adelante, tiene claros ecos quijotescos, y la postura puramente materialista y utilitarista encarnada por Hippias. De esta contraposición ideológica se deriva otro contraste de particular importancia en la novela de Wieland, aquel que retrata la oposición entre la inexperiencia juvenil y la experiencia madura. Este contraste cuenta con una especial relevancia, ya que resultará constituyente del nuevo género novelístico que Wieland inaugura con *Agathon*, la novela de formación o *bildungsroman*. La representación dialógica y contrastiva de la realidad permite al autor alemán, por lo tanto, acentuar la temática fundamental de este nuevo género, aquella que le concede su carácter distintivo. Y, además, tal y como se tratará de demostrar en las próximas páginas, esta temática se encuentra en gran medida influida por un contraste ideológico que halla su manifestación más excelsa en la novela cervantina y que supondrá una clara influencia a la hora de articular la problemática interior del protagonista de su novela. Si la prevalencia de la estructura contrastiva y dialógica en *Agathon* resulta una clara herencia del magisterio novelístico de Fielding, los contenidos fundamentales de esta nos remiten de nuevo, como veremos a continuación, al *Quijote*.

El contraste entre el idealismo platónico y el materialismo halla su primera expresión en el segundo libro de la novela, concretamente en el capítulo quinto, una vez que Agathon se encuentra retirado en el jardín de la mansión de Hippias tras finalizar sus sesiones como recitador de los versos homéricos. El joven ateniense trata de huir de este modo de las constantes seducciones que Hippias ponía frente a sus ojos,

recluyéndose en el jardín para admirar la naturaleza y estimular su fantasía. En su descripción de este aislamiento voluntario de Agathon, Wieland se esfuerza por presentarnos al protagonista de su novela como un *Schwärmer*, ya que nos lo encontramos ensimismado en la contemplación de la luna y en el disfrute del silencio, que le permiten acceder a aquella segunda realidad imaginativa, el territorio natural del *Schwärmer*:

Oft wenn er beim Mond-Schein, den er mehr als den Tag liebte, so einsam im Schatten lag, erinnert' er sich der frohen Szenen seiner ersten Jugend, der unbeschreiblichen Eindrücke, die jeder schöne Gegenstand, jeder ihm neue Auftritt der Natur auf seine jugendlichen unverwöhnten Sinnen gemacht hatte, der süßen Stunden, die ihm in den Entzückungen einer ersten und unschuldigen Liebe zu Augenblicken waren. Diese Erinnerungen, mit der Stille der Nacht und dem Gemurmel sanfter Bäche und der sanft wehenden Sommer-Lüfte, wiegten seine Sinnen in eine Art von leichtem Schlummer ein, worin die innerlichen Kräfte der Seele mit verdoppelter Stärke würken; dann bildeten sich ihm die reizenden Aussichten einer bessern Zukunft vor; er sah alle seine Wünsche erfüllt, er fühlte sich etliche Augenblicke glücklich; und wenn sie vorbei waren, beredete er sich, daß diese Hoffnungen ihn nicht so lebhaft rühren, nicht in eine so gelassene Zufriedenheit senken würden, wenn es nur nächtliche Spiele der Phantasie, und nicht vielmehr innerliche Ähnungen waren, Blicke, welche der Geist in der Stille und Freiheit, die ihm die schlummernden Sinne Lassen, in die Zukunft und in eine weitere Sphäre tut, als diejenige, die von der Schwäche ihrer körperlichen Sinne umschrieben wird. (II. 5: 57)⁴⁹⁹

La descripción de este proceso asociativo e imaginativo por el que la mente de Agathon se desprende de las cadenas de lo material y corpóreo para llegar a esa segunda esfera de la realidad no solamente sirve a Wieland para presentarnos a su protagonista como un *Schwärmer*, sino también para destacar su actitud platónica e idealista, que se verá confrontada directamente con la aparición de Hippias, antítesis viviente de estas ideas. La llegada del sofista propicia un diálogo entre sus postulados filosóficos y lo que

⁴⁹⁹ «A menudo, si se sentaba solitariamente bajo la luz de la luna, que amaba más que el día, recordaba las alegres escenas de su primera juventud, las indescriptibles impresiones que cada lugar bello, cada entrada nueva en la naturaleza, habían hecho en sus jóvenes e inexpertos sentidos; de aquellas dulces horas, que para él se habían convertido en instantes por los deleites del primer e inocente amor. Estos recuerdos, con el silencio de la noche, el murmullo de los mansos arroyos, y los calmados y acariciantes vientos, alularon sus sentidos en una suerte de duermevela, en la que los poderes interiores del alma actúan con doble intensidad; se imaginó las agradables perspectivas de un mejor futuro, vio todos sus deseos cumplidos, se sintió por algunos instantes feliz; y cuando estos se habían desvanecido, se convenció de que estas esperanzas no le tocarían de una manera tan intensa; no le hundirían en una sosegada felicidad tal, si solo fuesen juegos nocturnos de la fantasía, y no más bien revelaciones interiores, miradas que el espíritu en tranquilidad y en libertad lanza hacia una esfera más amplia, en la que le abandonan los sentidos adormecidos para rodearse en el futuro y en una esfera superior, separada de la debilidad de los sentidos corpóreos».

Hippias denomina como *Schwärmerei* (58), iniciando de esta manera una discusión entre ambos que ocupa este último capítulo del segundo libro de la novela y el tercer libro entero, algo que resulta una prueba fehaciente de la importancia que Wieland otorga a este contraste dialógico en el universo de su obra. A través del diálogo y del encuentro con personajes que encarnan otras filosofías y puntos de vista, Agathon irá experimentando distintas fases en su evolución personal. Estos encuentros servirán, por lo tanto, como “catalizadores” (Saariluoma 113) de la “cadena causal-psicológica” (Saariluoma 81) que Wieland tematiza en su novela. Como veremos a continuación, esta evolución psicológica del protagonista se articulará a través del dialogismo y del contraste como principales pilares estructurales en los que *Agathon* se apoya.

Como se ha señalado anteriormente, el encuentro entre Agathon y Hippias se produce una vez que el sofista halla al protagonista sumido en sus propias reflexiones platónicas, algo que le lleva a preguntarle por qué razón no se dedica a los múltiples goces terrenales que su mansión podría ofrecer. El joven señala al sofista cómo el silencio general y la luz de la luna le habían situado en “eine Art von Entzückung, worinnen ein andrer Schauplatz von unbekannten Schönheiten sich vor mir auftat”⁵⁰⁰ (II. 6: 58), incidiendo en los atributos característicos del *Schwärmer* que también podían encontrarse en la figura de Don Sylvio von Rosalva. Al igual que el joven noble español, Agathon transforma imaginativamente el mundo que lo rodea, llegando a aquella segunda realidad que Lieselotte Kurth-Voigt señalaba como característica de los (anti)héroes quijotescos característicos de la novela alemana del siglo XVIII. Esta *Schwärmerei* de su joven esclavo provoca la risa de Hippias, algo que espolea la retórica idealista y platónica de Agathon, exponiendo una filosofía basada fundamentalmente en la contraposición entre lo puramente material y lo espiritual. El joven platónico llega incluso a declarar que envidia el estado de aquellos espíritus que “die groben tierischen Leib abgelegt haben”⁵⁰¹ y que se encuentran en presencia de lo “wesentlich Schönen, des Unvergänglichen, Ewigen, und Göttlichen” (II. 6: 58-59).⁵⁰² Este discurso despierta el ánimo polémico de Hippias, que pasará a tratar de apartar a su esclavo de una filosofía que considera nociva para el ser humano, formulando su ideario puramente materialista y utilitarista, algo que nos sitúa en el diálogo entre el idealismo

⁵⁰⁰ «Una suerte de éxtasis, en el que otro escenario, de bellezas desconocidas, se erigió ante mí.»

⁵⁰¹ « Han abandonado la áspera carcasa animal».

⁵⁰² « De lo esencialmente bello, de lo invariable, de lo eterno, y de lo divino».

y el materialismo tan propio del *Quijote* y de otras obras pertenecientes a la tradición cervantina como el *Tom Jones*.

La filosofía que Hippias plantea a Agathon cuenta con un claro carácter materialista y egoísta que contrasta directamente con el idealismo moral del joven ateniense. Para el sofista, la principal deficiencia del idealismo y del platonismo es su carácter fundamentalmente hipotético, basado en un *quizás* (II. 6: 60) que lleva a los jóvenes de “lebhafter Empfindung und feurigen Einbildungskraft”⁵⁰³ (III. 3: 85) a una clara infelicidad, ya que este idealismo nunca será capaz de conciliar la esfera espiritual con la dimensión puramente material del hombre, algo de lo que el sofista advierte a Agathon:

[...] deine Denkungsart allein wird dich unglücklich machen. Angewöhnt lauter idealische Wesen um dich her zu sehen, wirst du die Kunst niemals lernen, von den Menschen Vorteil zu ziehen. Du wirst in einer Welt, die dich so wenig kennen lernen wird als du sie, wie ein Einwohner des Mondes herum irren, und nirgends am rechten Platze sein, als in einer Einöde oder im Fasse des Diogenes. [...] deine Philosophie mag vielleicht gut genug sein für eine Gesellschaft müßiger Köpfe statt eines andern Spiels zu belustigen; aber es ist eine Torheit sie ausüben zu wollen. Doch du bist jung; die Einsamkeit deiner ersten Jugend und die morgendländische Schwärmereien, die etliche griechische Müßiggänger von den Egyptern und Chaldäern nach Hause gebracht, haben deiner Philosophie einen *romanhaften Schwung* gegeben; die übermäßige Empfindlichkeit deiner Organisation hat den angenehmen Betrug befördert. (64, énfasis añadido)⁵⁰⁴

Frente a esta manera de pensar, que Hippias significativamente vincula con la *Schwärmerei*, con un talante romanesco y con la inexperiencia, el sofista plantea una filosofía basada en la prevalencia de los sentidos, en la liberación del ser humano de aquellos males “die nur in der Einbildung bestehen”⁵⁰⁵ (III. 1: 75), y sobre todo, en el gozo de los bienes materiales. En opinión de Hippias, el sofismo aporta una clara ventaja a sus seguidores, ya que les otorga un espíritu oportunista y camaleónico que

⁵⁰³ «Vivos sentimientos y vehemente imaginación».

⁵⁰⁴ «[...] tu forma de pensar te hará únicamente infeliz. Acostumbrado a ver únicamente criaturas ideales a tu alrededor, nunca aprenderás el arte de aprovecharte de los hombres. Vagarás por un mundo, que te conocerá tan poco como tú a él, como un habitante de la luna, y en ningún sitio estarás a gusto, salvo en un páramo o en el barril de Diógenes [...] tu filosofía quizás sea buena para una sociedad de cabezas ociosas, para divertirse con ella en lugar de con otro juego, pero es una torpeza intentar practicarla. Aún eres joven, la soledad de tu primera juventud y las quimeras meridionales, que algunos griegos ociosos han importado de los egipcios y de los caldeos, han dado a tu filosofía un *talante romanesco*, y la exacerbada sensibilidad de tu constitución ha favorecido este agradable engaño»

⁵⁰⁵ «Que únicamente existen en la imaginación».

les permite “über die Einbildungskraft der Menschen zu herrschen” (III. 4: 94).⁵⁰⁶ El carácter marcadamente materialista y utilitarista del sistema filosófico del sofista no merece mayor comentario.

La detallada descripción que Wieland ofrece de las ideas de Hippias sirve para subrayar el contraste con la filosofía idealista de Agathon, que, tal y como ha destacado Michael Beddow, adquiere un cierto atractivo moral al ser comparada con los postulados del sofista (1981: 39).⁵⁰⁷ Frente a los razonamientos de Hippias, claramente basados en el materialismo extremo de ciertos pensadores franceses del siglo XVIII como Claude Adrien Helvetius y Julien Offray de la Mettrie (Beddow: 36)⁵⁰⁸, Agathon plantea un placer “die ich höher schätze als diejenigen, die der Mensch mit den Tieren gemein hat”⁵⁰⁹, y que no es otro que “das Vergnügen, eine gute Handlung zu tun”,⁵¹⁰ que el protagonista comprende como “eine Handlung, wodurch ich, mit einiger Anstrengung meiner Kräfte, oder Aufopferung eines Vorteils oder Vergnügens, andrer Bestes befördre” (III. 6: 108).⁵¹¹ Al mismo tiempo, el joven ateniense destaca cómo el sistema filosófico de Hippias roba al ser humano de su esencia y le convierte en un monstruo, y destaca la voluntad del alma frente a los placeres puramente materiales (110). Para cerrar su réplica, el idealista protagonista de la novela de Wieland significativamente declara que prefiere seguir fiel a la idea de la virtud, incluso aunque esta pueda parecer a otros pura *Schwärmerei*. En opinión de Agathon, esta *Schwärmerei* sería capaz de hacer a todos los seres humanos felices y a convertir la tierra “zu einem Himmel [...] wenn deine Grundsätze, und diejenige,

⁵⁰⁶ «Reinar sobre la imaginación de los hombres».

⁵⁰⁷ “By contrast with Hippias’ unsavoury character, Agathon’s abundantly well-meaning ‘Schwärmerei’ acquires a certain moral appeal, precisely through that unworldly naivety which makes it argumentatively so feeble. Hippias’ intellectual advantages are given a powerful counterweight in the form of the moral disapproval which the narrative loads upon him”.

⁵⁰⁸ “The ‘ancient Greek’ costume is particularly threadbare in this portion of the novel, which is structurally and thematically so important: the ‘Sophist’ Hippias is made to expound a set of views culled from the writings of eighteenth-century radical materialists, and from the works of Helvétius and La Mettrie in particular, thinkers who tried to apply the mechanical principles of Newtonian physics to the explanation of human consciousness and conduct”.

⁵⁰⁹ «Que valoro más alto que aquellos que el ser humano comparte con los animales».

⁵¹⁰ «La satisfacción de realizar una buena acción».

⁵¹¹ «Una actividad, por la que, con un cierto esfuerzo, o sacrificio de una ventaja o satisfacción personal, fomento el bien común».

welche sie ausüben, nicht, so weit ihr ansteckendes Gift dringt, Elend und Verderbnis ausbreiteten" (110).⁵¹²

Gracias a estas palabras de Agathon se comienza a vislumbrar la envergadura una figura que, como Don Quijote en sus momentos de cordura, se eleva por encima de la mediocridad del mundo y ofrece no solamente una cosmovisión virtuosa, sino también deseable. Como ha destacado Richard Rogan, Agathon, a través de su *Schwärmerei*, se convierte en un "héroe de la virtud", incapaz de percibir su falibilidad humana e imperfección" (69).⁵¹³ Sin embargo, los efectos derivados de la *Schwärmerei* ya no son vistos desde el punto de vista fundamentalmente negativo con el que eran percibidos en el *Don Sylvio*, sino que se han transformado en algo más. La *Schwärmerei*, la fijación con una idea irreal e inexistente—como la presencia de las hadas en el mundo real en el caso de Don Sylvio von Rosalva—, se ha convertido en el *entusiasmo*, en la búsqueda idealista y desinteresada de lo bello y de lo moralmente deseable. El propio Wieland establece una clara distinción entre ambas categorías en un ensayo que aparece en el *Teutscher Merkur* dos años después de la segunda edición de *Agathon*, concretamente en 1775, y que se titula *Enthusiasmus und Schwärmerei*. En este artículo, Wieland trata de eliminar la confusión existente entre ambos términos, utilizados como sinónimos por muchos eruditos, y que, en opinión del escritor teutón, deben ser clarificados semánticamente (*Vermischte Schriften* XXXV: 134). Para Wieland, algo que ya hemos tenido ocasión de comprobar anteriormente, la *Schwärmerei* consiste en un "acaloramiento del espíritu por cosas que o bien no existen en la Naturaleza, o que al menos no son aquello por lo que el alma embriagada las percibe" (134). La palabra *Schwärmerei*, en opinión del novelista, se correspondería con el estado de exaltación mental propio del fanatismo religioso (135), capaz en determinadas ocasiones de alterar la percepción de los fenómenos puramente naturales y empíricos. Sin embargo, existe otro tipo de acaloramiento del alma que ya no es *Schwärmerei*, sino que tiene más que ver con la virtud y con lo divino:

Aber es gibt auch eine Erhitzung der Seele, die nicht Schwärmerei ist, sondern Wirkung des unmittelbaren Anschauens des Schönen und Guten, Vollkommenen und Göttlichen in der Natur und unserm Innersten, ihren Spiegel! Eine Erhitzung,

⁵¹² «En un cielo, siempre que tus principios [los de Hippias], y aquellos que los practican, no expandiesen su penetrante veneno extendiendo tan lejos la miseria y la condenación».

⁵¹³ "Agathon conceives himself as a 'Held der Tugend' [un héroe de la virtud] and is incapable of seeing his own fallibility, imperfection and, in short, humaneness, he is indeed still a *Schwärmer*".

die der menschlichen Seele, sobald sie mit gefunden, unerschlossen, unverstopften äußern und inner Sinnen sieht, hört, und fühlt was wahrhaft schön und gut ist, eben so natürlich ist, als dem Eißen in Feuer glühend zu werden [...] Diesem Zustande weiß ich keinen schicklichen Namen als Enthusiasmus. (135)⁵¹⁴

Existe, por lo tanto, una variante positiva de la *Schwärmerei*, el entusiasmo, que encamina al ser humano hacia “diese feurige Liebe zum Wahren, Schönen und Guten”⁵¹⁵ y que supone la “Einwirkung der Gottheit, oder (wie Plato sagt), Gott in uns” (136).⁵¹⁶ El alma del entusiasta permanece, “heiter und warm [...] voller Leben, Kraft und Muth”⁵¹⁷, resultando “fruchtbar und wirksam für alles was edel und gut ist” (136).⁵¹⁸ Significativamente, Wieland declara que la *Schwärmerei* es “Krankheit der Seele, eigentliches Seelenfieber”⁵¹⁹, mientras que el entusiasmo es “ihr wahres Leben” (136).⁵²⁰

Sin embargo, Wieland no olvida que la línea que separa el entusiasmo de la *Schwärmerei* es en ocasiones demasiado delgada. Para el autor alemán, el entusiasta habitualmente cae en esta última, y muchas veces, “weder wir noch er selbst allemal mit Gewißheit sagen können, was, von allem was in ihm vorgeht, der einen oder der anderen Ursachen zuschreiben ist” (136).⁵²¹ En cualquier caso, la diferencia entre el *Schwärmer* y el entusiasta es que aquel venera al fetiche, mientras que este admira lo divino (136). Al entusiasta le apasiona una idea, mientras que al *Schwärmer* una quimera:

Jener [der Enthusiast] erglüht für eine Idee, dieser [der Schwärmer] für eine Chimäre. Jeder will sie anerkannt, realisiert wissen, und ist eifrig darin; der Enthusiast wählt nur gute Mittel, dem Schwärmer wird das Mittel durch den Zweck geheiligt. Der Enthusiast ist allezeit mit der Vernunft harmonisch, der

⁵¹⁴ «Pero existe también un acaloramiento del alma que no es *Schwärmerei*, sino el efecto de la contemplación inmediata de lo bello y de lo bueno; de lo más perfecto y divino en la naturaleza y en nosotros, su espejo. Un acaloramiento por el que el alma humana, tan pronto como lo ha encontrado, expresa lo inexplorado, lo obstruido, y los sentidos interiores ven, escuchan y sienten lo que es realmente bello y bueno; y es exactamente tan natural, como que el hierro se vuelva candente en el fuego. [...] A este estado no sé otorgarle un nombre más adecuado que entusiasmo».

⁵¹⁵ «Este amor por lo verdadero, bello y bueno».

⁵¹⁶ «Influencia de la divinidad, o (como Platón lo expresa), Dios en nosotros».

⁵¹⁷ «Cálida, elevada y llena de vida, fuerza y valentía».

⁵¹⁸ «Fructífera e influyente respecto a todo lo noble y bueno».

⁵¹⁹ «La enfermedad del alma, una verdadera fiebre de esta».

⁵²⁰ «Su verdadera vida».

⁵²¹ «Ni él ni nosotros mismos podemos declarar con seguridad si aquello que ocurre dentro de él es asignable a la una o a la otra».

Schwärmer nicht. Enthusiasmus ist ein Affekt, Schwärmerei eine Leidenschaft.
(137)⁵²²

La diferencia entre la *Schwärmerei* y el Entusiasmo la marca por lo tanto la capacidad de conciliar la idea objeto de entusiasmo con la razón y con lo moralmente deseable. Según la taxonomía de Wieland, Don Quijote, al comportarse como un caballero andante sería un *Schwärmer*, mientras que al tratar de restaurar la Edad Dorada sería un entusiasta. En cualquier caso, Wieland pide que tanto *Schwärmerei* como entusiasmo dejen de ser considerados insultos. La cara negativa de este acaloramiento del alma, la *Schwärmerei*, es algo reversible, mientras que su cara positiva es lo más noble a lo que puede aspirar el ser humano, ya que “ein Schwärmer sein ist nicht schimpflicher, als ein hitziges Fieber haben, ein Enthusiast seyn ist das Liebenswertigste, Edelste und Beste seyn, was ein Sterblicher seyn kann” (137).⁵²³ Como veremos más adelante, la reversibilidad de la *Schwärmerei*, su transformación en entusiasmo y las trágicas consecuencias que este acarrea a aquellos que tratan de aplicarlo en el mundo que les rodea serán la temática principal derivada del contraste entre experiencia e inexperiencia que Wieland articula en su novela gracias a la dicotomía entre idealismo y materialismo anteriormente tratada.

El establecimiento de la noción de entusiasmo y su separación de las connotaciones negativas que tradicionalmente se venían asociando con la *Schwärmerei* acarrea importantes consecuencias en la historia de las ideas sobre el quijotismo en Alemania, ya que abre las puertas a la concepción romántica del *Quijote* en tierras teutonas. Como ha destacado muy acertadamente Carmen Rivero, Wieland se convierte gracias a su retrato de Agathon en un claro precursor de las nuevas ideas que el Romanticismo alemán asociará con la figura quijotesca, ya que nos ofrece una visión mucho más compleja del quijotismo que huye de las visiones más simplistas de otros autores y momentos históricos:

No debe reducirse, sin embargo, la visión de Wieland del *Quijote* a lo satírico o burlesco. Si bien es cierto que el autor alemán comienza viendo al protagonista

⁵²² «Aquél se derrite por una idea [el entusiasta], este [el *Schwärmer*] por una quimera. Cada uno la quiere ver reconocida, realizada, y se esmera en ello. El entusiasta elige únicamente buenos medios, el *Schwärmer* santifica el fin por encima de los medios. El entusiasta se encuentra en todo momento en armonía con la razón, el *Schwärmer* no. El entusiasmo es un arrebató, la *Schwärmerei* un sentimiento».

⁵²³ «Ser un *Schwärmer* no es más insultante que tener una fiebre violenta, ser un entusiasta es lo más adorable, noble y mejor a lo que un mortal puede aspirar».

cervantino como a un loco, este acabará sintentizando, sin embargo, el drama humano del exceso de idealismo, que tanto preocupará al ilustrado en su obra. Si estamos ante un personaje capaz de contener en sí mismo uno de los motivos centrales de la obra de Wieland [Agathon] y de expresar, por sí solo, un conflicto humano como el exceso de idealismo, entonces Don Quijote ya no es personaje simplemente ridículo sino que adquiere una dimensión seria y universal. (303)

En un sentido similar a Rivero se han pronunciado anteriormente otros autores como Emil Ermatinger (1908) y Jürgen Jacobs (1992), que ya señalaban cómo Wieland se anticipa en muchos aspectos al Romanticismo y a sus ideas sobre la novela cervantina. Ermatinger denomina a *Agathon* como “una precursora de las novelas románticas” (288) y destaca cómo el autor suabo se convierte de este modo en un puente entre Ilustración y Romanticismo:

Wielands Schaffen, so tief es in der Aufklärung gegründet ist, bedeutet, so wie Lessings, eine Brücke zwischen Rationalismus und Romantik; seine künstlerische und philosophische Persönlichkeit bildet ein wichtiges Glied in der Kette der geistigen Zusammenhänge des XVIII. und XIX. Jahrhunderts. Wenn die Romantik mit dem Anspruch auf völlige Neuheit ihrer Welt und Kunstbetrachtung aufgetreten ist, so ist diese Neuheit doch nur ein Umformen gewesen. (288)⁵²⁴

En este sentido, cabe resaltar cómo esta nueva interpretación del quijotismo ya cercana al Romanticismo y encarnada en Agathon y su idealismo filosófico se ve fundamentalmente propiciada por el contraste dialógico con la visión puramente materialista y utilitarista de Hippias estudiada anteriormente. La comparación entre ambas filosofías aporta un brillo adicional al quijotismo idealista de Agathon, que queda reflejado como una postura quizás algo alejada de la realidad, o cuanto menos poco pragmática, pero moralmente más deseable que la egoísta filosofía del sofista. Pese a esta mayor altura moral, el idealismo quijotesco de Agathon sufrirá el severo correctivo de la realidad, que ratificará en gran medida las predicciones que el sofista realiza cuando se despide de Agathon en los siguientes términos:

Sei tugendhaft, Callias; fahre fort dich um den Beifall der Geister, und die Gunst der ätherischen Schönen zu bewerben; rüste dich, dem Ungemach, das dein Platonismus dir in dieser Unterwelt zuziehen wird, großmütig entgegen zu gehen, und tröste dich, wenn du Leute siehst, die niedrig genug sind, sich an irdischen

⁵²⁴ «La obra de Wieland, tan enraizada como está en la Ilustración, supone, como la de Lessing, un puente entre el Racionalismo y el Romanticismo; su personalidad artística y filosófica constituye un importante elemento en la cadena de las relaciones espirituales del siglo XVIII y XIX. Si el Romanticismo entró en la historia con la afirmación de una novedad total de su mundo y de su concepción del arte, entonces esta novedad es únicamente una transformación».

Glückseligkeiten zu weiden, mit dem frommen Gedanken, daß sie in dem andern Leben, wo die Reihe an dich kommt, glücklich zu sein, in den Flammen des Phlegeton wälzen werden. (111)⁵²⁵

El idealismo y la defensa de la virtud quedan de este modo asociados a la inexperiencia, y adquirirán una tonalidad elegíaca una vez que Agathon vaya comprobando la distancia entre sus concepciones ideales y la mediocridad del mundo. Tras la decepción experimentada en su intensa relación con Danae—analizada en el apartado anterior—Agathon comenzará un proceso de reflexión sobre su pasado y sobre la *Schwärmerei* de su infancia, que en su opinión le proporcionaba una felicidad mayor que la desilusión constante que encuentra tras conocer que Danae no cuenta con la naturaleza ideal que él le asignaba (VI. 4: 196). Precisamente a través de esta toma de conciencia del quijotismo pasado, y con la narración que Agathon realiza a Danae de sus días en Delfos, nos encontramos en el terreno propio de un nuevo contraste, aquel que retrata la divergencia entre la inexperiencia y la experiencia, y que señala una nueva fase en la novela de Wieland.

El contraste dialógico entre la experiencia y la inexperiencia se verá articulado en la novela de Wieland de dos maneras distintas. Por una parte, gracias a la ya mencionada narración del protagonista a Danae sobre su infancia y educación en Delfos, nos encontraremos con un claro diálogo entre el Agathon narrador y el Agathon protagonista de su narración, en el que se enfatiza la contraposición entre una visión más experimentada y desengañada de la realidad, que es la que nos demuestra el Agathon que narra su historia, y una visión ingenua, impresionable e inexperta de la misma, evidenciada por el personaje que protagoniza esta narración. Por otra, una vez que el joven ateniense finaliza su historia, nos hallaremos ante el relato que el narrador de la novela nos ofrece de las aventuras de Agathon en Siracusa, en el que se contrastan sus comentarios sobre la historia del desarrollo personal de Agathon con los acontecimientos de la propia historia, y en el que el protagonista de la novela se encontrará con personajes que reforzarán este contraste dialógico entre el yo ingenuo y el yo experimentado. A través de estos dos procedimientos fundamentales, Wieland dará cabida a otros contrastes secundarios, como el contraste entre imaginación y

⁵²⁵ «Sé virtuoso, Callias, márchate para ganarte la aprobación de los espíritus, y el favor de las bellezas etéreas, ármate para enfrentarte valientemente a los infortunios que tu platonismo se encontrará en este submundo, y consúelate, cuando veas a gente lo suficientemente baja como para pastar en las satisfacciones terrenales, con el pensamiento de que en otra vida, cuando sea tu turno de ser feliz, ellos arderán en las llamas del Flegetonte».

realidad, materialidad y espiritualidad, o política virtuosa y política real, todos ellos enmarcados en ese contraste más amplio que subraya el proceso de aprendizaje y desencanto del protagonista, dando forma a un nuevo tipo de personaje y de novela de temática formativa que resultará excepcionalmente fructífero para novelistas venideros, entre los que significativamente se encontrará el autor de *Waverley, or 'tis Sixty Years Since*, Sir Walter Scott.

En la narración de su infancia, Agathon presta una gran atención a la soledad y a la educación religiosa que recibió en los bosques de Delfos, que lo acostumbrará a la creencia en lo trascendente. Como destaca el protagonista de la novela, la disposición mental y espiritual que un adolescente puede llegar a adquirir en el santuario de los dioses helénicos no sorprenderá a aquellos que conozcan Delfos (VII. 1: 203). En su caso, esta educación tan particular acarrió una pronta separación del resto de los hombres, otorgándole una mirada completamente distinta a la de estos y situándole en un contexto de soledad juvenil que como hemos podido observar es característico de los personajes quijotescos de la narrativa alemana de la segunda mitad del siglo XVIII. La contemplación de objetos de apariencia maravillosa y la narración de acontecimientos inauditos se convirtieron en las primeras enseñanzas recibidas por el joven ateniense (203-204), algo que conllevó una adoración de los grandes héroes y dioses helénicos caracterizada por su intensidad y por su falta de reflexión:

Noch unfähig, von den Verdiensten und dem wahren Wert der vergötterten Helden mir einen echten Begriff zu machen, stand ich oft vor ihren Bildern, und fühlte, indem ich sie betrachtete, mein Herz mit geheimen Empfindungen ihrer Größe und mit einer Bewundrung erfüllt, wovon ich keine andre Ursache als mein inneres Gefühl hätte angeben können. Einen noch stärkeren Eindruck machte auf mich die große Menge von Bildern der verschiedenen Gottheiten, unter welchen unsre Voreltern die erhaltenden Kräfte der Natur, die manchfaltigen Vollkommenheiten des menschlichen Geistes und die Tugenden des geselligen Lebens personifiziert haben, und wovon ich in den Hainen von Delphi mich allenthalben umgeben fand. (VII. 1: 204)⁵²⁶

⁵²⁶ «Aún incapaz de hacerme una idea de los servicios y del verdadero valor de los endiosados héroes, permanecía a menudo delante de sus cuadros, y sentía, mientras los contemplaba, cómo mi corazón se llenaba con secretos sentimientos de su grandeza y con una admiración, de la que no habría podido dar otra explicación que mi sentimiento interior. Una impresión aún mayor me causó la gran cantidad de representaciones de las divinidades, bajo las que nuestros antepasados personificaron las fuerzas conservadoras de la naturaleza y las distintas perfecciones del espíritu humano; y de las que en todos lados me veía rodeado en Delfos».

El protagonista, en su adoración irreflexiva de los héroes y dioses del santuario de Delfos, se ve de esta manera caracterizado como un *Schwärmer*, algo que el Agathon ya maduro que narra la historia se afana en resaltar, destacando el poder de la religión a la hora de amplificar las primeras impresiones de lo ideal y su capacidad de adormecer el juicio de la razón:

Der wahre Vorteil der Religion, in so fern sie eine besondere Angelegenheit des priestlerischen Ordens ist, scheint von der Stärke der Eindrücke abzuhängen, die wir in denjenigen Jahren empfangen, worin wir noch unfähig sind, Untersuchungen anzustellen. Würden unsre Seelen in Absicht der Götter und ihres Dienstes von der Kindheit an leere Tafeln gelassen, und anstatt der unsichern und verworrenen aber desto lebhaftern Begriffe, welche wir durch Fabeln und Wunder-Geschichte, und in etwas zunehmendem Alter durch die Musik und die abbildenden Künste von den übernatürlichen Gegenständen bekommen, allein mit den unverfälschten Eindrücken der Natur und den Grundsätzen der Vernunft überschrieben; so ist es sehr zu vermuten, daß der Aberglaube noch größere Mühe haben würde, die Vernunft – als in den Falle, worin die meisten sich befinden, die Vernunft Mühe hat, den Aberglauben von der einmal eingenommenen Herrschaft zu verdrängen. (205)⁵²⁷

Como *Schwärmer*, Agathon adora a un fetiche, en este caso las representaciones idealizadas de las divinidades griegas. Según las palabras del propio protagonista al narrar su historia, no resulta por lo tanto complicado e innatural que, una vez que la religión se ha apropiado de la razón aún inmadura, los modelos estilizados por el arte lleven al joven inexperto a creer en la existencia real de los dioses y de estos héroes mitológicos, especialmente si uno tiene ante sí el Apolo de Fidias (205).

Las deficiencias epistemológicas de Agathon pronto serán aprovechadas por Theogiton, un sacerdote de Delfos versado en los misterios órficos. Según la mirada retrospectiva de Agathon, que dialoga de esta manera con el ser infantil e ingenuo que fue, el culto a Orfeo, gracias a su visión estilizada de la realidad y a sus respuestas a

⁵²⁷ «La verdadera ventaja de la religión, en tanto a que es un particular asunto de la orden sacerdotal, parece depender de la fuerza de las impresiones que recibimos en aquellos años, en los que aún somos incapaces de establecer un análisis. Si nuestras almas fueran dejadas como tábulas rasas ante la contemplación de los dioses y de los servicios que a estos se prestan; y en lugar de los inseguros e intrincados, pero precisamente por esto más vivos, conceptos sobre los objetos sobrenaturales y que adquirimos por las fábulas y las historias, y que en una edad posterior sustituimos por la música y las artes representativas, fuesen reescritos con las impresiones sin falsear de la naturaleza y con los principios de la razón, entonces es de suponer que la superstición encontraría tantas dificultades como la razón encuentra a la hora de desbancar a la superstición de su ya establecida dominancia”. Hay que resaltar que estos argumentos son extraordinariamente similares a las razones que el propio Wieland articula en su artículo *Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben* [Sobre la tendencia del ser humano a creer en la magia y en las apariciones de los espíritus], que el ilustrado alemán publicó en el *Teutscher Merkur* en 1781.

todos los misterios que rodean al ser humano, resulta especialmente atractivo para un joven que aún contempla el mundo con una mirada juvenil e impresionable:

Das Alter, worin ich damals war, ist dasjenige, worin wir, aus dem langen Traum der Kindheit erwachend, uns selbst zuerst zu finden glauben, die Welt um uns her mit erstaunten Augen betrachten, und neugierig sind, unsre eigne Natur und den Schauplatz worauf wir uns ohne unser Zutun versetzt sehen, kennen zu lernen. Wie willkommen ist uns in diesem Alter eine Philosophie, welche den Vorteil unsrer Wissensbegierde mit dieser Neigung zum Wunderbaren und dieser arbeitsscheuen Flüchtigkeit, welche der Jugend eigen sind, vereiniget, welche alle unsre Fragen beantwortet, alle Rätsel erklärt, alle Aufgaben auslöset [...] Ein solches System ist zu schön an sich selbst, zu schmeichelhaft für unsern Stolz, unsern innersten Wünschen und wesentlichsten Trieben zu angemessen, als daß wir es in einem Alter, wo alles Große und Rührende so viel Macht über uns hat, nicht beim ersten Anblick wahr finden sollten. (VII. 2: 207-208)⁵²⁸

Como destaca el Agathon narrador, un sistema trascendente que estiliza la realidad y que aparta todo lo vulgar de la mirada humana es demasiado atractivo para un joven poco reflexivo y lleno de preguntas. Sin embargo, pese a que esta actitud evidentemente demuestra la *Schwärmerei* del joven aprendiz de los secretos órficos, en su valoración ya madura sobre el sistema filosófico que ha marcado su propio ser, Agathon admite que no desea ni puede abandonar el anhelo de virtud que estas ideas despiertan, incluso cuando estas no se corresponden exactamente con la realidad:

Selbst itzt, da mich glückliche Erfahrungen das Schwärmende und Unzuverlässige dieser Art von Philosophie gelehrt haben, fühle ich mit einer innerlichen Gewalt, die sich gegen jeden Zweifel empört, daß diese Übereinstimmung mit unsern edelsten Neigungen, welche ihr das Wort redet, der rechte Stempel der Wahrheit ist, und daß selbst in diesen Träumen, welche dem materialischen Menschen so ausschweifend scheinen, für unsern Geist mehr Wirklichkeit, mehr Unterhaltung und Aufmunterung, eine reichere Quelle von ruhiger Freude und ein festerer Grund der Selbstzufriedenheit liegt, als in allem was die Sinne uns angenehmes und Gutes anzubieten haben. [...] Es sei also genug, wenn ich sage, daß der Lehrsätze des Orpheus und des Pythagoras, von den Göttern, von der Natur, von unsrer Seele, von der Tugend, und von dem was das höchste Gut des Menschen ist, sich meines Gemüts so gänzlich bemeisterten, daß alle meine Begriffe nach

⁵²⁸ «La edad en la que entonces me encontraba, es aquella en la que nosotros, despertándonos del largo sueño de la niñez, creemos encontrarnos a nosotros mismos por vez primera, aquella en la que contemplamos el mundo que nos rodea con asombrados ojos, y en la que estamos ansiosos por conocer nuestra propia naturaleza y la del mundo en el que sin nuestra voluntad somos situados. Qué bienvenida nos es en esta época una filosofía que une la prevalencia de nuestro deseo de conocimiento con esta tendencia hacia lo maravilloso y esta vaga superficialidad que son propios de la juventud; [...] Un sistema así es demasiado bello por sí mismo, demasiado lisonjero para nuestro orgullo, está hecho tan a medida de nuestros deseos interiores y de nuestros impulsos más propios, como para que no lo encontremos verdadero a primera vista en una edad en la que todo lo grande y emotivo causa una impresión tan grande en nosotros».

diesem Urbilde gemodelt, alle meine Reizungen davon beseelt, und mein ganzes Betragen, so wie alle meine Entwürfe für die Zukunft, mit dem Plan eines nach diesen Grundsätzen abgemessenen Lebens, dessen Beurteilung mich unaufhörlich in mir selbst beschäftigte, übereinstimmig waren. (208-209)⁵²⁹

De este modo, se demuestra, como muy acertadamente ha señalado Liisa Saariluoma, “que el autor quiere acabar con la *Schwärmerei* del héroe, pero manteniendo su entusiasmo” (114). El relato de la primera educación de Agathon sirve por lo tanto para articular la transición entre ambas categorías, que el protagonista de la novela experimenta como parte de un proceso que constituye la primera fase de la evolución de Agathon. A su vez, mediante la narración de su infancia, el protagonista de la novela vuelve a incidir en el contexto de desregulación educativa que Wieland ya había enfatizado en *Don Sylvio von Rosalva*, retratando la *Schwärmerei* como el fruto de la conjunción entre la soledad y una educación poco acertada por parte de unos mentores claramente deficitarios en este sentido.

En cualquier caso, pese a este elogio de las virtudes que se desprenden del culto órfico y del platonismo destacadas por el Agathon narrador, la línea que separa el entusiasmo de la *Schwärmerei* es muy delgada, tal y como ya destacara el propio Wieland en su ensayo sobre el tema. Theogiton, el mentor de Agathon en Delfos, se aprovechará de esta delgadez, elevando la *Schwärmerei* del joven ateniense hasta grados insospechados, llegando a convencerle de la posibilidad de que los espíritus ideales y los humanos puedan permanecer en contacto mediante ciertos ritos que únicamente aquellos versados en los secretos órficos pueden llevar a cabo (209-210). Significativamente, Theogiton menciona el ejemplo de Ganymedo, Endymion y otros muchos de los que “die Dichter davon erzählen”⁵³⁰ (209-210), evidenciando el origen literario de la *Schwärmerei* del protagonista, que el mismo Agathon confiesa a Danae al

⁵²⁹ «Incluso ahora, cuando unas afortunadas experiencias me han enseñado lo quimérico y poco fiable de este tipo de filosofía, siento con una violencia interior que se rebela contra toda duda, que esta coincidencia con nuestros más nobles impulsos, que se desprende de su mensaje, es el verdadero sello de la verdad, y que incluso en estos sueños, que al hombre materialista parecerán tan disparatados, reside para nuestro espíritu más realidad, más entretenimiento y aliento, una fuente más rica de tranquila alegría y un suelo más seguro para la propia satisfacción que todo lo bueno y agradable que los sentidos tienen para ofrecernos. Será suficiente si digo que las ensoñaciones de Orfeo y de Pitágoras, sobre los dioses, sobre la naturaleza, sobre nuestra alma y la virtud, que es el bien máspreciado del hombre, se apropiaron tan completamente de mi espíritu, que mis ideas han sido moldeadas según estos conceptos, que todos mis entretenimientos se hallan inspirados por ellos, y que toda mi manera de actuar, tanto como mis planes para el futuro, eran coincidentes con el plan de llevar una vida de acuerdo con estos principios, cuyo juicio me ocupaba constantemente».

⁵³⁰ «De los que cuentan los poetas».

señalar que la poesía lírica de Píndaro (518 a.C- 438 a.C.) jugó un papel fundamental en sus recreaciones imaginativas de estas divinidades:

Du kannst dir einbilden, Danae, ob meine Phantasie in dieser Zeit müßig war. Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alles beschreiben wollte, was damals in ihr vorging, und mit welcher Zauberei sie mich in meinen Träumen bald in die glücklichen Inseln, welche Pindar so prächtig schildert, bald zum Gastmahl der Götter, bald in die Elysischen Täler, die Wohnung seliger Schatten, versetzte. (VII. 2: 211)⁵³¹

Agathon queda de este modo investido de un claro carácter quijotesco, algo que resultará evidente una vez que él mismo narre cómo durante su estancia en Delfos habitualmente se acercaba a una segunda realidad imaginativa, que sobrepasaba aquello que sus ojos eran capaces percibir, entrando en el terreno característico del quijotismo transformativo, en el que el contraste entre imaginación y realidad resulta más crudo:

So seltsam es klingt, so gewiß ist es doch, daß die Kräfte der Einbildung dasjenige weit übersteigen, was die Natur unsern Sinnen darstellt: Sie hat etwas glänzenderes als Sonnenglanz, etwas lieblicheres als die süßesten Düfte des Frühlings zu ihren Diensten, unsre innern Sinnen in Entzückung zu setzen; sie hat neue Gestalten, höhere Farben, vollkommenerer Schönheiten, schnellere Veranstaltungen, eine neue Verknüpfung der Ursachen und Wirkungen, eine andere Zeit – kurz, sie erschafft eine neue Natur, und versetzt uns in fremde Welten, welche nach ganz andern Gesetzen als die unsrige regiert werden. In unsrer ersten Jugend sind wir noch zu unbekannt mit den Triebfedern unsers eignen Wesens, um deutlich einzusehen, wie sehr diese scheinbare Magie der Einbildungskraft in der Tat natürlich ist. Wenigstens war ich damals leichtgläubig genug, Träume von dieser Art, übernatürlichen Einflüssen beizumessen, und sie für Vorboten der Wunderdinge zu halten, welche ich bald auch wachend zu erfahren hoffte. (211, énfasis añadido)⁵³²

⁵³¹ «Te puedes imaginar, Danae, si mi fantasía estuvo ociosa en este tiempo. No terminaría nunca si quisiera describir todo lo que entonces ocurría en ella, y con qué magia me representaba en mis sueños las felices islas que Píndaro tan lujosamente retrata, o cómo tan pronto me convertía en invitado de los dioses, situándome en los valles elíseos, la morada de las sombras eternas».

⁵³² «Tan extraño como suena, hay algo que es seguro, y es que los poderes de la imaginación sobrepasan ampliamente lo que la naturaleza representa a nuestros sentidos: tiene a su servicio algo más resplandeciente que los rayos del sol, algo más adorable que los más dulces perfumes de la primavera para situar a nuestros sentidos bajo su encanto; tiene nuevas formas, colores más intensos, bellezas más perfectas y representaciones más rápidas, una nueva conexión entre las causas y los efectos, otro tiempo distinto; en resumen, crea una nueva naturaleza, y nos sitúa en mundos foráneos regidos por unas leyes bien distintas a las del nuestro. En nuestra primera juventud estamos demasiado poco familiarizados con los resortes de nuestro propio ser como para ver claramente cómo esta aparente magia de la imaginación es tan natural. Al menos yo era entonces tan crédulo como para asignar una influencia sobrenatural a sueños de este tipo, y para tomarlos como embajadores de las maravillas que pronto esperaba vivir despierto».

Theogiton pronto utilizará el carácter quijotesco de Agathon para sus propios fines, tratando de hacerle creer que, durante una de las noches que este habitualmente pasa en la “gruta de las Ninfas” –cuyo parecido con el “grüner Schloß” en el que Don Sylvio daba rienda suelta a sus fantasías resulta evidente–, el mismo Apolo se aparece ante él, algo que el inexperto protagonista toma a pies juntillas, incapaz de reconocer al propio Theogiton tras este supuesto Apolo, ya que, tal y como confiesa el Agathon narrador, “in der Verfassung, worin ich damals war, hätte ich vielleicht das Gequäke eines Chors von Fröschen für den Gesang der Musen gehalten” (212).⁵³³ La aparición se produce en una noche en la que el joven ateniense se había tenido que conformar con “der stummen Gegenwart der Nymphen von Zypressenholtz”⁵³⁴, algo que llevó a su imaginación a “was zu Vollendung einer idealischen Schönheit nötig war”⁵³⁵ (213), destacando de esta manera el contraste entre unos modelos muertos y la fuerza activa de la imaginación que les da vida. Las similitudes de esta primera fase en el desarrollo de Agathon con el retrato de la *Schwärmerei* de Don Sylvio que Wieland ofrecía en su primera novela son poderosas. Al igual que en *Don Sylvio von Rosalva*, Wieland nos presenta a un héroe incapaz de distinguir lo imaginario de lo real, precisamente por la educación recibida, y por su inexperiencia y falta de contacto con el mundo.

La creencia en la naturaleza sobrenatural de la aparición es, tal y como reflexiona el ya más maduro Agathon, fruto de la inexperiencia, ya que precisamente esta ingenuidad juvenil le impidió “keine Schlange unter diesen Blumen zu merken”⁵³⁶ (214), algo que ocurrirá una vez que el joven ateniense descubra que este supuesto Apolo no era más que Theogiton disfrazado (214). Agathon destapa la farsa una vez que percibe las intenciones egoístas de la supuesta divinidad, así como su incapacidad de satisfacer su ansia de conocimiento. El propio Theogiton admite su treta, justificando cómo había representado toda esta comedia para convencer a su joven discípulo de las bondades de la Teosofía, llegando incluso a alegar que los propios dioses no son más que invenciones de cabezas astutas (214). La segunda realidad trascendente que la aparición de Apolo parecía representar queda desenmascarada como un mero intento de convencer a un joven inexperto de las verdades de un

⁵³³ «En la disposición en la que me encontraba quizás habría tomado el croar de las ranas por el canto de las musas».

⁵³⁴ «La sorda presencia de las ninfas talladas en madera de ciprés».

⁵³⁵ «A llevar a cabo lo necesario para completar una belleza ideal».

⁵³⁶ «Detectar la serpiente debajo de las flores».

dogma, desarticulando la *Schwärmerei* que el culto órfico había infundido en el joven Agathon.

Esta decepción acelera la transición entre el *Schwärmer* y el entusiasta, ya que la fe en la filosofía idealista del joven ateniense no mengua, sino que se transforma, inaugurando una segunda fase en su desarrollo personal. En lugar de buscar las manifestaciones terrenales de lo trascendente, Agathon decide interiorizar aquellas ideas que el Agathon maduro aún exalta en su espíritu. El protagonista de la novela comienza a vislumbrar cómo “keine andre als eine idealische Gemeinschaft zwischen den Höhern Wesen und den Menschen möglich sei, daß nichts als die Reinigkeit und Schönheit unsrer Seele vermögend sei, uns zu einem Gegenstande des Wohlgefallens jenes Unnenbaren, Allgemeinen, Obersten Geistes zu machen”⁵³⁷ (215-216). La posible unión con lo ideal existiría por lo tanto únicamente en “der Übereinstimmung aller unsrer Kräfte, Gedanken und geheimsten Neigungen mit den großen Absichten und den allgemeinen Gesetzen dieses Beherrschers der sichtbaren und unsichtbaren Welt”⁵³⁸ (216), algo que demuestra cómo el quijotismo transformativo más clásico va cediendo el paso a un entusiasmo que, si bien se basa en una visión idealista del mundo, ya no transforma la realidad, sino que más bien busca regir la existencia por un código moral acorde con unos presupuestos filosóficos moralmente deseables. Del intento de encontrar en la realidad lo trascendente se pasa a la búsqueda de la “geistigen Schönheit der Seele” (216).⁵³⁹ Con la salida de Delfos y el reencuentro con su padre, que le otorga la ciudadanía ateniense, Agathon se encontrará con una oportunidad de oro para llevar a cabo sus presupuestos puramente especulativos, de poner al servicio de la humanidad unos ideales cuya fuente se encuentra en un corazón animado en “[die] Güte und allgemeiner Wohltätigkeit”⁵⁴⁰ que el joven ateniense comprende como atributos propios de la naturaleza humana (VII. 5: 254). Las palabras de su padre, que desde su experiencia pasada compara estas ideas con “der Quadratur des Zirkels”⁵⁴¹ (215) anticipan el fracaso político de Agathon en Atenas. En el relato de su estancia en Atenas, el Agathon narrador seguirá insistiendo lo ingenuo de sus

⁵³⁷ «Únicamente puede existir una conjunción ideal entre los seres superiores y el hombre, ya que únicamente la pureza y la belleza de nuestra alma es capaz de convertirnos en el objeto de agrado de aquel más alto, innombrable y universal espíritu».

⁵³⁸ «La coincidencia de todas nuestras fuerzas, pensamientos y más secretos anhelos con las grandes intenciones y las reglas generales de este gobernador del mundo visible e invisible».

⁵³⁹ «Belleza espiritual del alma».

⁵⁴⁰ «Bondad y bienestar general».

⁵⁴¹ «La cuadratura del círculo».

planes, así como en su falta de astucia política propiciada por la falta de contacto con la realidad, subrayando de nuevo el diálogo entre la versión más madura del protagonista de la novela y su entusiasta pero inexperta versión juvenil.

Tras su llegada a Atenas, en la que, tal y como se vio en el apartado anterior, Agathon pronto se ve encumbrado a las alturas políticas, el joven ateniense decide reformar todo lo mediocre de acuerdo a sus elevadas ideas, tratando de transformar la realidad que lo rodea en un todo simétrico y organizado que convertiría a la polis griega en el centro de la solidez y de las riquezas de toda la tierra (VII. 6: 256). Para ello traza una ambiciosa política, de claro corte idealista, ya que se ve influida por las ideas de Platón—con el que el protagonista incluso entabla contacto—sobre la mejor manera en la que gobernar una sociedad humana (258). Este intento de reforma pronto lleva a Agathon a emplear su fortuna de manera idealista y desinteresada, algo que el Agathon ya maduro que narra la historia destaca como una clara falta de prudencia:

Ich war nicht so vorsichtig. Der Gebrauch, den ich davon machte, war zwar an sich selbst edel und löblich; ich verschwendete sie, um Gutes zu tun; ich unterstützte alle Arten von Bürgern, welche ohne ihre Schuld in Unglück geraten waren; mein Haus war der Sammel-Platz der Gelehrten, der Künstler und der Fremden; mein Vermögen stund jedem zu Diensten, der es benötigt war: aber eben dieses war es, was in der Folge meinen Fall beförderte. (261)⁵⁴²

Agathon no deja de destacar cómo su empleo de la fortuna de su padre fue noble y admirable por sí mismo, pero poco precavido, ya que amén de crear unas expectativas desmesuradas entre la población sobre sus propias capacidades como gobernante, le granjeará numerosos enemigos que buscarán su caída. En cualquier caso, el narrador maduro y experimentado resalta cómo una vez que le es otorgado el poder absoluto de la República no esperaba otra cosa que “die Wiederkehr der göldnen Zeit, die gänzliche Aufhebung des verhaßten Unterschieds zwischen Armen und Reichen, und einen seligen Müßiggang mitten unter allen Wolllüsten und Ergötzlichkeiten des Lebens”(262).⁵⁴³ El contraste entre estas idealistas expectativas y la desilusión del narrador que las relata resulta evidente.

⁵⁴² «Yo no fui tan cuidadoso. El uso que hice de él era en sí noble y admirable; lo malgasté para hacer el bien; apoyé a todo tipo de ciudadanos que sin culpa alguna habían caído en la desgracia; mi casa era el lugar de asociación de los eruditos, de los artistas y de los extraños, mi patrimonio estaba al servicio de quien lo necesitase, pero precisamente esto fue lo que propició mi caída».

⁵⁴³ «La vuelta de la edad dorada, la supresión total de la odiada diferencia entre pobres y ricos, y un feliz ocio entre todos los placeres y disfrutes de la vida».

Tras su fracaso político, propiciado, como se pudo observar en el apartado anterior, por su falta de “astucia republicana”, únicamente otorgada por la experiencia (269), el Agathon maduro que narra la historia vuelve a señalar a la falta de contacto con el mundo real y a su tendencia a elevar la realidad por encima de su verdadera naturaleza como las causas de su caída (270). La versión más experimentada del joven ateniense destaca cómo no sabía “das Tugend, Verdienste und Wohltaten gerade dasjenige sind, wodurch man gewisse Leute zu dem tödlichsten Haß erbittern kann”⁵⁴⁴ (270), destacando unas deficiencias epistemológicas a la hora de medir sus actuaciones en Atenas que son el resultado evidente de su defectuosa educación en Delfos. Únicamente una “triste experiencia” será capaz de hacer ver a Agathon la naturaleza degradada de los ciudadanos de Atenas, experiencia que, tal y como él mismo destaca, le robó no menos que “mein Vaterland, die Liebe meiner Mitbürger, meine schönsten Hoffnungen, und das glückselige Vermögen, vieles gutes zu tun, und von niemand abzuhängen” (270).⁵⁴⁵ La disparidad entre el idealismo juvenil con el que Agathon llega a Atenas y la decepción madura con la que relata su expulsión de la polis es clara y apunta a un incipiente proceso de corrección de las propias deficiencias epistemológicas.

En cualquier caso, la fe en la virtud y en la bondad de su empresa permanece intacta en el Agathon que nos narra su vida hasta su expulsión de Atenas. Convencido de la superioridad de sus propias convicciones idealistas sobre la mediocridad y materialismo imperantes en Atenas, el protagonista de la novela considera que su fracasada empresa tuvo una grata recompensa, la belleza moral de la propia búsqueda. Como él mismo destaca, la crudeza de las experiencias vividas le sitúo de nuevo en “diesen glückseligen Enthusiasmus, worin wir fähig sind, dem Äußersten, was die verinigte Gewalt des Glücks und der menschlichen Bosheit gegen uns vermag, ein standhaftes Herz und ein heiters Gesciht entgegen zu stellen”⁵⁴⁶, algo que le lleva a no achacar a la virtud “den Haß und die Verfolgungen der Bösen”⁵⁴⁷ ya que para el fracasado estadista, esta era una recompensa en sí misma (VII. 7: 278). Las palabras de

⁵⁴⁴ « No sabía que la virtud, las buenas acciones y los servicios son precisamente aquello que puede endurecer el más mortal odio de ciertas personas».

⁵⁴⁵ « Mi patria, el amor de mis conciudadanos, mis más bellas esperanzas, y el afortunado poder de hacer el bien y de no depender de nadie».

⁵⁴⁶ «Ese afortunado entusiasmo por el que somos capaces de oponer un corazón seguro y una cara alegre a todo lo más extremo que la fuerza conjunta de la fortuna y la maldad humana pueden llevar a cabo».

⁵⁴⁷ «Las persecuciones y el odio de los malvados».

Agathon le encumbran al quijotismo santificado de Parson Adams o del propio Don Quijote de la Mancha de la segunda parte de la novela de Cervantes, ya que lo convierten en una figura que, mediante la superioridad moral de su empresa, se erige como un arma de sátira refractada sobre el mundo que lo rodea. Wieland transforma a su particular Quijote en un Quijote idealizado y heroico, algo que se ve refrendado por su templanza en la hora de su expulsión en Atenas, en la que, tal y como el Agathon maduro destaca, demostró un orgullo propio de los héroes caídos que pertenece “die Triebfedern, womit die Natur edle Gemüter versehen hat, um dem Druck widerwärtiger Zufälle mit gleich starker reaktion zu widerstehen, und sich dadurch in ihrer eigenen Gestalt und Größe zu erhalten” (281).⁵⁴⁸

En el relato que el protagonista de la novela realiza de su estancia en Atenas destaca una palabra: *Erfahrung*. La experiencia obtenida en Atenas, pese a su doloroso final, tendrá un aspecto positivo en el desarrollo personal de Agathon. Gracias al traspié político vivido en la polis griega, el protagonista comprende cómo el ser humano nunca se encuentra a la altura de las expectativas que la filosofía idealista le presupone, corrigiendo de esta manera una deficiencia claramente heredada de su educación en Delfos:

Ich fand mich um einer Menge nützlicher und angenehmer Kenntnisse, um die Entwicklung meiner Fähigkeiten, um das Bewußtsein vieler guten Handlungen, und um eine Reihe wichtiger Erfahrungen, reicher als zuvor. [...] Ich hatte das Charakter des Volks [...] kennengelernt [...] und Gelegenheiten genug gehabt, vieler, irrer Einbildungen loszuwerden, welche man sich von der Welt zu machen pflegt, wenn man sie nur von Ferne, und ohne selbst in ihre Geschäfte eingeflochten zu sein, betrachtet. [...] Überhaupt hatte mein Aufenthalt in Athen, die erhabne Theorie von der Vortrefflichkeit und Würde der menschlichen Natur, sehr schlecht bestätigt; aber ich fand mich desto geneigter von ihr zurückzukommen. (285-286)⁵⁴⁹

De este modo se completa la segunda fase en el desarrollo personal de Agathon, aquella que le otorga una visión más realista de la naturaleza humana y que consigue

⁵⁴⁸ «A aquellos impulsos con los que la naturaleza ha dotado a los ánimos más nobles para soportar la presión de los azares adversos con una reacción aún más fuerte, manteniéndose de esta manera en la misma forma y grandeza».

⁵⁴⁹ «Me encontré más rico por una cantidad de útiles y agradables conocimientos sobre el desarrollo de mis capacidades, sobre las buenas acciones y sobre una serie de importantes experiencias. Había aprendido a conocer el carácter del pueblo, y tuve oportunidades suficientes para desprenderme de ciertas ideas que uno se hace del mundo cuando lo contempla únicamente desde lejos y sin estar inmerso en él [...] Mi estancia en Atenas sobre todo había confirmado muy malamente mis ideas sobre la perfección y la dignidad de la naturaleza humana, pero precisamente por esto me sentía más dispuesto a retractarme de ellas».

extirpar unas concepciones ideales que su falta de contacto con el mundo había fijado en su mente. En Atenas, Agathon comienza a vislumbrar la dificultad de implantar un ideario moralmente deseable en una sociedad concreta debido precisamente a la naturaleza imperfecta del hombre, anticipando el contraste entre virtud política y política real que caracterizará el relato de su estancia en Siracusa. Para cerrar la narración de su experiencia en su tierra natal, el protagonista compara el cambio que ha experimentado con aquella anestesia en la que, según Platón, el alma cae una vez que se separa de su origen supraterráneo para sumergirse en “den Schlamm des groben irdischen Stoffes”⁵⁵⁰ (VIII. 8: 288). La narración del periplo ateniense de Agathon enfatiza por lo tanto el diálogo entre su versión ingenua al partir de Delfos y aquella más experimentada y desilusionada, heredera de la experiencia del fracaso de la idealidad frente a la materialidad.

Si el relato del proceso formativo que la experiencia ateniense suscitó en Agathon era articulado a través del diálogo entre la voz del yo narrador, más maduro y experimentado, y el yo narrado, ingenuo y poco avezado; la narración de su nuevo y definitivo fracaso político en Siracusa será efectuada por el narrador de la novela, que desde la visión privilegiada de los hechos que le otorga la omnisciencia, dialogará con el Agathon más curtido, pero aún no lo suficientemente experto, que hace su entrada en la corte siciliana. En Siracusa, donde el joven ateniense emprenderá la ardua tarea de reformar al monarca de la isla, Dionisio II, Agathon aprenderá una nueva lección en su paulatino proceso de desarrollo personal: la incapacidad de reformar un estado sin ceder parte del idealismo frente a las vicisitudes de la vida política. El fracaso de Atenas vuelve a repetirse en Siracusa, pero en esta ocasión lo hará de una manera mucho más contundente, ya que el Agathon que partió hacia la isla mediterránea ya era plenamente consciente de la discrepancia entre el carácter ideal que sus postulados platónicos otorgaban al ser humano y la verdadera naturaleza de este. Pese a que su plan se basaría en “die genaueste Verbindung der Klugheit mit der Rechtschaffenheit”⁵⁵¹ (IX. 5: 415), Agathon aprenderá a apreciar el carácter irreformable de determinados gobernantes, así como la discrepancia entre la virtud política y la política real, renunciando finalmente a cualquier intento de aplicar una filosofía moralmente deseable en la esfera pública. En esta ocasión, será el narrador omnisciente

⁵⁵⁰ «El lodo de la vulgar materia terrenal».

⁵⁵¹ «La más exacta combinación de la astucia con la honestidad».

quien canalice este proceso de decepción y renuncia a través del contraste entre los irrealizables planes de reforma del protagonista de la novela y la mediocridad de la esfera política en Siracusa, destacando al mismo tiempo la altura moral de Agathon y su paulatina toma de conciencia respecto a su naturaleza falible, y no sobrehumana.

El narrador comienza su relato del viaje de Agathon hacia Siracusa retomando el contraste entre experiencia e inexperiencia, que vuelve a resultar fundamental en esta fase de la novela. Durante el trayecto en barco del protagonista, se nos permite adentrarnos en los pensamientos del propio Agathon, que vuelven a incidir en el proceso dialógico expresado por el Agathon relator de su historia que hemos venido analizando, aunque en este caso será el narrador quien orqueste este contraste. La caída en el hedonismo y en el materialismo que el protagonista experimentó durante su estancia en Esmirna con Danae le hace reflexionar sobre las advertencias de Hippias durante su diálogo en Delfos, observando cómo las profecías del sofista respecto al descalabro de su idealismo se habían cumplido escrupulosamente:

Hier erinnerte sich Agathon der Einwürfe, welche Hippias gegen diesen Enthusiasmus, und diejenige Art von Philosophie, die ihn hervorbringt und unterhält, gemacht hatte; und befand sie itzt *mit seiner Erfahrung so übereinstimmend, als sie ihm damals falsch und ungereimt vorgekommen waren*. Er fand sich desto geneigter, die Meinung des Sophisten, von dem Ursprung und der wahren Beschaffenheit dieser hochfliegenden Begeisterung Beifall zu geben [...] und da selbst das lebhaftere Gefühl für die Tugend, wovon sein Herz wieder erhitzt war, weder seinen sittlichen Ideen dieser Firnis, den sie ehemals hatten, wiedergeben, noch die dichterische Metaphysik der Orphischen Sekte wieder in die vorige Achtung bei ihm setzen konnte. *Er glaubte durch die Erfahrung überwiesen zu sein, daß dieses innerliche Gefühl, durch dessen Zeugnis er die Schlüsse des Sophisten zu entkräften vermeint hatte, nur ein ser zweideutiges Kennzeichen der Wahrheit sei; daß Hippias, eben soviel Recht habe, seinen tierischen Materialismus und seine verderbliche Moral, als die Theosophen ihre geheimnisvolle Geister-Lehre durch die Stimme innerlicher Gefühle und Erfahrungen zu autorisieren; und daß es vermutlich allein dem verschiedenen Schwung unsrer Einbildungs-Kraft beizumessen sei, wenn wir uns zu einer Zeit geneigter fühlen, uns mit den Göttern, zu einer andern mit den Tieren verwandt zu glauben.* (VIII. 6: 344, énfasis añadido)⁵⁵²

⁵⁵² «Aquí Agathon recordó los reproches que Hippias había realizado respecto a este entusiasmo y frente al tipo de filosofía que lo propicia, y los encontró *tan coincidentes con su propia experiencia*, como antes se le habían presentado disparatados y falsos. Se encontró más que dispuesto a otorgar su aprobación a la opinión del sofista sobre el origen y la verdadera naturaleza de esta exaltación de altos vuelos [...] e incluso el propio sentimiento más vivaz por la virtud, del que su corazón se hallaba de nuevo encendido, no pudo recuperar el respeto anterior que sentía por sus ideas morales de este tipo ni por la metafísica poética de la secta órfica. *Creía que le había sido demostrado a través de la experiencia que este sentimiento interior, por el*

La experiencia parece haber convencido finalmente al joven ateniense de la naturaleza dual del ser humano, que a veces conversa con las alturas, y en otras se ve profundamente anclado en lo material. A su vez, el narrador nos deja entrever cómo los acontecimientos de Atenas y Esmirna han constatado cómo “es ein widersinniges und vergebliches Unternehmen scheine, sich besser machen zu wollen als uns die Natur haben will, oder auf Unkosten des halben Teils unsers Wesens nach einer Art von Vollkommenheit zu trachten, die mit der Anlage desselben im Widerspruch steht” (345).⁵⁵³ Como se nos permite observar, Agathon aparentemente ha vislumbrado finalmente cómo la naturaleza del ser humano reside precisamente en su falibilidad, en su naturaleza mixta, en su combinación de lo material y de lo espiritual, incidiendo en el contraste entre materialidad e idealidad, que propicia un nuevo aprendizaje en el proceso educativo de Agathon, y que de nuevo desplaza su idealismo hacia una postura más cercana a la realidad.

Pese a este nuevo entendimiento de las limitaciones del idealismo y de la naturaleza humana, el entusiasmo de Agathon se encuentra lejos de hallarse totalmente apagado. Como el narrador destaca, en las reflexiones de su viaje a Siracusa, el entusiasmo puede de nuevo con la prudencia, ya que la idea de que la vocación del hombre reside en “eine auf das wahre allgemeine Beste gerichtete Wirksamkeit”⁵⁵⁴ (346-347) se vuelve a apoderar de su espíritu, algo que le lleva a meditar la idea de ser un “Mitarbeiter an der Wiedereinsetzung Siciliens in die unendlichen Vorteile der wahren Freiheit und einer durch weise Gesetze und Anstalten verewigten Verfassung”⁵⁵⁵ (347). Precisamente la crudeza de las experiencias pasadas, y el aprendizaje derivado de las mismas, parecen convencer a Agathon de su capacidad para ejercer una política más inteligente y cauta en sus planes para Siracusa:

que había tratado de desactivar la opinión del sofista, es únicamente un signo muy ambiguo de la verdad, y que Hippias tenía tanta razón en autorizar su materialismo animal y su nociva moral, como los teósofos sus enseñanzas espirituales secretas a través de la voz de sus sentimientos interiores, y que probablemente habría que asignar únicamente al distintivo impulso de nuestra imaginación, si en un determinado momento nos sentimos más inclinados a relacionarnos con los dioses y en otros momentos con los animales».

⁵⁵³ «Resulta un intento fútil hacernos mejores de lo que la naturaleza quiera, o actuar en un tipo de perfección a costa de la mitad de nuestro ser, que permanece en contradicción con la disposición natural de este».

⁵⁵⁴ «Una actividad dirigida hacia el verdadero bien común».

⁵⁵⁵ «Un colaborador en la restauración de Sicilia en las inacabables ventajas de la verdadera libertad y de una constitución basada en leyes y ordenanzas sabias».

Seine Erfahrungen, so viel ihn auch gekostet hatten, schienen ihm itzt nicht zu teuer erkauft, da er dadurch desto tüchtiger zu sein hoffte, die Klippen zu vermeiden, an denen die Klugheit oder die Tugend derjenigen zu scheitern pflegt, welche sich den öffentlichen Angelegenheiten unterziehen. Er setze sich fest vor, sich durch keine zweite Danae mehr irre machen zu lassen. Er glaubte sich in diesen Stücke desto besser auf sich, selbst verlassen zu können, da er stark genug gewesen war, sich von der ersten loszureißen, und es mit gutem Fug für unmöglich halten konnte, jemals auf eine noch gefährlichere Probe gesetzt zu werden. Ohne Ehrgeiz, ohne Habsucht, immer wachsam auf die schwache Seite seines Herzens, die er kennen gelernt hatte, dachte er nicht, daß er von andern Leidenschaften, welche vielleicht in seinem Busen schlummerten, etwas zu besorgen haben könne. (347-348)⁵⁵⁶

En cualquier caso, pese a esta experiencia duramente adquirida en Atenas y Esmirna, que despierta un cierto optimismo en el protagonista, existe una última lección que Agathon no ha aprendido todavía, y que el narrador se afana en resaltar, y esta no es otra que “die Tugend entweder der Klugheit aufgeopfert werden muß, oder die behutsame Klugheit nicht hinreichend ist, den Fall des Tugendhaften zu verhindern” (348).⁵⁵⁷ De este modo, el contraste entre la virtud política en sí misma y la política real se manifiesta claramente a través de esta posición privilegiada del narrador, que nos introduce a la última fase en el proceso de aprendizaje de Agathon, aquella que le llevará a la *Entsagung* final y al abandono de la actividad pública.

El narrador incide en este contraste en una de sus habituales digresiones, en la que compara los intentos de Agathon por reformar Siracusa con el fracaso de otros personajes históricos como Dión, Catón, Bruto o Algernon Sydney a la hora de tratar de aplicar la virtud en la arena política. Como destaca el narrador, los espíritus especulativos se encuentran condenados al fracaso una vez que se sumergen en el gran teatro de la vida activa:

In der Tat hat man zu allen Zeiten gesehen, daß es den spekulativen Geistern nicht geglückt hat, wenn sie aus ihren philosophischen Sphäre heraus und auf irgend einen großen Platz des wirklichen Lebens gewaget haben. Und wie hätte es

⁵⁵⁶ «Sus experiencias, tanto como le habían costado, le parecían ahora adquiridas a un precio no demasiado caro, ya que por esto esperaba ser más eficiente a la hora de evitar los obstáculos en los que la astucia o la virtud de aquellos que se dedican a los asuntos públicos, parece zozobrar. Se propuso no dejarse extraviar más por una segunda Danae. En este sentido, creía poder abandonarse a sí mismo, ya que estaba convencido de que una vez que se había deshecho de la primera, no podría ser situado ante una prueba más peligrosa. Sin ambición, sin codicia, siempre despierto a la cara débil de su corazón, que había aprendido a conocer, no pensaba que tuviera que preocuparse por otros sentimientos, que quizás dormitaban en su corazón».

⁵⁵⁷ «La virtud ha de ser sacrificada ante la astucia; o que la más cuidadosa de todas las prudencias no es capaz de evitar la caída de lo virtuoso».

anders sein können, da sie gewohnt waren, in ihren Utopien und Atlantiden zuerst die Gesetzgebung zu erfinden, und erst wenn sie damit fertig waren, sich so genannte Menschen zu schnitzeln, welche eben so richtig nach diesen Gesetzen handeln mußten, wie ein Uhrwerk durch den innerlichen Zwang seines Mechanismus die Bewegungen macht, welche der Künstler haben will. Es war leicht genug zu sehen [...] daß es in der wirklichen Welt gerade Umgekehrt ist. Die Menschen in derselben sind nun einmal wie sie sind; und der große Punkt ist, diejenige die man vor sich hat, nach allen Umständen und Verhältnissen so lange zu studieren, bis man so genau als möglich weiß, wie sie sind. Sobald ihr das wißt, so geben sich die Regeln, wonach ihr sie behandeln müßt, wenn ihr euern Zweck erhalten wollt, von sich selbst; dann ist es Zeit moralische Projekte zu machen. (IX. 4: 382-383)⁵⁵⁸

El fracaso de la virtud política frente a la política real es de esta manera retratado no como una vivencia particular de Agathon, sino más bien como una experiencia universal, característica de todos los tiempos. En este sentido, resulta particularmente significativo que se mencione a Catón, al que Wieland ya había comparado con Don Quijote en un su prefacio a su traducción del *Anti-Catón* de Julio César:

Die Tugend ist die Göttin der schönen Seelen; nichts ist liebenswürdiger, als sie; aber ein Schwärmer, ein Mensch, der nicht Herr von seiner Einbildung ist, kann die Tugend selbst nicht weislich lieben. Dein Cato, mit allen seinen großen Eigenschaften, war gleichwohl nur ein Don Quichotte; er kämpfte sein ganzes Leben durch mit phantasierten Ungeheuern, wie dieser mit Riesen und bezauberten Mohren. Es ist wahr, er liebte die Tugend über alles; er blieb ihr getreu—bis sie ihn auf eine gar zu harte Probe setzte; er unternahm das Unmögliche für sie: aber seine Tugend war eine Dulcinee. (*Vermischte Schriften* XXXVI: 108-109)⁵⁵⁹

⁵⁵⁸ «De hecho, se ha visto a lo largo de todos los tiempos cómo los espíritus especulativos no han logrado triunfar cuando se han aventurado fuera de su esfera filosófica en cualquier gran plaza de la vida activa. Y cómo podría haber sido de otra manera, ya que estaban acostumbrados a crear una constitución ideal para sus Utopías y Atlántidas, y una vez que habían terminado, modelarse a así llamados hombres, que deberían de actuar tan exactamente según estas normas, como un reloj realiza los movimientos que el artista quiere según la fuerza de su mecanismo interno. Era fácil vislumbrar [...] que en el mundo real ocurre precisamente lo contrario. Los hombres en este son tal y cómo son, y lo más importante que aquél tiene ante sí, es estudiarlos en todas sus circunstancias y en todos sus comportamientos, hasta que se sepa exactamente cómo son. Una vez que sepáis esto, se dan las reglas por las que habéis de actuar si queréis alcanzar vuestro objetivo, y únicamente entonces es el momento de realizar proyectos morales».

⁵⁵⁹ «La virtud es la diosa de las almas bellas; nada es más bello que ella; pero un *Schwärmer*, un hombre, que no domina su imaginación, no puede realmente amar la virtud de manera sabia. Tu Catón, con todas sus grandes cualidades, no era más que un Don Quijote; el luchó toda su vida con monstruos fantásticos tal y cómo este lo hizo con gigantes y moros encantados. Es verdad, el amaba la virtud sobre todas las cosas, y se mantuvo fiel a ella—hasta que esta le situó ante una prueba muy difícil; el emprendió lo imposible por ella: pero su virtud era una Dulcinea».

Al equiparar la búsqueda de la virtud de Catón con la Dulcinea de Don Quijote, Wieland nos ofrece una importante clave sobre el carácter eminentemente quijotesco que los propósitos políticos de Agathon adquieren en la novela. La posibilidad de la aplicación de la virtud en el mundo de la política es de este modo retratada como una fantasía quijotesca, quizás moralmente deseable, pero profundamente irreal. Precisamente la incapacidad de Agathon de entender la imposibilidad de conciliar la virtud con la esfera política propiciará su fracaso en Siracusa, que, como podemos observar, se ve motivado por un talante idealista que tiene mucho de quijotesco.

Como se ha venido señalando, el contraste entre virtud política y política real constituye la temática fundamental del relato de la estancia de Agathon en Siracusa, sirviendo como puente hacia el contraste más amplio entre experiencia e inexperience con el que se cierra la novela y en el que el nuevo fracaso político de Agathon resultará un factor fundamental. Al convertirse en el favorito de Dionisio II, una vez que el intento del mismísimo Platón por reformar al monarca ha fracasado, Agathon se encuentra de nuevo en la posición idónea para reformar el estado mediterráneo de acuerdo a sus principios idealistas. Antes de comenzar su gobierno, Agathon se encuentra con Aristipo, una figura que resultará fundamental en esta fase de la novela, ya que se convertirá en el principal catalizador hacia una visión más experimentada y realista de la política por parte de Agathon. En este primer encuentro entre ambos, Aristipo, que siempre consideró al joven ateniense como un *Schwärmer*, halla un Agathon que contrasta claramente con la opinión que se había formado de él en otros encuentros, ya que puede percibir una “Gefälligkeit eine Politesse, eine Mäßigung, welche ihm zu beweisen schien, daß Erfahrungen von mehr als einer Art eine starke Revolution in seinem Gemüte gewürkt haben mußten” (IX. 5: 411).⁵⁶⁰ La conversación entre este Agathon ya más experimentado y Aristipo girará en torno al fracaso de Platón en Siracusa, que el maduro filósofo achaca al estricto idealismo del autor del *Cratilo* y del *Timeo*, que le impidió conocer la naturaleza irreformable del príncipe y de la corte, y sobre todo, que le situó en una cierta inflexibilidad ideológica que imposibilitaba la “astuta mezcla de docilidad y reserva” (412) necesaria para poder llevar a cabo cambios efectivos en el gobierno de la isla. Desde su posicionamiento más experimentado y desengañado, Aristipo declara cómo únicamente aquel capaz de

⁵⁶⁰ «Amabilidad, educación y mesura [que] parecían demostrar que algunas experiencias de más de un tipo debían de haber efectuado una fuerte revolución en su espíritu».

aprender de los errores de sus predecesores será capaz de reformar al tirano (413). Las palabras de Aristipo, que sirven como clara advertencia respecto a las evidentes intenciones reformistas de Agathon, no logran hacerle ver la complejidad de su tarea, sino que espolean más bien su entusiasmo, ya que tratará de poner en marcha un plan que combine la astucia con la honestidad (415), demostrando un optimismo un tanto ingenuo que contrasta con la visión más pesimista y experimentada de Aristipo. En el segundo de los diálogos que se producirá entre ambos, esta visión más madura será la que se pruebe como correcta, propiciando el proceso de renuncia y madurez que analizaremos más adelante.

En cualquier caso, el narrador se afana en resaltar cómo efectivamente se han producido una serie de cambios en Agathon que parecen prometer el éxito para su nueva empresa política. Como aquel destaca, la experiencia ateniense ha hecho comprender al joven entusiasta cómo el mundo no se encuentra definido por la perspectiva vertical característica del idealismo, sino que es más bien un mundo de clarooscuros, en el que el hombre honesto ha de adaptarse a las circunstancias para poder hacer triunfar la virtud:

Indessen dachte er doch lange nicht mehr so erhaben von der menschlichen Natur, als ehemals; oder richtiger zu reden, er kannte den unendlichen Unterschied zwischen dem metaphysischen Menschen, welchen man sich in einer spekulativen Einsamkeit erträumt; dem natürlichen Menschen, in der rohen Einfalt und Unschuld, wie er aus den Händen der allgemeinen Mutter der Wesen hervorgeht; und dem gekünstelten Menschen, [...] *er kannte, sage ich, nach allen Erfahrungen, die er schon gemacht hatte, diesen Unterschied der Menschen von dem was sie sein könnten, und vielleicht sein sollten, bereits zu gut, um seinen Plan auf platonische Ideen zu gründen. Er war nicht mehr der jugendliche Enthusiast, der sich einbildet, daß es ihm eben so leicht werde, ein großes Vorhaben auszuführen, als es zu fassen.* Die Athenienser hatten ihn auf immer von dem Vorurteil geheilt, daß die Tugend nur ihre eigene Stärke gebrauche, um über ihre Hässer obzusiegen. Er hatte gelernt, wie wenig man von andern erwarten kann; wie wenig man auf sie Rechnung machen, und [...] wie wenig man sich auf sich selbst verlassen darf. Er hatte gelernt, wieviel man den Umständen nachgeben muß [...] daß sich in der moralischen Welt, wie in der materialischen, nichts in gerader Linie fortbewegt, und daß man selten anders als durch viele Krümmen und Wendungen zu einem guten Zweck gelangen kann. (X. 1: 441-442, énfasis añadido)⁵⁶¹

⁵⁶¹ «Entre tanto, ya no pensaba de una manera tan elevada sobre la naturaleza humana como lo había hecho anteriormente, para hablar más exactamente, conocía la infinita diferencia, entre el hombre metafísico, que uno sueña en la soledad especulativa, el hombre natural, en su inocencia y cruda simplicidad, tal y como parte de las manos de la naturaleza, como se desprende de la madre común de todos los seres, y el hombre artificial [...] *Él conocía, digo, tras todas las experiencias que ya había hecho, la diferencia entre los hombres tal y como podrían o quizás debieran ser, ya demasiado bien, como para basar su plan en ideas platónicas. Ya no era el joven entusiasta que se imagina que será tan fácil llevar a cabo un plan como diseñarlo. Los atenienses le habían*

Como señala John McCarthy, Agathon es ya consciente de la discrepancia entre su ideal y la realidad (72), en un contraste que señala una clara evolución respecto a la versión del protagonista que el lector pudo observar en Delfos, Atenas y Esmirna. En cualquier caso, pese a estos progresos, el narrador nos deja entrever cómo ciertos resquicios de su espíritu entusiasta permanecen en su espíritu, algo que le lleva a no pensar completamente mal de aquellas personas con las que tenía que tratar, “als es diejenigen verdienten”⁵⁶² (*Agathon* X.1: 441), resaltando cómo el protagonista no logra comprender “die Unverbesserlichkeit eines Charakters von dieser Art”⁵⁶³ (442). Pese a la clara evolución respecto a Atenas, el narrador vuelve a dar paso al contraste entre la virtud política y la política real y degradada, introduciendo una nota oscura y desilusionada que contrasta deliberadamente con el renovado optimismo de Agathon.

Como se pudo observar en el apartado anterior, las reformas del joven ateniense pronto mejoran notablemente el estado de Siracusa, algo que le atrae el odio de los cortesanos caídos en desgracia, Filisto y Timocrates, que propician su caída y salida del gobierno. Las nobles intenciones de Agathon, pese a todas las precauciones tomadas, vuelven a verse malogradas, evidenciando un nuevo fracaso de un proyecto noble en sí mismo que se ve frustrado por la mediocridad de una sociedad que prefiere vivir en el desgobierno y en el caos. Tras este descalabro, Agathon se tropieza de nuevo con Aristipo, en un encuentro que vuelve a subrayar los dos contrastes que marcan esta fase de la novela, el que se produce entre virtud política y política real, y aquel que refleja la divergencia entre la inexperiencia y la experiencia, entre el yo ingenuo y el yo experimentado. En primer lugar, Aristipo achaca a Agathon un error de cálculo, ya que no adaptó su plan político a las circunstancias, guiándose siempre por la virtud y por la honestidad, atributos que en una corte resultan más perniciosos que beneficiosos:

‘Du hättest’, sagte er ihm in einer vertraulichen Unterredung über den gegenwärtigen Lauf der Sachen, ‚du hättest dich entweder niemals mit einem Dionysius einlassen, oder an dem Platz, den du angenommen hattest, deine

curado para siempre de la idea, de que la virtud únicamente necesita su propia fuerza para derrotar a aquellos que le odian. Había aprendido que poco se puede esperar de los demás, y cuánto hay que tenerles en cuenta, [...] y qué poco uno ha de abandonarse a sí mismo. Aprendió, cuánto hay que ceder ante las circunstancias [...] y que en el mundo moral, como en el real, nada se mueve en línea recta, y que rara vez se puede llegar a un buen propósito si no es por muchos serpenteos y vueltas».

⁵⁶² «Tal y cómo estas merecían».

⁵⁶³ «La naturaleza incorregible de un personaje de este tipo».

moralische Begriffe—oder doch wenigstens deine Handlungen nach den Umständen bestimmen sollen. Auf diesem Theater der Verstellung, der Betrügerei, der Intriguen, der Schmeichelei und Verrätereie, wo Tugenden und Pflichten bloße Rechen-Pfennige, und alle Gesichter Masken sind; kurz, an einem Hofe, gilt keine andre Regel als die Konvenienz, keine andre Politik, als einen jeden Umstand mit unsern eignen Absichten so gut vereinigen als man kann'. (X. 3: 477)⁵⁶⁴

En opinión de Aristipo, Agathon ha pecado por lo tanto de poner todo su plan político en función de unos ideales concretos, en lugar de emplear las reglas propias del juego político en la corte en una actitud más pragmática. Ante los reproches del veterano filósofo, el protagonista ofrece una respuesta que señala su idealismo y su visión ingenua de la vida política, al declarar que "ein rechtschaffener Mann [...] erklärt sich nicht für die Partei, welche siegen wird, sondern für welche Recht, oder doch am wenigsten Unrecht hat"⁵⁶⁵, ante lo que Aristipo significativamente responde que "ein rechtschaffener Mann muß, so bald er an einem Hofe leben will, sich eines guten Teil von seiner Rechtschaffenheit abtun, um ihn seiner Klugheit zu zulegen"⁵⁶⁶ (477), destacando el contraste entre virtud política y pragmatismo político, o entre experiencia e inexperiencia que se desprende del diálogo entre estos dos personajes. La visión más experimentada de Aristipo es subrayada de nuevo una vez que el veterano filósofo señala cómo ya conocía el resultado de la empresa de Agathon desde su primer encuentro. El contraste entre experiencia e inexperiencia, y entre el idealismo juvenil y la visión más veterana y desengañada de la existencia, resulta más que evidente en las palabras de Aristipo:

[...] ich kenne dich zu gut, Agathon; du bist nicht dazu gemacht dich zu Verstellung, Ränken und Hofkünsten herabzulassen; dein Herz ist zu edel, und wenn ich es sagen darf, deine Einbildungs-Kraft zu warm, um dich jemals von der Art von Klugheit zu gewöhnen, ohne welche es unmöglich ist, sich lange in der Gunst der Großen zu erhalten. Auch kenne ich den Hof nicht, welche wert wäre, ein Agathon an seiner Spitze zu haben. Das alles hätte ich ungefähr vorher sagen

⁵⁶⁴ «'Deberías' le dijo tras una conversación confidencial sobre el estado actual de las cosas, 'deberías o bien nunca haberte relacionado con un Dionisio, o bien, en la posición que tomaste, haber definido tus conceptos morales—o al menos tus acciones—según las circunstancias. En este teatro de la ocultación, de la traición, de las intrigas, de la adulación y de la infidelidad, donde las virtudes y los deberes son meras limosnas, y todas las caras máscaras, en resumen, en una corte, no vale otra regla que la conveniencia, y no hay otra política que unir las circunstancias tan bien como se pueda con nuestras propias intenciones».

⁵⁶⁵ «Un hombre honesto [...] se declara por el partido que posee la razón, o al menos por el que menos sinrazón tiene».

⁵⁶⁶ «Un hombre honesto [...], mientras quiera vivir en una corte, debe dejar de lado gran parte de su honestidad para dejar paso a su astucia».

können, als ich dich überreden half, dich mit Dionysen einzulassen; aber *es war besser durch deine eigene Erfahrung überzeugt zu werden*. (X. 3: 478, énfasis añadido)⁵⁶⁷

Gracias al diálogo con Aristipo se explicita por lo tanto la funcionalización de este contraste entre virtud política y pragmatismo, entre una visión desengañada de la existencia y otra más ingenua, a favor de la temática fundamentalmente formativa de la novela de Wieland. El discurso del filósofo ya maduro y curtido en la arena política destaca el carácter irreconciliable entre los planes de Agathon y la política real, entre su nobleza de espíritu y la astucia necesaria para reformar un monarca, o entre su idealismo y el materialismo del mundo que lo rodea. Una vez consumado el fracaso político de Agathon, y su consecuente expulsión de Siracusa en dirección a Tarento, el narrador nos deja bien claro cómo toda la experiencia siciliana y su conversación con Aristipo han obrado un cambio definitivo en el protagonista, convenciéndole de no volver a efectuar ningún nuevo intento de actividad pública y propiciando el momento de renuncia o *Entsagung* característico del *bildungsroman*:

Unser Held verweilte sich, nach dem er wieder in Freiheit war, nicht länger zu Syracus, als er gebrauchte, sich von seinen Freunden zu beurlauben. Dyonis, welcher (wie wir wissen) den Ehrgeiz hatte, alles mit guter Art tun zu wollen, verlangte, daß er in Gegenwart seines ganzen Hofes Abschied von ihm nehmen sollte. Er überhäufte ihn, bei dieser Gelegenheit, mit Lobsprüchen und Liebkosungen, und glaubte, einen sehr feinen Staatsmann zu machen, indem er sich stellte, als ob er ungern in seine Entlassung einwillige, und als ob sie die besten Freunde von einander schieden. Agathon hatte die Gefälligkeit, diesen letzten Auftritt der Komödie mitspielen zu helfen; und so entfernte er sich, in Gesellschaft der Gesandten von Tarent, von jedermann beurteilt, von vielen getadelt, und von den wenigsten, selbst unter denen, welche günstig von ihm dachten, gekannt, aber von allen Rechtschaffenen vermißt und oft zurückgeseufftzt, aus einer Stadt und aus einem Lande, worin er das Vergnügen hatte, viele Denkmäler seiner ruhmwürdigen Administration zu hinterlassen; und aus welchen *er mit sich hinausnahm, als eine Reihe von Erfahrungen, welche ihn in dem Entschluß bestärkten – keine andre von dieser Art mehr zu machen*. (X. 3: 491, énfasis añadido)⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ «Te conozco demasiado bien, Agathon, no estás hecho para entregarte al fingimiento, a trepar y a las artes cortesanías, tu corazón es demasiado noble, y si me permites decirlo, tu imaginación demasiado cálida como para acostumbrarte en algún momento al tipo de astucia sin el que es posible permanecer en el favor de los grandes. Tampoco conozco una corte que mereciera tener a un Agathon al frente. Todo esto te lo podría haber dicho antes de dejarte convencer de tratar con Dionisio, *pero era mejor que tu propia experiencia te convenciera de ello*».

⁵⁶⁸ «Nuestro héroe, una vez que recuperó la libertad, no permaneció en Siracusa más tiempo de lo que necesitó para despedirse de sus amigos. Dionisio, que (como conocemos), tenía la ambición de querer hacerlo todo de una buena manera, exigió que se despidiese de él en presencia de toda su corte. En esta ocasión le colmó de elogios y de caricias, y creía representar el papel de un gran hombre de estado, mientras simulaba aceptar con desgana su destitución, y como si ambos se separasen siendo los mejores de los amigos. Agathon tuvo la condescendencia

La adquisición de la experiencia queda unida finalmente a la desilusión y a la renuncia no solo a volver a realizar cualquier intento de reforma política, sino también de una gran parte del propio idealismo entusiasta. El error de Agathon reside en intentar haber llevado a cabo una empresa muy por encima de sus posibilidades, idealmente bella, pero irrealizable y condenada al fracaso, tan quijotesca como los intentos de Alonso Quijano por restaurar la Edad Dorada. En Siracusa, Agathon aprende finalmente a conocer a los hombres (X. 5: 495), profundizando en la imposibilidad de acercarlos a aquellas características más idealizantes que la filosofía platónica asignaba al ser humano:

Agathon [dachte] nicht mehr so erhaben und idealisch von der menschlichen Natur [...] als zu Delphi; denn es macht einen beträchtlichen Unterschied, ob man unter Bildsäulen von Göttern und Helden, oder unter Menschen lebt; aber nachdem er die Beobachtungen, die er zu Athen und Smyrna schon gesammelt, noch durch die nähere Bekanntschaft mit den Großen, und mit den Hofleuten bereichert hatte, sank seiner Meinung von der angeborenen Schönheit und Würde dieser menschlichen Natur, von Grade zu Grade so tief, daß er zuweilen in Versuchung geriet, gegen die Stimme seines Herzens [...] alles was der göttliche Plato erhabens und herrliches davon gesagt und geschrieben hatte, für Märchen aus einer andern Welt zu halten. (497)⁵⁶⁹

De esta manera, Agathon reconoce finalmente su fracaso, admitiendo incluso los presupuestos materialistas de Hippias, que según su opinión, “gründen sich auf die Erfahrung aller Zeiten”⁵⁷⁰, ya que los hombres jamás han sido diferentes, ni han venerado la virtud salvo cuando esta era necesaria para sus intereses (499). El contraste entre la visión idealista e ingenua que Agathon evidenciaba a lo largo de la novela y la versión del joven ateniense con la que esta se cierra subraya el proceso de formación,

de aceptar representar este último acto de esta comedia, y se alejó, en compañía de los enviados de Tarento, juzgado por todos, criticado por muchos, y conocido por los menos, incluso por aquellos que pensaban bien de él; pero echado de menos por todos los honestos y habitualmente suspirado por estos; fuera de una ciudad y de una tierra en la que él encontraba la satisfacción de dejar muchos monumentos de su afamada administración, y de la que se llevo consigo un conjunto de experiencias que le reforzaron en la intención de no volver a realizar ninguna de este tipo».

⁵⁶⁹ «Agathon ya no pensaba de manera tan ideal y elevada de la naturaleza humana [...] como lo había hecho en Delfos, ya que resulta una gran diferencia el vivir entre esculturas de dioses y héroes, o entre hombres; y tras haber aunado las experiencias de Atenas y de Esmirna, y tras haberse enriquecido de su conocimiento de los grandes y de la gente de la corte; su opinión sobre la innata belleza y sobre la dignidad de esta naturaleza humana, se hundió gradualmente de una manera tan profunda, que entretanto cayó en la tentación de tomar, contra la voz de su corazón, todo lo elevado y magistral que Platón había escrito sobre esto por un cuento de otro mundo».

⁵⁷⁰ «Se basan en la experiencia de todos los tiempos».

evolución y cambio experimentado por su quijotesco protagonista, al que Wieland convierte en el arquetipo de un nuevo género novelesco, el *bildungsroman*.

En cualquier caso, ya al borde de la misantropía, el narrador nos deja ver cómo Agathon reconoce en su propio corazón que “um die Krone des Monarchen von Persien selbst, weder Hippias noch Philistus sein wollte”⁵⁷¹ (499), y que, de haberse encontrado en las mismas circunstancias de nuevo, habría actuado de la misma manera, sin temer las consecuencias de otros (500). A través de este movimiento final, Wieland ensalza el heroísmo trágico de Agathon, acercándole de nuevo a la concepción del Quijote ya más propia del Romanticismo y que supone una interesante evolución respecto a la figura de Don Sylvio von Rosalva. Pese al triunfo del materialismo de Hippias en el mundo de la novela, y pese al fracaso del idealismo del protagonista, que queda retratado por la experiencia como una quimera o como una Dulcinea, Agathon se ha elevado como un Cristo sufriente por encima del mundo que lo rodea, de una manera muy similar a la de Parson Adams en *Joseph Andrews* o, de manera menos explícita, a la de Alonso Quijano en la segunda parte del *Quijote*. A través de las dolorosas experiencias en el ámbito político y amoroso, Agathon ha purgado definitivamente su *Schwärmerei*. Su entusiasmo y nobleza de espíritu quedan sin embargo intactos, reconciliados ahora de una manera agridulce con la razón y con la experiencia:

So sehr sich auch die Einbildungs-Kraft unsers Helden abgekühlt hat, so unzuverlässig, übertrieben und grillenhaft er die Geister-Lehre und die metaphysische Politik seines Freundes Plato zu finden glaubt; so komisch ihm seine eigene Ausschweifungen in dem Stande der Bezauberung, worin er sich ehemals befunden, vorkommen; so klein er überhaupt von den Menschen denkt, und so fest entschlossen zu sein vermeint, von dem schönen Phantom, wie er es itzo nennt, von dem Gedanken, sich Verdienste um seine Gattung zu machen, in seinem Leben sich nicht wieder täuschen zu lassen; so ist es doch bei weitem noch nicht an dem, daß er diese zarte Empfindlichkeit der Seele, und diesen eingewurzeltne Hang zu dem idealischen Schönen verloren haben sollte, der das geheime Principium seiner ehemaligen Begeisterung, und aller der manchfaltigen Schwärmereien, Bezauberungen und Entzückungen, in deren magischem Labyrinth sie ihn, nach Maßgabe der Umstände, herumgeführt gewesen ist [...] alle diese Symptomen sind uns Bürge dafür, daß er noch Agathon ist; daß die Veränderung in seinen Begriffen und Urteilen [...] die edlern Teile seines Herzens nicht angegriffen habe; kurz, daß wir uns Hoffnung machen können, aus dem Streit der beiden widerwärtigen und feindlichen Geister, wodurch seine ganze innerliche Verfassung seit einiger Zeit erschüttert, verwirrt und in Gärung gesetzt worden, zuletzt *eine so schöne Harmonie von Weisheit und Tugend hervorkommen zu sehen*, wie nach dem System der alten Morgendländischen Weisen, aus dem Streit

⁵⁷¹ «No querría ser un Hippias o un Filisto ni por la corona del rey de Persia».

des Finsternis und des Lichts, diese schöne Welt hervorgegangen sein soll. (X. 10: 510-511, énfasis añadido)⁵⁷²

A través de la experiencia del fracaso, tan importante en el *Quijote*, Agathon logra conciliar la virtud y la sapiencia en una mezcla que, tal y como refleja el lema de la propia novela de Wieland, “quid Virtus, et quid Sapientia possit, Utile proposuit nobis exemplar”, se convierte en una de las principales enseñanzas que la obra pretende transmitir. De esta manera se cierra el proceso educativo del protagonista de la novela, en el que los contrastes entre idealismo y materialismo, experiencia e inexperience, juegan un papel fundamental, ya que propician la madurez definitiva de Agathon, que logra convertirse, tal y como destaca Liisa Saariluoma, en un héroe “realísticamente virtuoso” (79).

Como hemos podido observar a lo largo de este apartado, el método contrastivo desarrollado por Henry Fielding en *Tom Jones* juega un papel fundamental en el tratamiento narrativo que Wieland otorga a las categorías binarias que definen su novela. Gracias a la preponderancia del diálogo y del contraste, el autor alemán logra articular estas dualidades en la síntesis característica del *bildungsroman*, que aspira a retratar la adquisición de la madurez y de la experiencia a costa del idealismo romanesco de sus jóvenes protagonistas. Y es, precisamente, este uso funcionalizado y dirigido del contraste dialógico lo que distingue en gran medida la novela del autor alemán del *Tom Jones* de Fielding. Como vimos en los apartados dedicados a la novela del autor inglés, *Tom Jones* nos ofrecía una visión dialógica de la existencia por sí misma, dialogizando y contrastando absolutamente todos los elementos de su novela y

⁵⁷² «Tanto como la imaginación de nuestro héroe se ha enfriado, tan de poca confianza, exagerada y loca como ahora encuentra las enseñanzas espirituales y políticas de su amigo Platón, tan cómicas como le parecen sus propias elucubraciones en el estado de hechizamiento en el que entonces se encontraba, tan vilmente como piensa ahora de los hombres y tan decidido como se encuentra a no dejar aparecer de nuevo en su vida el bello fantasma, tal y como ahora lo llama, de pensar poder hacer algo a favor de su género; pese a todo esto no ha llegado al punto de haber perdido esta dulce sensibilidad del alma, y esta enraizada tendencia a lo idealmente bello, que constituía el principio secreto de su anterior entusiasmo, de todas las quimeras, hechizos y transportes en cuyo mágico laberinto se había extraviado según el color de las circunstancias [...] Todos estos síntomas son muestra, de que él todavía es Agathon, de que los cambios en sus conceptos y juicios [...] no había[n] atacado a la parte más noble de su corazón; en resumen, de que nos podemos hacer ilusiones de que en la lucha entre estos dos enemistados y contrarios espíritus, por los que su constitución interior se veía desde hace un tiempo agitada, perdida y situada en un estado de constante fermentación, finalmente se podía apreciar una bella armonía entre la sapiencia y la virtud, tal y como ocurre en el sistema de los sabios orientales, por el que el bello mundo habría emergido a través de la lucha entre la oscuridad y la luz».

ofreciendo una visión oblicua, profundamente perspectivista, de la realidad. En este sentido, es natural que el número de contrastes sea mucho más amplio que en *Agathon*, y que estos vayan, desde el contraste principal entre idealismo y materialismo encarnado por Jones y Partridge, y también presente en la novela de Wieland, al contraste entre diferentes visiones del mundo, entre gremios, o simplemente entre distintos lenguajes. En *Tom Jones*, el contraste dialógico se convierte en un objetivo en sí mismo, reflejando un mundo inestable que depende de la mirada de quien lo observa. No así en *Agathon*, donde todos los contrastes de la novela se encuentran supeditados a la dicotomía entre idealismo y materialismo y entre inexperiencia y experiencia que permea toda la obra. De este modo, en la novela de Wieland, los contrastes menores como aquellos que retratan la divergencia entre imaginación y realidad, materialidad e idealidad, o virtud política y pragmatismo, se encuentran encuadrados en estas dos dicotomías más amplias, siendo funcionalizados de esta manera en pos del proceso formativo que el autor alemán pretende reflejar en *Agathon*. Wieland reduce significativamente la extensión del contraste dialógico en su novela pero lo dota de mayor profundidad, pues lo hace precisamente para subrayar el diálogo entre una visión ingenua e idealista de la realidad y otra desengañada y madura, así como el proceso de transición entre la una y la otra, creando de este modo la estructura arquetípica que da a la novela de formación o *bildungsroman* su carácter distintivo.

A su vez, cabe destacar cómo la influencia de Fielding no solamente se siente en la preponderancia del método contrastivo en *Agathon*, sino también en el retrato de su protagonista, quien, al igual que Tom Jones, se constituye como un héroe con ciertos defectos que han de ser reformados a lo largo de la novela. Bert Schuster ha apuntado una cierta similitud entre los protagonistas de ambas novelas precisamente en su carácter falible, en su necesidad de reforma:

Agathon is a history not because of its historical setting, but because of its adherence to truth; though fictional, it may be more authentic than some works of historiography. Like Fielding, he wanted to depict a fallible human being, subject to errors and follies but capable of learning from his own mistakes and the good example of others, who would finally arrive at goodness and wisdom. (40)

En cualquier caso, y como ya señalamos en el apartado dedicado a la novela de Fielding, pese a las afinidades entre *Agathon* y *Tom Jones* en este aspecto, existe una diferencia cualitativa en el tratamiento de la temática formativa en la novela del autor alemán. En *Tom Jones* la evolución del protagonista se evidenciaba hacia el final de la

novela, en el que se ratificaba la buena naturaleza que este había demostrado desde un principio. En *Agathon* los cambios en el héroe son mucho más profundos y el proceso de formación, como hemos podido observar, es mucho más complejo. Como destaca Michael Beddow, *Agathon* presta una atención mucho mayor a la interioridad de su protagonista y a su evolución psicológica:

Both works [...] relate the story of an abundantly well-intentioned but initially somewhat naïve and gullible young man, who is forcedly taught to understand the ways of the world he inhabits by a sequence of occasionally pleasant but mostly painful experiences. [...] When Fielding portrays the decidedly worldly encounters and mishaps that teach him the extremely practical value of prudence, Wieland makes the education of Agathon proceed through a series of emotional and intellectual crises that are calculated to raise the philosophical problems of a high order of generality. (22)⁵⁷³

De esta manera, Wieland profundiza en el ejemplo que *Tom Jones* le ofrece, otorgando una mayor relevancia al desarrollo interior del protagonista, algo que en la novela de Fielding se manifestaba de una manera un tanto tosca y que el autor alemán convierte en una de las temáticas fundamentales de su obra. En este sentido, *Tom Jones*, como en tantos otros aspectos, se convierte en un importante punto de partida para Wieland, pero los principios estructurales y temáticos de la obra del autor inglés son desplazados hacia los presupuestos genéricos de la novela de formación que el novelista suabo inaugura con *Agathon*.

Sin embargo, si bien la estructura contrastiva y dialógica de la novela de Wieland cuenta con un claro origen inglés, las preocupaciones y temáticas que le dan vida evidencian una procedencia claramente cervantina. La ascendencia cervantina de la problemática inicial de la novela queda demostrada gracias a la reflexión con la que

⁵⁷³ Saariluoma reconoce los paralelismos entre ambas, al contrario que Schuster o Beddow, niega cualquier intencionalidad formativa a la novela de Fielding:

Gegen die Meinung Blanckenburgs muss aber hervorgehoben werden, dass wenn Fielding auch die Bedeutung der Charakterschilderung stark hervorhebt, er keine ‚Charakterromane‘ geschaffen hat, in denen die Entwicklung des Helden die tragende Struktur des Ganzen ist. Im Fokus des Interesses steht nicht Toms Charakter oder gar dessen Entwicklung, von der kaum die Rede sein kann, sondern vielmehr die vielen Abenteuer, die er erlebt, und insbesondere die Menschen, die er dabei begegnet. (63) [En contra de la opinión de Blankenburg, ha de resaltarse, que aun cuando Fielding también eleva fuertemente el significado del retrato de los personajes, no logra ninguna novela de personaje, en la que la formación del personaje sea la estructura que trae el significado al todo. El foco de interés no reside en el personaje de Tom o en su formación, de la que casi no se puede hablar, sino más bien en todas las aventuras que él vive, y sobre todo en los distintos personajes que conoce a través de ellas.]

el editor del manuscrito justifica la parcialidad del autor griego respecto a su héroe. En esta, recapitulando sobre los acontecimientos que ha tenido que editar, el narrador lleva a cabo una comparación que despeja todas las dudas sobre la fuente de la que bebe la compleja relación entre idealidad y realidad que define a Agathon desde su juventud y que justifica la larga cita que ofrezco a continuación:

Der Enthusiasmus, der die eigentliche Anlage seines Helden zu einem mehr als gewöhnlichen Grade moralischer Vollkommenheit enthielt, verhinderte ihn zu eben der Zeit da er seine Tugend erhöhte, so weise zu sein, als man sein muß, um nicht mit den erhabensten Begriffen, und den edelsten Gesinnungen, von sich selbst und von anderen betrogen zu werden. Eine Art zu denken, welche ihn zu einer höhern Klasse von Wesen als die gewöhnlichen Menschen sind, zu erheben schien, setzte ihn dem Neid, der verkehrten Beurteilung, den Nachstellungen und Verfolgungen dieser Menschen aus; und machte ihn, welches für seine Tugend das Schlimmste war, unvermerkt vergessen, daß er im Grunde doch immer weder mehr noch weniger sei, als ein Mensch. Die Erfahrungen, die er endlich hierüber bekam, öffneten ihm die Augen, und zerstreuten einen Teil der Bezauberung; er lernte sich selbst besser kennen; aber er kannte die Welt noch nicht genug. Ein neues, und großes Theater, auf welche er versetzt wurde, half diesem Mangel ab; eine immer weiter ausgebreitete und vervielfältigte *Erfahrung stimmte seine allzuidealische Denk-Art herab, und überführte ihn, daß er, wie der großmüthige, tugendhafte und tapfere Ritter von Mancha (dieses lehrreiche Bild der Schwachheiten und Verirrungen des menschlichen Geistes!) Windmühlen für Riesen, Wirthhäuser für bezauberte Schlösser, und Dorf-Nymphen für göttliche Dulcineen angesehen hatte*. Er wurde weiser, aber auf Unkosten seiner Tugend. So wie die Bezauberung seiner Einbildungs-Kraft vorging, hörte auch die Begierde auf, große Taten zu tun, allem Unrecht in der Welt zu steuern, mit dem Feinden der allgemeinen Glückseligkeit sich herumzuschlagen, und die Menschen, wider ihren Dank und Willen, glücklich machen zu wollen. (XI. 1: 514-515, énfasis añadido)⁵⁷⁴

El origen de la problemática que convierte a Agathon en la primera novela de formación (Ermatinger 264) es, por lo tanto, claramente cervantino, algo que, por otra

⁵⁷⁴ «El entusiasmo fue lo que elevó su verdadera naturaleza a un grado fuera de lo común de perfección moral, lo que le impidió, exactamente en el momento en el que elevaba su virtud, ser tan sabio como se ha de ser para no verse traicionado por los más elevados conceptos y por las más nobles intenciones, por los demás y por uno mismo. Una manera de pensar que parecía elevarle por encima de lo que la clase habitual de los hombres es, le propició la envidia, el juicio injusto y las persecuciones de los hombres, y le hizo olvidar, lo que fue peor para su virtud, que de base no era ni más ni menos que un hombre. Las experiencias que finalmente obtuvo le abrieron los ojos, e hicieron desvanecerse una parte de su fascinación. Aprendió a conocerse mejor, pero aún no conocía el mundo lo suficientemente bien. Un nuevo, y más grande teatro, en el que sería situado, remedió esta carencia, una experiencia más amplia y más variada afinó su pensamiento demasiado idealista, y le llevó, *como al valiente, virtuoso y valeroso Caballero de la Mancha (¡Este instructivo retrato de las debilidades y desvaríos de la naturaleza humana!) a convencerse de que había visto molinos de viento en lugar de gigantes, ventas en lugar de castillos encantados y ninfas de aldea en lugar de divinas Dulcineas*. Se volvió más sabio, pero a costa de su virtud. Tal y como se fue el hechizo de su imaginación, cesó también el deseo de realizar grandes hazañas, de corregir toda la injusticia del mundo, de batirse con los enemigos de la felicidad humana, y de tratar de hacer a los hombres, contra su voluntad y sin su gratitud, felices».

parte, ya quedaba demostrado por las asociaciones entre el quijotismo y el entusiasmo por la virtud política que, tal y como vimos, Wieland trazaba en su prefacio a la traducción del *Anti-Cato*.⁵⁷⁵ En realidad, Wieland opera con el quijotismo de la misma manera que lo hacía con su uso del contraste dialógico que Fielding lograba desarrollar en *Tom Jones*. De Cervantes toma la base del problema, la confrontación entre el idealismo imaginativo y la realidad, para redirigirlo hacia una problemática que de nuevo estaba presente en el *Quijote*, pero que Cervantes no llegaba a desarrollar del todo por la muerte del hidalgo manchego y por su avanzada edad: la del proceso de renuncia a los ideales romancescos por una visión de la realidad epistemológicamente más adecuada. De este modo, el papel que Cervantes juega en la gestación del *bildungsroman* como género es superlativo, ya que no solamente el conflicto entre idealidad y realidad encarnado en la figura de Alonso Quijano resulta decisivo a la hora de trazar la problemática interior del protagonista de la novela de Wieland, sino que también su recepción inglesa, y más concretamente la llevada a cabo por Henry Fielding, ocupa un lugar tremendamente importante entre los modelos estructurales que Wieland sigue para dar forma al primer *bildungsroman* de la literatura alemana. En *Agathon*, al igual que ya ocurría con *Don Sylvio von Rosalva*, nos encontramos con un curioso fenómeno, ya que tanto el *Quijote* como su recepción inglesa se dan la mano en la primera manifestación de un género novelístico que cobrará una importancia

⁵⁷⁵ "Will man sich von den romantischen Idealismus des jungen Wielands eine Vorstellung machen, so lese man in seine späteren Werken die Schilderungen schwärmenden und weltunerfahrenen Jünglinge. Der allmähliche Übergang vom Idealismus zu Realismus, der sich in seinem eigenen Leben durchgesetzt hatte, war ihm eine so wichtige Erfahrung geworden, daß er nicht müde würde, dieses Thema immer und immer zu variieren. Vor allem deutlich spiegeln sich diese Jugendeindrücke in den drei Romanen *Don Sylvio von Rosalva*, *Agathon* und *Peregrinus Proteus*. Was Wieland hier mit spanischen Romantik im Stil des *Don Quixote* oder mit dem gelehrten Humanismus der Griechentums umkleidet hat, sind höchst persönliche eigene Erlebnisse gewesen. Der tiefste und umfassendste Darstellung dieses Erziehungsproblem enthält der *Agathon*, der erste moderne Bildungsroman" (264). [Si uno se quiere hacer una idea del idealismo romántico del joven Wieland, ha de leerse en sus obras tardías su representación de jóvenes imaginativos y faltos de experiencia en el mundo. El progresivo paso del idealismo al realismo, que había impuesto en su propia vida, fue para él una experiencia tan importante, que no se cansó de variar este tema una y otra vez. Sobre todo se reflejan estas experiencias de juventud en las tres novelas *Don Sylvio von Rosalva*, *Agathon* y *Peregrinus Proteus*. Lo que Wieland disfraza aquí con lo romancesco español en el estilo de *Don Quijote* o con el humanismo ilustrado de la antigua Grecia, son experiencias propias altamente personales. La más profunda y amplia representación de este problema formativo la encontramos en *Agathon*, el primer *Bildungsroman* moderno.]

Cabría resaltar, que los protagonistas de las tres novelas que Ermatinger menciona, son reconociblemente quijotescos, por lo que el origen cervantino de la temática que permea toda la obra de Wieland resulta evidente.

fundamental en la novela europea del siglo XIX. La “alemanidad” que cierto sector de la crítica ha asignado a la novela de formación ha de ser, por lo tanto, reconsiderada.

Existe todavía un último contraste en el que la influencia de Cervantes y de Henry Fielding es reconocible. Este no es otro que el existente entre historia y narración, en el que Wieland, siguiendo de nuevo la estela de Cervantes y la tradición cervantina inglesa, efectúa una profunda reflexión autoconsciente que viene a reformular el papel del lector frente a la obra que tiene entre sus manos. De este último contraste nos ocuparemos en el próximo apartado.

5.3.3. *El contraste entre historia y narración*

The concept of fictionality is crucial to the modern novel. Ever since Cervantes, there have been narratives showing concern with the fact that they are invented, that they describe characters and events at least partly imaginary, rather than real or literally true. This concern can be playful, but it also answers serious charges that such stories are made up or false. Authors, scholars, and critics accordingly have long considered the logical difficulty as well as the aesthetic appeal of distinguishing creative writing from fanciful deceit in narrative prose ‘feigned’ instead of corresponding to actual fact. Their arguments betray a venerable ambivalence, recalling both Plato’s suspicion of poets as inspired liars and Aristotle’s claim that poetry describes what is possible and *might* happen, not what is historical and already *has*. Indeed, despite defenses of fiction as such an art of the possible, early European novels were often faulted for being counterfeit, rejected by learned detractors as delusive fabrication. Nowhere was the resulting skepticism more extreme than in Germany, where novels were long decried as sinful flights of fancy and reading was censured as an immoral waste of time. Authors such as Christoph Martin Wieland (1733-1813), who tried to justify the genre, therefore confronted critics and had to cultivate readers still unused to taking prose fiction seriously. Wieland met this challenge by writing nine novels that show and tell much about their own fictional nature. In those novels themselves, he examines the imagination needed to read and write them, their capacity to convey utopian ideals, and their problematic illusory effects. These topics involve fictionality defined in literary as well as epistemological, ontological, and anthropological terms, since the nature of Wieland’s storytelling closely parallels his larger psychological, ethical, and social themes.

Ellis Shookman, *Noble Lies, Slant Truths, Necessary Angels: Aspects of Fictionality in the Novels of Christoph Martin Wieland* (1997: 1)

Como señala Ellis Shookman, y tal y como se ha podido apreciar en los capítulos consagrados al contexto poetológico de las letras inglesas y alemanas del siglo XVIII, la ficcionalidad es una cuestión central en la novela europea desde Cervantes. En el

apartado dedicado a la autoconciencia en *Don Sylvio von Rosalva*, pudimos observar cómo Wieland ya ejercía una profunda reflexión metaliteraria y metaficcional en su primera novela, en la que, haciendo uso de técnicas presentes en la narrativa de Cervantes y Fielding, se propiciaba una reconsideración por parte del lector de su propio proceso de lectura y de su papel como receptor de la obra literaria. Esta tendencia continuará en *Agathon*, obra en la que el autor alemán vuelve a profundizar en los recursos autoconscientes ya explorados en su primera novela, empezando por la ficción del manuscrito encontrado, de la que se desprende todo el aparato metaficcional de *Agathon*.

Como apunta Shookman, el recurso cervantino de la ficción autorial vuelve a ser el medio por el que Wieland introduce sus propias reflexiones en torno a la verosimilitud en la ficción. A través de los planteamientos teóricos del supuesto editor del texto, Wieland dará paso a unas ideas sobre la noción de historia ficticia profundamente marcadas por el *Tom Jones* de Fielding:

In this novel, too, Wieland addresses the problem of identifying fictions as such and deciding both what they refer to and how they can be true, but he takes that problem more seriously. Like *Don Sylvio*, *Agathon* has 'intertextual' links to other fictional literature that raise this problem indirectly. In the guise of another authorial editor, however, Wieland also poses it expressly, above all in opening remarks on verisimilitude, truth in fiction, and the existence of fictional characters, thereby sketching a theory of fictional 'history' modeled on Fielding's *Tom Jones*. In the course of his story proper, he elaborates that theory in asides on his fictional source, on differences between sober *Geschichte* and fantastic *Romane*, and on many pleasures of the imagination enjoyed by both his characters and himself. (46)

De este modo, de la ficción autorial se desprende nuevamente la influencia conjunta tanto de Cervantes como de su recepción inglesa, aplicada, en este caso, a las preocupaciones poetológicas y autoconscientes de Wieland. Al igual que ocurría en el *Don Sylvio*, Cervantes se convierte en el medio para reproducir una teoría de la novela y un narrador cuya deuda con el *historian* de Fielding es más que notable (Saariluoma 56), estableciendo un claro contraste entre lo histórico y lo ficticio, entre lo factual y lo narrado, que, si bien tiene su origen en Cervantes, rezuma el perfume del tipo de narrador que el autor inglés perfecciona en *Tom Jones*. A través de este, Wieland logrará redondear el propósito formativo de su novela, creando una serie de paradojas metaliterarias y metaficcionales que permiten al lector evolucionar hacia un nuevo entendimiento de la ficción y del concepto de "historia" que Wieland logra desarrollar en *Agathon* siguiendo el ejemplo de Henry Fielding. Gracias a la influencia del

novelista británico, Wieland introduce en las letras alemanas una novedosa manera de escribir que, sin caer en las pretensiones de historicidad de autores anteriores, puede resultar verosímil y resaltar al mismo tiempo el inevitable carácter ficticio que cualquier obra literaria necesariamente ha de poseer.

Como se ha señalado anteriormente, Wieland introduce su novela a través de un prefacio en el que el editor de la obra presenta la narrativa como su traducción al alemán de un antiguo manuscrito griego, asumiendo de manera conjunta las funciones que Cervantes dividía entre el morisco aljamiado y el editor-narrador del texto. Al contrario que en el prefacio al *Don Sylvio*, donde el editor trataba de convencer al lector por todos los medios de la autenticidad de su relato—no sin despertar al mismo tiempo ciertas dudas sobre este—, en *Agathon* el narrador se preocupa bien poco por la opinión de los lectores, ya que ha abandonado previamente la esperanza de que el público crea en la veracidad de su narrativa. De este modo, el editor declara solemnemente que “der Herausgeber der gegenwärtigen Geschichte siehet so wenig Wahrscheinlichkeit vor sich, das Publicum überreden zu können, daß sie in der Tat aus einem alten Griechischen Manuskript gezogen sei; das er am besten zu tun glaubt, über diesen Punkt gar nichts zu sagen, und dem Leser zu überlassen, davon zu denken, was er will” (Vorrede 11).⁵⁷⁶ De las palabras del editor se desprende la convicción de que el recurso de la ficción autorial se encuentra ya demasiado manido como para resultar veraz. Esto le lleva a preguntar a sus lectores sobre qué tipo de motivos les moverían a leer la historia de un Agathon, incluso cuando se demostrase judicialmente que su historia está sacada de los archivos de Atenas. Esta pregunta introduce una reflexión por parte del editor sobre el concepto de verdad histórica y sobre la veracidad que se puede exigir a una obra (11). Para el editor, una obra no resulta más válida cuando esta es factual e históricamente cierta, sino que ha de responder más bien a un tipo de historicidad diferente:

Die Wahrheit, welche von einem Werke, wie dasjenige, so wir den Liebhabern hiemit vorlegen, gefordert werden kann und soll, bestehet darin, daß alles mit dem Lauf der Welt übereinstimme, daß die Charakter nicht willkürlich, und bloß nach der Phantasie, oder den Absichten des Verfassers gebildet, sondern aus dem unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst hergenommen; in der Entwicklung derselben sowohl die innere als die relative Möglichkeit, die Beschaffenheit des

⁵⁷⁶ «El editor de la presente historia ve tan poca probabilidad de convencer al público que esta se halla de hecho tomada de un viejo manuscrito, que cree que hace lo mejor en no decir nada sobre este punto y dejar al lector que piense lo que quiera».

menschlichen Herzens, die Natur einer jeden Leidenschaft, mit allen den besondern Farben und Schattierungen, welche sie durch den Individual-Charakter und die Umstände einer jeden Person bekommen, auf genaueste beibehalten; daneben auch der eigene Charakter des Landes, des Orts, der Zeit, in welche die Geschichte gesetzt wird, niemaal aus den Augen gesetzt; und alles so gedichtet sei, daß es kein hinlänglicher Grund angegeben werden könne, warum es nicht eben so wie es erzählt wird, hätte geschehen können, oder noch einmal wirklich geschehen werde. Diese Wahrheit allein kann Werke von dieser Art nützlich machen, und diese Wahrheit getrauet sich der Herausgeber den Lesern der Geschichte Agathons zu versprechen. (12)⁵⁷⁷

Amén de responder a las principales demandas poetológicas de los críticos alemanes del momento, el editor destaca cómo únicamente puede prometer una verdad que responda a la naturaleza universal de las cosas. Este argumento resulta extraordinariamente similar a la justificación que el historiador del *Tom Jones* realizaba para aquellos historiadores “who do not draw their material from records” y cuya autoridad reposaba sobre “the vast authentic book of nature” (*Tom Jones* IX. 1: 396). Al demandar una veracidad basada en la “posibilidad relativa”, el editor del manuscrito griego reproduce los argumentos del *historian* de *Tom Jones*, que exigía de cualquier escritor “that he keeps within the bounds of possibility” (VIII. 1: 323), manteniéndose “within the rules of probability” (VIII.1: 325). Esta probabilidad relativa propicia un nuevo tipo de *historia*. Pese a que los personajes que componen la narración son verdaderamente históricos y reales, su verdad no nace de su comprobable historicidad, sino más bien de que se corresponden con la naturaleza universal de las cosas, algo que hace que hayan existido anteriormente, que existan actualmente y que vayan a seguir existiendo en el futuro:

Allein, da er selbst gewiß zu sein wünschte, daß er der Welt keine Hirngespenster für Wahrheit verkaufe; so wählte er derjenigen, den er am genauesten kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat. Aus diesem Grunde kann er ganz zuverlässig versichern, daß Agathon und die meisten übrigen Personen, welche in seine Geschichte eingeflochten sind, wirkliche Personen sind, dergleichen es von je her

⁵⁷⁷ «La verdad que puede y debe exigirse a una obra como la que aquí ofrecemos a los aficionados, consiste en que todo coincida con el curso del mundo, en que el personaje sea construido no aleatoriamente y no según la fantasía o las intenciones del autor, sino que esté extraído de las inagotables existencias de la naturaleza; en que se conserve hasta lo más preciso en el desarrollo del mismo tanto la posibilidad interior como la relativa, la calidad del corazón humano, la calidad de cada sentimiento, con sus particulares colores y sombras que adquiere a través del carácter individual y las circunstancias de cada persona; también en que nunca se pierda de vista en ello el carácter del país, del lugar, y del tiempo en el que se situará la historia, y que todo sea compuesto de manera que no se pueda dar motivo alguno por el que, tal y cómo esta está narrada, podría haber ocurrido u ocurrirá nuevamente en el futuro. Esta verdad únicamente puede hacer útiles obras de este tipo, y esta verdad es la que se atreve a prometer el editor de Agathon».

viele gegeben hat, und in dieser Stunde noch gibt, und daß [...] alles was das Wesentliche dieser Geschichte ausmacht, eben so historisch, und vielleicht noch um manchem Grad gewisser sei, als irgend ein Stück der glaubwürdigsten politischen Geschichtschreiber, welche wir aufzuweisen haben. (*Agathon* 12)⁵⁷⁸

El editor del manuscrito griego justifica, por lo tanto, su historicidad en el carácter arquetípico de sus personajes y lo hace de la misma manera que el narrador de *Joseph Andrews*, que declaraba que sus personajes estaban tomados directamente de la vida, ya que uno de estos, el abogado, no solamente estaba vivo en el momento de la narración, sino que lo había estado durante los últimos cuatro mil años (III. 1: 203).

Las similitudes entre los argumentos del editor y los presupuestos teóricos que Fielding expresaba en *Tom Jones* y *Joseph Andrews* no terminan aquí. En este prefacio, el editor trata de justificar los motivos por los que el personaje principal de la narrativa, tal y como se pudo ver en secciones anteriores, no resulta en algunos aspectos un modelo completo y perfecto de virtud, apostando por un nuevo tipo de personajes en los que las virtudes y debilidades humanas se den la mano (13), resultando de este modo más verosímiles y alejándose del carácter idealizante con el que estos contaban en formulaciones narrativas anteriores. Esta justificación de la naturaleza mixta del personaje evoca deliberadamente las admoniciones del narrador de *Tom Jones* cuando instaba a sus lectores a “not to condemn a character as a bad one, because it is not perfectly a good one” (X. 1: 426), ya que existirían los suficientes modelos de perfección escritos para gratificar el gusto de este tipo de lectores. Nos encontramos, por lo tanto, con una reproducción prácticamente literal de los argumentos poetológicos que Fielding ofrece en sus dos primeras novelas y que, tal y como se ha podido apreciar a lo largo de este trabajo, buscaban establecer un nuevo tipo de escritura en prosa, histórica en el sentido de ser ficcionalmente posible y probable, pero ficticia al fin y al cabo. Como destaca Michael Beddow, la ficción de fuentes que emplea Wieland no está interesada en modo alguno en probar la historicidad de los hechos (29),⁵⁷⁹ sino que ironiza, al igual que ya ocurría en Cervantes,

⁵⁷⁸ «Únicamente porque quería estar seguro de no vender al mundo fantasmas por verdades, escogió a aquél que ha tenido oportunidad de conocer más exactamente. Por ese motivo puede afirmar con toda confianza, que Agathon y la mayoría de las personas que aparecen en su historia son personas reales, de las que ha habido muchas y en esta ahora aún hay, y que todo lo que compone esta historia es tan histórico, y en cierto sentido más seguro, que cualquier trozo de los más creíbles historiadores que tenemos para demostrar».

⁵⁷⁹ De manera similar, para Jeog Taeg-Lim, “die als Quelle benutzte Handschrift, deren Herausgeber der Erzähler des Romans ist, ist eine bloße Fiktion” (66). [El manuscrito utilizado como fuente, cuyo editor es el narrador de la novela, es una pura ficción.] Sin embargo, Gerd

las estereotípicas justificaciones sobre la veracidad de la narrativa realizadas a través del manuscrito encontrado, al mismo tiempo que activa para el lector la dimensión crítico-formal del texto:

Die Absicht der ‚Quellenangaben‘ ist [...] selbstverständlich nicht, wie bei den Rahmenerzählungen in den realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts, die Realitätsillusion zu erhöhen. Vielmehr will der Autor durch die fingierte ‚Überlieferungsgeschichte‘ spielerisch die Beglaubigung einer Erzählung durch Authentizitätsmittel lächerlich machen. Darin hat Wieland einen berühmten Vorgänger im Verfasser des *Don Quijote*. Indirekt wird durch das Spiel mit der Quellenfiktion die Aufmerksamkeit der Leser auf den eigentlichen Wert der Erzählung, die allgemeine Lebensweisheit und Menschenerkenntnis in ihr, gerichtet. Wichtig ist auch, dass die ‚Herausgeber‘ hinter ihrer Vermittlungsfunktion verschwinden, sondern sichtbar werden. [...] Der Herausgeber bzw. eine fingierte Erzählsituation kann aber auch in der Absicht

Hemmerich muestra una opinión distinta a la de Beddow y Taeg-Lim. Para el crítico alemán, la ficción de fuentes no cuenta únicamente con un propósito puramente irónico, sino que también posee una función historicista, que permite a Wieland situar a sus personajes en un contexto histórico concreto, el de la antigua Grecia. La *Quellenfiktion* asumiría por lo tanto una doble función, ejerciendo un papel tanto historiográfico como metaficcional:

Einerseits scheint sich Wieland ganz zur Geschichte zu bekennen. Er übernimmt zumal in der ersten Fassung des ‚Agathon‘ – die komplette Geschichtsfiktion des ‚Don Quijote‘. Er beruft sich nicht wie der platonische Dichter auf den Beistand der Musen, sondern auf ‚old mouse eaten records‘ und ‚other histories‘, um die Wahrhaftigkeit seines Berichts zu beglaubigen. Er überbietet hierin sogar den ‚Don Quijote‘ und auch Fielding. Die Nachahmung des historiographischen *procedere* betreibt er nicht eindeutig in fiktiver und ironischer Absicht. Die zahlreichen Fußnoten, die im ‚Agathon‘ auf Plutarch, Platon oder Cicero verweisen, sind ernstgemeinten Quellenangaben. Viele Romanfiguren – Hippias, Dion, Dionysos, Platon, Aristipp und Archytas – sind ‚wirkliche Menschen‘ im doppelten Sinn des Anspruch der Geschichtsschreibung. Sie sind historische Personen und werden nicht als vollkommen dargestellt. Sie entsprechen überdies, als historische exempla, in besonderem Maße dem humanistischen Credo. Sie sind beispielhafte Figuren aus der alten Geschichte, die gemäß einer weit verbreiteten Auffassung zur moralischen und politischen Belehrung am besten geeignet ist. (1979: 31) [Por una parte, Wieland parece reivindicar la historia. En la primera edición de Agathon toma toda la ficción autorial de *Don Quijote*. Él no evoca, como el poeta platónico, a la compañía de las musas, sino más bien a los „old mouse eaten records“ y ‚other histories‘ para hacer creer la veracidad de su narración. De hecho sobrepasa aquí a *Don Quijote* y también a Fielding. La imitación del proceder historiográfico no se realiza únicamente con una intención fictiva e irónica. Las numerosas notas al pie, que en Agathon nos dirigen a Plutarco, Platón o Cicerón, son citas de fuentes de carácter serio. Muchas de las figuras de la novela – Hippias, Dión, Dionisio, Platón, Aristipo y Architas – son personajes reales, en el doble sentido de las pretensiones hacia la escritura histórica. Son personas históricos y no son representados como perfectos. Se corresponden en esto, como ejemplos históricos, con el credo humanístico. Son figuras ejemplares de la historia antigua, que según una opinión muy extendida son las que más preparadas están para realizar una enseñanza moral y política.]

geschildert werden, das Werk in kritisch-ironische Selbstreflexion zu bringen. (Saariiluoma: 86)⁵⁸⁰

A través de la ficción de fuentes, se produce por lo tanto una “escisión de las funciones narrativas” (Erhart 1991: 489), estableciendo una clara dicotomía entre la historia por sí misma y la narración que el editor-traductor hace de esta. El editor se transforma de esta manera en un agente metanarrativo, como ha explicado Wirth:

Der deutsche Herausgeber ist als editoriale Instanz zuständig, die alte Handschrift zitierend und übersetzend anzuführen und gleichzeitig seine *Politik der Edition* transparent zu machen. Sein Rekurs auf das Prinzip der Wahrscheinlichkeit und die ‚historische Wahrheit‘ erfolgt dabei nicht nur mit Blick auf der Status der alten Handschrift als historisches Monument, sondern auch mit Blick auf die Erzählweise des Griechisches Autors. Der Herausgeber fungiert mithin als metanarrative Instanz, indem er die Handlungsführung des griechischen Autors vor dem Hintergrund der möglichen Welt des Romans reflektiert und jede Abweichung vom Prinzip der Wahrscheinlichkeit kritisch kommentiert. (218)⁵⁸¹

El editor-narrador trata de contrastar la narración del autor griego con sus propios criterios poetológicos sobre la novela, comentando las desviaciones de este respecto a estos principios y transformándose en una suerte de comentarista teórico sobre el material que el autor griego le ofrece. Se produce así una especie de cruce o simbiosis entre la escisión de la narración en diferentes agentes narrativos que comentan la labor del autor fingido, tal como veíamos en Cervantes, y el comentario metaliterario presentado por el narrador de forma consistente y uniforme característico de Fielding.

Sin embargo, pese a distanciarse de los modelos puramente historicistas en este prefacio, el editor adquiere paradójicamente la pose de historiador ortodoxo,

⁵⁸⁰ «La intención de las indicaciones a las fuentes [...] no es, evidentemente, como ocurría en las novelas realistas del siglo XIX, elevar la ilusión de realidad. Más bien, a través de la fingida historia de transmisión, el autor quiere hacer ridículas de manera juguetona la autenticación de la historia a través de los medios de autenticación. Wieland tiene en este aspecto un famoso precedente en el autor del *Quijote*. A través de la ficción de fuentes la atención del lector es dirigida de manera indirecta al valor real de la narración, a la sabiduría vital y al reconocimiento de los hombres en ella. También es importante que los editores no desaparecen detrás de su función de mediadores, sino que se hacen visibles. El editor y la situación narrativa fingida también puede ser empleados para acercar la obra a la autoreflexión crítico-irónica».

⁵⁸¹ «El editor alemán es responsable como instancia editora de introducir el texto citando y traduciendo, y haciendo al mismo tiempo transparente su política de edición. Su recurso al principio de verosimilitud y la verdad histórica tiene éxito no solamente en relación al estatus del antiguo manuscrito como monumento histórico, sino también en relación a la mirada sobre el autor griego. El editor aparece de esta manera como instancia metanarrativa, en tanto a que reflexiona sobre la dirección de la acción por parte del autor griego en el contexto del mundo posible de la novela, comentando críticamente cada desviación del principio de verosimilitud».

riguroso con las fuentes y con los materiales de los que supuestamente recopila su historia. En palabras de Ellis Shookman, “the narrator clings to that transparently fictional source after confessing that readers will hardly believe it” (52), algo que establece la primera gran “contradicción performativa” (Wirth 218) de la novela, ya que el editor trata de convencer a sus lectores de la veracidad histórica de una narración cuyo prefacio promulga una visión sobre la historicidad de la narrativa que resulta irreconciliable con la pose de historiador que asume (Wirth 218).⁵⁸² A través de esta paradoja derivada del contraste entre la visión ortodoxa de la historia y la noción de historia ficticia se desvelará el carácter metaliterario de la narración, que dirige la atención del lector al estatus puramente literario y de ninguna manera histórico de la obra que tiene entre sus manos.

Esta pose historiográfica se manifiesta desde el primer capítulo, en el que el editor narra la situación inicial de Agathon “tal y como nos asegura la historia” (I. 1: 21). En el siguiente capítulo, el editor alemán, ante la llegada de las bacantes al bosque en el que Agathon se encuentra, destaca cómo a veces parece “daß die Geschichte zuweilen viel seltsamere Begebenheiten erzählt, als ein Romanen-Schreiber zu dichten wagen dürfte”⁵⁸³, ya que “dasjenige, was unserm Helden in dieser Nacht begegnete, gibt mir neue Bekräftigung dieser Beobachtung ab” (I. 2: 23).⁵⁸⁴ El narrador-editor mantiene esta pose para justificar la inclusión en su texto de los monólogos de Agathon, incluidos sus más íntimos pensamientos, ya que la obra, amén de los archivos griegos, parece estar tomada de una especie de diario redactado por el propio joven ateniense:

Da wir uns zum unverbrüchlichen Gesetze gemacht haben, in dieser Geschichte alles sorgfältig zu vermeiden, was gegen die historischen Wahrheit derselben einigen gerechten Verdacht erwecken könnte; so würden wir uns ein Bedenken gemacht haben, das Selbstgespräch, welches wir hier in unserm Manuskript vor

⁵⁸² “Das im Vorbericht entworfenen Konzept einen ‘wahrscheinlichen historischen Fiktion’ wird durch die vom Herausgeber im Haupttext in Szene gesetzte Authentizitätssuggestion wieder dementiert. Der Herausgeber übernimmt also die Rolle eines Geschichtschreibers, dessen Funktion von des des Romanschreibers scharf unterschieden wird”. [El concepto de “ficción histórico-probable” lanzado en el prefacio es de nuevo desmentido por la sugestión de autenticidad que el editor introduce en la escena del texto. El editor asume el papel de historiador, cuya función será enérgicamente distanciada de la del escritor de novelas.]

⁵⁸³ «Que la historia narra hechos mucho más extraños que aquellos con los que se atrevería un escritor romancesco».

⁵⁸⁴ «Los hechos que acontecieron a nuestro héroe en esta noche me refuerzan en esta afirmación».

uns finden, mitzuteilen, wenn nicht der ungenannte Verfasser die Vorsicht gebraucht hätte uns zu melden, daß seine Erzählung sich in den meisten Umständen auf eine Art von Tagebuch gründe, welches (sichern Anzeigen nach) von der eigenen Hand des Agathon sei, und wovon er durch einen Freund zu Crotona eine Abschrift erhalten. Dieser Umstand macht begreiflich, wie der Geschichtsschreiber habe wissen können, was Agathon bei dieser und andern Gelegenheiten mit sich selbst gesprochen; und schützt uns gegen die Einwürfe, die man gegen die Selbstgespräche machen kann, worin die Geschichtsschreiber den Poeten so gerne nachzuahmen pflegen, ohne sich, wie sie auf die Eingebung der Musen berufen zu können. (I. 10: 38)⁵⁸⁵

En aras de la fidelidad a la verdad histórica, y en un claro ataque hacia los escritores que sin documentarse revelan los pensamientos más íntimos de los personajes, el editor desvela cómo este supuesto diario de Agathon fue conservado por uno de sus amigos en Crotona, por lo que la autenticidad de los monólogos y reflexiones interiores del protagonista—recurso habitualmente empleado por los poetas para adornar sus composiciones—queda fuera de duda. Sin embargo, las aseveraciones sobre la historicidad del material que el narrador ofrece no hacen más que despertar nuevas dudas, ya que se desvela cómo la fuente de la que tal material está tomado es una copia del diario de Agathon, conservada por un tercero, aumentando de este modo la distancia entre el texto original y la versión que llega al lector. El amigo de Crotona asume así un papel similar al que el morisco aljamiado tenía en el *Quijote*, subrayando nuevamente la naturaleza mediada del texto. Como destaca Uwe Wirth, este supuesto amigo de Agathon adquiere de esta manera una doble función. Por una parte, resulta una aparente garantía de la autenticidad de la historia de Agathon, pero por otra, se convierte en el copista que ha transcrito el diario de Agathon (214), algo que transforma al manuscrito griego en un texto citado, que ya ha pasado por un proceso editorial previo:

Das Original des griechischen Autors, auf das sich der deutsche Herausgeber bezieht, erweist sich mithin selbst als zitierende Abschrift, die eine auktoriale Rahmung erfahren hat. Diese auktoriale Rahmung unterscheidet sich nicht

⁵⁸⁵ «Ya que nos hemos marcado como ley inviolable evitar en esta historia todo aquello que pudiera levantar una justa sospecha sobre la verdad histórica de la misma; nos habríamos hecho más de una pregunta sobre si incluir un monólogo que encontramos aquí en el manuscrito delante de nosotros, si el autor no hubiera tenido la precaución de comunicarnos, que su narración se basa en la mayor parte de las circunstancias en una especie de diario, que (según testimonios seguros) sería de la propia mano de Agathon, y del que una copia habría sido conservada por un amigo del mismo en Crotona. Esta circunstancia hace comprensible, cómo el historiador ha podido conocer lo que Agathon pensaba en este o en otro momento; y nos protege frente a los reproches que se pueden hacer a los monólogos, y por el que los historiadores tratan habitualmente de imitar a los poetas sin poder implorar a las musas».

grundsätzlich von der editorialem Rahmung, denn beide Rahmungsverfahren setzen einen Akt des zitierens voraus. Die Darstellung der ‚inneren Geschichte‘ Agathons ist so besehen das Resultat eine Doppelrahmung, wobei die editorial Tätigkeit des deutschen Herausgebers-Übersetzers eine Spiegelung der auktorialen Tätigkeit des griechischen Autors ist: Die editoriale Tätigkeit des deutschen Herausgebers pflöpft sich in Form der Transkriptions- und Kommentarfunktion der auktorialen Tätigkeit des griechischen Autors auf, die ihrerseits der Abschrift von Agathons Tagebuch eine finalisierende Tendenz aufpflöpft. Diese doppelte Geste der Aufpflöpfung pflanzt ‚die Rahmenfunktion in den Romantext‘ ein, sie eröffnet auch den Raum für metafiktionale Digressionen und Metaleptischen Rahmenbrüche. (224-5)⁵⁸⁶

Precisamente, tal y como destaca Shookman, este ataque hacia los autores que sin documentarse relatan los pensamientos más íntimos de los personajes que el editor-narrador introducía para destacar su propia puntualidad histórica no hace más que subrayar irónicamente la poca fiabilidad del narrador-editor, que basa su propia narración en este supuesto diario que no deja de ser una copia de un tercero, un texto citado (53).⁵⁸⁷ Como él mismo destaca en otro momento de la novela, los caprichos de un autor, la veracidad de una cortesana y la amistad de Hippias son las tres cosas en las que menos se puede confiar en el mundo (VIII. 1: 303). El texto se presenta como el producto de la manipulación de varios agentes narrativos, desde el autor original, pasando por el amigo de Agathon de Crotona hasta llegar al editor-traductor alemán que narra la historia, algo que subraya toda la serie de modificaciones editoriales que el texto original ha podido sufrir y ha sufrido antes de llegar al lector.

En cualquier caso, el narrador continúa esforzándose para mantener su pose de historiador serio a lo largo de toda la novela, vanagloriándose en repetidas ocasiones de su puntualidad histórica y de su fidelidad a “die Pflichten eines

⁵⁸⁶ «El original del autor griego, al que se refiere el editor alemán, se muestra como una copia citada, que ha experimentado un enmarcado auctorial. Este enmarcado auctorial no se diferencia en gran medida del enmarcado editorial, ya que ambos procesos de enmarcado implican un acto de citación. La representación de la “historia interior” de Agathon es, visto de esta manera, el resultado de un enmarcado doble, donde la actividad editorial del editor-traductor alemán es un espejo de la actividad auctorial del autor griego: la actividad editorial del editor-traductor alemán se manifiesta en la forma de su función como comentador y transcriptor de la actividad auctorial del autor griego, que por su parte muestra una tendencia finalizante respecto a la copia del diario de Agathon. Este doble gesto de la inserción planta “la función de marco en el texto novelesco”, y abre el campo para las digresiones metaficcionales y las rupturas de marco metalépticas».

⁵⁸⁷ “This swipe at ‘historians’ who wax poetic by reporting characters’ inner thoughts without proper documentation appears to be ironic proof of the narrator’s own reliability. He does not always cite his source ironically, however, as is clear from how often and earnestly he elsewhere refers to it”.

Geschichtschreibers" (IV. 4: 125).⁵⁸⁸ Así, en el capítulo octavo del quinto libro, el narrador lamenta las ventajas del escritor de ficciones sobre el historiador, ya que "der arme Geschichtschreiber [ist] genötiget, auf einem engen Pfade, Schritt vor Schritt in die Fußtapfen der vor ihm hergehenden Wahrheit einzutreten, jeden Gegenstand so groß oder so klein, so schön oder so häßlich, wie er ihn wirklich findet, abzumalen"⁵⁸⁹ (V. 8: 159), algo que le impide posteriormente retratar a Agathon "besser [...] als er in der Tat war" (VIII. 6: 340).⁵⁹⁰ La dependencia del editor respecto a sus fuentes es tal que llega incluso a verse impedido de continuar su narración por unos desperfectos en el manuscrito:

Auf diesen humoristischen Eingang, womit unser Autor dieses Kapitel beginnt, folgt eine lange, und wie es scheint, ein wenig milzsüchtige Deklamation gegen diejenige Klasse der Sterblichen, welche man große Herren nennt; mit verschiedenen Digressionen über die Maitressen – über die Jagdhunde – und über die Ursachen, warum es für einen ersten Minister gefährlich sei, zuviel Genie, zuviel Uneigennützigkeit und zuviel Freundschaft für seinen Herrn zu haben – So viel man sehen kann, ist dieses Kapitel eines von den merkwürdigsten und sonderbarsten in dem ganzen Werke. Aber unglücklicher Weise, befindet sich das Manuskript an diesem Ort von Ratten aufgeessen; und die andre Hälfte ist durch Feuchtigkeit so übel zugerichtet worden, daß es leichter wäre, aus den Blättern der Cumäischen Sybille, als aus den Bruchstücken von Wörtern, Sätzen und Perioden, welche noch übrig sind, etwas Zusammenhängendes herauszubringen. (X. 4: 493)⁵⁹¹

Lo que en un principio resulta una muestra fehaciente de la fidelidad del editor alemán a sus fuentes, ya que no puede continuar la narración por el deterioro de estas, despierta a su vez la conciencia del proceso editorial y selectivo que lleva a cabo. La inevitable omisión de las digresiones del autor griego sobre los colchones o los perros de caza demuestra al lector que el editor está realizando una labor de selección de un

⁵⁸⁸ «Los deberes de un historiador».

⁵⁸⁹ «El pobre historiador se ve por el contrario obligado a transitar un estrecho camino, paso a paso tras las huellas de la verdad, retratando cada acontecimiento tan grande o tan pequeño, tan bello o tan horrible, como verdaderamente se lo encuentra».

⁵⁹⁰ «Mejor [...] de lo que en realidad era».

⁵⁹¹ «En esta introducción humorística, con la que nuestro autor comienza este capítulo, sigue una larga y tal y como parece, esplenética, declamación contra aquella clase de mortales, que habitualmente son llamados grandes señores, con distintas digresiones sobre los colchones, sobre los perros de caza, y sobre los motivos por los que es peligroso para un primer ministro poseer demasiado genio, una actitud desinteresada y demasiado aprecio por su señor. Tanto y como se puede ver, este capítulo es uno de los más notables y extraños de toda la obra. Sin embargo, desgraciadamente el manuscrito se halla en esta parte comido por ratas, y la otra mitad está tan mal amparada por la humedad, que sería más sencillo sonsacar algo con sentido de las hojas de la sibila cumana que de los restos de palabras, párrafos y frases que aún quedan».

material mucho más amplio, dirigiéndole nuevamente hacia la naturaleza puramente textual y mediada de la narración, algo que de nuevo nos reenvía a las estrategias metaliterarias cervantinas. Este carácter manipulativo se demuestra desde los inicios de la narración, algo que establece un claro contraste con la supuesta puntualidad histórica que el editor-narrador tanto se esfuerza por demostrar y que, tal y como veremos a continuación, adquiere una clara función irónica.

Que al editor lo mueven motivos que van más allá de la veracidad histórica queda claro desde el propio prefacio. En él, el editor del manuscrito habla del “plan de nuestra obra” y de sus “intenciones morales” (*Vorbericht* 15-16), que no serían otras que rechazar la filosofía sofista encarnada por Hippias (16). La idea de la imparcialidad del historiador queda de este modo en entredicho, ya que la existencia de un plan previo a la narración de los hechos levanta la sospecha de que el editor esté manipulando sus materiales de acuerdo al deseo de ratificar sus propias ideas filosóficas. A su vez, del *Vorbericht* se desprende cómo el editor maneja a su antojo sus fuentes, ya que declara sin ningún tipo de pudor cómo en la segunda parte—cuya aparición dependerá del éxito con el que cuente la primera—los lectores podrán disfrutar de “sonderbaren und interessanten Umständen und Verwicklungen [...] als in der ersten Teil” (16).⁵⁹² El editor realiza claramente una intervención sobre sus materiales históricos por motivos derivados de su propio interés, que no es otro que ver qué éxito tendrá entre sus lectores. De este modo, el editor se acerca más al papel del novelista que al del historiador, algo que se ve confirmado una vez que, en el mismo prefacio, se autodenomina “Verfasser” o autor (13). Como destaca Uwe Wirth, en el prefacio a la obra se produce un solapamiento intencionado entre el papel de editor y autor, algo que resalta la deliberada ambigüedad entre historiador y novelista en la novela de Wieland (227), y que nos remite a la similar ambigüedad que veíamos en el narrador de *Tom Jones*.⁵⁹³

Estos solapamientos se manifiestan en numerosas ocasiones, como cuando el editor del manuscrito decide dejar fuera cierto material narrativo por razones que

⁵⁹² «Circunstancias y embrollos tan extraños e interesantes [...] como en la primera parte».

⁵⁹³ “Die *Geschichte des Agathons* befindet sich im Übergang von fingierten Herausgeber zum fiktiven Erzähler—ein Prozeß, der auch das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft betrifft, wie sich an der mehrdeutigen Verwendung der Begriffe ‚Herausgeber‘, ‚Verfasser‘ und ‚Autor‘ zeigt”. [La *Historia de Agathon* se encuentra en la transición entre el editor fingido y el narrador fingido—un proceso, que toca la relación entre la autoría y la edición, así como el uso polisémico de las palabras “editor”, “autor” e “historiador”.]

resultan cuestionables. Así, en el segundo capítulo del segundo libro, en el que se presenta a Hippias, el editor-narrador considera “überflüssig, eine Abschilderung von seinen Sitten zu machen”⁵⁹⁴, ya que estas se derivan de sus principios sofistas, que expone a continuación (II. 2: 49). Su intervención manipuladora queda también bastante clara a la hora de introducir a Danae. El narrador nos sugiere que existen distintas opiniones respecto a sus orígenes, algunas de ellas malintencionadas, por lo que ha tenido que decantarse finalmente por la versión supuestamente más objetiva que ofrecen ciertos historiadores:

Die allgemeine Meinung zu Smyrna war, daß sie eine Tochter der berühmten Aspasia von Milet sei, die nachdem sie in ihrer Vaterstadt die Kunst der Galanterie, wovon sie Profession machte, durch die Verbindung derselben mit der Philosophie und den Künsten der Musen, zu jenem Grade der Vollkommenheit erhoben hatte, der sie zur wahren Erfinderin derselben zu machen schien, nach Athen gezogen war, wo sie sich ihrer seltenen Vorzüge auf eine so kluge Art zu bedienen gewußt, daß sie sich endlich zur unumschränkten Beherrscherin des großen Perikles, der das ganze Griechenland beherrschte, oder wie die komischen Dichter ihrer Zeit sich ausdrückten, zur Juno dieses atheneischen Jupiters erhoben hatte. Allein, die Vermutungen, worauf sich diese Meinung von der Abkunft der Danae gründeten, können nicht für hinlänglich angesehen werden, das Zeugnis verschiedner Geschichtschreiber zu überwägen, welche versichern, daß sie aus der Insel Scios gebürtig gewesen, und nach dem Tod ihrer Eltern, in ihrem vierzehnten Jahr nach Athen gekommen, um in dieser Stadt [...] ihren Unterhalt zu gewinnen. (122)⁵⁹⁵

El editor cuenta con varias versiones de los mismos hechos y ha de tomar, por lo tanto, una decisión respecto a estos. Sin embargo, esta decisión nunca puede ser objetiva, ya que el propio editor subraya cómo la narración que ofrece a continuación es “más que necesaria para la continuación de nuestra historia”, pues permitirá a Danae experimentar justicia por parte del lector (121-122), ya que desacredita la visión más negativa de los orígenes de la cortesana y nos la presenta en una luz más que propicia. El editor nos desvela cómo, al tener que elegir entre distintos testimonios históricos, se

⁵⁹⁴ «Innecesario hacer una representación de sus costumbres».

⁵⁹⁵ «La opinión general en Esmirna era que ella era la hija de la famosa Aspasia de Mileto, de la que habría aprendido en su ciudad natal el arte de la galantería, del que hizo su profesión, hasta un grado de perfección tal, a través de la unión del mismo con la filosofía y con el arte de las musas, que parecía ser la verdadera inventora del mismo. Tras esto se mudó a Atenas, donde supo emplear sus extraños dones de una manera tan inteligente, que finalmente se convirtió en la dominadora del gran Pericles, que dominaba él mismo toda Grecia, o tal y como lo expresaban los poetas cómicos de su tiempo, había conquistado para Juno a este Júpiter ateniense. En cualquier caso, las suposiciones sobre las que se basaba esta opinión sobre la procedencia de Danae no pueden ser vistas como suficientes para desbancar el testimonio de varios escritores históricos, que aseguran que nació en la isla de Scios, y que a los catorce años, tras la muerte de sus padres, se mudó a Atenas para ganarse la vida en esta ciudad».

decanta por aquellos que resultan más favorables respecto a sus intenciones previas, que no son otras que evitar que surjan ciertos prejuicios en torno a Danae. De este modo se revela cómo el editor-narrador manipula su narración para obtener determinadas respuestas lectoriales, alejándose claramente de su pretendida objetividad.

Esta manipulación del material narrativo continúa con nuevas y discutibles omisiones, como cuando evita narrar una conversación entre Danae y Agathon sobre el arte de la danza, algo que, en opinión del editor, “dessen Mitteilung uns der Leser gerne nachlassen wird, da wir seine Begierde nach angelegenen Materialien zu befriedigen haben” (IV. 6: 132)⁵⁹⁶; o como cuando en el capítulo cuarto del quinto libro se niega a realizar una descripción de la hacienda de Hippias, obligando al lector a imaginársela “so prächtig und so angenehm [...] als er selbst will”⁵⁹⁷ (V. 4: 144), dirigiéndole al canto decimosexto de la *Gierusalemme Liberata* (1581) de Torquato Tasso para completar imaginativamente la escena.⁵⁹⁸ El editor establece un sistema de coordenadas claramente literarias para completar un cuadro que se supone histórico, lanzando nuevas dudas sobre la historicidad de su narración, que en lugar de presentarse como un texto histórico que el editor recupera y pone a disposición del lector, aparece como un juego interactivo en el que el editor-narrador y el lector han de trabajar conjuntamente para completar sus contenidos. El narrador-editor apunta, de esta manera, no solamente a la imaginación necesaria para narrar su propio relato, sino también a la que es requerida para leerlo, subrayando cómo, a pesar de su supuesta naturaleza verdadera, la historia de Agathon se ve sujeta a una serie de

⁵⁹⁶ «Que el lector nos excusará de comunicarle, ya que hemos satisfecho su curiosidad por nuevos materiales».

⁵⁹⁷ «Tan agradable y ostentosa como quiera».

⁵⁹⁸ El narrador también emplea la imaginación del lector como medio para completar la escena en el capítulo tercero del quinto libro, en el que al describir uno de los festines de Hippias encomienda a sus lectores a “imaginarse tantas riquezas como quieran, de manera que no tengan que preocuparse de que les alejemos de los acontecimientos más importantes que tenemos ante nosotros a través de innecesarias descripciones” (187). A su vez, en el capítulo segundo del décimo libro el narrador vuelve a rechazar a ofrecer cierto material narrativo, en este caso negándose a investigar si la naturaleza virtuosa de Cleonissa era en efecto verdadera:

Wir wollen nicht untersuchen, ob Cleonissa damals wirklich so tugendhaft war, als die Sprödigkeit ihres Betragens gegen die Manns-Personen und die strengen Maximen, wornach sie andre von ihrem Geschlecht beurteilte, zu bewiesen schienen. (460) [No queremos investigar, si Cleonisa entonces era realmente tan virtuosa como la sequedad de su comportamiento respecto a los hombres, y las estrictas máximas por las que opinaba sobre otras de su mismo sexo, parecían demostrar.]

embellecimientos y modificaciones que cuentan con un origen reconociblemente literario y que se aleja de la historiografía.

El editor-narrador reconoce además la inclusión de material irrelevante para cierto tipo de lectores, como en el preámbulo al capítulo quinto del quinto libro, en el que ante la “historia natural del amor platónico” que va a narrar recomienda a los lectores de talante serio “das folgende Kapitel zu überschlagen” (V. 4: 148).⁵⁹⁹ En otras ocasiones, el editor confirma cómo organiza su material narrativo de acuerdo a su propia conveniencia, como en el capítulo noveno del séptimo libro, en el que el material que presenta es de tal importancia que merecen “ein eigenes Kapitel” (VII. 9: 292)⁶⁰⁰; o en el capítulo quinto del noveno libro, en el que interrumpe la narración para que el lector haga una pausa y reflexione sobre los acontecimientos que tiene ante sí (IX. 5: 433). El editor justifica este proceder porque no se considera un apologista, sino un historiador, pese a que podría opinar sobre los acontecimientos tan libremente como el lector (433), posibilidad que cumplirá sobradamente a lo largo de la novela. Estos comentarios llaman la atención de nuevo sobre el carácter físico, material, del libro que el lector tiene en sus manos y sobre la manipulación llevada a cabo por el narrador-editor al ordenarlo según su propio criterio, algo que propicia un efecto ciertamente distanciador impidiendo al lector sumergirse en la narración que lee, presentada como un conjunto de páginas y capítulos armados en un todo que constituye la novela que leemos.

El editor sobrepasa también las funciones del historiador objetivo al añadir en numerosas ocasiones digresiones en las que opina sobre los hechos y que, por lo tanto, poco tienen que ver con la objetividad histórica que proclama a lo largo de toda la novela. Como destaca Wirth, las digresiones no son meros comentarios editoriales, sino que transforman al editor en una instancia “cuasi-autorial”, ya que introducen un discurso tremendamente autoreflexivo más propio de un narrador omnisciente que de un historiador (226-227).⁶⁰¹ Así, en el segundo capítulo del quinto libro, el editor

⁵⁹⁹ «Saltarse el siguiente capítulo».

⁶⁰⁰ «Un capítulo propio».

⁶⁰¹ “Die zahlreichen Digressionen, Abschweifungen und ironischen Imitationen sind nicht nur editoriale Kommentare, die das Zitierte reflektieren, sondern autoreflexive, auktoriale Diskurse, in denen sich der Herausgeber als ‘eigenständige und eigensinnige Aussageinstanz’ selbst ins Spiel bringt”. [Las numerosas digresiones, divagaciones e imitaciones irónicas no son sólo comentarios editoriales que reflexionan sobre lo citado, sino discursos autoriales y autoreflexivos, en los que el editor se presenta a si mismo como “entidad declarativa independiente y obstinada”.]

introduce una “pequeña digresión metafísica” sobre la idealidad y la materialidad (V. 2: 140-142); en el primer capítulo del libro octavo realiza una “pequeña” digresión puramente poetológica en la que crítica las novelas que ofrecen modelos de ejemplaridad positiva (VIII. 1: 328-334); mientras que, en el séptimo capítulo de este mismo libro, introduce “una o dos digresiones” sobre la naturaleza del amor, y sobre sus lectoras (VIII. 7: 348-358). En este caso, el editor justifica su larga digresión señalando que con ella solamente quería tranquilizar a aquellas lectoras que llegaron a temer por la virtud de Agathon (VIII. 7: 358), demostrando de esta manera la existencia de un plan preestablecido en su narración, que de ninguna manera es una reproducción literal e instantánea de sus fuentes. El propio narrador confirma su alejamiento de su papel de historiador al admitir que piensa realizar tantas digresiones como le venga en gana, rompiendo la regularidad de la narración y asumiendo todo tipo de libertades narratorias, señalando cuán sencillo es “seine nichts übel besorgende Leser in einen Labyrinth von Parenthesen und Digressionen hineinzuführen, wenn man sich einmal über eine abergläubische Regelmäßigkeit hinaussetzt hat. Zwar haben wir uns die unsrigen benachrichtigt, daß wir bei Gelegenheit dergleichen Freiheiten erlauben” (IX. 2: 371).⁶⁰² De este modo, el narrador se acerca más que nunca a ser un segundo autor, ya que admite abiertamente cómo piensa tomarse libertades con el texto más propias de un novelista que de un historiador, algo que ya había demostrado anteriormente gracias a los embellecimientos literarios con los que barniza su narración, por ejemplo el lenguaje claramente homérico que emplea en determinados momentos (IV. 4: 125). Esta actitud irreverente hacia las fuentes e incluso hacia los lectores encuentra su confirmación en una de las últimas digresiones que el editor añade a su narrativa, por la que el narrador se niega a pedir disculpas (X. 3: 490); o en el pasaje en que encomienda al lector a emplear su tiempo tal y como le venga en gana, incluso si esto implica rascarse la punta de la nariz (VIII. 4: 330).

Tal cercanía del historiador a la postura autorial que, insistimos, es similar a la que veíamos en *Tom Jones*, no solo se manifiesta en las numerosas digresiones que el narrador añade con total libertad a su narrativa, sino también en su evidente falta de

⁶⁰² «Introducir al lector incauto en un laberinto de paréntesis y digresiones, cuando uno se ha situado por encima del criterio de regularidad que llega a la superstición. En cualquier caso nosotros hemos informado a nuestros lectores, de que nos tomaremos en determinadas ocasiones libertades de este tipo».

objetividad ante los hechos narrados, algo que entra en directa contradicción con sus aseveraciones previas sobre su puntualidad histórica. Por ejemplo, al final del cuarto capítulo del cuarto libro, en el que la virtud de Agathon se encuentra en una situación comprometida ante los intentos de seducción de Danae, el narrador lamenta verse obligado por la veracidad histórica a narrar los hechos que constituyen el siguiente capítulo por su especial afecto hacia Agathon:

Wir haben, deucht uns, schon mehr als genug gesagt, um unsre Leser in keine mittelmäßige Sorge für die Tugend unsers Helden zu setzen. In der Tat hatte er sich noch niemals in Umständen befunden, wo wir weniger hoffen dürfen, daß sie sich werde erhalten können; die Gefahr worin sie bei der üpprigen Pythia, unter den rasenden Bachantinnen und in dem Hause des weisen Hippas, welches dem Stalle der Circe so ähnlich sah, geschwebet hatte, verdient nur nicht neben derjenigen genannt zu werden, welcher wir ihn bald ausgesetzt sehen werden, und deren wir ihn gerne überhoben hätten, wenn uns die Pflichten eines Geschichtschreibers erlaubten, *unsrer freundlichen Parteilichkeit für ihn*, auf Unkosten der Wahrheit nachzugeben. (IV. 4: 125, énfasis añadido)⁶⁰³

Esta estrategia, que evoca la parcialidad que el historiador de *Tom Jones* mostraba hacia el protagonista de su narración—al que, tal y como el editor-narrador alemán declara, quiere como si fuera un Charles Grandison (X. 5: 508)—se repite en el noveno capítulo del quinto libro, en el que el editor confiesa que se ha visto tentado de emplear el recurso del *deus ex machina*, propio de los escritores romancescos, para salvar a su protagonista de su evidente caída en los placeres carnales:

Wir können nicht indes nicht bergen, daß wir aus verschiedenen Gründen in Versuchung geraten sind, der historischen Wahrheit dieses einzige mal Gewalt anzutun, und unsern Agathon, wenn es durch auch irgend einen *Deum ex Machina* hätte geschehen müssen, so unversehrt aus der Gefahr, worin er sich wirklich befindet, herauszuwickeln, als es für die Ehre des Platonismus, die er bisher so schön behauptet hat, allerdings zu wünschen gewesen wäre. Allein da wir in Erwägung zogen, daß diese einzige poetische Freiheit uns nötigen würde, in der Folge seiner Begebenheiten so viele andre Veränderungen vorzunehmen, daß die Geschichte Agathons wirklich die Natur einer Geschichte verloren hätte, und zur Legende irgen eines moralischen Don Esplandians geworden wäre: So haben wir uns aufgemuntert, über alle die ekeln Bedenklichkeiten hinauszugehen, die uns anfänglich stutzen gemacht hatten, und uns zu überreden, daß der Nutzen, den

⁶⁰³ «Hemos dicho, nos parece, más que demasiado para situar al lector en una no pequeña preocupación por la virtud de nuestro héroe. En realidad nunca se ha encontrado en circunstancias en las que menos podamos esperar que su virtud se salve; el peligro que esta experimentó con la turgente Pythia, con las extasiadas bacantes, o en la mansión del sabio Hippas, que se asemejaba tanto a los establos de Circe, no merece ser nombrado entre aquellos entre los que pronto le veremos sumergido, y de los que nos gustaría librarle, si los deberes del historiador nos permitiesen hacer prevalecer *nuestra amistosa parcialidad por él* a costa de la verdad».

unsre verständigen Leser sogar von den Schwachheiten unsres Helden in den Folgen zu ziehen Gelegenheit bekommen könnten, ungleich größer sein dürfte, als der zweideutige Vorteil, den die Tugend dadurch erhalten hätte, wenn wir, durch eine unwahrscheinliche Dichtung als man im ganzen »Orlando« unsres Freund Ariost finden wird, die schöne Danae in die Notwendigkeit gesetzt hätten, in der Stille von ihm zu denken, was die berühmte Phyrne bei einer gewissen Gelegenheit von dem weisen Xenocrates öffentlich gesagt haben soll. (V. 9: 164)⁶⁰⁴

Al igual que el historiador de Fielding, que se planteaba utilizar este mismo recurso una vez que Tom se hallaba en su hora más baja, encarcelado y sin posibilidad aparente de salvación (XVIII. 3: 772), el editor alemán admite que ha contemplado la posibilidad de emplear aquellos poderes resevados a los autores y vedados a los historiadores, prevaleciendo finalmente las obligaciones del editor-historiador respecto a la veracidad histórica. Sin embargo, al igual que ocurría en la novela del autor inglés, el hecho de que el editor mencione que ha pensado en utilizar un recurso puramente literario implica que tiene la posibilidad de hacerlo, algo que levanta de nuevo dudas sobre su supuesto papel de historiador. Estas dudas se verán despejadas conforme la novela toque a su fin, ya que, tal y como hemos visto, se producirá la milagrosa intervención de los amigos de Agathon en la república de Tarento para salvarle de la prisión en Siracusa (X. 3: 486-491), algo que resulta un *deus ex machina* bastante evidente. Al sobrepasar la línea que el propio editor había situado entre el historiador y el novelista, la naturaleza libresca y hasta ficticia de la obra queda meridianamente clara. El carácter no histórico de lo narrado se confirma una vez que, tras emplear el recurso del *deus ex machina*, el editor revela cómo el autor del manuscrito griego se ve claramente aliviado por el devenir de los acontecimientos:

⁶⁰⁴ «No podemos ocultar por más tiempo, que, por diversos motivos, hemos estado tentados de cometer una violencia por una vez respecto a la veracidad histórica, y salvar a Agathon tan ilesamente del peligro en el que se encuentra, aunque hubiera tenido que ocurrir a través de algún *Deum ex Machina*, algo que para el orgullo del platonismo, que hasta ahora tan bellamente ha demostrado, sería altamente deseable. En cualquier caso, al pensar que esta libertad poética nos obligaría a llevar a cabo tantas variaciones en el curso de los acontecimientos, que la historia de Agathon habría perdido realmente la naturaleza de la historia para convertirse en una leyenda o en una suerte de Don Esplandián moral, nos hemos atrevido a sobreponernos a todas las horribles consideraciones que en un principio nos habían hecho titubear, y convencidos de que la utilidad que el lector atento podría tener la oportunidad de extraer a través de las debilidades de nuestro héroe debería ser más grande que la contradictoria opinión que habría adquirido la virtud si a través de una composición tan poco probable como se encontrará en la totalidad de nuestro amigo Ariosto, hubiéramos obligado a la bella Danae a pensar en silencio de él, lo que parece ser que dijo públicamente la famosa Firne sobre el sabio Xenócrates».

‘Dank sei’ (so ruft hier der Autor des griechischen Manuskripts, als einer, dem es auf einmal ums Herz leichter wird, aus) ‘Dank sei den Göttern, daß wir unsern Helden aus dem gefährlichsten aller schlimmen Orte, wohin ein ehrlicher Mann verirren kann, unversehrt, und was beinahe unglaublich ist, mit seiner ganzen Tugend davon gebracht haben!’. (X. 4: 492)⁶⁰⁵

Los deseos del autor griego son exactamente los mismos que llevaron al editor a confesar su tentación de emplear el recurso del *deus ex machina*, por lo que el solapamiento entre la función autorial y la editorial resulta definitivo. El autor griego muestra exactamente la misma actitud parcial hacia Agathon que el editor de su manuscrito, por lo que la narración no solamente se revela como el resultado de la mediación del editor, sino que comienza a dejar entrever su carácter evidentemente inventado, algo que el último libro de la novela termina por confirmar. La metaliteratura abre al lector la puerta de la metaficción, que, tal y como ocurría en *Don Sylvio*, propiciará un nuevo entendimiento del papel del lector y su relación con el texto que tiene ante sus ojos.

Durante el último capítulo que precede al libro decimoprimer, el narrador ya da algunas pistas que, tal y como ya manifestó en uno de los encabezamientos a uno de los capítulos de la novela, “bei einigen den Verdacht erwecken wird, daß diese Geschichte erdichtet sei” (II. 4: 53).⁶⁰⁶ Al observar cómo el autor griego se muestra exultante por la llegada de los amigos tarentinos de Agathon, que serán capaces de salvarlo de la amenaza de la misantropía, el editor no puede por menos que expresar sus dudas sobre la veracidad histórica del autor griego, ya que estos acontecimientos se acercan más a lo maravilloso que a lo histórico:

Der Autor der alten Handschrift, aus welcher wir den größten Teil dieser Geschichte gezogen zu haben gestehen, triumphiert [...] daß er seinen Helden mit seiner ganzen Tugend von einem Hofe hinweggebracht habe. Er würde allerdings etwas sein, das einem Wunder ganz nahe käme, wenn es sich wirklich so verhielte; aber wir besorgen, daß er mehr gesagt habe, als er der Schärfe nach zu beweisen im Stande wäre. (X. 5: 494)⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ «‘Gracias’ (así exclama el autor del manuscrito griego, como alguien que se acaba de quitar una carga de su corazón) ‘Gracias sea dada a los dioses, de que hemos sacado a nuestro héroe del más peligroso de los lugares en los que se puede extraviar, y lo que es más increíble, con su virtud prácticamente intacta’».

⁶⁰⁶ «Levantará entre algunos la sospecha de que esta historia es inventada».

⁶⁰⁷ «El autor del viejo manuscrito, del que admitimos haber tomado la mayor parte de esta historia, triunfa [...] sobre el hecho de que su héroe se aleja de una corte con toda su virtud intacta. Sería, en cualquier caso, algo que se acercaría demasiado a lo maravilloso si él se comportase realmente de esta manera, pero tememos que ha dicho más de lo que parece estar en circunstancias de demostrar».

El narrador-editor sospecha que el autor griego parece haber dicho más de lo que como historiador estaría en condiciones de demostrar, algo que refleja irónicamente su propio proceder narrativo. Sus dudas resultan definitivas en la introducción al último libro de la novela, que obliga al editor a rechazar, tal y como se ha visto anteriormente, responsabilizarse por el contenido del mismo. Su carácter romanesco se aleja tanto del “Werkels-Tag Welt”, que no puede hacer más que “an der Wahrheit derselben zu zweifeln” (XI. 1: 512).⁶⁰⁸ Para el editor, el autor griego parece haberse sumergido en el mundo de lo maravilloso, probablemente haciendo un guiño al público de gustos romanescos, ya que en este último libro prevalecen los descubrimientos inesperados y anagnórisis, por lo que decide no preocuparse más por ello, dejando interpretar al lector este último libro como quiera (512-513). Aún así, el editor justifica al autor griego, señalando cómo este probablemente ha dado rienda suelta a su bonhomía, ahorrando a los lectores los sentimientos de angustia que el encarcelamiento de Agathon propiciaría (513). A su vez, el editor considera que el autor griego ha tratado de evitar el reproche de ciertos “críticos del arte”, que atacan a aquellas obras en las que el final no se adecua al principio (513).

Estas reflexiones llevan al editor a considerar qué caminos podría haber tomado el autor griego para no desviarse de la veracidad histórica, una estrategia que evoca claramente la discusión del narrador de *Tom Jones* sobre los posibles finales que dar a su novela (XVII. 1: 729). Por una parte, el autor podría haber hecho de Agathon un misántropo eremita, algo que en opinión del editor no habría resultado demasiado probable, ya que, desde su punto de vista, el joven ateniense tiene demasiado buen corazón (515). Otra opción habría sido llevarlo de nuevo a la actividad política y al mundo, opción que el editor descarta porque probablemente habría reafirmado a Agathon en los presupuestos sofistas de Hippias (515). O quizás el autor heleno debería haber convertido a Agathon en una mezcla de sapiencia y estupidez, tal y como es la humanidad al completo:

Vielleicht hätte er in solchen Umständen eine Mittel zwischen Weisheit und Torheit, eine mehr lächerliche als hassenswürdige Komposition von kühnem Witz und un schlüssiger Vernunft, von wahren und willkürlichen Begriffen, von Aberglauben und Unglauben, von guten und bösen Leidenschaften, Gewohnheiten und Launen, von gleich betrüglichen Tugenden und Lastern; kurz, eine so vortreffliche Art von Geschöpfen werden können, wie ungefähr die

⁶⁰⁸ «Dudar de la veracidad del mismo».

meisten von uns andern sind, wir mögen es nun einsehen—und wenn wir's einsehen, eingestehen—oder nicht. (XI. 1: 513)⁶⁰⁹

Desgraciadamente el autor griego no ha optado por este retrato realista, ya que, en opinión del editor alemán, este parece haber decidido transformar a Agathon en un “sabio virtuoso” para hacer comprender a sus lectores como un hombre según determinadas circunstancias y cambios puede llegar a reafirmarse en la virtud, algo que le ha llevado a reunir toda la serie de casualidades que permiten a Agathon permanecer con su espíritu entusiasta más o menos intacto (516). Todo esto, pese a atender claramente contra la veracidad histórica, resulta indiferente para el editor, ya que, como él mismo declara, sus intenciones ya han sido alcanzadas y ha quedado demostrado que en ningún momento ha escrito una novela, sino una historia:

Die Absichten, warum er die alte Urkunde, welche zufälliger Weise in seine Hände gekommen ist, in einen Auszug von derjenigen Form und Beschaffenheit, wie die vorhergehenden zehen Bücher weisen, gebracht hat, sind bereits erreicht. Es ist verhoffentlich unnötig, sich hierüber näher zu erklären. Doch soviel können wir wohl sagen, daß er niemalen daran gedacht hat, einen Roman zu schreiben, wie sich vielleicht manche, ungeachtet des Titels und der Vorrede, zu glauben in den Kopf gesetzt haben mögen—und da dieses Buch, in so fern der Herausgeber Teil daran hat, kein Roman ist, noch einer sein soll; so hat er sich auch um die so genannte Schürzung des Knotens, und ob der Verfasser der Urkunde seinen Knoten geschickt oder ungeschickt entwickelt oder zerschnitten hat, wenig zu bekümmern. (517)⁶¹⁰

Excusatio non petita, accusatio manifesta. Lo que en un principio parece una defensa a ultranza de la naturaleza histórica de toda la obra hasta este último libro, nos revela su carácter ficticio si aplicamos una mirada retrospectiva a toda ella. En primer lugar, el motivo por el que el editor rechaza responsabilizarse de los contenidos del último libro de la novela lo hace caer en una clara contradicción si prestamos una

⁶⁰⁹ «Quizás él, en tales circunstancias, podría haber alcanzado un punto medio entre la sapiencia y la estupidez, una composición más cómica que odiosa entre el astuto intelecto y la razón poco conclusiva, de conceptos verdaderos y falsos, de superstición e incredulidad, de buenos y malos sentimientos, costumbres y humores, de virtudes y defectos igualmente traicioneras, en resumen, podría haber sido un tipo de creación tan excelente como podemos serlo el resto de nosotros, si queremos echarle un vistazo, y si le echamos un vistazo, admitirlo—o no».

⁶¹⁰ «Las intenciones por las que él ha llevado las viejas fuentes que cayeron de manera casual en sus manos a ser un extracto de la forma y calidad actual, tal y como muestran los anteriores diez libros, ya han sido alcanzadas. Es por lo tanto de esperar, que resulte innecesario explicarse aquí más al respecto. Aún así podemos decir claramente que nadie ha pensado en escribir una novela, tal y como a algunos parece habersele puesto en la cabeza a pesar del título y del prefacio. Y como este libro, al menos en la parte que concierne al editor, no es una novela, ni lo será, por esta razón este tiene poco que preocuparse por la así llamada disolución del nudo, o por si el autor lo ha desarrollado y desatado de manera adecuada o no».

mirada atenta al resto de libros que componen su supuesta "historia". Tal y como analizamos en el apartado 5.1, la estructura en la que se apoya toda la novela es claramente romancesca, y las anagnórisis y encuentros afortunados estereotípicamente romancescos se producen a lo largo de toda la narración, por lo que, según los criterios del editor alemán, el resto de la obra sería tan romancesco y ficcional como lo es el último libro. En segundo lugar, en su aseveración de que su obra no es en ningún caso una novela, el editor cae en una nueva contradicción al dirigir al lector hacia el prefacio a esta. Como vimos anteriormente, en el prefacio el editor se distanciaba de los criterios típicos de la historiografía ortodoxa, apostando por una historia ficcional, probable y acorde con la naturaleza universal de las cosas, pero ficcional al fin y al cabo. Si para defender la naturaleza no ficcional de su obra, el editor ha de remitirse al prefacio de esta, el lector no puede más que comprobar que toda ella es el retrato de un mundo posible bajo unas determinadas circunstancias, realista, pero ficticio. Además, el prefacio precisamente desacredita las críticas del editor al autor griego por tratar de representar el comportamiento de un ser humano bajo ciertas circunstancias, ya que esta intención responde literalmente al programa poetológico que el editor expresaba en el *Vorrede*. Y finalmente, al expresar los posibles finales que el autor heleno podría haber dado a su obra, el editor vuelve a solaparse con el autor, demostrando una capacidad literaria de la que ha dado evidentes pruebas a lo largo de toda su narración. De esta manera, su apología del autor griego tiene precisamente el efecto contrario al que pretende transmitir, ya que nos muestra bien a las claras cómo toda la *Historia de Agathon* es precisamente lo que el editor niega, una ficción, una novela. El capítulo introductorio al último libro de la novela se convierte consecuentemente en una *epifanía metaficcional*, revelando la naturaleza ficticia de lo que en un principio se suponía "Geschichte".

El descubrimiento de la naturaleza puramente ficcional de todo el texto tiene unas claras consecuencias respecto al papel del lector, que deja de ser un agente pasivo para transformarse en un "participante activo" (Saariluoma 126-127) en el juego narrativo que le propone el narrador. Como destaca Claire Baldwin, "*Agathon* ascribes active ability to its implied desired readers, and indeed requires it of them" (101). Esta habilidad reside precisamente en la nueva capacidad que el narrador otorga al lector, la de juzgar los hechos que componen su novela desde una perspectiva más distanciada y menos identificada con la lectura. En este sentido, tal y como señala Richard Rogan, se

produce un claro paralelo entre la experiencia formativa de Agathon y la que el lector adquiere a lo largo de la novela, ya que el lector también evoluciona hacia un nuevo entendimiento de la ficción:

It is clear, then, that as an 'Erziehungsroman' *Agathon* does not simply seek to portray the development of its hero; of utmost importance is that it strives to educate the reader by means of a proper understanding of the work, an understanding which is assured by the reader's involvement. To be sure, the involvement of the real reader is of prime importance [...] Indeed such close scrutiny is essential to an understanding of each work as an 'Erziehungsroman': only through a close examination of the role of the reader does it become apparent that for Wieland the 'Erziehungsroman' is not simply a genre in which education may be portrayed: it is, more importantly, one which seeks to imitate the actual process of education within the reader. (72-73)

Agathon se convierte, por lo tanto, en "un *bildungsroman* en un doble sentido" (Schindler-Hürlimann 50), ya que la novela, amén de retratar la educación del héroe y su paso de una visión idealista y quijotesca de la existencia a una más realista y desengañada, propicia la transición entre el lector pasivo y mimético-ingenuo propio de las narrativas romancescas y el lector activo, críticamente reflexivo propio de la narrativa moderna. Wieland arrastra a sus lectores hacia la noción de historia ficcional que el editor-narrador exponía en el *Vorbericht*, tratando de hacernos comprender cómo su "historia", pese a contar con la aparente verosimilitud y plausibilidad que por lo general se asignaban a la escritura historiográfica, no deja de ser más que un artefacto, una ficción que en ningún caso puede aspirar al estatus ontológico de la historia. De este modo, *Agathon* propone una teoría de la novela extraordinariamente similar a la que Fielding plantea en *Tom Jones*, que se erige como un claro modelo para el autor alemán en este aspecto. Al igual que Fielding, Wieland transmite al lector esta nueva visión de la escritura novelística a través de las contradicciones metaliterarias y metaficcionales que se desprenden de la actividad de su narrador-editor, que, tal y como hemos podido ver a lo largo de este apartado, promueve la implicación activa de los lectores de su novela, haciéndoles evolucionar de esta manera hacia una nueva comprensión del tipo de actividad intelectual necesaria para la lectura de una obra literaria. En su novela, Wieland no retrata únicamente el proceso de adquisición de madurez de su protagonista, sino que también exige al lector alcanzar una madurez similar en lo que a su propia lectura se refiere.

Sin embargo, pese a estas similitudes de la novela de Wieland con el *Tom Jones* de Fielding, existe una importante diferencia no solamente respecto a la obra del

autor inglés, sino también respecto a Cervantes y al mismo *Don Sylvio von Rosalva*. Esta no es otra que la ausencia de una norma de lectura concreta en *Agathon*, aspecto que Cervantes, Fielding y el propio Wieland en *Don Sylvio* desarrollaban a través de la inserción de espejos metaficcionales en sus respectivas novelas. En el *Quijote*, Cervantes introducía una norma de lectura *ex negativo* a través de la figura de su protagonista y fundamentalmente mediante el retrato de su comportamiento en la representación de marionetas de Maese Pedro. Su lectura identificada y no distanciada del espectáculo de títeres permitía al lector, en un momento claramente especular, entender el tipo de lector que Cervantes no quiere para su novela y evolucionar hacia la lectura crítica y distanciada que el autor español también fomentaba a través de todo su aparato metaliterario y metaficcional. Fielding reproducía esta técnica en su novela gracias a la representación de *Hamlet* a la que Tom Jones y Partridge acudían como espectadores, y en la que las opiniones de este último volvían a propiciar un modelo de lectura negativo, en el que la distancia respecto a la representación desaparecía totalmente. En *Don Sylvio von Rosalva*, Wieland desarrollaba un espejo metaficcional mucho más complejo que el cervantino y que el creado por Fielding al introducir la narración de la historia de Biribinker, que, tal y como vimos, se erigía como un reflejo de la propia novela y mostraba el tipo de lectura de la que Wieland quiere prevenir a sus lectores, en este caso la de Don Sylvio. En *Agathon* esta norma de lectura no aparece de manera explícita, ya que en la novela no existen espejos metaficcionales que representen estas preocupaciones de una manera tan exacta como ocurría en el *Quijote*, en *Tom Jones* o en el propio *Don Sylvio*.

Esta ausencia viene derivada fundamentalmente del diferente problema epistemológico que Wieland quiere retratar en su novela. En *Don Sylvio* nos encontrábamos con un mal lector y la problemática primordial de la novela giraba en torno a la lectura identificada por parte del protagonista de un género romancesco, los *Feeenmärchen*, algo que vinculaba claramente a Don Sylvio con este aspecto de la figura quijotesca, el del Quijote mal lector de los romances caballerescos. En *Agathon* la cuestión es otra, ya que la temática principal es el exceso de idealismo, y el problema epistemológico de *Agathon* no se deriva tanto de unos modelos literarios—aunque, como vimos, también se veía influido por unas lecturas concretas—, sino que surge más bien de un posicionamiento moral y filosófico incompatible con una realidad degradada, que convierte al protagonista en un idealista ingenuo. Precisamente por

esta razón, la norma de lectura que aparecía de manera más o menos explícita en resto de obras que hemos venido analizando en este trabajo se difumina y es mucho menos intensa en *Agathon*. En la segunda novela de Wieland, esta se deriva fundamentalmente de las enseñanzas que el lector ha de extraer de todo el aparato metaliterario y metaficcional que el autor alemán desarrolla a través de su narrador-editor-traductor, y no gracias a una narración especular que propicie unas respuestas lectoras determinadas capaces de decirnos mucho sobre la manera en la que debemos leer la obra. De ahí que en *Agathon* la *pedagogía quijotesca indirecta*, una característica común a las obras que han sido tratadas en este estudio, sea mucho menos intensa. En *Agathon*, el entusiasmo cuenta con un peso mayor que la *Schwärmerei* y, precisamente por esta razón, la formación del lector que tanto preocupa al ilustrado alemán en sus obras ha de discurrir por unos cauces diferentes, en este caso, gracias a la interacción entre el narrador y un lector que ha de trabajar activamente para alcanzar la nueva noción de *historia ficcional* que el autor suabo pretende transmitir en su novela.

Los paralelismos entre *Agathon* y el lector no se producen, por lo tanto, gracias a una tematización directa del problema de la lectura, sino que se deducen más bien de la postura más distanciada y crítica respecto a cualquier creencia que se desprende de la novela de Wieland. Las duras enseñanzas que *Agathon* obtiene a lo largo de su peregrinaje le enseñan a desconfiar del carácter absoluto de cualquier sistema ideológico y, sobre todo la necesidad de adoptar una actitud distanciada y crítica respecto a estos. A través de los contrastes entre la supuesta historicidad de lo que leemos y su carácter narrado, ficcional, el lector aprende a adoptar precisamente esa distancia y, sobre todo, a no confiar en las palabras del narrador, aunque este se caracterice como historiador ortodoxo a lo largo de la novela. Las estrategias metaliterarias y metaficcionales de *Agathon*, claramente heredadas de la tradición cervantina, fomentan, por lo tanto, uno de los aspectos fundamentales de la novela de formación o *bildungsroman*, el paralelismo entre las experiencia educativa del protagonista y del lector, aunque lo hace de una manera más sutil y mucho menos evidente que en las obras anteriormente mencionadas. En cualquier caso, el aparato narratorial que el *Quijote* y las obras de Fielding desarrollaban se erige otra vez como un elemento fundamental de una nueva transformación de la novela cervantina, la del *bildungsroman* dieciochesco, cuya paternidad se asigna tradicionalmente a C. M.

Wieland y a J. W. von Goethe, obviando un ascendiente claramente cervantino que he tratado de demostrar en estas páginas.

6

CERVANTES Y WIELAND EN WAVERLEY, OR 'TIS SIXTY YEARS SINCE (1814)

Scott's historical novel is a direct continuation of the great realistic and social novel of the Eighteenth-Century.

György Lukács, *The Historical Novel* (31)

It is as misleading to call him [Scott] anti-Romantic as it is to call him Romantic. It is more useful to classify him with Byron and Thackeray, perhaps with Browning and Austen, as an ironist for whom Romantic values are an essential part of a serious ironic vision.

Francis R. Hart, *Scott's Novels: The Plotting of Historic Survival* (4)

That Scott was, at least in part, a product of the eighteenth century is undeniable. But to suggest that he is a romancer here and a realist there is to oversimplify [...]. Scott clearly did not believe in the capacity of the imagination to reveal the truth of things as they were. But as we read his introductory chapters, and as we reread his narratives against the context of his own comments on writing, it becomes equally clear that Scott believed in the power of the imagination to revise the patterns of history.

James Kerr, *Fiction against History. Scott as a Storyteller* (16)

La última obra que nos proponemos estudiar en este trabajo, *Waverley, or 'tis Sixty Years Since* (1814) se encuentra cronológicamente fuera del ámbito temporal en el que hemos centrado nuestro estudio, el siglo XVIII. Sin embargo, pese a haber sido publicada bien entrada la segunda década del siglo XIX, la primera novela de Scott muestra una gran afinidad con la tradición novelística de las letras británicas y alemanas de la segunda mitad del siglo XVIII.

Como señalan Lukács y James Kerr en los epígrafes a este capítulo, es innegable que Scott es un hijo novelístico del XVIII, algo que su primera novela confirma sobradamente, no en vano el propio Scott revela en el prefacio de la misma cómo la composición de esta comenzó en los albores del siglo XIX, concretamente en 1805, permaneciendo olvidada en el cajón de su escritorio durante prácticamente una década (I. 1: 4).⁶¹¹ Aún así, como señalan el propio Kerr y Francis R. Hart, denominar a Scott como un escritor augústeo o como un romántico es extremadamente engañoso. Como ya llevaron a cabo los autores que hemos venido tratando en estas páginas, Scott retoma tradiciones novelísticas que le preceden para reformularlas y llevarlas hacia nuevas direcciones. En el caso de *Waverley*, el autor escocés funde su pasión por Cervantes con el creciente interés que se venía produciendo en Escocia por la literatura procedente de los diversos principados alemanes, otrora provinciana y desconocida, pero que adquiriría un importante impulso durante las últimas décadas del siglo XVIII, algo que ha sido documentalmente demostrado por James Raven (2002). De esta manera, en su primera novela, Scott fusiona la reconocible ascendencia cervantina de su héroe y del conflicto central entre la imaginación romancesca y la realidad con un nuevo tipo de héroe, un (anti)héroe joven e idealista que con el paso del tiempo tendrá que aprender a renunciar a su visión romantizada de la existencia en pos de una mirada más pragmática y desengañada de esta. En *Waverley*, la tradición cervantina se mezcla y contamina con la tradición de la novela de formación o *bildungsroman*—que tal y como se ha tratado de demostrar, parte de algunos conflictos temáticos fundamentales en Cervantes— y de este particular proceso alquímico surgirá un nuevo tipo de novela, que si bien tiene mucho que ver con sus modelos dieciochescos, nos ofrece algo nuevo que no se encontraba desarrollado en ellos. Como destaca Robert ter Horst, Scott se enfrasca en un diálogo con los principales modelos novelísticos disponibles en Europa a lo largo del XVIII, algo que le resultará una útil herramienta a la hora de moldear su propio estilo como novelista:

Intellectually and artistically, Scott constantly engages in dialogue with his predecessors and his contemporaries in Spain, Italy, Germany and France. He was extraordinarily well equipped for the conversation, because he was not only an excellent scholar of Latin, but also ‘knew’ French, Italian, Spanish and German. Although his active use of the languages doubtless left much to be desired, as a

⁶¹¹ C.H. Hereford también ha puesto de relieve la profunda influencia que el pensamiento y la literatura del siglo XVIII tienen en Scott al declarar que el autor escocés “was intellectually fast rooted in the eighteenth century” (citado en Cusac 72).

reader, especially of the romance tongues, owing in part to his classical training, he commanded them. Few poets or novelists have had such an arsenal. (202)

Gracias al astuto uso que el autor escocés hará de este diálogo con sus maestros novelescos, *Waverley* se transforma en una composición vinculada al siglo XVIII pero novedosa al mismo tiempo.⁶¹² En las páginas que se ofrecen a continuación se pretende examinar cómo la recepción que Scott hace tanto de Cervantes como de C.M. Wieland propicia un nuevo género novelesco en el que se nos ofrece el contraste entre un pasado heroico, irracional y romancesco, y un presente racional, pragmático y desromantizado, sentando las bases de lo que hoy conocemos como novela histórica. Para ello me centraré en primer lugar en la relación de Scott con Cervantes y con la literatura alemana de la segunda mitad del siglo XVIII—prestando especial atención, como es natural, al hasta ahora poco estudiado interés del autor escocés por C. M. Wieland—, para posteriormente centrarme en el análisis de los aspectos tanto estructurales como temáticos en los que la huella de Cervantes y del autor teutón es reconocible en la primera novela de Scott. De este modo cerraremos este estudio sobre las transformaciones que la novela cervantina sufre en el siglo XVIII en Europa con un epílogo centrado en un producto tardío de las mismas, que surge ya en el siglo XIX pero que resulta de un interés excepcional dado que recoge tanto la influencia directa de Cervantes como la de su recepción en la Alemania del siglo XVIII, lo que justifica la presencia de esta pequeña coda decimonónica en un trabajo fundamentalmente dieciochesco. Como se podrá observar a continuación, el género de la novela histórica tal y como lo desarrolla Scott en *Waverley* tiene mucho que ver con Cervantes y con la apropiación de la tradición cervantina inglesa que C.M. Wieland realiza en sus dos primeras novelas. De este modo, en la obra del autor escocés culmina un proceso de ida y vuelta entre las letras inglesas y alemanas del siglo XVIII que tiene a Cervantes como principal catalizador y que propicia una serie de transformaciones novelescas que parten indudablemente del *Quijote*: Fielding es una influencia determinante en el nacimiento de la novela alemana en el siglo XVIII, lo que se observa especialmente en

⁶¹² Michael Gerli ha destacado muy acertadamente cómo el uso de modelos continentales por parte de Scott necesariamente ha de replantear nuevos interrogantes en torno al desarrollo de la novela en las letras inglesas:

Through the citation of the curate's words in *Don Quijote*, unlike the majority of his contemporaries, Scott revealed that he saw the development of the novel in England not as a separate, unparalleled process, but as part of a larger continuous tradition of European fiction in which Cervantes, above all, served as the theoretical linchpin, as an unavoidable fundamental touchstone. (240)

Wieland, y este, a su vez, será determinante en la nueva dirección que tomará la novela inglesa a principios del siglo XIX. Y, durante todo este proceso, la presencia del *Quijote* como modelo o referente para estos autores permanece constante, lo que los integra como sucesivos eslabones de una tradición cervantina de carácter transnacional. Quizás se podría considerar a la novela histórica iniciada por Scott en *Waverley* como una transformación de las transformaciones dieciochescas de la novela cervantina, como una novela cervantina al cuadrado, más desplazada temporal, estructural y temáticamente de su modelo original, pero con claros trazos que remiten de nuevo al fructífero magisterio novelesco cervantino .

6.1. "EL CERVANTES DE ESCOCIA"

It is at least a curious coincidence in literary history, that as Cervantes, driven from the stage of Madrid by the success of Lope de Vega, threw himself into prose romance, and produced, at the moment when the world considered him silenced for ever, the *Don Quixote* which has outlived Lope's two thousand triumphant dramas—so Scott, abandoning verse to Byron, should have rebounded from his fall by the only prose romances, which seem to be classed with the masterpiece of Spanish genius, by the general judgement of Europe.

John Gibson Lockhart, *Life of Sir Walter Scott* (371)

Tal y como destaca John Gibson Lockhart—autor de la introducción al *Quijote* que puede considerarse el principal manifiesto británico de la interpretación romántica de la obra y yerno del propio Sir Walter Scott—, resulta una extraña coincidencia que tanto Cervantes como el autor escocés se vieran arrastrados hacia el territorio de la prosa novelesca por el empuje de sus principales rivales literarios, Lope de Vega y Lord Byron. Como apunta Lockhart, este cambio de dirección por parte de Cervantes no solo derivó en la publicación de la obra maestra de la novela española, sino que también propició, en el caso de Scott, el establecimiento de una producción novelística que gozaría de un gran aprecio crítico en toda Europa, algo que le llevaría a ser denominado por un comentarista español del siglo XIX como el "Cervantes de Escocia". La sombra de Cervantes parece aún más alargada si tenemos en cuenta la presencia del autor español en determinados momentos clave de la vida del novelista escocés. Así, el deseo del joven Scott de destacar algún día en el mundo de la ficción parece haberse visto influido directamente por la lectura de las *Novelas Ejemplares* durante un periodo de larga convalecencia juvenil (Johnson 1244), mientras que el Scott ya veterano y cercano a la muerte, en uno de sus últimos días con vida, pediría al propio Lockhart que le leyera el famoso prólogo del *Persiles*, en el que Cervantes se despide de la vida mundana (Bell 70). La carrera del autor escocés parece por lo tanto profundamente marcada por su fascinación por Cervantes; no en vano, como destaca Bell, "Scott may be said to have begun and ended with Cervantes" (70).⁶¹³

⁶¹³ Grierson, ya en 1921, caracterizaba a Scott como una figura similar a la del hidalgo manchego: "Scott was himself a Don Quixote, dreaming of the past as still present and capable of being revived". (9)

El interés del autor escocés por Cervantes y por la literatura española parece, por lo tanto, datar de sus años más tempranos. Como destacan Bell (70) y ter Horst (201), Scott aprendió el castellano siendo un adolescente, y lo hizo para satisfacer su interés por la literatura española medieval y renacentista. El joven poeta escocés se familiarizó de esta manera bien pronto con obras como las *Guerras Civiles de Granada* (1595), de Ginés Pérez de Hita, el *Lazarillo de Tormes* (1554), o las propias *Novelas Ejemplares* cervantinas. Como destaca Snel-Wolfe (310), el interés del autor escocés por la literatura española parece motivado por la descripción de los ambientes caballerescos de obras como las de Pérez de Hita o por el propio *Amadís de Gaula* (1508), por lo que resulta plausible pensar que Scott se vio en un principio atraído por el *Quijote* precisamente por sus intereses caballerescos.

En cualquier caso, parece indudable que el interés de Scott por lo español fue una fuente de creatividad para el autor escocés. Así lo demuestra su intención de escribir un poema sobre la toma de Granada en 1798 (Bell 69), o su poema de temática visigótica *The Vision of Don Roderick* (1811), basado también en Pérez de Hita y que retoma el conocido motivo de la visión oracular del último rey godó, Don Rodrigo, que Scott emplea para celebrar las victorias del duque de Wellington en la Guerra de la Independencia, que el novelista escocés siguió muy atentamente desde los levantamientos del 2 de Mayo. Como destaca el propio Scott, la guerra de guerrillas prototípicamente española encontraba un claro paralelo con el belicoso pasado escocés, ya que “those bloody and unsparing skirmishes [...] showed that a nation, though conquered and overrun by invaders, may yet wage against them such a war of detail as shall in the end become fatal to the foreigners” (citado en Bell 70). Este interés por la historia de España se manifiesta también en los abundantes tomos sobre esta que pueden hallarse en la biblioteca de Abbotsford, en la que se pueden encontrar obras de carácter tan diverso como unas *Ordenanzas de las Armadas Navales de la Corona de Aragón* (1354, edición de 1787), la *Crónica de Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla y León* (1784), o un *Sumario de los Reyes de España*, de cuatro tomos y publicado por Eugenio de Llaguno (1781-2).⁶¹⁴

⁶¹⁴ La biblioteca de Abbotsford cuenta a su vez con ciertas obras y autores paradigmáticos de la literatura española. En ella se pueden encontrar algunas obras de Lope, el *Diablo Cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara, una edición italiana de la *Pícara Justina* (1601) de Francisco de Úbeda o una compilación de romances líricos españoles en alemán, *Sammlung der besten alter spanischen historischen Ritter- und Maurenromanzen*, editada por Depping en 1817, así como la

Sin embargo, el autor español que más parece haber interesado a Scott no es otro que Cervantes. Su interés por el novelista alcalaíno no se manifiesta únicamente en su destacable presencia en la biblioteca de Abbotsford, sino que es rastreable en los cientos de citas y referencias a su obra que pueden encontrarse en su producción novelística y ensayística, así como en la correspondencia personal y diarios del autor escocés (Snel-Wolfe 301-311). De hecho, en una de las últimas obras firmadas por Scott—y la que a priori quizás pueda resultar la menos cervantina de todas ellas—, sus *Letters on Demonology and Witchcraft* (1830), nos encontramos con un desliz que nos ofrece claras muestras del grado de interés que el autor escocés mostró por la gran novela cervantina, ya que, refiriéndose evidentemente a la célebre escuela nigromántica de Toledo, la *Ars Toletana*, Scott nos habla de la existencia de una escuela de brujería en el Toboso (VII: 213). En ciertas ocasiones los errores revelan mucho sobre las pasiones, incluso obsesiones, de quien los comete.

El interés de Scott por el *Quijote* también parece haberse materializado en su actividad editorial, ya que es conocido su intento de realizar una nueva edición en inglés de la traducción de Motteux de la obra cervantina, intento que finalmente cedería a su yerno John Gibson Lockhart, al que consideraba un mejor hispanista y al que Scott se refería afectuosamente como el “hidalgo” (Snel-Wolfe 308). A su vez, tal y como señala la propia Snel-Wolfe, si nos centramos únicamente en su producción novelística “it might be said that Scott had Cervantes in mind during his best work” (310).⁶¹⁵ En cualquier caso, antes de abordar la influencia de Cervantes y de otros

obra completa de Cervantes, con hasta ocho ediciones distintas del *Quijote* e incluso la continuación de Avellaneda. Tomo estos datos del catálogo de la biblioteca realizado por J.G. Crochane en 1834, y publicado por la editorial Constable de Edimburgo.

⁶¹⁵ Pese a esta reconocida fascinación, y pese a los cientos de referencias al *Quijote* en las novelas de Walter Scott (Snel-Wolfe 301), la crítica cervantina parece no haber prestado demasiada atención a la posible influencia del modelo novelístico que el *Quijote* ofrece a la obra del autor escocés, algo en lo que incide Michael Gerli (232). Animados por el talante quijotesco de héroes como Edward Waverley, autores como Alexander Welsh (1981), Theodor Wolpers (1986), Wolfgang G. Müller (1988), o más recientemente, Heinz-Joseph Müllenbrook (1999), han relacionado a ciertos personajes de las novelas de Scott con la figura quijotesca. Sin embargo, existe una preocupante carencia de estudios que aborden la influencia del “quijotismo de Cervantes” (Ortega y Gasset 1998: 87) o del “cervantismo” (Britton 1993: 22-23) en la obra del autor escocés. Tras el temprano (y breve) estudio del profesor sueco Carl August Hagberg, *Cervantes et Walter Scott: parallèle littéraire* (1864), son pocos los autores que han abordado las conexiones entre la novelística de Walter Scott y la de Cervantes, y los que lo han hecho se han centrado más bien en aspectos concretos de esta posible influencia, como el empleo de diferentes intermediarios narratoriales en los prefacios a las novelas de Waverley (Waswo 1980, Gaston 1991). Más recientemente, Robert ter Horst (2000), Michael Gerli (2005) y Howard Mancing (2009) se han ocupado de la influencia de Cervantes en las novelas de Waverley. Ter

modelos continentales marcados en gran medida por el *Quijote* en la obra del autor escocés, cabe preguntarse cuál fue la concepción crítica de Scott sobre la obra cervantina, algo que determinará en gran medida la influencia del *Quijote* en su primera novela, *Waverley, or 'tis Sixty Years Since*.

Los juicios de Scott sobre la novela cervantina y su protagonista se encuentran fundamentalmente en sus *Essays on Chivalry, Romance, and the Drama*, publicados en 1816.⁶¹⁶ En este ensayo, en el que Scott se ocupa a lo largo de más de cuatrocientas páginas del origen de la caballería, de su desarrollo en Europa y de su reflejo en los *romances*, el autor escocés trata, como es natural, del *Quijote*, obra que parece considerar como el ejemplo de la transición entre un tiempo feudal y una época que se encamina hacia la modernidad. El ridículo comportamiento caballeresco de Don Quijote, se debería, más allá de su locura, a su ahistoricidad, a la falta de comprensión de los

Horst trata las afinidades entre la obra de Cervantes y la del autor escocés, así como la similar relación inclusiva respecto al *romance* de ambos autores. Gerli analiza la utilización de Cervantes por parte de Scott en relación a sus propios planteamientos sobre la legitimidad del género de la novela a principios del siglo XIX, mientras que Mancing, limitado al contexto de un capítulo sobre la recepción de Cervantes en Gran Bretaña durante los siglos XIX y XX, subraya la fascinación del autor escocés por Cervantes y ciertos paralelismos entre ambos autores. En su entrada para la Gran Enciclopedia Cervantina sobre la recepción del *Quijote* en el Reino Unido, Pedro Javier Pardo también ha explorado la recepción de la obra cervantina por parte de Walter Scott en el contexto de la recepción británica del *Quijote* durante el Romanticismo. La entrada de Pardo se encuentra en estos momentos en prensa.

⁶¹⁶ En *Lives of the Novelists* (1821-1824) también pueden encontrarse algunos comentarios del autor escocés en torno a algunos autores pertenecientes a la tradición cervantina europea como Fielding, Smollett o Le Sage. De Fielding, Scott critica las hipérbolas asociadas a la quijotesca figura de Parson Adams, que en su opinión le convierten en un personaje poco realista, así como su uso de las historias interpoladas, en el que ve la influencia clara del autor español (19). En cuanto a Smollett, Scott juzga su traducción de la novela cervantina como inferior a la de Motteux, criticando a su compatriota por seguir demasiado la versión de Jarvis (44-45). El autor escocés también hace referencia al *Launcelot Greaves*, en el que reconoce el carácter quijotesco de su protagonista, algo que propicia de nuevo el juicio negativo de Scott, ya que en su opinión, la aparición de un segundo Quijote resultaría altamente improbable en la Inglaterra dieciochesca, en la que el espíritu caballeresco que todavía pervivía en la España del XVII se encontraba totalmente extinto:

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'. (52-53)

cambios históricos que se venían produciendo en la España del momento, en la que los usos caballerescos, pese a haber estado vigentes no demasiado tiempo atrás, comenzaban a ser una reliquia del pasado:

The right which crown-vassals claimed and exercised, of imposing exorbitant tolls and taxes within their domains, was often resisted by the knights-errant of the day, whose adventures, in fact, approached much nearer to those of Don Quixote than perhaps our readers are aware of. For although the Knight of La Mancha was, perhaps, two centuries too late in exercising his office of redresser of wrongs, and although his heated imagination confounded ordinary objects with such as were immediately connected with the exercise of Chivalry, yet at no great distance from the date of the immitable romance of Cervantes, real circumstances occurred, of a nature as romantic as the achievements which Don Quixote aspired to execute. (85-86)⁶¹⁷

De este modo, Scott, tal y como señala McDonald Jr, plausibiliza el comportamiento de Don Quijote como un vestigio de un tiempo feudal en un presente que poco a poco se distancia de este:

Thus, while acknowledging the over-developed imagination of the hero, Scott nevertheless affirmed that the Knight's character and actions had some basis in actuality, as did the romances; and elsewhere in the same essay he declared that the defiance which Quixote hurled against the Merchants of Toledo had its prototype in the opposition of the Knights to the encroachment of the King's taxes. (41)

Romance y caballería andante resultan por lo tanto anacrónicos, pero no son ya la perversión total del intelecto que la visión puramente cómica del *Quijote* habitualmente asignaba al comportamiento del hidalgo manchego, ya que son entendidos por Scott como la herencia de un pasado que se ha desvanecido paulatinamente, pero que aún muestra sus raíces en el presente. La figura quijotesca se convierte para Scott en el medio adecuado para reflejar la transición entre dos tiempos, entre el pasado feudal y el presente, algo que otorga a la novela de Cervantes su sincretismo característico,

⁶¹⁷ Scott incide en esta idea previamente al comparar la costumbre del reto en Ariosto y Cervantes como algo no excesivamente anacrónico en el tiempo en el que sus novelas fueron escritas:

Thus, the bridge of Rodomont, in the *Orlando Furioso*, and the valiant defiance which the Knight of La Mancha hurled against the merchants of Toledo, who were bound to the fairs of Murcia, were neither fictions of Ariosto and Cervantes, but had their prototypes in real history. The chivalrous custom of defying all and sundry to mortal combat, subsisted in the Borders until the days of Queen Elizabeth, when the worthy Bernard Gilpin found in his church of Houghton le Spring a glove hung over the altar, which he was informed indicated a challenge to all who should take it down. (48)

capaz de aunar las alturas romancescas de los tiempos caballerescos con el mundo materialista y picaresco de la España del XVII. Además, como Scott destaca posteriormente en su ensayo siguiendo las opiniones sobre la novela cervantina de su compatriota Tobias Smollett, el *Quijote* pareció propiciar el declive definitivo de los romances caballerescos en España, que con el avance de los tiempos y el paulatino deterioro de las costumbres caballerescas, habían perdido gran parte de su influencia, convirtiéndose en un género literario ridículo y despreciado:

The Romances of Chivalry, did not, however, sink into disrepute under the stern rebuke of religious puritans or severe moralists, but became gradually neglected as the customs of chivalry itself fell into disregard; when of course the books which breathed its spirit, and were written under its influence, ceased to produce any impression on the public mind, superseded by better models of composition, and overwhelmed with the ridicule of Cervantes, sunk by degrees into utter contempt and oblivion. (188-189)

La visión de Scott sobre el *Quijote* se encuentra, por lo tanto, bastante alejada de la completa idealización que los románticos alemanes expandieron por Europa y que halló su reflejo en el Reino Unido en escritores como Charles Lamb, en cuya opinión el propósito de Cervantes no fue la risa, sino más bien las lágrimas (citado en McDonald Jr 38). Como destaca McDonald Jr, la visión de Scott sobre la obra cervantina parece ocupar un territorio intermedio, más cercano a la flexible interpretación de autores como Henry Fielding o Tobias Smollett que a las visiones cómicamente degradadoras de finales del siglo XVII o a aquellas más idealizantes de los propios románticos:

As we might expect, though, his view is somewhat more down-to-earth than that of many of the romantics. To begin with, Scott shared the common view that the novel was not a satire against chivalry or books of chivalry in general; but he was aware of satirical qualities and believed it cast ridicule on even so excellent a romance as the *Amadis* simply because the latter was so well known. He felt, however, that the satire was directed primarily against later degradations of romance, especially in Spain. (38)

Scott desarrolla una aproximación integradora respecto al *Quijote*, capaz de reconocer tanto su potencial satírico como las cualidades nobles del hidalgo y de la caballería andante. Para el autor escocés, el *Quijote* ofrecería un ejemplo novelístico inclusivo, en el que modelos narrativos bien distintos y diversas actitudes frente a lo romancesco tendrían cabida. Como ya destacaba Bell en 1932, "the great debt of Scott to Cervantes may plausibly be stated thus: that he learnt from him how vast a mass of matter might

be included in his art" (80). Esa amplia "mass of matter" abarcaría tanto lo maravilloso como lo humorístico y realista, algo que en opinión de McDonald Jr, daría a la novelística del autor escocés ciertos aires propios del *comic romance*:

Viewing the novel as a whole, Scott apparently conceived it to be a comprehensive work of art with an unmistakable foundation in reality, a kind of comic romance that combined the marvellous, the humorous, and the realistic. It has been said of him as a critic that his judgements were 'less delicate and subtle' than those of Hazlitt, Hunt, Lamb, and Coleridge, and 'more reasonable' in the eighteenth century sense, but that 'they are marked by a regard for the imagination that would have seemed most unreasonable to many men of the eighteenth century.' Confirming this, Scott's written criticism of *Don Quixote* puts him in a middle position between the earlier extremes which regarded the novel as satire or pure farce and some contemporary extreme which regarded it as basically tragic. Withal, it appealed by its 'genial humanity', to use his own epithetical characterization of the novel. (41-42)

Como se desprende de las palabras de MacDonald Jr, a Scott le interesa sobre todo la capacidad integradora de Cervantes, expresada en el contraste entre la imaginación romancesca del hidalgo manchego y la dura realidad en la que el Quijote pretende reproducir sus ideales caballerescos, algo que el autor escocés resalta al clasificar a la obra cervantina como un *romance* (39).⁶¹⁸

Scott trasladará sus ideas sobre la novela cervantina a su propia práctica novelística, en la que, como ha argumentado ter Horst, se puede encontrar un sincretismo genérico similar al que el autor español desarrolla en el *Quijote*:

Thus both Cervantes and Scott structure their stories around interplay between romance and novel. Scott creates interaction between them by means of both time and space. He projects the chivalric into the commercial chronologically [...] Cervantes fashions dialogue between romance and novel by placing romance plot in a known and detailed geographic setting [...] The novel is retransformed into a romance that can never be unmindful of its baseness, romance is irreversibly contaminated by novel just as novel is incurably contaminated by romance. This

⁶¹⁸ "Taken alone, this definition might suggest that Scott applied the word 'romance' in a mock sense to Cervantes' novel; but a more extended consideration of the 'Essay on Romance' indicates otherwise. Viewed historically, he writes, there 'Romance and real history have the same common origin;' and the 'progress of Romance, in fact, keeps pace with that of society.' When the prose succeeded the metrical tale, 'from being a mere rhapsody of warlike feats, the Romance began to assume the nobler and more artificial form of a picture of manners.' The first definition he gave, then, was apparently applicable to contemporary works; and he recognized a changing concept or practice in the romance as historically viewed, whereby 'romances' before recent times were different. It is the earlier notion of the 'romance' —as a work which along with the marvelous contains the 'real'— that he apparently had in mind when he applied the term to *Don Quixote*". (Macdonald Jr 39)

same infection is the great malady of Scott's major fiction, and if the critics have blindly limited both writers to the conditions of romancers alone, it is because they have been unable to see the long and continued tradition to which Cervantes and Scott belong and in which both are supreme. (218-219)

Como destaca de ter Horst, Scott pertenece por lo tanto a la tradición del realismo inclusivo y dialógico cervantino, al que da una particular vuelta de tuerca, situando el contraste entre lo ideal y lo material en una precisa ambientación histórica y cronológica, en otras palabras, transformando este contraste en el diálogo entre dos momentos históricos distintos. El *Quijote* y el conflicto quijotesco entre la idealidad romancesca y la realidad material se convierte en un punto de partida que sirve a Scott para articular la contraposición entre un pasado estéticamente bello por sus asociaciones con lo caballeresco, pero que lentamente se desvanece, y un presente antiromancesco, racional y pragmático. Los héroes característicos de las novelas del autor escocés se moverán siempre en esta tensión y tendrán que evolucionar de una visión idealista marcada por ese pasado caballeresco a un entendimiento más desengañado y razonable de la historia, algo que nos dirige necesariamente a la segunda de las tradiciones de las que Scott hace uso en *Waverley*, la del *bildungsroman*, que el novelista escocés conocía muy bien gracias a su fascinación por la literatura alemana de finales del siglo XVIII, aspecto del que nos ocuparemos en el próximo apartado.

6.2. GERMAN MAD: WALTER SCOTT Y LA LITERATURA ALEMANA

German literature has scarcely ever been fairly appreciated in our own country; it is either harshly and injudiciously censured, or foolishly and enthusiastically praised; it has had partisan and opponents in plenty, but few intelligent judges.

James Macdonald, *Edinburgh Review* 3, 1804 (Citado en Alexander, 119)

So great is the rage for German tales and novels, that a cargo is no sooner imported, than the booksellers' shops are filled with a multitude of translators who seize with avidity and without discrimination whatever they can lay their hands on.

The Critical Review, Junio de 1807 (Citado en Raven, 717).

[...] the literary persons of Edinburgh [...] were first made aware of the existence of works of genius in a language cognate with the English and possessed of the same manly force of expression. They learned, at the same time, that the taste which dictated the German compositions was of a kind as nearly allied to the English as their language.

Sir Walter Scott, *Translations and Imitations of German Ballads*, 1796 (Citado en Melville Clark, 249)

6.2.1. La recepción de la literatura alemana en las letras inglesas de la segunda mitad del siglo XVIII

Como se desprende de los testimonios que ofrecen los artículos del *Edinburgh Review* y del *Critical Review*, durante la primera década del siglo XIX la literatura alemana se convirtió en el Reino Unido en un fenómeno editorial de primer orden. De ser una literatura provinciana y poco relevante a nivel internacional, las letras alemanas se transformarán a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII y en los albores del XIX en una literatura que comienza a exportar sus productos a terceros países, donde empiezan a ocuparse de las producciones culturales de unas tierras que, como demuestra el siguiente extracto del número XXVI del *Edinburgh Review* de 1816, no hace demasiado tiempo eran más conocidas por sus delicias culinarias que por sus excelencias poéticas:

The astonishing rapidity of the development of German literature, has been the principal cause both of its imperfections, and of the enthusiasm of its warmer admirers. About five-and-twenty or thirty years ago, all we knew about Germany

was that it was a vast tract of country, overrun with hussars and classical editors; and that, if you went there, you would see a great tun at Heidelberg; and be regaled with excellent old hock and Westphalian hams; the taste of which good things was so predominant as to preclude the slightest approach of any poetical grace or enthusiasm. At that time, we had never seen a German name affixed to any other species of writing than a treaty, by which some serene highness or other had sold us so many head of soldiers for American consumption, at a fair and reasonable market-price; or to a formidable apparatus of critical annotation, teeming with word-catching or billingsgate in Greek and Latin. (Citado en Stockley 1)

Este desconocimiento de la literatura alemana se verá atenuado no solo por el extraordinario número de obras alemanas que comienzan a llegar a las Islas Británicas, sino también por la creciente atención crítica que estas reciben. En este sentido, se puede situar un punto de partida bien claro en la conferencia pronunciada por Henry Mackenzie, el célebre autor de *The Man of Feeling* (1771), en la *Royal Society* de Edimburgo el 21 de Abril de 1788, y a la que Scott se refiere en la tercera cita que encabeza esta sección. Mackenzie, que titula su conferencia *Account of the German Theatre*, basándose claramente en el ensayo *Nouveau Théâtre Allemand* (1782-1785) de Friedel y Bonneville, y en la *Histoire abrégée du Théâtre Allemand* de Junker (1772) (Stokoe 27), hace un repaso de las principales novedades de la escena alemana durante las últimas décadas del siglo XVIII, prestando especial atención a las llamativas obras de los autores del *Sturm und Drang*. El novelista escocés se centra fundamentalmente en Lessing, Goethe y Schiller, y destaca la violencia y terrores de la escena alemana, que prefiere a la “flat, insipid representation of restrained passions and chastened manners” (28) que caracterizaba a las obras dramáticas de corte neoclásico. A su vez, para Mackenzie existe una clara contradicción entre el lenguaje sublime que los autores alemanes emplean y una acción en muchos casos libertina e inmoral (27-28), idea que, como se verá a lo largo de esta sección, era corrientemente asociada con las obras alemanas desde los sectores más conservadores de la sociedad británica. En cualquier caso, pese a estas pequeñas máculas, Mackenzie realiza un elogio tremendo de *Die Räuber* de Friedrich Schiller, el primer drama publicado del autor alemán y que había sido representada en el *Nationaltheater* de Mannheim en 1782.

El efecto de la conferencia de Mackenzie, que se publicaría en 1790 en las *Transactions of the Royal Society*, parece haber sido inmediato. En 1792, Alexander Fraser Tytler publica su traducción de *Die Räuber*, que titula *The Robbers*, a la que se sumarán otras cuatro traducciones de la obra. El *Werther* (1774) de Goethe será otro gran

beneficiado del impulso que Mackenzie otorgó a la literatura alemana, ya que contaría con dieciocho ediciones hasta 1830, convirtiéndose en un auténtico fenómeno literario y social, que incluso propiciaría la parodia *The Rovers, or the Double Arrangement* (1797), aparecida en el semanario conservador *The Anti-Jacobin* y que critica el wertherismo y la literatura alemana en general por sus tendencias subversivas (35).⁶¹⁹ Como destaca el propio Scott, la conferencia de Mackenzie “made much noise, and produced a powerful effect” (citado en Stokoe 29), propiciando todo tipo de respuestas, favorables y desfavorables, ante este nuevo fenómeno literario.

Sin embargo, pese a la importancia de la conferencia de Mackenzie, sería erróneo pensar que la recepción de la literatura alemana del XVIII se produce en Gran Bretaña justo a raíz de la contribución de Mackenzie. Más que un descubridor, Mackenzie se asemeja a un catalizador que permitirá la renovación de los esfuerzos de difusión de la literatura alemana que se venían produciendo en Gran Bretaña desde los años 70. Durante esta década se iniciará el proceso de recepción y análisis crítico de una literatura exótica y desconocida en el Reino Unido hasta esos momentos, un proceso al que Mackenzie otorgará un impulso fundamental y que cristalizará durante los últimos años del siglo XVIII y la primera década del XIX, el momento en el que Sir Walter Scott inicia su carrera como traductor, poeta y novelista.

La recepción de la literatura alemana durante la segunda mitad del siglo XVIII se ve marcada por la extraordinaria popularidad de dos autores, el poeta y pintor suizo Salomon Geßner, y el novelista C. M. Wieland, cuyas obras serán traducidas y editadas con una gran rapidez durante este periodo. Para otorgar a la recepción de

⁶¹⁹ Entre 1799 y 1800 aparece otra parodia de la literatura alemana en la revista *The Meteors*, titulada *The Benevolent Cutthroat, not by Kotzebue, but by Klotzboggenhaggen*. Frauke Reitemeier ha comentado la tremenda popularidad del *Werther* desde su primera traducción en 1779:

Um 1780 verändert sich das Publikuminteresse etwas, Johann Wolfgang von Goethes *Leiden des jungen Werthers* (1774; 1779 übersetzt) läßt sich, wie die Naturschilderungen zeigen—zwar in die Tradition der schwärmerisch-empfindsame Romane stellen, fügt jedoch ein neues, beunruhigendes Element hinzu. Dennoch ist ein Großteil der Leserschaft von dem deutschen Autor begeistert, in der Nachfolge entstehen auch in Großbritannien, wie bereits auf dem Kontinent, zahlreichen ‚Wertheriaden‘. Einige Rezesenten hegen ernste moralische Bedenken. (161) [En torno a 1780 se transforma el gusto del público, *Las Cuitas del Joven Werther* (1774, traducido en 1779) se dejan encuadrar en la tradición de las novelas sentimentales-romancescas, aunque agrega un nuevo e intranquilizante elemento. A pesar de todo, una gran parte del público lector se encuentra maravillado por el autor alemán, y en Gran Bretaña se sucederán, como ya había ocurrido en el Continente, numerosas ‘wertheriadas’. Algunos críticos elevarán serias reflexiones morales.]

estos autores su verdadero valor, se debe considerar que el estudio del alemán en el Reino Unido durante estas últimas décadas del siglo XVIII era una rareza. Como la visión retrospectiva de uno de los críticos del *Edinburgh Review* revela ya en 1814, “thirty years ago, there were probably in London as many Persian as German Scholars” (citado en Stockley 2). Existía, por lo tanto una carencia preocupante de críticos y traductores de las obras alemanas, algo que concede un cierto valor añadido a aquellos autores germanos que serán traducidos y reseñados durante esta época.⁶²⁰ Como se ha destacado anteriormente, C. M. Wieland ocupará un lugar primordial entre los escasos autores alemanes que logran hacerse un hueco en las letras británicas, convirtiéndose en el autor alemán más respetado en tierras anglosajonas:

In the second half of the eighteenth century no German writer except Gessner was as popular in England as Wieland, and many of his works were translated earlier into English than into French. Between 1770 and 1775 almost each year brought a translation; again 1785, 1795 and 1798 Oberon. About 1795 began, too, the series of reviews of Wieland’s works contributed to the *Monthly*, the *Monthly Magazine* and the *Critical* by W. Taylor [...] In the *Critical* he calls Wieland ‘in every sense the greatest writer of the Germans’. In the same article he passes shortly in review the translations made up to that date. It is true that Wieland’s popularity declined as the nineteenth century advanced. (Stockley 77-8)

El periodo de apogeo de la recepción de Wieland en Gran Bretaña ha de ser situado de esta manera en este último tercio del siglo XVIII. La razón principal de su popularidad durante este periodo ha de buscarse en su innegable afinidad con los mejores novelistas británicos del siglo XVIII, algo que en opinión de Stockley facilitó sin duda su entrada en el mundo literario británico:

That Wieland was in so many ways not typically German was probably one of the chief reasons of his popularity in England. He imitated English writers, especially Sterne, and was much influenced by contemporary French philosophy, as the whole character of his writing in his second period bears witness. He soon became popular in France, and this also facilitated his introduction to English readers. The ease and lightness of his style obviated the prejudice against the proverbial dullness and heaviness of German works, and showed that ‘the German Muses are

⁶²⁰ F. W. Stokoe realiza un completo análisis de aquellos introductores de la lengua alemana en la Gran Bretaña de la segunda mitad del siglo XVIII (22-26), entre los que destacan el reverendo G.F. Wendeborn, pastor de la iglesia alemana de Londres en Ludgate Hill con sus *Elements of German Grammar* (1774, sucesivas ediciones en 1790 y 1797), G. H. Noehden, uno de los traductores tempranos de Schiller que también escribió su propia *Grammar* en 1800, el reverendo Dr. W. Redner, traductor de Kotzebue, Goethe y Schiller, y aparentemente profesor de alemán en la Universidad de Cambridge, que produjo una gramática en 1799 y publicó su *Complete Analysis of the German Language* en 1804; o el extravagante Dr. Willich, que posteriormente sería profesor de alemán de Sir Walter Scott en Edimburgo.

no longer remarkable for their awkward carriage, but for elegance and grace.' (78-79)

La afinidad de Wieland con determinados autores ingleses—entre los que Stockley inexplicablemente obvia a Fielding— y su carácter cosmopolita favorecieron notablemente su recepción europea y británica, algo que se evidencia por la prontitud y rapidez con la que las traducciones de algunas de sus obras aparecen en Gran Bretaña. Así, en 1764 ya nos encontramos con traducciones de obras del período conocido como *seráfico* de Wieland (su primera etapa como escritor), ya que *Der geprüfte Abraham*, de 1753, es traducido como *The Trial of Abraham*, convirtiéndose en la primera obra de Wieland traducida en el Reino Unido. En 1771 Wintersted traduce el *Socrates mainomenos oder die Dialoge von Diogenes von Sinope* (1770) como *Socrates out of his Senses, or Dialogues of Diogenes von Synope*, que será apreciado por el *Monthly Review* de 1772 (XLVI) como una obra “abounding in delicate satire, pleasant humour and excellent sentiments” (citado en Stockley 80). El *Monthly* también se hace eco de la extraordinaria similitud de esta novela con las obras de Laurence Sterne (80).⁶²¹ La obra de Wieland también fue juzgada favorablemente por *The Critical Review* en su número XXXIII de 1772 (80).

1773 será un año especialmente relevante dentro de la recepción de Wieland, ya que sus dos primeras grandes novelas, *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* y *Geschichte des Agathon* son traducidas por John Richardson de York, que ya había traducido las obras de Lessing al inglés, por lo que era un traductor ya experimentado del alemán.⁶²² La primera de las dos obras en aparecer es el *Don Sylvio*, que es traducida por Richardson como *Reason triumphant over fancy; exemplified in the singular Adventures of Don Sylvio von Rosalva. A History in which every marvellous event occurs naturally*. La traducción de Richardson se publicará en cinco volúmenes por la editorial Wilkie de Londres y, aunque pasará algo desapercibida entre la crítica, el *Monthly Review*, en su número XLVIII de este mismo año, la valora como una novela bastante

⁶²¹ La influencia de Sterne en Wieland ya fue tratada por Carl August Behmer en su obra *Laurence Sterne und C. M. Wieland* (München: Haushalter, 1899), y posteriormente por Peter Michelsen en *Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962).

⁶²² Thomas C. Starnes (2005) ha levantado ciertas dudas sobre autoría de las traducciones del *Don Sylvio* y del *Agathon*, generalmente otorgada a John Richardson de York. Para Starnes, un supuesto Justamond, o los hermanos Justamond, de origen hugonote, sería el autor o los autores de la traducción, mientras que el *Don Sylvio* habría sido traducido por un bibliotecario, Heydinger (129-130). No contamos con datos suficientes como para aceptar o rechazar las tesis de Starnes.

superior a las de su clase, pero realiza algunas objeciones a la falta de decoro de alguno de sus pasajes (Stockley 83), probablemente refiriéndose a la narración interpolada del príncipe Biribinker, que, como se vio anteriormente, abundaba en un humor grosero y escatológico. Por su parte, el *London Magazine* destaca que en la novela “there is a good share of fancy displayed”, aunque también destaca cómo no se encuentra a la altura de su modelo, el *Quijote* cervantino (citado en Beyer 210).

Como ya se ha dicho, Richardson publica en este mismo año de 1773 su traducción de la gran obra de Wieland, *Geschichte des Agathon*, que aparece en la editorial Cadell de Londres como *The History of Agathon*. La traducción de Richardson se basa en la primera edición de la obra, la de 1766-7, y ha sido considerada por Stockley como “a correct and careful piece of work, and spite of small imperfections and a certain stiffness of style, decidedly the best early prose translation from German” (81). En el prefacio a la obra, el traductor realiza una importante labor divulgativa, dando a conocer la literatura alemana, prácticamente desconocida en ese momento, y defendiéndola al mismo tiempo de las acusaciones de mediocridad procedentes fundamentalmente de Francia, ya que en su opinión “it is certain, that at several periods since the revival of letters, Germany has produced men of great abilities” (*The History of Agathon* i). El traductor destaca la erudición filológica característicamente teutona, así como los descubrimientos alemanes en química y en la historia natural. Nombres como von Haller, Geßner, Lessing o Gellert son subrayados por el traductor inglés, que también acentúa cómo “their poetry has undergone a very striking change, and we may discover in several of their later compositions, proofs of original genius, and great sublimity of conception and imagination” (iii). Una de las razones que motivan su admiración por el espectacular desarrollo de las letras alemanas es un cierto paternalismo británico, ya que el traductor reconoce cómo muchas de estas producciones han sido modeladas por un gusto claramente inglés:

[...] the Germans of the present times seem in great measure to have formed themselves on English models, and have, therefore, a particular claim of protection and encouragement from us. Most of our approved writers have been translated into their language, been read, admired, and spoken of by their ablest and most esteemed authors with great applause: and though a German Shakespear, Milton, Pope, Addison or Hume, may possibly sound strange to an English ear, yet 'is well known, that these several writers have been translated by some very ingenious men, with a surprising degree of accuracy and elegance. Natural partiality for our own country, cannot but strongly inforce this plea in their favour, as it will reflect some degree of merit upon our own writers, who may very reasonably be

supposed to have contributed to introduce a more chaste and correct manner of writing among their neighbours. It must afford too an agreeable prospect to an Englishman, to see the beauties of his most favourite writers flourishing in a soil, which has hitherto been thought so improper and unfavourable, for their cultivation and improvement. (vi-vii)

En lo que respecta a la composición de novelas y romances, Richardson destaca cómo estas han encontrado un cierto éxito solo recientemente, ya que “the translations of Fielding, Richardson, and a few of our best authors” han satisfecho el apetito novelesco de los alemanes (vii). De entre los novelistas se destaca a Gellert y a Rabener, al que define como “the German Swift” (viii). A Wieland lo describe como “a man of genius and erudition”, “distinguished [...] as a poet, satirist, as a moral and as a dramatic writer”, subrayando la tremenda fama del autor suabo entre los críticos alemanes del momento (ix). Sobre *Agathon*, Richardson enfatiza cómo la novela es considerada la obra maestra de Wieland (x), para ofrecer posteriormente un breve resumen de la trama, señalando que

Mr. Wieland's stile is nervous and strong, his descriptions poetical and picturesque, though on some occasions they may be too wild. His reasoning upon the whole is just, and in many parts we meet with that noble simplicity, which is the characteristic mark of the antient manner of writing, and the test of the true genius. (xi-xii)

El traductor también presta especial atención a las cualidades satíricas de Wieland, destacando su ataque a los escritores de novelas y romances (xii), pero criticando aun así la afectación de su humor bajo (xiii), un rasgo que parece no gustar a Richardson, ya que destaca el contraste que estas pequeñas manchas ofrecen con la brillantez de Wieland en otros pasajes, algo que resulta aún más chocante para el traductor inglés (xiv).

En lo que respecta a la recepción crítica de la traducción de Richardson, cabe resaltar que esta se verá marcada por una dualidad que la novela ya había experimentado en Alemania, y que no es otra que la derivada del elogio de las principales virtudes de la novela junto con la censura del retrato moral que se desprende de la obra. En Marzo de 1774, el *Monthly Review* en su número L destaca a Wieland como un discípulo de Sterne, no en vano declara cómo “we observed [...] that we thought, in some instances, he kept the manner of Sterne [...] in view; and we still consider him in some measure a disciple of that eminent master: yet he follows no leader with so much servility as to incur the reproach of being an imitator” (citado en

Kurth-Voigt 1994: 60). Ralph Griffiths, el editor principal del *Monthly*, que es quien realiza la reseña, destaca también el adecuado retrato que Wieland hace del mundo clásico (Kurth-Voigt 1994: 61). Sin embargo, el editor inglés critica la representación demasiado atractiva de los placeres sensuales, algo que quizás podría llevar a los jóvenes poco reflexivos a confundir lo licencioso con lo moral, aunque trata de justificar la presencia de estos elementos por la naturaleza contrastiva de la novela de Wieland, en la que lo moral y lo inmoral han de estar adecuadamente representados (61). Griffiths ejemplifica estos principios insertando siete largos pasajes del *Vorbericht*, que no había sido incluido por Richardson en su traducción. En cualquier caso, el recensor del *Monthly* critica la falta de una conclusión ejemplar al final de *Agathon*, algo que, como destaca muy acertadamente Kurth-Voigt (1994: 63-64) ya había sido ampliamente censurado durante la recepción inmediata de la obra en Alemania.

En este mismo mes aparecerá una reseña de *Agathon* bastante menos extensa en el *Critical Review: or Annals of Literature*. Esta revista ya se había hecho eco de las traducciones del *Socrates mainomenos* y del *Don Sylvio* en 1773. El recensor se centra en la representación del héroe de la novela, en su personalidad y en el camino educativo que experimenta, destacando cómo el héroe es capaz de evolucionar, ya que “in the more early [sic] part, he is sometimes led astray by youthful passions, his disposition contracts not depravity from the allurments of pleasure, and in years he improves in wisdom and virtue” (citado en Kurth-Voigt 1994: 66). A su vez, el *Critical Review* destaca el método contrastivo de Wieland, que permite a la figura principal de la novela destacar sobre el resto de personajes: “the native rectitude of his principles is displayed in the most advantageous light, by being contrasted with those of other persons mentioned in the history, whose characters are drawn in lively and striking colours” (citado en Kurth-Voigt 1994: 66). La atmósfera clásica en la que se inscribe la novela también es especialmente apreciada, ya que proporciona “entertainment to the imagination, and agreeably delineate[s] the manners of those remote ages” (citado en Kurth-Voigt 1994: 66). Al igual que ya hiciera el *Monthly*, el *Critical Review* lamenta lo lascivo y seductor de ciertas escenas, siguiendo el patrón de estimación positiva de la novela en líneas generales pero de censura respecto a la moralidad que se desprende de la misma.

Durante este mismo año aparecerán otras dos reseñas del *Agathon* en publicaciones periódicas del ámbito anglosajón. En Marzo, el *London Magazine: Or*

Gentleman's Monthly Intelligencer, que también había publicado reseñas relativas al *Don Sylvio* y a Wieland como autor en 1773, en la que se subrayaba su papel como restaurador de las musas a la literatura alemana (Kurth-Voigt 1994: 67), destaca la reflexión que la novela fomenta en el lector y relaciona la obra de Wieland con las *Aventures de Télémaque* de Fénelon. En Abril, *The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* trata de familiarizar a sus lectores con el *Agathon*. El recensor acentúa, al igual que Richardson en su prefacio, los progresos realizados por la literatura alemana durante los últimos años (Kurth-Voigt 1994: 69) y, refiriéndose más concretamente a la novela de Wieland, enfatiza cómo *Agathon* es una figura realista con la que el lector puede identificarse fácilmente (Kurth-Voigt 1994: 70). Ya en 1775, el *Edinburgh Review* se centrará, con una clara finalidad política, en el modelo de estado ideal que aparece en los capítulos del *Agathon* que describen la República de Tarento, algo que ha sido acertadamente señalado por Kurth-Voigt (1994: 70-71).

Durante los años ochenta del siglo XVIII el interés por Wieland y por la literatura alemana parece menguar, ya que no nos encontramos con traducciones de obras relevantes o reseñas en las que se hable de autores en lengua alemana, pero el panorama parece revitalizarse gracias a la publicación de la ya mencionada conferencia de Mackenzie sobre el teatro alemán en 1790. Como se señaló anteriormente, los autores del *Sturm und Drang* serán los principales beneficiados de la difusión de la obra de Mackenzie. En el mismo año de la publicación de su conferencia ya aparece una serie de artículos en la revista *The Speculator* en los que la literatura alemana es el principal objeto de discusión. Como la propia revista destaca, se trataba de atraer “some share of attention to a subject where curiosity is so laudable, and by giving an idea, faint as it may be, of the exertions of the Germans, in works of taste and imagination” (citado en Stokoe 34). *The Speculator* se centrará en autores como Leisewitz, von Gerstenberg, von Klinger, Goethe y Schiller, tratando obras que paulatinamente irán adquiriendo una gran popularidad como el *Götz von Berlichingen* de Goethe, que, como veremos más adelante, tendrá una especial relevancia en la carrera literaria de Scott. Cinco años más tarde, el *Analytical Review* se hace eco del creciente interés por la lengua y cultura alemanas, por lo que en noviembre se anuncia la publicación de un *Prospectus of the Plan of a concise Review of original German Books*, cuyo objetivo sería “to give the true characters of such original German books, as may most likely interest the greater part of English readers [...] who are desirous of being

somewhat better acquainted with the present state of German literature, and who have already applied, or intend at some future period to apply, to the study of the language itself" (citado en Stokoe 36). Pese a este loable interés, Stokoe destaca cómo no han sobrevivido copias de los ejemplares que constituían el anunciado *Prospectus*, algo que lo lleva a pensar que el interés serio por la literatura alemana no era lo suficientemente importante en esos momentos (36).

En cualquier caso, la recepción de Wieland parece resurgir mediada la última década del siglo XVIII. En 1795 aparece una reseña de la publicación de los primeros tomos de las obras completas de Wieland, que habían aparecido en lengua alemana en Leipzig durante el año anterior. Werner W. Beyer ha definido esta reseña como el segundo evento más importante en la construcción de la reputación de Wieland en Gran Bretaña tras la publicación de *Agathon* (215). Como destaca Kurth-Voigt (1994: 72), la publicación de las obras completas se siguió con gran interés en Gran Bretaña, y será de nuevo el *Monthly Review* de Griffiths quien de a conocer este acontecimiento. La reseña de los *Sämmtliche Werke* correrá a cargo de William Taylor de Norwich, sin duda el mayor experto británico en literatura alemana de esos momentos. Para Stokoe, Taylor fue "almost the only reviewer of German works who is at all extensively acquainted with German literature" (38).⁶²³ Si bien la calidad de sus aportaciones sobre la literatura alemana del momento ha sido discutida (Stokoe: 44, Berger: 215, Behler: 544), su entusiasmo por la difusión de esta fue innegable, ya que entre 1793 y 1810

⁶²³ William Taylor de Norwich, hijo de un comerciante, fue enviado como adolescente a Holanda, Francia e Italia para formarse, países desde los que escribía en las lenguas que estudiaba, por lo que se le presupone una cierta facilidad para el aprendizaje de los idiomas. En 1781 es enviado a Detmold, en Alemania, donde adquiere una gran fluidez en el alemán y una fascinación por la cultura y literatura alemanas que perdurará durante toda su vida. Pese a que la calidad de algunos de sus juicios críticos ha sido discutida, F. W. Stokoe resalta su importante papel en la difusión de la literatura alemana durante estos últimos años del siglo XVIII:

But with all his errors of statement and errors of judgement, Taylor did good service in early days by keeping the subject of German literature before the minds of the review-reading public in a form that could scarcely fail to awaken interest. His knowledge of the German language and literature, though inaccurate, was considerable; the abundant facility with which he wrote, the surprising and sometimes forcible peculiarities of his temperament and style, his own real if rather superficial enthusiasm for his subject, his dogmatism, his lively though peculiar and limited intelligence fitted him for the role of propagandist. His usefulness must progressively decline after 1818, as the treatment of German literature is entrusted to writers of better quality, and the kind of information he possesses becomes more common. For the earlier period, it appears hardly an exaggeration to assert that without him scarcely a single intelligent remark on German literature would have been made public from one year's end to another. (42-43)

publicará unos 1750 artículos sobre la materia, que sistematizaría posteriormente en su *Historic Survey of German Poetry* (1828-1830). En su reseña, Taylor, un reconocido admirador de Wieland, sitúa al autor suabo muy por encima de eminentes satiristas como Swift o Voltaire:

Few writers have so uniformly walked within the precincts of the beautiful. He never swells into bombast, he seldom mounts to sublimity, and, if he sometimes rises by the gay profusion of his repeated descriptions, he never sinks into vulgar insipidity. [...] His obtrusive wit, rather dexterous than forcible [...] aims at exciting a continual smile, but it neither apes the bitter grin of *Voltaire* nor provokes, like the humour of Swift, to open-mouthed laughter. (Citado en Kurth Voigt 1994: 74)

De *Agathon* —la primera de las obras en aparecer en los primeros tomos de las obras completas— Taylor destaca la universalidad de la novela, ya que, para el crítico y traductor inglés, la historia de *Agathon* “is that of a considerable number of men” (74). Taylor subraya la representación que Wieland hace de los distintos estadios de la vida de su protagonista, algo que en su opinión “displays a deep knowledge of the human heart, and of the causes and means by which one growth of character and opinion comes naturally to succeed another” (75). Como muy acertadamente señala Kurth-Voigt, Taylor interpreta la obra claramente como una novela de formación (1994: 74), algo que sin duda alguna tendrá sus consecuencias en la recepción que Sir Walter Scott haga del autor alemán.

La reseña de las obras completas de Wieland por parte de William Taylor de Norwich parece haber despertado un interés inmediato por el autor alemán, ya que en los últimos cinco años del siglo XVIII el número de traducciones de Wieland volverá aumentar, aunque las obras traducidas serán de un carácter bien distinto a aquellas que vieron la luz en lengua inglesa durante los años 70. Durante estos cinco años se traducirán fundamentalmente narraciones en verso de temática cómico-fantástica como el *Oberon* (1780), que gozará de una extraordinaria popularidad en estos años a caballo entre el siglo XVIII y el XIX. En 1796 aparecen en Londres los *Select Fairy-Tales from the German of Wieland*, publicados en dos volúmenes por la editorial de F. Johnson. Esta traslación al inglés es adscrita al traductor de dos obras de Veit Weber—pseudónimo de Leonhard Wächter, un escritor de *Schauerromane* ambientados en la Edad Media que interesará particularmente a Scott—, *The Sorcerer* y *The Black Valley*. Los *Fairy-Tales* son apreciados por el *British Critic* y por *The Monthly*, pero serán duramente criticados por licenciosos por *The Critical* (Stockley 86). En este año

aparecen también dos traducciones del *Peregrinus Proteus*, comentadas con aprobación por el *Analytical*, probablemente por William Taylor (Stockley 88). El *Critical* vuelve a censurar la falta de moralidad de las obras de Wieland.

En 1797 aparece una reseña en el *Monthly Review* del original alemán de la narración en verso *Geron der Adelige*, de temática artúrica, y que William Talyor recomienda a “those who aspire to relate our tales of yore in a manner worthy of amusing the 19th Century” (Beyer 215). En Mayo de ese mismo año se publica una epístola en el *Monthly Magazine* de Londres dirigida al editor principal de la revista, John Aiken. La epístola, firmada con el pseudónimo de “Lucianicus”, se titula “brief notice of WIELAND, the celebrated German poet”, y destaca cómo “the reputation of WIELAND is now at its zenith on the continent; he is considered there as the most fertile and brilliant genius that Germany ever produced” (citado en Kurth-Voigt 1994: 76). Posteriormente, la epístola hace un resumen de la vida de Wieland, para ofrecer a continuación un elogio de *Agathon*, que define como “a romance, composed with so much art, that it interests alike the learned and the ignorant” (76). La reputación de Wieland en Gran Bretaña parece haber alcanzado su máximo esplendor.⁶²⁴

Sin embargo, este punto álgido estaba aún por llegar. Con la publicación de la traducción que William Sotheby realiza en 1798 del poema narrativo *Oberon* se alcanza el momento de mayor fama y difusión de la obra de Wieland en las Islas Británicas.⁶²⁵

⁶²⁴ La extraordinaria reputación de *Agathon* se extiende hasta las primeras décadas del siglo XIX, ya que entre 1810 y 1811 aparecerá en el *Universal Magazine* un ensayo en cuatro entregas titulado *Essay on the Genius and Writings of Wieland*, publicado anónimamente y en el que se aprecia cálidamente la labor del novelista suabo en su segunda novela. El autor del ensayo, que relaciona la escritura de Wieland con la literatura francesa e inglesa de su época, alaba la combinación de filosofía e imaginación en su obra, declarando que “his poetry [...] combines the charms of imagination with the most seductive philosophy; and the philosopher and the poet are therefore so blended, that an examination of the one necessarily involves the other” (citado en Kurth-Voigt 1994: 79). Como señala Kurth-Voigt, el recensor vuelve a destacar el retrato realista de los personajes en *Agathon*, así como el perspectivismo de la obra, que huye de retratos simplistas y que ofrece al lector la posibilidad de sacar sus propias conclusiones, destacando finalmente que el autor alemán “indulges, indeed, highly the imagination of the reader, but he never loses sight of his instruction” (80). De nuevo, se destaca la capacidad de Wieland de aunar los placeres imaginativos y la instrucción del lector, rasgo que hemos venido destacando a lo largo de este trabajo.

⁶²⁵ En términos similares se expresa Beyer, que también ha señalado la importancia del *Oberon* en la construcción de la reputación literaria de Wieland en Gran Bretaña:

In the light of all this, it is obvious that the reception of Sotheby's translation and the extensive influence of *Oberon* constituted the most significant phase of Wieland's fame in England, as well surely as his claim to a much prominent place in the history of international Romanticism and world literature than he has been allowed. (223)

De nuevo, la publicación de la traducción de Sotheby vino precedida de una reseña por parte de William Taylor. En Agosto de 1797, Taylor destaca cómo el *Oberon* había alcanzado “all the honors of a sacred book” en Alemania (citado en Beyer 215), y destaca sus elementos medievales y orientales, así como su capacidad evocativa (Beyer 215). Como subraya Werner W. Beyer, la reseña de Taylor llevó al célebre poeta romántico Samuel Taylor Coleridge a intentar realizar una traducción del *Oberon* una semana después de comenzar el trabajo de su *Rhyme of the Ancient Mariner* (216). En cualquier caso, sería William Sotheby, un militar que, tras renunciar a la carrera castrense, se había dedicado a propósitos únicamente literarios, quien complete la traducción en un tiempo cuanto menos sorprendente, ya que comenzó a aprender alemán entusiasmado por la reseña de Taylor y publicaría su *Oberon* casi un año después de esta, en Junio de 1798, siendo publicada por Cadell y Davies en Londres (Beyer 216).

Pese a la extraordinaria rapidez de Sotheby en verter el poema al inglés, su traducción ha sido definida por Violet Stockley como “certainly the best poetical translation of the time and one of the finest in English” (96). Menos positivos se han mostrado Beyer, que critica el “alien spirit with stilted euphemisms remote from Wieland’s style, tone and manner” (217), o el propio Samuel Taylor Coleridge, contemporáneo de Sotheby, que se expresó al respecto de la siguiente manera: “Wieland was their best poet. Sotheby’s translation had not caught at all the manner of the original” (citado en Beyer 217).⁶²⁶ En cualquier caso, la traducción de Sotheby creó un cierto furor en las letras británicas del momento y una general aprobación crítica. En Agosto, William Taylor se expresa de una manera sorprendentemente sobria en el *Monthly*, afirmando que el *Oberon* le había impresionado menos en inglés que en su vestimenta alemana (citado en Beyer 218). El *Analytical* dedicó quince páginas llenas de entusiasmo por la traducción del poema, que definió como una “polished translation of a highly polished poem” (citado en Beyer 218). El *Critical*, que, como hemos podido observar, suele ser bastante severo con las obras de Wieland, critica de nuevo su “depravity” y sus descripciones “laboriosamente licenciosas” (citado en Beyer 218),

⁶²⁶ El Dr. Willich, tutor de alemán de Sir Walter Scott, también se quejó del trabajo realizado por Sotheby en una contribución al *Monthly Magazine* de Junio de 1798, declarando que Sotheby había distorsionado el trabajo de “a great writer [...] for the sake of rhyme” (citado en Beyer 219). Posteriormente, Willich declara a Wieland como “el príncipe de los poetas alemanes” y ofrece una traducción de las dos primeras estrofas del *Oberon* en *blank verse* que Beyer define como más literal y más prosaica (219).

aunque reconoce que “few poems have been conducted with equal judgment” y que sus distintas partes “are combined with admirable skill”, aunque “the merit of *Oberon* has been exaggerated; it contains little that can elevate the mind, or amend the heart, but it will be popular because it is lively and licentious” (citado en Beyer 218). El *British Critic*, otro semanario de corte moralista, aprecia enormemente el poema de Wieland, destacando sobre el autor germano que “whatever he writes, either in poetry or prose, has a liveliness and elegance not often equalled by the writers of his country”. (citado en Beyer 218).

A esta general aprobación crítica se sumó una extraordinaria recepción de la obra en el mundo del teatro de la Gran Bretaña de finales del XVIII y principios del XIX. En 1802, Sotheby realiza una representación burlesca, o *masque*, que titula *Oberon: or, Huon de Bourdeaux: A Mask, and Orestes, a Tragedy*, y que publica de nuevo Cadell en Londres. Como destaca Beyer, esta adaptación ve la luz en el momento de mayor ímpetu en la campaña contra la inmoralidad y contra la literatura alemana llevada a cabo por el *Anti-Jacobin* (220), signo inequívoco de que la literatura alemana del momento comenzaba a contar con numerosos adeptos. Nuevas ediciones de la obra surgirán en 1802, 1805—con grabados del célebre pintor suizo Johann Heinrich Füssli—y en 1806, y esta última será elogiada por Taylor en una reseña publicada en el *Annual* de ese mismo año. En 1816 se realizará una segunda dramatización, *Oberon's Oath*, llevada a cabo por Benjamin Thompson, basada en “the celebrated poem of Wieland as translated by Sotheby”, y que se representará cinco veces en Drury Lane (Beyer 221). La adaptación operística llevada a cabo por Carl Maria von Weber será representada en el Covent Garden el 12 de Abril de ese mismo año, con un *libretto* realizado por James Robinson Planché y basado en “Mr. Sotheby's elegant version of the celebrated poem” (citado en Beyer 221). En 1826 nos encontraremos con otra adaptación teatral, realizada por Thomas Simpson Cook, *Oberon or the Charmed Horn*, que volverá a ser representada en Drury Lane. Como señala Beyer, en 1832, este “Romantic Fairy Tale in 2 Acts” se había representado ya 28 veces, y la sexta edición de la traducción de Sotheby vería la luz en ese año. Sin duda alguna, la fama de Wieland en estos momentos en las Islas Británicas es indiscutible.⁶²⁷ Como destaca

⁶²⁷ Werner W. Beyer ha estudiado en profundidad la recepción de Wieland entre los románticos ingleses, concretamente en Coleridge, Wordsworth, Southey y Byron en su *The Enchanted Forest* (Oxford: Basil Blackwell, 1963). Sobre la influencia de *Oberon* en John Keats, Beyer publicó su *Keats and the Demon King* (Oxford: Oxford University Press, 1947). En el

Beyer, la obra de Wieland fue capaz de atraer a los mejores traductores, editores y lectores de su momento:

Beyond Oberon it is also significant that in England Wieland attracted all of the best early translators, five of the leading publishers, and evidently the more thoughtful and sophisticated readers. It is evident too that he did more in the early years than any other German writer to dispel English prejudice against 'ponderousness, pedantry and parochialism'. Most of the reviewers were astonished and attracted by his urbanity, erudition, wit and graceful style. They found him 'ingenious', 'learned', 'elegant', 'unusual', an 'original'. In 1813, the year of his death, Wieland was hailed as 'the most distinguished of that galaxy of learned men who during the last thirty years have raised the literary fame of Germany.' Wieland's reception and influence constitute a major chapter in Anglo-German literary relations. (223)

La extraordinaria popularidad de Wieland y del *Oberon* propició sin duda alguna un nuevo impulso al estudio de las letras alemanas en Gran Bretaña, ya que, con el advenimiento del siglo XIX, serán varias las revistas que se ocupen de la difusión de la literatura alemana en Inglaterra y Escocia. Especialmente significativa es en este sentido la aparición de la revista *The German Museum, or Monthly Repository of the literature of Germany, the North, and the Continent in General*, que contará únicamente con tres números entre 1800 y 1801. El objetivo de esta revista era "to make the English reader more intimately acquainted with the literary labours of Germany, to portray the national character and manners of the country" (Stokoe 36). El *German Museum*, que como destaca Stokoe (37), probablemente fue escrito por alemanes residentes en Gran Bretaña sin demasiada instrucción en asuntos literarios, publicó traducciones de Klopstock, Leisewitz, Bürger, Hölty, Jean Paul Richter, Schiller y Goethe, cubriendo una gama de movimientos literarios que van desde el *Göttinger Hain* a los primeros románticos, pasando por el *Sturm und Drang*. Probablemente aprovechando este nuevo impulso que la literatura alemana comenzaba adquirir, el *Edinburgh Review* comenzó a publicar regularmente reseñas sobre literatura alemana, como la llevada a cabo en 1804 por James Macdonald – amigo personal de Wieland (Gillies 36) – sobre los *Vermischte Schriften* de Lichtenberg.⁶²⁸

artículo que hemos venido citando, "Two Translators, John Richardson of York and William Sotheby and Wieland's Prestige in England", Beyer realiza un repaso general de la recepción de *Oberon* entre los románticos citados (222-223).

⁶²⁸ Para Gillies, Macdonald "seems to have played a conspicuous part as an apostle of German culture. He was in close contact with interested university circles in Edinburgh, which perhaps still remembered Mackenzie's famous lecture" (37). A su vez, Gillies define a este intermediario escocés como "a sincere and enthusiastic worker on behalf of German literature

A partir de 1815 comienzan a surgir una serie de revistas en las que la literatura alemana ocupa un papel relevante.⁶²⁹ En este mismo año, la revista *Blackwood's Magazine*, editada por John Gibson Lockhart—un joven y extraordinario conocedor de la literatura alemana que se entrevistaría con el mismísimo Goethe en 1817 y que publicaría una traducción de la *Geschichte der europäischen Literatur* (1803-1804) de Friedrich Schlegel en 1833—, abre sus páginas a la literatura alemana. Un buen ejemplo de la dedicación de *Blackwood's* a la difusión de la literatura alemana es la inclusión a partir de 1819 y hasta 1828 de las *Horae Germanicae* de Gillies, sección en la que se incluían regularmente traducciones de obras alemanas (Stockley 19), fundamentalmente del *Schicksaldrama* característico de la literatura dramática germana de finales de siglo. Este interés por la literatura alemana se manifestará en otras revistas como *The Edinburgh Review*—cuyas opiniones sobre la misma no eran, como destaca Stockley (11), excesivamente positivas—, la *Foreign Quarterly Review* (1817) y *The Literary Gazette* (1819). Todas ellas, en palabras de Violet Stockley, “brought German Literature prominently before the notice of their readers” (11). Este renovado interés crítico por la literatura alemana se manifestará en una nueva oleada de traducciones de las principales obras de sus autores más conocidos. De este modo, en 1815 se traduce *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809-11) de A. W. Schlegel, en 1823 se traducen los primeros *Märchen* de los hermanos Grimm (1812-59), y en 1824

when interest in this country was rapidly growing but discriminating criticism rare. If we are to believe his own statements, and there is no reason to suspect him of misrepresenting the facts, he must have been accounted an authority in Scottish circles” (40).

⁶²⁹ Durante estas primeras décadas del XIX serán dos los principales intermediarios entre la literatura alemana y las letras británicas del momento: Henry Crabb Robinson y M. G. Lewis. Henry Crabb Robinson, a través de su influencia personal más que por sus escritos, será uno de los principales difusores de la literatura alemana en estas primeras décadas del siglo XIX, especialmente entre autores como Coleridge, Wordsworth, Lamb o Carlyle (Stokoe 53). Robinson, que había visitado Alemania en 1800, formándose en Weimar y en Jena, se convierte en el principal intermediario entre la literatura alemana y el Reino Unido a partir de 1810, y según Stokoe, es el primer crítico en establecer la verdadera importancia de Goethe en el Reino Unido (57). Por su parte, Lewis, que ejerció como embajador británico en La Haya y recorrió de joven Alemania, tenía un buen conocimiento de la literatura alemana, algo que le convertirá en uno de los principales difusores de la literatura alemana en Gran Bretaña durante el siglo XIX, siendo el introductor del *Fausto* a dos figuras centrales del Romanticismo inglés, Percy B. Shelley y Lord Byron (Stokoe 69). En cualquier caso, en opinión de Stokoe, las aportaciones de Lewis, en su gusto por los *Schauerromane* y la literatura gótica procedente de Alemania, contribuyó a la mala reputación de esta entre ciertos sectores de la sociedad británica: “Lewis, in pandering the desire for German sensationalism or German sentimentality in its debased forms, contributed no doubt to bring about the disrepute which attached so long to German literature in England”. (69)

aparece la traducción de los *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795-6) de Goethe. Esta época dorada de la recepción de la literatura alemana en Gran Bretaña se cierra con la aparición de Thomas Carlyle y su revista *German Romance* (1827), que serán los principales difusores de la literatura y cultura alemanas durante la época victoriana.

Como se ha podido apreciar, gracias a las contribuciones realizadas por Mackenzie, Macdonald o Lockhart, y a publicaciones como el *Edinburgh Review* o *Blackwood's Magazine*, Escocia juega un papel bastante relevante en este renacimiento de la literatura alemana en Gran Bretaña. En realidad, diversos comentaristas de finales del XVIII ya percibieron la ventaja que Escocia, y más concretamente Edimburgo, conocida entonces como la Atenas del Norte, llevaban al resto de Gran Bretaña en lo que a la recepción de autores alemanes se refiere. Así, Niebuhr, un viajero alemán en Gran Bretaña, destaca en una carta del 11 de Febrero de 1799 el excelente conocimiento que en Edimburgo se tiene de la literatura alemana:

An keinem Orte in England ist die Aufmersamkeit auf deutsche Literatur so groß wie hier, und die Zahl derer, die Deutsch genug wissen, um etwas zu lesen und Bücher in unserer Sprache anzuschaffen, ist nicht unbeträchtlich, aber sie kennen nur solche Bücher, als ihnen ungefähr zur Kunde bringt. Kants Name ist hier schon bekannt; dies haben verschiedene Deutsche, die mit ungleicher Geschicklichkeit des Apostelamt übernommen haben, bewirkt. (Citado en Gillies 43)⁶³⁰

Y no solo los viajeros alemanes, evidentemente más receptivos a los progresos que la cultura alemana hacía en Escocia, se harán eco de este particular auge de las letras alemanas en Edimburgo. En Enero de 1799, James Macdonald describe con cierto orgullo la gran aportación de su Escocia natal a la recepción de la literatura alemana en el Reino Unido:

In Scotland, the German language writers are infinitely better known and more esteemed than in any part of England, or Europe, London and Petersburg excepted. Dr. Baird, Professor Finlayson, Christinson of the High School, Lords Glenlee, Monboddo, David Hume, nephew of the historian, have good German libraries, and understand the language very well [...] Goethe and Schiller are Scotch favourites, as Kotzebue is the English. Iffland's plays are almost unknown. (Citado en Gillies 44)

⁶³⁰ «En ningún lugar de Inglaterra es la atención a la literatura alemana tan grande como aquí, y el número de aquellos, que conocen el alemán suficiente para leer algo y adquirir libros en alemán, no es insignificante, pero solamente conocen aquellos que aproximadamente se les da a conocer. El nombre de Kant ya es conocido, esto lo han conseguido distintos alemanes que con distinta destreza han adoptado el papel de apóstoles”.

Dos años más tarde, en 1801, el propio Macdonald informa a nada menos que J. G. Herder de los progresos realizados en la Atenas del Norte por los distintos autores alemanes:

There is such a degree of attention now paid to German literature, that you can hardly believe the extent of it. There are three German teachers at Edinburgh who have more pupils than they can manage, and I assume that your books to me have been instrumental in disseminating this German taste. The Countess of Kellie in my neighbourhood here has learnt the German by her own industry and can read Klopstock and Wieland with ease [...] I hope to make some of my acquaintance also relish your more difficult works, though I am not to be a disciple or apostle of your metaphysics. (Citado en Gillies 45)

Sir Walter Scott será uno de estos entusiastas escoceses de la literatura alemana, aunque su interés por ella es anterior a 1799 y puede ser datado de una manera bastante precisa. Como se podrá observar a continuación, la fascinación de Scott por los autores teutones servirá como catalizador de su propia carrera literaria. No en vano, la primera obra firmada con su nombre será la traducción al inglés de una obra alemana, el *Götz von Berlichingen* de Goethe.

6.2.2. *Walter Scott y su fascinación por la literatura alemana*

Como destaca Arthur Melville Clarke, el interés de Scott por la literatura alemana parece haberse despertado a causa de dos acontecimientos: la ya mencionada conferencia de Henry Mackenzie en la *Royal Society* de Edimburgo y la publicación de la traducción de *Die Räuber*, realizada por su antiguo profesor de Historia, Alexander Fraser Tytler, que le habría recomendado aprender la lengua germana (248-249). En cualquier caso, antes de 1790, la fecha de la publicación de la conferencia de Mackenzie, Scott ya contaba con ciertos contactos que hablaban el alemán, concretamente el Dr. John Erskine y George Husband Baird, aunque, como destaca Clarke ninguno de los dos parece haber tenido especial interés en la literatura alemana (248). Antes de la Navidad de 1792, Scott seguirá el consejo de Tytler y se unirá, conjuntamente con una docena de amigos, a un curso de alemán impartido por el Dr

Willich en Edimburgo (Clarke 249).⁶³¹ El aprendizaje de la lengua alemana por parte de Scott parece haberse visto favorecido por su extenso conocimiento del dialecto escocés — bastante más cercano al alemán que el inglés moderno — y del inglés antiguo, así como por su interés por el conjunto de las lenguas germánicas (el mesogótico o el nórdico, además del alemán o el propio inglés antiguo) (256).⁶³² Como destaca Clarke, los progresos del joven estudiante escocés debieron de ser razonablemente rápidos, ya que en poco tiempo adquiriría la fluidez necesaria como para leer las obras alemanas en el original:

Scott's own knowledge of German, however hastily and unscholarly, must have become reasonably good, for a while at least, though he minimised it in retrospect when he had largely forgotten it. At any rate it served him well enough in his purpose of getting the substance and spirit of whatever he read. He became 'German mad', and a 'bold and daring reader'; and inevitably he took to translating 'on all sides' in the wake of Tytler's spirited version in 1792 of Schiller's *Die Räuber*. (252-253)

Y, efectivamente, Scott se volverá "German mad", que es tal y como él mismo define su entusiasmo por la literatura alemana en una carta a Mrs Hugues del 13 de Diciembre de 1827 (Clarke 253), ya que pronto utilizará sus recientemente adquiridos conocimientos del alemán para traducir la literatura procedente de tierras teutonas que más le interesa en esos momentos, especialmente poesía y drama. Las baladas alemanas traducidas por M. G. Lewis en *The Monk: A Romance* (1796), concretamente *Alonzo the Brave and the Fair Imogene* y *Durandarte and Belerma*, llevarán a Scott a realizar un intento similar al de Lewis, que había adquirido una tremenda reputación poética gracias a ellas (Clarke 253). El encuentro de Scott con la *Lenore* de Bürger, que el autor

⁶³¹ Para Stokoe, el curso de alemán de Edimburgo es un claro síntoma del gran interés que había en la capital escocesa por la lengua alemana, así como de la curiosidad por esta por parte de Scott:

The Edinburgh German class has a twofold interest historically: as a symptom of awakening interest in German literature in the minds of the rising generation, and as the basis of Scott's dealing with German literature. Considering Scott's early enthusiasm for the latter and the extent of his reading in the language, the limited amount of demonstrable German influence in his work is a matter of surprise. (63)

Como trataremos de demostrar a lo largo de estas páginas, la "influencia alemana demostrable" en la obra de Scott es más amplia de lo que la crítica ha asumido hasta ahora.

⁶³² El interés de Scott por las culturas germánicas ancestrales le llevaría a leer ante la *Speculative Society* su ensayo *The Origin of the Scandinavian Mythology* en 1792 (D'Arcy y Wolf 1987: 30). A su vez, como señala Clarke, en uno de los cuadernos encontrados en Abbotsford se puede encontrar una transliteración al alfabeto rúnico del poema de Thomas Gray *The Descent of Odin* (250). Sobre el interés de Scott por la cultura escandinava y las sagas islandesas, puede consultarse el artículo de Julian D'Arcy y Kirsten Wolf, "Sir Walter Scott and the *Eyrbyggja Saga*", *Studies in Scottish Literature* 22.1 (1987): 30-43.

escocés consigue en el original gracias a su amiga y familiar Mrs Scott of Harden — de descendencia alemana, y que aprovisionará a Scott con muchos de las obras alemanas en el original (Stokoe 67)⁶³³ —, lo lleva a querer traducir la obra inmediatamente, algo que realiza en una noche en 1796. Scott llegará a distribuir algunas copias privadamente, pero desiste de publicar su versión al conocer la excelente y popularísima traducción llevada a cabo por William Taylor, publicada por el *Monthly Magazine* en Marzo.⁶³⁴ En cualquier caso, su versión de *Lenore* aparecerá anónimamente ese mismo año junto con su traducción de otra balada de Bürger, *Der Wilde Jäger*, bajo el título de *The Chase, and William and Helen; Two Ballads from the German of Gottfried Augustus Bürger*. La autoría de Scott no se conocerá hasta 1801, cuando M. G. Lewis la revele en sus *Tales of Wonder*, en los que aparece la traducción del *Wilde Jäger* de Scott, renombrada como *The Wild Huntsman*. En lo que respecta a la traducción de *Lenore*, Scott no reconocerá su autoría hasta 1806, cuando incluye *William and Helen* en sus *Ballads and Lyrical Pieces*.

Al interés de Scott por Bürger se unirá su fascinación por Goethe, del que comenzará a traducir baladas en 1798. La primera de ellas en ser vertida al inglés por Scott será el *Erlkönig*, que el novelista escocés traduce bajo el pseudónimo de Alonzo (Clarke 258) como *The Erl-King* en una revista local, el *Kelso Magazine*. En ese mismo año Scott traduce su primera obra de envergadura desde el alemán, el *Götz von Berlichingen* (1773), que le fascinará por su ambiente medieval y arcaizante. La traducción aparece con el título de *Götz von Berlichingen, with the Iron Hand: A Tragedy. Translated from the German of Goethé [sic], Author of 'The Sorrows of Werther'*. Como destaca Clarke, esta será la primera obra que Scott firme con su nombre y la primera que le reporte beneficios como autor (263). El inicio de la carrera literaria de Scott, por lo tanto, está íntimamente ligado a la literatura alemana. Y la actividad de Scott como

⁶³³ Amén de la ayuda de Mrs Scott of Harden, hija del Conde de Brühl, embajador de Sajonia en Londres, Scott se aprovisionará de libros alemanes fundamentalmente a través de George Constable, que le conseguirá un diccionario bilingüe y el *Reallexikon* de Adelung, y de James Skene, que había vivido durante años en Sajonia y dominaba bien la lengua alemana, y que además poseía una buena biblioteca de libros alemanes. Skene se convertirá en una gran amistad a lo largo de toda la vida de Scott (Clarke 251-252).

⁶³⁴ La *Lenore* de Bürger contará con nada menos que con cinco traducciones distintas durante 1796. A la primera, *Lenora. A Tale, translated freely from the German of G. A. Bürger*, realizada por J. T. Stanley y que se reeditaría en ese mismo año, hay que sumar la traducción de H. J. Pye, *Lenora, a Tale*, la traducción de William Taylor, *Ellenore, a Ballad*, y la traducción de W. R. Spencer, *Leonora*, amén de la realizada por Scott. La tremenda popularidad de *Lenore* propiciará que ya en 1797 se publique una parodia titulada *Miss Kitty; a Parody on Lenora, a Ballad. Translated from the German by several Hands* (Stokoe 182-183).

traductor del alemán no cesa con el *Götz von Berlichingen*. En 1801 aparece en los ya mencionados *Tales of Wonder* una nueva traducción de Goethe, en este caso de su operetta *Claudine von Villa Bella*, que Scott titula como *Frederick and Alice* y que, tal como señala Clarke, fue escrita posiblemente en torno a 1796 o 1797 (258). Probablemente durante esos mismos años, Scott tradujo una balada morlaca traducida a su vez por Goethe y publicada bajo el título de *Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Saga*, que el novelista escocés traduce como *The Lamentation of the Faithful Wife of Asan Aga*.⁶³⁵

Sus traducciones del alemán llegan hasta 1818-19, años en los que nos encontramos con *The Battle of Sempach* (1818), una traducción literal de un antiguo poema suizo escrito por Albert Tchudi (Clarke 259); y con *The Noble Moringer* (1819), una traducción de una balada popular alemana. Además, cabe resaltar que en Abbotsford se han encontrado los manuscritos de algunas traducciones de Scott de dramas históricos alemanes, que desgraciadamente nunca llegaron a ser publicadas. Tal es el caso de *Die Mündel* (1785), de Iffland, traducida por Scott en 1796; de *Otto von Wittelsbach* (1782), de Josef Marius Babo, en 1796; y de *Fust von Stromberg* (1782), de Jakob Maier, traducida en 1797 (Clarke 260).⁶³⁶ Algunos testimonios tardíos de esta pasión juvenil de Scott por la literatura alemana son su tragedia *The House of Aspen*, creada en torno a 1799 y 1800 pero representada finalmente en 1829; y su novela *Anne of Geierstein* (1829), uno de los últimos trabajos novelísticos del autor escocés. Ambas obras tratan el tema de los tribunales secretos de Westfalia o *Vehmgericht* y parecen estar inspiradas en *Die heilige Vehme*, una novela de las *Sagen der Vorzeit* (1795) de Veit Weber o Leonhard Wächter.

La literatura alemana, por lo tanto, parece haber ejercido una poderosa influencia durante la carrera temprana de Walter Scott. Como destaca Arthur Melville

⁶³⁵ Los morlacos forman un grupo étnico neolatino, íntimamente ligado a los Arumanos de los Balcanes. Al parecer su origen se sitúa en Valaquia, pasando posteriormente a pastorear en los Alpes Dináricos, situados entre Eslovenia, Croacia, Bosnia-Herzegovina, Serbia, Montenegro y Albania. Con el paso de los siglos, los morlacos serían asimilados por los musulmanes que poblaron la zona durante la ocupación otomana, constituyendo el núcleo principal de los actuales bosniacos.

⁶³⁶ Clarke menciona una traducción de Scott de *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* de Schiller, de fecha incierta, aunque probablemente realizada inmediatamente después de la traducción de *Götz von Berlichingen* (263). La traducción se encuentra desgraciadamente perdida a día de hoy. Sobre la relación de Scott con el drama histórico alemán, puede consultarse el trabajo de C. Johnson, "Scott and the German Historical Drama", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 223 (1996): 20-36.

Clarke, los años entre 1792 y 1800, sus años formativos como escritor, estarán marcados por un profundo entusiasmo por una literatura alemana, que se convertirá en un importante motor de su propia carrera literaria:

[...] it may be said that German literature was the catalyst. The years when Scott was 'German mad' were from 1792 to 1800 and more particularly somewhere in between, after he had made sufficient progress in the language to read the literature fairly easily and before the waning of the first enthusiasm. During those years he read far more works than those that I have named; in fact he is likely to have read, as he did in English, with an ardent and indiscriminate omnivorousness, limited only by the impossibility of getting the books he wanted or by his finding what he got uncongenial. He probably read comparatively little German after 1800 and less and less until he dropped it altogether, and in his own opinion, could no longer understand it, although he occasionally quoted it. (267-8)

Como apunta Clarke, el conocimiento de Scott de la literatura alemana no se limita a los autores que tradujo, sino que resulta mucho más amplio. En este sentido, el catálogo de la biblioteca de la residencia de Scott en Abbotsford ofrece interesantes datos a este respecto.

Si se examina el excelente trabajo de catalogización llevado a cabo en 1834—exactamente dos años tras la muerte de Scott—por J. G. Crochane, uno queda sorprendido por la extraordinaria variedad de libros que Scott amalgamó a lo largo de su vida. En la biblioteca de Abbotsford se pueden encontrar desde libros sobre brujería a actas navales del Aragón medieval, desde los principales representantes de la literatura del Siglo de Oro español hasta obras de la literatura danesa o escandinava. En las estanterías de Scott, la literatura en lengua alemana juega un papel bastante relevante, algo que evidencia cómo este mantuvo su interés por los escritores procedentes de tierras teutonas a lo largo de toda su vida. En las secciones dedicadas a la literatura germana se encuentran bien representados Goethe, Schiller, los hermanos Grimm, E.T.A. Hoffmann o Friedrich de la Motte Fouqué, un autor especialmente apreciado por Scott por sus romances de corte caballeresco. Sin embargo, un autor alemán destaca por encima del resto, y este no es otro que C. M. Wieland, algo que hasta ahora ha pasado prácticamente desapercibido a la crítica. Únicamente F. W. Stokoe, en un apéndice de su estudio, destaca cómo de los trescientos volúmenes de literatura alemana que Scott poseía en Abbotsford, cuarenta y dos pertenecían a la edición de los *Sämmtliche Werke* de Leipzig (175), precisamente la edición reseñada por William Taylor en 1795 y que, como vimos, despertó un nuevo interés por Wieland en Gran Bretaña. A estos cuarenta y dos volúmenes habría que añadir el *Oberon*, que se

encuentra representado por una edición de Leipzig de 1792, y una edición francesa publicada en Amsterdam del *Cabinet des Fées, ou Collection choisie des Contes de Fées et autres Contes Merveilleux* (1785-6), que contenía otros cuarenta y dos tomos y entre los que significativamente se encontraba, concretamente en el tomo XXXVI, el *Don Sylvio von Rosalva* de Wieland. Ningún otro autor alemán se encuentra tan bien representado en la biblioteca personal de Scott.

Si tenemos en cuenta estos datos, resulta cuanto menos sorprendente la total ausencia de estudios dedicados a una posible influencia de C. M. Wieland en las novelas del autor escocés, especialmente dada la existencia de trabajos como el realizado por Frauke Reitemeier en 2001, que se dedica exclusivamente al estudio de los modelos alemanes de la novela histórica desarrollada por Walter Scott.⁶³⁷ En

⁶³⁷ El estudio de Reitemeier, *Deutsch-englische Literaturbeziehungen: Der historische Roman Sir Walter Scotts und seine Deutsche Vorläufer* (2001), postula una influencia decisiva por parte de la escritora de romances gótico-históricos, Benedikte Naubert, en Sir Walter Scott. Para mitigar la escasa presencia de obras de Naubert en Abbotsford—únicamente se encuentra una de sus obras, *Turmalin und Laserta* (1820)—Reitemeier se escuda en la posibilidad de que Scott hubiera accedido a las obras de Naubert—auténticos bestseller de su tiempo—a través de las *circulating libraries*, restando cualquier tipo de valor al análisis de las obras compiladas en Abbotsford como indicador de las influencias literarias de Scott (23-24). Sin entrar a valorar el carácter, cuanto menos incierto, de la hipótesis de Reitemeier, personalmente creo que no ha de restarse valor a los ejemplares de Abbotsford, especialmente teniendo en cuenta la extrema dificultad en conseguir libros extranjeros en sus lenguas originales en la Gran Bretaña de finales de siglo. A su vez, pienso que Reitemeier hace un uso claramente interesado de los datos sobre la recepción de obras alemanas en el Reino Unido, restando valor a la influencia de los autores alemanes mejor representados en Abbotsford, y especialmente a C. M. Wieland, para sostener su hipótesis. Como ejemplo de esta tendencia cito un pasaje de su trabajo en el que Reitemeier relativiza la importancia de Wieland y de su *Oberon*, que, como hemos visto, fue un auténtico éxito editorial y dramático, en el panorama literario de estos momentos:

Andere, nicht empfindsam-pietistischen Tradition verpflichtete Autoren werden zwar gelegentlich auch übersetzt, vermögen das Leserinteresse jedoch kaum nachhaltig zu fesseln. Christoph Martin Wieland beispielsweise wird von den Lesern wegen seines eleganten, gut verständlichen und damit leicht übersetzbaren Prosastils durchaus geschätzt, wenn auch die Rezensenten sich aus moralischen Gründen mit dem Lob über seine *Geschichte des Agathon* (1766-7, 1773 übersetzt) eher zurückhalten. So erscheint Wielands *Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus* (1791) zwar bereits nach der recht kurzen Frist von fünf Jahren in seiner englischen Ausgabe; sein *Oberon* hingegen braucht fast zwanzig Jahre, um übersetzt zu werden (1780, 1798 übersetzt). (160) [Otros autores no herederos de la tradición sentimental-pietista también serán esporádicamente traducidos, pero no consiguen atraer el interés de los lectores de manera constante. Christoph Martin Wieland, por ejemplo, será elogiado por los lectores por su estilo de prosa elegante, fácilmente entendible y por lo tanto sencillamente traducible, aunque los revisores se mantuvieron por motivos morales más bien distantes respecto al elogio de su *Historia de Agathon* (1766-7, traducida en 1773). De esta manera aparece la *Historia secreta del filósofo Peregrinus Proteus* (1791) en el corto espacio de

realidad, el propio Scott nos da pistas sobre esta cuestión en algunas de sus novelas y deja entrever su estima por determinados autores alemanes, más concretamente por Wieland, a través de las palabras de personajes de origen centroeuropeo como el conocido Dousterswivel de *The Antiquary* (1816), la segunda novela del autor escocés. En ella, este personaje holandés hace un comentario sobre las lecturas de Miss Wardour, que resulta bastante significativo a la luz de la recepción de la literatura alemana por parte de Scott que hemos venido analizando:

'At least, however, let my daughter read the narrative she has taken down of the story of Martin Waldeck.'
 'Ah, that was very true story – but Miss Wardour, she is so sly and so witty, that she has made it just like one romance – as well as Goethe or Wieland could have done it, by mine honest wort.' (*The Antiquary* 169)

Las palabras de Dousterswivel sitúan a Goethe y a Wieland como los principales modelos con los que una obra, o un romance, debería compararse. No resulta, por lo tanto, descabellado pensar que estos dos autores representaran para Scott los mejores ejemplos de literatura en prosa procedentes de tierras teutonas.

Sin embargo, existe otro testimonio que quizás pueda lanzar una nueva luz sobre la hasta ahora poco reconocida influencia de Wieland en el autor escocés. Si lanzamos nuestra mirada a *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (1814), podemos encontrarnos con una reproducción prácticamente literal de algunas estrofas del *Oberon* de Wieland, que, como vimos, ejerció una gran influencia en el panorama literario inglés durante los años en los que Scott se encontraba más interesado por la literatura alemana. En una digresión en la que el narrador de la novela comenta su proceder, este rechaza transportar a sus lectores en una carroza tirada por hipogrifos, sino más bien en la humilde posta inglesa evocada décadas atrás por Henry Fielding.⁶³⁸

cinco años en su edición inglesa; su *Oberon* por el contrario necesita casi veinte años para ser traducida (1780, traducida en 1798).]

Sin restar valor a una posible influencia de Naubert en Scott, que no me encuentro en condiciones de constatar, este estudio se limitará a analizar los posibles paralelos de la primera novela de Scott con la novelística de Wieland, dado el favorable panorama crítico del momento y la importante presencia de las obras del autor suabo en Abbotsford, hechos objetivos que invitan a analizar la relación entre ambos autores.

⁶³⁸ "I beg pardon, once and for all, of those readers who take up novels merely for amusement, for plaguing them so long with old fashioned politics, and Whig and Tory, and Hanoverians and Jacobites. The truth is I cannot promise that this story shall be intelligible, not to say probable, without it. My plan requires that I should explain the motives on which its action proceeded; and these motives necessarily arose from the feelings, prejudices, and parties, of the times. I do not invite my fair readers, whose sex and impatience give them the greatest

La referencia al carruaje tirado por hipogrifos parece tomada literalmente del *Oberon*, en el que el poeta, en el segundo canto, invoca a las musas para que le ensillen los hipogrifos: “Noch einmal sattelt mir den Hyppogriffen, ihr Musen/Zum Ritt ins alte romantische Land!” (*Oberon* I. 1: 9).⁶³⁹ Ya sea en la traducción de Sotheby, en el original, o en una posible traducción propia apuntada por Gillies (44), Scott parece haber tenido muy presente el *Oberon* de Wieland a la hora de realizar ese símil.

En cualquier caso, la presencia de los cuarenta y dos volúmenes de las obras completas de Wieland en Abbotsford ha de llevarnos necesariamente más allá de *Oberon*. Teniendo en cuenta que, probablemente, la adquisición de los *Sämmtliche Werke* se produjo motivada por la entusiasta reseña realizada por William Taylor en 1795, cabe preguntarse si obras como *Agathon* o el propio *Don Sylvio*, que, como vimos, contaban ya con una cierta trayectoria en el panorama crítico inglés, pudieron suponer una influencia significativa para el autor de *Waverley* en su primera novela. Ese será precisamente el objetivo de los siguientes apartados de este trabajo.

right to complain of these circumstances, into a flying chariot drawn by hippogriffs, or moved by enchantment. Mine is a humble English post-chaise, drawn upon four wheels, and keeping his majesty's highway". (*Waverley* VI: 24, énfasis añadido)

⁶³⁹ «Ensilladme nuevamente los hipogrifos, oh musas, para una cabalgada en la vieja tierra romántica».

6.3. WAVERLEY, OR 'TIS SIXTY YEARS SINCE (1814) COMO HEREDERA TARDÍA DE LA RECEPCIÓN ALEMANA DEL QUIJOTE DURANTE EL SIGLO XVIII

6.3.1. *Waverley, el Quijote y la tradición del bildungsroman*

En 1805, Walter Scott, por entonces un poeta de incipiente fama gracias a colecciones de baladas fronterizas como *The Minstrelsy of the Scottish Border* (1802-1803), y a romances en verso como *The Lay of the Last Minstrel* (1805), decide adentrarse en el territorio de la ficción novelesca, comenzando a escribir una obra que trataría el turbulento pasado inmediato de Escocia, y más concretamente el levantamiento jacobita de 1745 frente a la monarquía hanoveriana, establecida en el trono británico desde la Revolución Gloriosa de 1688. Tras escribir siete capítulos de la obra, el autor escocés deja el proyecto, para volver a retomarlo—y a abandonarlo—en 1810, completándolo finalmente en las postrimerías de 1813 y en los primeros meses del año siguiente. Durante los nueve años que van desde el inicio de la escritura de *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* a su publicación definitiva en 1814, Walter Scott se había convertido en el gran poeta de las Islas Británicas, únicamente eclipsado por George Gordon Byron, cuyo ascenso será imparable a partir de la publicación de su *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1814). Quizás debido al rotundo impulso de la poesía de Byron, o probablemente motivado por la extraordinaria recepción que *Waverley* disfrutó entre sus lectores, Scott solo volverá a la poesía ocasionalmente, estableciéndose como uno de los novelistas más populares de su tiempo no solo en el Reino Unido, sino también en toda Europa. Con la publicación de *Waverley* se inicia una carrera novelística que abarca más de una veintena de novelas, que popularizarán a Scott como el autor de las *Waverley Novels*, apelativo que el autor escocés mantendrá hasta que decide salir del anonimato en 1815 al acceder a cenar con el entonces príncipe regente Jorge IV, que deseaba conocer en persona al “Author of *Waverley*”.

Si se presta atención a los primeros capítulos de *Waverley*, aquellos que Scott comenzó a redactar ya en 1805, el lector quedará sorprendido por el extraordinario interés del autor escocés por la formación recibida por Edward Waverley, el joven protagonista de su obra. En los capítulos III y IV, el narrador relata cómo el joven Edward, ante las obligaciones parlamentarias de su padre, que habitualmente le

obligan a residir en Londres, experimenta una serie de cambios de residencia y de tutores, que hacen que su educación sea “of a nature somewhat delusory” (I. 3: 11). Las ausencias de su padre, la asignación de un tutor un tanto laxo a la hora de establecer una cierta disciplina en el aprendizaje, y una marcada tendencia a la indolencia por parte del joven, hacen que este aprenda lo que desea, como desea y cuando desea (11). Esta desatención, que en otro estudiante habría tenido unas consecuencias nefastas, fomenta una particular disposición imaginativa en Waverley, que se convierte en un ávido lector de los vetustos volúmenes de la biblioteca de Waverley Honour, donde se le permite buscar su propia instrucción “only according to the bent of his own mind”, algo que hace que su peculiar “power of imagination and love of literature” se encuentre muy lejos de remediar las carencias derivadas de la ausencia de una figura de referencia capaz de guiar al joven en sus estudios (I. 3: 13). Como destaca el narrador, el joven Waverley “drove through the sea of books, like a vessel, without a pilot or a rudder” (13), por lo que el contexto de desregulación educativa, una de las características fundamentales de las novelas cervantinas que hemos venido tratando en este estudio, resulta bastante evidente desde el inicio de la novela.

En cualquier caso, el narrador no solo se contenta con describir los hábitos de lectura de Edward Waverley, sino que nos ofrece una descripción bastante exacta de las obras a las que este se aficiona, todas ellas caracterizadas por su claro carácter romanesco. Así, se destaca cómo el joven inglés no solo domina a Shakespeare y a Milton, sino también las viejas crónicas de la historia inglesa, a autores como a Spenser o Drayton, y a otros poetas “who have exercised themselves on romantic fiction, of all themes the most fascinating to a youthful imagination” (I. 3: 14). Los gustos literarios de Edward no se limitan a autores en lengua inglesa, sino que también abarcan las grandes literaturas europeas, ya que se resalta cómo Waverley es un gran lector de autores italianos como Luigi Pulci y de los emuladores del *Decamerón*; de los clásicos grecolatinos, de la literatura medieval francesa y de las crónicas de Froissart, Brantome o De la Noue, así como de la literatura española, que, en palabras del narrador, “contributed to his stock of chivalrous and romantic lore” (14). Ni siquiera la antigua literatura germánica se escapa de la avidez de este joven lector, que es caracterizado por el narrador como un hombre que, pese a conocer “much that is known but to a few”, “might just be considered as ignorant, since he knew little of what adds dignity to man, and qualifies him to support and adorn an elevated station in society” (14).

Mediante este retrato de la educación del joven noble inglés, Scott evoca claramente la descripción de la locura libresca del hidalgo manchego y la educación fallida de otros personajes de impronta quijotesca de la novelística del siglo XVIII como Arabella, la protagonista de *The Female Quixote* (1752), o el propio Don Sylvio von Rosalva, algo que no debe de sorprendernos dado que, tal y como vimos en la sección anterior, la popularidad de Wieland en las letras inglesas era inmensa en 1805, precisamente la fecha de composición de estos primeros capítulos de la novela.⁶⁴⁰ Como ha destacado

⁶⁴⁰ La descripción que Scott presenta de la educación de Waverley resulta extraordinariamente similar a la que Charlotte Lennox ofrece de la protagonista de su *Female Quixote*, tal y como el siguiente extracto de la novela de Lennox pone de manifiesto:

From her earliest Youth she had discovered a Fondness for Reading, which extremely delighted the Marquis; he permitted her therefore the Use of his Library, in which, unfortunately for her, were great Store of Romances, and what was still more unfortunate, not in the original *French*, but very bad Translations.

The surprising Adventures with which they were filled, proved a most pleasing Entertainment to a young Lady, who was wholly secluded from the World; who had no other Diversion, but ranging like a Nymph through Gardens, or to say better, the Woods and Lawns in which she was enclosed; and who had no other Conversation but that of a grave and melancholy Father, or her own Attendants.

Her Ideas, from the Manner of her Life, and the Objects around her, had taken a romantic Turn; and supposing Romances were real Pictures of Life, from them she drew all her Notions and Expectations. (I. 1: 7)

Como se puede apreciar, *The Female Quixote* anticipa el contexto de desregulación educativa que encontramos tanto en *Don Sylvio* y *Agathon* como en *Waverley*, así como una clara tendencia a la introspección y al retiro imaginativo que hallaremos en las obras de Wieland y en la novela de Scott. Ian Duncan ha señalado los paralelos entre Waverley y Arabella, destacando cómo en su opinión el joven noble inglés se acerca más al ejemplo del *Female Quixote* que al del hidalgo manchego. Para Duncan, la introspección del joven Waverley, su vulnerabilidad, y su concepto del honor le situarían indudablemente en la tradición de los Quijotes femeninos:

Scott distinguishes his hero from the male quixotic type by describing the retirement of a vulnerable self from an alien society [...]. Like the female quixote's, Waverley's romance reading means a virginal suspension of the energies of selfhood in a narcissistic secrecy and solitude: desire sustains itself in the work of imagination, reflecting its energies back into itself. The early romance topic of Waverley's imagination is an 'honour' defined less by martial prowess than by erotic renunciation and sacrifice: the knight returns from war to find his betrothed wed to her protector, the damsel who mourns a lover sacrificed (by a mother) for an imperiled Stuart prince. In fact these reflect Waverley's uncle's biography and the history to come, with its sacrifices and renunciations in the wake of a royalist lost cause. Like the female quixote's intimations of threatened and averted ravishment, they propose 'honour' as an erotic self-hood, awakened yet withheld from an external historical world characterized by its loss. (62-63)

En cualquier caso, y pese a que los paralelismos con la figura de Arabella son indudables, hay que destacar que Lennox no pone el énfasis de su novela en el proceso de desquijotización de su protagonista, algo a lo que Wieland presta una atención fundamental tanto en *Don Sylvio von Rosalva* como en *Agathon*, y que, como veremos posteriormente, se erigirá como un elemento esencial en la novela de Scott, especialmente en su último volumen, por lo que el modelo quijotesco ofrecido por las novelas de C. M. Wieland también debe de ser tenido en cuenta a la hora de evaluar el quijotismo de Edward Waverley.

Wolfgang Müller, los paralelos entre *Waverley* y la figura del Quijote son innegables y situarían a la novela de Scott en la tradición cervantina (1988: 134), especialmente si comparamos la obra del autor escocés con las recreaciones del hidalgo manchego en la narrativa inglesa y alemana de la segunda mitad del siglo XVIII, en las que este contexto de desregulación educativa y de lectura romancesca es claramente enfatizado:

Wenn wir *Waverley* mit *Don Quijote*-Imitationen aus dem 18. Jahrhundert vergleichen, so lassen sich in der Darstellung der Lektürephase, die jeweils von der Konfrontation der im Lesefieber befindlichen Helden mit der Welt liegt, einige Gemeinsamkeiten erkennen. Die quijotischen Helden wachsen in der Regel als Halb-oder Vollwaisen abgekapselt von der Welt auf, ohne eine systematische und Vollständige Erziehung zu erhalten. So verbringt Arabella, die weibliche Quijote-Figur in Charlotte Lennox' *The Female Quixote* (1752), ihre Jugend in einem Schloß in eine abgelegenen Provinz. Ihre Erziehung erhält sie von ihrem Vater. Ihr bleibt so viel Freiraum, daß sie sich gänzlich der Lektüre der Bücher ihrer Mutter, die bei der Geburt der Tochter starb, hingeben kann. [...] Ähnlich wächst Johann Glük in Wilhelm Ehrenfried Neugebauers *Der teutsche Don Quichotte* (1753) als Waise im Haus seines Onkels und vertreibt sich die Zeit in der Hauptsache mit dem Lesen heroisch-galanter Romane, die er ebenfalls für wahr hält [...] und in deren Fiktionswelt er sich völlig hineinversetzt. Als dritter Beispiel sei Wielands *Don Sylvio von Rosalva* (1764) genannt, dessen Held, ebenfalls Vollwaise, in einem alten Schloß auf dem Lande, nur von einer absonderlichen Tante betreut, aufwächst. Seine Bildung bezieht er zunächst, wie Arabella und Johann Glük, aus heroisch-galanten Romanen, als er aber mit Feenmärchen in Berührung kommt, gerät er in ein wahres Lesefieber. [...] Die Lektürephase des romantischen Helden Edward Waverley ist der der soeben genannten Quijote-Figuren in vielem ähnlich. (Müller 1988: 134-135)⁶⁴¹

Como se desprende de las palabras de Müller, Scott, imitando claramente el ejemplo de Lennox y Wieland, traza un retrato muy detallado de las causas del particular talante romancesco de Edward Waverley, llevando a cabo, al igual que

⁶⁴¹ «Si comparamos a *Waverley* con las imitaciones del *Quijote* del siglo XVIII, que se ven cada una de ellas marcadas por la confrontación entre el héroe, que se encuentra enfermo por la lectura, y el mundo, se pueden reconocer algunos puntos comunes. Como regla, los héroes quijotescos crecen como semi-huérfanos o huérfanos completos, aislados del mundo y sin recibir una educación sistemática y completa. De este modo, Arabella, la figura quijotesca femenina de *The Female Quixote*, pasa su juventud en un castillo de una apartada provincia. Recibe la educación por parte de su padre, y le queda tanto tiempo libre que se entrega totalmente a la lectura de los libros de su madre, que murió en el nacimiento de su hija. [...] De manera similar crece Johann Glük en el *Don Quijote alemán* de Wilhelm Ehrenfried Neugebauer, como huérfano en casa de su tío, y dedicando el tiempo enfrascado a la lectura de romances heroico-galantes que toma por ciertos [...] y en cuyo mundo se adentra completamente. Como tercer ejemplo se podría mencionar el *Don Sylvio von Rosalva* de C. M. Wieland, cuyo héroe, igualmente huérfano, crece en un viejo castillo en el campo y confiado a una singular tía. Como Arabella y Johann Glük, recibe su educación de los romances heroico-galantes, pero cuando entra en contacto con los cuentos de hadas cae en una auténtica fiebre lectora. Las fases de la lectura del héroe romántico Edward Waverley son similares en muchos aspectos con las de las figuras quijotescas anteriormente mencionadas».

Wieland, una psicologización del quijotismo de su protagonista que Ellis Shookman señalaba como una de las principales innovaciones del novelista alemán respecto al *Quijote* (1997: 35). Siguiendo los pasos de otros autores cervantinos dieciochescos británicos y fundamentalmente alemanes, el autor escocés convierte la locura del hidalgo manchego en la historia de la educación fallida de un joven adolescente, vinculando el contexto de formación deficitaria con el quijotismo, tal y como ocurría en *Don Sylvio von Rosalva* y en *Agathon*. La deficiente educación que Edward recibe en Waverley-Honour se erige como el pilar fundamental en el que sustentará toda la estructura de la novela, ya que el relato se centrará principalmente en las negativas consecuencias de esta educación y en el proceso de adquisición de la madurez y experiencia de los que Waverley adolece precisamente por el tipo de formación que Scott describe con detalle en estos capítulos iniciales redactados en 1805. Tal y como ocurría en las obras de Wieland, tan populares en Gran Bretaña durante estos primeros años del siglo XIX, el fenómeno del quijotismo abre las puertas de la novela de formación o *bildungsroman*, en la que sus inexpertos e inmaduros protagonistas han de renunciar a sus aspiraciones romancescas o idealistas a favor de una visión más sensata y pragmática de la realidad.

La temática educacional de la novela de Scott ha sido generalmente reconocida por la crítica. Ya en 1951 S. Stewart Gordon apuntaba cómo *Waverley* contaba con un claro “emphasis on the education, actions and character of an immature Englishman” (111), algo que había llevado a una gran parte de los comentaristas de la novela a no comprender excesivamente bien el propósito de estos capítulos iniciales, que para Stewart Gordon “serve as the groundwork on which all the later action is built” (114). El “diseño unificado” (107) de la novela, se basa por lo tanto en la fallida educación del héroe, y en el paso del encantamiento al desencantamiento, del sueño a la vigilia, o de la inexperiencia juvenil a la madurez, características propias de la novela de formación. Posteriormente, Francis R. Hart también realizaría una lectura *bildungsromaniana* del texto (1966: 19), algo que ha llevado a críticos posteriores como Kenneth M. Sroka a situar la novela “in the tradition of the Bildungsroman (a relatively young tradition in 1814)”, ya que *Waverley* “deals with the development of his young hero as he grows up” (1980: 140). Incluso algunos críticos alemanes, normalmente tan reticentes a reconocer en novelas foráneas

la tradición del *bildungsroman*, han destacado cómo la novela histórica *Waverley* es “al mismo tiempo Erziehungs- y Bildungsroman” (Wolpers 188).

Sobre el carácter educacional de la novela de Scott también ha coincidido una autoridad sobre el autor escocés, Alexander Welsh, que subraya cómo *Waverley* explota el potencial formativo que, como vimos, estaba implícito en el *Quijote*, pero que Cervantes no llegaba a desarrollar en profundidad, fundamentalmente debido a la avanzada edad del protagonista:

One of the incongruous and amusing things about the original Don Quixote, it seems, is that he was too old to be a hero and fashion himself as a knight-errant. For youth to model itself on storied heroism is nothing untoward, and especially if we recall (or insist) that Don Quixote is cured and repentant of his imaginary role before he dies, a more ordinary quixotism which can be grown out of, may be quite acceptable, even salutary. (2002: 90-91)

Si tenemos en cuenta que, tal y como subraya Welsh, “Young Waverley and his subsequent heroes are still cast in a quixotic mood, if that pattern is conceived broadly to include ‘More common aberration[s] from sound judgment’, such as may be attributed to youth, and inexperience as well as reading or dreaming” (90), es fácil ver cómo Scott, siguiendo la estela de Christoph Martin Wieland, une el quijotismo y la temática educacional, anclando su novela en la tradición de los Quijotes formativos que alcanzaron una cierta notoriedad a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Estos capítulos iniciales en los que el quijotismo del joven Waverley es descrito en profundidad crean por lo tanto las condiciones necesarias para el establecimiento de la estructura arquetípica de la novela de formación. Como destaca Lars Hartveit, el retrato de la fallida educación del protagonista impulsa un proceso de aprendizaje y de desilusión que será palpable a lo largo de toda la novela:

The space given to the hero’s boyhood and early youth, his education, and acquired habits provides us with a critical portrait of the hero, from which he emerges as an exceedingly immature young man, who has no knowledge of the world around him. Much of what happens to him later is attributable to this fact. His propensity to day-dreaming and castle-building is part of his particular idiosyncrasy, but it is also a feature he shares with young people in general. [...] The various stages in his Scottish journey represent phases in a process which has its roots in these early circumstances. At first, Waverley’s lack of imaginative discipline inevitably determines his reaction to people and events and leads him into a world of dreams and illusions. This eventually starts a process of disillusionment, which in its turn leads the hero back to society. (106)⁶⁴²

⁶⁴² D. D. Devlin también ha destacado cómo la educación del protagonista se convierte en un elemento central de la novela, ya que, en su opinión, toda la parábola de la obra gira en

De este modo, y partiendo del carácter esencial que Hartveit otorga en el global de la obra a estos capítulos dedicados a la romancesca formación del joven Waverley, creo que en la novela de Scott pueden reconocerse tres fases fundamentales en las que la influencia de la estructura propia del *bildungsroman* tal y como C.M. Wieland la desarrolla es evidente. La primera etapa sería precisamente aquella en la que se explicitan los efectos tempranos de esta educación deficitaria, algo que lleva a Scott a retratar la aproximación romancesca a la realidad que caracteriza a Edward Waverley y a destacar la quijotesca divergencia entre sus fantasías literarias y el mundo, en algunas ocasiones no excesivamente romancesco, que le rodea. Dentro de esta fase se produce a su vez una transición entre el ambiente doméstico de Waverley-Honour y la paulatina introducción de Edward a la vida pública, en la que el joven noble inglés comenzará a integrarse en el ambiente jacobita que encuentra en Tully-Veolan y Glennaquoich. Precisamente durante su estancia en estos dos lugares, Scott vincula poco a poco las tendencias quijotescas de Waverley a unos condicionamientos históricos concretos, algo que, tal y como veremos, supone una de las principales innovaciones que Scott realiza sobre la base genérica del *bildungsroman* que emplea en su novela. La segunda fase dentro de este esquema formativo retrata la inmersión total de Waverley en la vida pública, especialmente gracias a su implicación definitiva en la causa jacobita. En esta etapa la disparidad entre las aspiraciones heroicas del protagonista y su propia naturaleza, que en ese momento es todavía incapaz de reconocer, cobrará una importancia fundamental, ya que Scott irá encaminándonos de este modo hacia la fase en la que el protagonista admite su propia inadecuación para el papel que ha elegido jugar en la vida pública, de la que se ocupa la última etapa de la novela, en la que el proceso de corrección epistemológica, desquijotización y domesticación de lo romancesco cierra la obra siguiendo el esquema arquetípico de la novela de formación. En las páginas que siguen trataré de analizar cada una de estas fases y los contrastes eminentemente cervantinos que marcan cada una de ellas, con el objetivo de destacar las afinidades que el autor escocés muestra en su primera novela tanto con la obra de C.M. Wieland como con la de los otros dos autores centrales en este estudio, Cervantes y Fielding, y que convierten a *Waverley* en un importante

torno a los efectos de la deficiente educación recibida por Edward Waverley, algo que convierte a los primeros seis capítulos en un pilar básico de la estructura de la novela (65-66).

vínculo entre la tradición cervantina, el *bildungsroman* y el nuevo género de la novela histórica que Scott inaugura con esta novela y que contará con una popularidad tremenda durante todo el siglo XIX.

6.3.2. *Edward Waverley y las consecuencias de una educación fallida*

Tras la detallada descripción de la deficitaria formación que Edward Waverley recibe en Waverley-Honour, el narrador no tarda en mostrar las consecuencias que esta particular educación acarrea al protagonista de la novela. Así, en el cuarto capítulo, que significativamente se titula "Castle-Building", Waverley es presentado como un joven introspectivo, marcado por unos recurrentes "habits of abstraction and love of solitude" que le llevan a eludir la compañía de aquellos vecinos de su edad y rango, ya que estos "were not of a class fit to form Edward's usual companions, far less to excite him to emulate them in the practice of those pastimes which composed the serious business of their lives" (I. IV: 15). El joven noble inglés, por lo tanto, en lugar de disfrutar de la caza o de la pesca, las actividades propias del ambiente rural en el que crece, pasa las horas con su tío Sir Everard y con su tía Rachel escuchando "the oft-repeated tale of narrative old age", que a menudo excita "the imagination, the predominant faculty of his mind" (16). Al igual que sus lecturas, estas narraciones familiares cuentan con un claro carácter romanesco pese a estar revestidas de un cierto barniz histórico. Las hazañas de Willibert de Waverley en Tierra Santa, o el comportamiento heroico de Lady Alice Waverley al enviar a su hijo a una muerte segura para propiciar la huida de Carlos II tras la batalla de Worcester durante la Guerra Civil inglesa (1642-1651) fomentan en Waverley una clara tendencia a disfrutar de la recreación imaginativa de estas historias, ya que "from such legends our hero would steal away to indulge the fancies they excited" (17). Así, se nos narra cómo el protagonista se recluye habitualmente en un rincón de la oscura y sombría biblioteca, donde durante horas ejerce "that internal sorcery by which past or imaginary events are presented in action, as it were, to the eye of the muser" (17), o cómo los extensos dominios que rodean la residencia de los Waverley, llamados Waverley Chase, se convierten en el lugar de recogimiento predilecto de Edward, ya que "living in this ideal world became daily more delectable to our hero" (17). Retirado en estos lugares

solitarios y rodeado por monumentos que evocan las glorias pasadas de los Waverley, el joven inglés se divierte mascando “the cud of sweet and bitter fancy” y, como un niño con sus juguetes, “culled and arranged from the splendid yet useless imagery and emblems with which his imagination was stored, visions as brilliant and fading as those of an evening sky” (I. 4: 18). Como se puede apreciar, Scott realiza un retrato extraordinariamente similar al del aislamiento imaginativo de Don Sylvio o de Agathon, dos protagonistas con una clara tendencia a apartarse voluntariamente de la sociedad para dar rienda suelta a sus fantasías, ya sea en el “grüner Schloß” que Don Sylvio creía ver en los jardines del castillo de Rosalva, o en los parques del templo de Delfos o de la residencia de Hippias, donde Agathon, huyendo de la mediocridad del mundo circundante, se retiraba para centrarse en sus especulaciones platónicas. La aventura de la lectura aísla a estos jóvenes quijotescos y a Edward Waverley del mundo cotidiano, propiciando la inmersión en una segunda realidad imaginativa que permite olvidar temporalmente el limitado mundo de Waverley-Honour.

Pese a las reminiscencias quijotescas que el comportamiento de Waverley despierta en estos capítulos iniciales, el narrador pronto se afana en distanciar al protagonista de la novela del ejemplo ofrecido por Cervantes, ya que en su opinión, Edward Waverley, no ejerce una transformación radical de la realidad propiciada por la locura tal y como llevara a cabo el hidalgo manchego:

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. (I. 5: 18)

Waverley, por lo tanto, no transforma radicalmente la realidad que lo rodea como Don Quijote o Don Sylvio, sino que más bien la interpreta de acuerdo a unos patrones romancescos derivados de su particular educación. La transformación activa del mundo se torna por lo tanto en lo que Müller muy acertadamente ha definido como la “interiorización y subjetivización del mismo” (137).⁶⁴³ El quijotismo del protagonista

⁶⁴³ Theodor Wolpers y Heinz-Joachim Müllenbrook siguen la estela de Müller al señalar el distanciamiento del héroe de Scott respecto a su modelo cervantino en este aspecto. Para

de la novela de Scott, se acerca más, de esta manera, al de Agathon que al de Don Sylvio von Rosalva, mucho más dependiente este del modelo original de Cervantes, dado que las lecturas de *Waverley* fomentan más bien una interpretación estética de la realidad, pero no una alteración perceptual de la misma. En *Waverley*, la crítica a un género literario específico desaparece, ya que Scott, al igual que Wieland en *Agathon*, se centra fundamentalmente en el retrato de una visión del mundo cercana al *romance* y un tanto alejada de la realidad que acarrea unas deficiencias epistemológicas que el protagonista de la novela acabará pagando. Como se pudo observar en los apartados dedicados a la segunda novela de Wieland, Agathon no sufría un problema de transformación mental de la realidad, sino que más bien su idealismo filosófico le impedía comprender la naturaleza degradada y materialista del mundo que lo rodeaba, algo que acababa malogrando todos sus nobles proyectos. Su idealismo quijotesco se convertía en una ceguera epistemológica, que no le permitía apreciar la verdadera naturaleza de los acontecimientos de su vida y sus propias limitaciones, pero que no transformaba en ningún caso el mundo en una segunda realidad

Wolpers, *Waverley* se distancia de Don Quijote al retratar una aproximación ante la realidad concreta y tipificada, así como por el rol no estrictamente negativo de las lecturas de *Waverley*:

Waverleys Imagination ist nicht wie Don Quijotes gänzlich von Literatur und hohen Idealen beherrscht. Damit entfällt die Dimension der Torheit ebenso wie die der Größe. Waverley ist, verglichen mit dem spanischen Ritter, ein ‚mittlerer Held‘, der auf eine für den Leser leichter mitvollziehbare Weise eine gewisse Wirklichkeitserfahrung mit einer typisierende, in der Literatur wurzelnden Poetisierung verbindet. In *Waverley* wird auch nicht mehr – wie vielfach noch in den Donquichottiden des 18. Jahrhunderts – von vorwiegend schädlichen Romanlektüre gesprochen, die eine lächerliche wirkende Geistesverfassung und Realitätsferne erzeugt. (184) [La imaginación de *Waverley* no se encuentra como la de Don Quijote completamente dominada por la literatura y por los altos ideales. De este modo desaparece la dimensión de la locura, así como la de la grandeza. *Waverley* es, comparado con el caballero español, un ‘héroe medio’, en el que el lector puede unir de manera sencilla una determinada aproximación a la realidad con una poetización de la misma tipificadora y enraizada en la literatura. En *Waverley* no se hablará – como ocurre en las novelas quijotescas del siglo XVIII – fundamentalmente de nocivas lecturas novelescas que fomentan una disposición espiritual que propicia la risa y un distanciamiento de la realidad.]

Por su parte, Müllenbrook también incide en cómo en *Waverley* no se produce una aprehensión errónea de la realidad:

Die zitierte auktoriale Erklärung [aquella en la que Scott se distancia de Cervantes] unterstreicht den Primat realistischer Gattungstendenz, indem sie imaginativer Überspanntheit lediglich die Funktion einräumt, die Wirklichkeit subjektiv zu färben, nicht jedoch, diese zu verfehlen. (70) [La citada explicación autoral subraya la primacía de la tendencia genérica realista, en tanto a que esta permite a las exageraciones imaginativas la función de otorgar a la realidad una coloración subjetiva, pero no a perderla de vista.]

imaginativa y romancesca. Al igual que Agathon, Waverley no pierde de vista la realidad, sino que le otorga una coloración romancesca, algo que le lleva a comparar todo lo que le rodea con sus modelos literarios y a tomar una serie de decisiones vitales apoyado en la aparente similitud de la realidad con estas lecturas. Esto convertirá a Waverley en un Quijote distinto, más alejado de la locura imaginativa activa de Don Quijote o de otros Quijotes dieciochescos. Scott aparta a su héroe de la locura quijotesca más reconocible, que el autor escocés transforma en una forma de aproximarse a la realidad propia de la juventud inexperta y resultado de un ambiente doméstico concreto, algo que lo acerca a los protagonistas arquetípicos del *bildungsroman*.

Esta tendencia a colorear romancescamente el mundo circundante pronto se manifestará en el inevitable contacto de Waverley con la realidad. Las formas femeninas “of exquisite grace and beauty” (I. 5: 19) comienzan a poblar su imaginación, y el joven protagonista no deberá esperar demasiado para encontrar su propio modelo de belleza, pese a que “the list of the beauties who displayed their herbdomadal finery at the parish church of Waverley, was neither numerous nor select” (19). De este modo, Miss Sissly, o como ella misma se llama, Miss Caecilia Stubbs, la hija de un hacendado local, es convertida por Waverley en su particular Dulcinea, ya que, como señala el narrador, “a romantic lover is a strange idolater, who sometimes cares not out of what log he frames the object of his adoration; [...] he can easily play the Jeweller and the Dervise in the oriental tale, and supply her richly out of the stores of his own imagination with supernatural beauty, and all the properties of intellectual wealth” (19). De las palabras del narrador se desprende la evidente idealización a la que Waverley somete a Miss Sissly y que delata esa coloración romancesca con la que tiñe la verdadera naturaleza de las cosas. El comentario del narrador subraya por lo tanto la “perspectiva dual” (Kerr 13) que Scott articula en su novela y que confronta habitualmente la mirada idealizante e inexperta de Waverley con su visión más sobria y realista, en un procedimiento que evoca claramente el contraste dialógico cervantino que, tal y como hemos visto a lo largo de este estudio, resulta una constante dentro de la recepción de Cervantes tanto en Gran Bretaña como en Alemania.⁶⁴⁴ De hecho, el carácter degradado de Caecilia Stubbs es pronto resaltado

⁶⁴⁴ Andreas Bestek ha destacado el carácter corrector de la perspectiva del narrador y su influencia sobre el lector al declarar cómo “der Leser blickt mit seinen Augen auf die anderen Charaktere des Romans, freilich mit korrigierenden und ironisierenden Überperspektive des

por los acontecimientos de la novela, ya que Rachel, la tía de Waverley, trata de evitar a toda costa un enlace que resultaría deshonroso para la familia, y sugiere a Sir Everard la posibilidad de que Edward abandone durante un tiempo Waverley-Honour para ver algo de mundo (20). El matrimonio de Caecilia con Jonast Culbertfield, el hijo del mayordomo de un barón local, celebrado únicamente seis meses después de la partida de Waverley hacia Escocia (24), confirma la naturaleza poco elevada y anti-romancesca de este temprano amor del joven protagonista de la novela, subrayando su tendencia a romantizar el mundo que le rodea y la divergencia entre sus concepciones ideales de la existencia y la realidad cotidiana de Waverley-Honour.

Con su partida hacia Escocia para unirse al regimiento de los *dragoons* al que su padre le destina de acuerdo con los consejos de la tía Rachel, entramos en una fase de la novela en la que Waverley comenzará a encontrarse con una realidad que, pese a que en muchos casos mostrará una naturaleza degradada, en otros evidencia un cierto carácter romanesco que Waverley fácilmente relaciona con sus lecturas. Al situar al protagonista en un nuevo contexto vital, ya alejado del limitado ambiente doméstico en el que crece, Scott, por una parte, profundiza en el retrato de las consecuencias de la educación que Waverley recibe durante su adolescencia, ofreciéndonos nuevos ejemplos de su tendencia a romantizar la realidad; pero por otra comienza a sumergir las querencias romancescas de su protagonista en el ambiente político de Escocia en un periodo clave de su historia, el de los levantamientos jacobitas de 1745. Scott se servirá de los encuentros de Waverley con el Barón de Bradwardine en Tully-Veolan y con el *Chieftain* Fergus Mac-Ivor en Glennaquoich para ejercer la transición entre esta primera fase de la novela en la que los efectos de la deficitaria educación de Waverley y su particular quijotismo constituyen la temática principal y una segunda fase en la que la inmersión del joven noble inglés en la vida pública de Escocia en este momento histórico se erige como el principal objeto de representación del novelista escocés. En Tully-Veolan y Glennaquoich seguimos encontrándonos con el Waverley más quijotesco cuyo talante romanesco relaciona la realidad que le rodea con el mundo de sus lecturas, pero esta realidad poco a poco comienza a ser vinculada a unas coordenadas políticas determinadas, concretamente al mundo del jacobitismo escocés

auktorialen Erzählens". [El lector mira con sus ojos a los otros personajes de la novela, concretamente con la mirada correctora e ironizante del narrador auktorial.]

del que Bradwardine y Mac-Ivor constituyen, cada uno a su manera, dos excelentes ejemplares.

Al emprender su viaje hacia un mundo en el que como el narrador significativamente destaca “all was beautiful, because all was new” (I. 7: 39), Waverley comienza a apreciar las brechas existentes entre su concepción más bien literaria de la carrera castrense y la realidad de la misma. En el regimiento gubernamental, acampado en Angus-shire, Edward experimenta la divergencia entre sus nociones de gloria militar—sin duda alguna espoleadas por sus lecturas y por los relatos familiares de Sir Everard— y la realidad del día a día en un regimiento, comprendiendo cómo “the duty of an officer, the most imposing of all others to the inexperienced mind, because accompanied with so much outward pomp and circumstance, is in its essence a very dry and abstract study, depending chiefly upon arithmetical combinations, requiring much attention, and a cool and reasoning head to bring them into action” (I. 7: 31). La naturaleza calculadora y racional que cualquier oficial ha de desarrollar pronto cansa a Waverley, y sus constantes errores en los distintos ejercicios militares lo convierten en el objeto de escarnio de sus compañeros en el regimiento, algo que ofrece los primeros síntomas de su inadecuación para la carrera castrense (31). A su vez, su “wavering and unsettled habit of mind” (31), así como la clara desafección que la población local muestra por el regimiento, hacen que el joven inglés pronto pida permiso para abandonar temporalmente el campamento y visitar las tierras del barón de Bradwardine en los *Lowlands*, permiso que le será concedido y que le permitirá escapar de un ambiente que dista mucho de la imagen que sus lecturas y su ambiente familiar le habían creado de la vida militar.

En su camino hacia Tully-Veolan, la residencia del barón de Bradwardine, Waverley pronto advierte la dura realidad de los territorios circundantes a las tierras del barón, que el narrador contrasta con la próspera Inglaterra:

It was about noon when Captain Waverley entered the straggling village, or rather hamlet, of Tully-Veolan, close to which was situated the mansion of the proprietor. The houses seemed miserable in the extreme, especially to an eye accustomed to the smiling neatness of English cottages. They stood, without any respect for regularity, on each side of a straggling kind of unpaved street, where children, almost in a primitive state of nakedness, lay sprawling, as if to be crushed by the hoofs of the first passing horse. Occasionally indeed, when such a consummation seemed inevitable, a watchful old granddame, with her close cap, distaff, and spindle, rushed like a Sybil in frenzy out of one of these miserable cells, dashed into the middle of the path, and snatching up her own charge from among the sun-

burnt loiterers, saluted him with a sound cuff, and transported him back to his dungeon, the little white-headed varlet screaming all the while from the very top of his lungs a shrilly treble to the growling remonstrances of the enraged matron. (I. 8: 32)

Pese a la clara naturaleza degradada de la aldea, el narrador pronto nos muestra cómo la mente de Waverley, siempre dispuesta a trazar analogías con sus artistas predilectos, asocia el retorno de tres o cuatro aldeanas a la categoría de lo pintoresco. La bajo y cotidiano es transformado por Waverley en un objeto de contemplación estética:

Three or four village girls, returning from the well or brook with pitchers and pails upon their heads, formed more pleasing objects, and with their thin short-gowns and single petticoats, bare arms, legs, and feet, uncovered heads and braided hair, somewhat resembled Italian forms of landscape. Nor could a lover of the picturesque have challenged either the elegance of their costume, or the symmetry of their shape, although, to say the truth, a mere Englishman, in search of the *comfortable*, a word peculiar to his native tongue, might have wished the clothes less scanty, the feet and legs somewhat protected from the weather, the head and complexion shrouded from the sun, or perhaps might even have thought the whole person and dress considerable improved by a plentiful application of spring water, with a *quantum suffit* of soap. The whole scene was depressing, for it argued, at the first glance, at least stagnation of industry, and perhaps of intellect. (I. 8: 33)

De las palabras finales del narrador se desprende la dualidad que marca el contraste que ya se apuntaba desde los primeros capítulos de la novela mediante el retrato de la idealización de Caecilia Stubbs llevada a cabo por Waverley, y que se deriva de la divergencia entre sus tendencias estetizantes y una realidad que no se acerca precisamente a categoría estética alguna, sino que más bien se distancia de ellas. Scott nos presenta de este modo “two conflicting ways of seeing beside one another, using the realistic to debunk the picturesque and the picturesque to escape the grim vision of its own realism” (Kerr 23-24), lo que constituye un procedimiento de clara raigambre cervantina. Como ha sido acertadamente señalado por Andreas Bestek, el autor escocés articula un claro contraste entre la perspectiva interior de Waverley y la perspectiva autorial, que corrige la fascinación romancesca de Waverley por Escocia (31). Estos capítulos que retratan los primeros pasos de Waverley en Escocia, son, por lo tanto, utilizados por Scott para reflejar la propensión del joven inglés a percibir la realidad de acuerdo con sus modelos literarios y pictóricos.⁶⁴⁵ La fascinación de

⁶⁴⁵ James Kerr ha apuntado a la tendencia de Waverley a convertir el paisaje que encuentra, por degradado que este sea, en una obra de arte, a percibirlo en categorías puramente estéticas:

Edward Waverley [...] is continually making a work of art out of the landscape. Waverley brings to the landscape a taste for the picturesque and the romantic

Waverley por una Escocia que él percibe bajo la categoría de lo romancesco abrirá la puerta a su participación en la revuelta jacobita, que comprenderá como una empresa romántica y caballeresca, ignorando sus verdaderas implicaciones. De este modo, la tendencia de Waverley a estetizar la realidad, derivada de su educación en Waverley-Honour, se muestra como una de las causas fundamentales de la ceguera epistemológica que Scott retratará en una fase posterior de la novela y que fomenta un proceso de formación en el que el autor escocés encuentra una clara inspiración en los modelos alemanes que hemos venido tratando en este trabajo.

En cualquier caso, pese al detallado retrato que el narrador ofrece de la mísera condición de la pequeña población cercana a Tully-Veolan, Scott situará a su protagonista en un territorio aparentemente más romancesco con su llegada a la residencia del Barón. La soledad absoluta del lugar pronto hacen olvidar al joven inglés “the misery and dirt of the hamlet he had left behind him” (45), y el carácter todavía medieval del hogar del barón, “built at a period when castles were no longer necessary, and when the Scottish architects had not yet acquired the habit of designing a domestic residence” (35) sostiene “the monastic illusion which the fancy of Waverley had conjured up” (36). Al llamar a la puerta de la residencia del Barón, Waverley no obtiene respuesta alguna, algo que le hace pensar que “he had reached the castle of Orgoglio”, en el que el Príncipe Arturo ha de esperar en silencio (36), en clara referencia a *The Fairie Queen* (1590) de Edmund Spenser, una de las lecturas favoritas del joven inglés. Y, dentro de esta tendencia a vincular la realidad que lo rodea con sus modelos literarios, Waverley espera, cual héroe romancesco, “with expectation of beholding some ‘old, old man, with beard as White as snow’, whom he might question concerning this deserted mansion” (36). Al seguir sin obtener respuesta, el joven inglés se adentra en la residencia por otra entrada, alcanzando un jardín en el que aparecen una serie de empleadas domésticas. El narrador no tarda en evocar el contraste entre la imaginación romancesca de Waverley y la realidad, vinculando la escena con los

which leads him to transform reality into pictures, to render the world for an occasion for aesthetic experience, as a scene in a painting or a work of literature. [...] The definitive gesture for Waverley is one of aestheticizing the world outside his imagination, of making pictures as a way of enduring reality [...] What we see here is a romantic imagination acting out his wishes through the medium of the Scottish landscape. (24-25)

jardines de Alcina del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, otra de las lecturas predilectas de Waverley:

The scene, though pleasing, was not quite equal to the gardens of Alcina; yet it wanted not the '*due donzelette garrule*' of that enchanted paradise, for upon the green aforesaid two bare-legged damsels, each standing in a spacious tub, performed with the feet the office of a patent washing-machine. These did not, however, like the maidens of Armida, remain to greet with their harmony the approaching guest, but, alarmed at the appearance of a handsome stranger on the opposite side, hastily dropped their garments (I should say garment, to be quite correct) over their limbs, which their occupation exposed somewhat too freely, and with a shrill exclamation of 'Eh sirs!' uttered with an accent between modesty and coquetry, sprung off like deer in different directions. (I. 9: 36)

El contraste entre las lavanderas y las doncellas de Armida de la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, caracterizadas por poseer una belleza extraordinaria que tienta a los hombres hacia su jardín, es evidente, y pone de nuevo de manifiesto las tendencias literarias del joven inglés y su contraste con una realidad que no se ajusta a sus lecturas. Una vez en el jardín, Waverley se encuentra con otro empleado doméstico, Mr. Gellatly, de un carácter un tanto peculiar y que comienza a gesticular de una manera de lo más extraña, recitando antiguas cancioncillas escocesas (37-38), algo que trae a la mente del joven inglés los "roynish clowns" de Shakespeare (39). Finalmente, entra en escena Rose Bradwardine (40), la hija del barón, que guiará a Waverley ante su presencia.

El Barón, un antiguo militar caracterizado por "the prejudices of ancient birth and jacobite politics" (I. 10: 41), recibe a Waverley con una extraordinaria cordialidad, invitándole a permanecer varios días en sus dominios y haciéndole partícipe de una extraña ceremonia festiva caracterizada por la ingesta abundante de alcohol en una copa con forma de oso, el símbolo de la familia (I. 11: 44-50).⁶⁴⁶ El banquete, que acaba con una reyerta provocada por las malintencionadas bromas del Laird of Balmawhapple en torno a la condición de Edward como oficial al servicio del gobierno,

⁶⁴⁶ En opinión de Lars Hartveit, el barón constituye una clara reliquia del pasado y enfatiza el carácter feudal y caballeresco de la realidad escocesa que tanto fascina a Waverley: "Bradwardine's social outlook and the feudal nature of the relationship between him and his tenants make him seem the lingering survivor of an ancient world in which his strict chivalrous code of honour is still valid. All these circumstances help Waverley to feel at home, as he is of the same class and atmosphere" (82). Este carácter anacrónico también ha sido destacado por David Brown, que define al barón como "an antique figure in the modern world, he is ridiculously anachronistic, because he takes seriously the ideals of a social system which no longer exists (19-20).

sirve como introducción al extraño mundo jacobita del barón y a su pedante erudición, llena de latinismos y de citas de abstrusos tratados históricos, algo que nos remite a los pedantes quijotescos de algunos autores británicos del siglo XVIII.⁶⁴⁷ Tras la forzada reconciliación entre Waverley y el Laird of Balmawhapple, el joven inglés entabla un contacto más profundo con el barón, quién habitualmente le narra episodios de la historia familiar que Waverley se encarga de estilizar romancescamente:

The Baron, indeed, only cumbered his memory with matters of fact; the cold, dry, hard outlines which history delineates. Edward, on the contrary, loved to fill up and round the sketch with the colouring of a warm and vivid imagination, which gives light and life to the actors and speakers in the drama of past ages. Yet with tastes so opposite, they contributed greatly to each other's amusement. Mr Bradwardine's minute narratives and powerful memory supplied to Waverley fresh subjects of the kind upon which his fancy loved to labour, and opened to him a new mine of incident and character. And he repaid the pleasure thus communicated, by an earnest attention [...] and sometimes also by reciprocal communications, which interested Mr Bradwardine, as confirming or illustrating his own favorite anecdotes. (I. 13: 57)

Estas conversaciones pronto derivan hacia las "family anecdotes and tales of Scottish chivalry" (59), que como cabe esperar, interesan a Waverley sobremanera. Así, la narración por parte de Rose Bradwardine de la leyenda de un peñasco cercano a la mansión, St. Swithin's Chair, recuerda a Waverley a "a rhyme quoted by Edgar in King Lear" (60) y sirve para atraer al joven inglés hacia la hija del barón, con la que comparte sus gustos literarios. De hecho, como el propio narrador no deja de resaltar, el carácter romancesco del espíritu de Waverley "delighted a character too young and inexperienced to observe its deficiencies" (I. 14: 65). De esta manera, Waverley se "domestica" (I. 14: 62) en Tully-Veolan, que se erige como una réplica potenciada de Waverley-Honour, en tanto que en la hacienda del barón el joven noble inglés es capaz de dar rienda suelta a sus gustos literarios y a su talante romancesco en un ambiente doméstico que permite y fomenta sus desvaríos imaginativos. Como acertadamente señala Hartveit, en Tully-Veolan, la imaginación de Waverley, en lugar de ser disciplinada, es incentivada y estimulada (82).

Sin embargo, todo cambiará en el capítulo decimoquinto con la aparición de un acontecimiento inesperado, el robo de unas vacas del barón por parte de una banda

⁶⁴⁷ Pedro Javier Pardo ha estudiado por extenso la figura del pedante quijotesco en la narrativa británica del siglo XVIII en su artículo "Satire on Learning and the Type of Pedant in Eighteenth-Century Literature" en *Barcelona English and Language and Literature Studies*, 13, (2004). Esta publicación electrónica puede hallarse en la siguiente dirección: http://www.publicacions.ub.es/revistes/bells13/PDF/articles_10.pdf.

de *Highlanders* dirigida por un bandido local, Donald Bean Lean. Al explicársele cómo Bean Lean actúa con el beneplácito de Fergus Mac-Ivor, un caudillo local al que los nobles de los *Lowlands* pagan una serie de tributos para que los proteja de estas incursiones, Waverley pregunta si este “Fergus, with the impronounceable name”, es el principal ladrón del distrito, algo a lo que Rose vehementemente responde destacando que Fergus Mac-Ivor es el *chieftain* de uno de los clanes más importantes de los *Highlands*. A su vez, Rose explica a Waverley cómo su familia, aparentemente descendiente de los primeros reyes de Escocia, sería capaz de reclutar un increíble número de aliados para cualquier propósito militar (I. 15: 70-71). La hija del barón prosigue su relato con la narración de ciertas escaramuzas que pudo presenciar cuando niña, en la que alguno de los *Highlanders* llegó a perder la vida, algo que acarreó que a la mañana siguiente sus mujeres e hijas acudieran, “clapping their hands, and crying the coronach and shrieking”, llevándose los cuerpos mientras las gaitas les precedían (71). Esta historia impresiona profundamente a Waverley, que ve sus fantasías romancescas hechas realidad:

Waverley could not help starting at a story which bore so much resemblance to one of his own day-dreams. Here was a girl scarce seventeen, the gentlest of her sex, both in temper and appearance, who had witnessed with her own eyes such a scene as he had used to conjure up in his imagination, as only occurring in ancient times. He felt at once the impulse of curiosity, and that slight sense of danger which only serves to heighten its interest. He might have said with Malvolio, ‘I do not now fool myself, to let imagination jade me.’ *I am actually in the land of military and romantic adventures, and it only remains to be seen what will be my own share in them.* (72, énfasis añadido)

Efectivamente, Waverley se cree en una tierra de aventuras romancescas y heroicas hazañas militares, idealizando Escocia como escenario de las historias que le cuenta Rose. En cualquier caso, el joven noble inglés, ajeno a la realidad escocesa, no deja de sorprenderse de ver cómo “these deeds of violence should be familiar to men’s minds, and currently talked of, as falling within the common order of things, and happening daily in the immediate neighbourhood, without his having crossed the seas, and while he was yet in the otherwise well-ordered island of Great Britain” (73). Escocia se erige por lo tanto como un espacio para la imaginación, como la tierra prometida para los amantes de lo heroico y de lo romancesco. La estetización e idealización de Escocia por parte de Waverley queda de este modo claramente manifiesta, subrayando los efectos

que la inexperiencia, las lecturas y el particular talante imaginativo de Waverley tienen en su manera de aprehender la realidad.

Tras la rapiña, el Barón narra a Waverley “many particulars concerning the manners, customs, and habits, of this patriarchal race” (73), algo que espolea el interés del joven capitán, que pregunta al barón sobre la posibilidad de realizar una excursión hacia las tierras altas. La oportunidad pronto se presenta con la aparición de un emisario de Fergus Mac-Ivor, Evan Dhu Maccombich, que acude a la residencia del Barón para demandar el tributo que haría cesar las incursiones de Donald Bean Lean. El embajador, que narra a Waverley “tales of the grandeur of the chief in peace and war” (76), acepta llevar a Waverley ante el mismísimo Donald Bean Lean. Tras una larga caminata por un paisaje agreste, la expedición llega a un lago, embarcándose en una canoa que les transportará a la cueva donde el bandido se esconde junto con su tropa. En esta situación, Waverley no puede dejar de maravillarse ante lo romancesco de la misma, ya que cree encontrarse ante una realidad que se asemeja más a sus lecturas que a lo que hasta ahora había experimentado en el mundo real:

He had now time to give himself up to the full romance of his situation. Here he sate on the banks of an unknown lake, under the guidance of a wild native, whose language was unknown to him, on a visit to the den of some renowned outlaw, a second Robin Hood, or Adam o’Gordon, and that at deep midnight, through scenes of difficulty and toil, separated from his attendant, left by his guide:— what a fund of circumstances for the exercise of a romantic imagination, and all enhanced by the solemn feeling of uncertainty at least, if not danger!. The only circumstance which assorted ill with the rest was the cause of his journey—the Baron’s milk cows! this degrading incident he kept in the background. (I. 16: 78)

El narrador no deja de resaltar la naturaleza claramente degradante y anti-romancesca del motivo de la embajada ante Donald Bean Lean, el robo de unas vacas, algo que resalta la labor estilizante y romantizadora que Waverley lleva a cabo, destacando el cervantino contraste entre imaginación y realidad que marca esta fase de la novela. En cualquier caso, con la llegada de Waverley a la misteriosa guarida de Donald Bean Lean y a las *Highlands*, se articula en la novela un movimiento característico de todas las novelas de Scott y que no es otro que la transición entre “the daylight world of the traditional novel of manners” y “the twilight realm of the marvelous and the wonderful” (Hartveit 17), en el que la imaginación estetizante de Waverley podrá campar a sus anchas.

Una vez dentro de la cueva, en la que las figuras que avivan el fuego “appeared like demons” (I. 17: 79), Waverley se presenta ante el bandido, en el que espera encontrar, de acuerdo con sus modelos pictóricos, “a stern, gigantic, ferocious figure, such as Salvator [Rosa] would have chosen to be the central object of a group of banditti” (80), pero la realidad defrauda sus expectativas, y tal y como destaca el narrador, Bean Lean “appeared on the whole, a rather diminutive and insignificant figure” (80). Su apariencia antiheroica se ve aumentada por su atuendo, “an old blue and red uniform and a feathered hat, in which he was far from showing to advantage, and indeed looked so incongruous, compared with all around him, that Waverley would have been tempted to laugh, had laughter been either civil or safe” (80). La figura del bandido, por lo tanto, no se encuentra a la altura de las ilusiones romancescas de Waverley, poniendo de manifiesto una vez más el cervantino contraste entre su imaginación y la realidad. Donald Bean Lean no es uno de los bandidos de los cuadros de Salvatore Rosa, ni ningún Robin Hood, sino que más bien es un vulgar ladrón que pretende fingir una dignidad militar que no le es propia a través de un uniforme francés claramente pasado de moda.

Tras observar el banquete en el que los *Highlanders* devoran las reses del barón con voracidad y aderezando la ingesta con abundantes cantidades de whiskey (81-82), Waverley continúa su viaje, que lo llevará hasta los dominios de Fergus Mac-Ivor, o Vich Ian Vohr, tal y como es conocido entre su clan. Si Bean Lean había decepcionado claramente sus expectativas, no será este el caso de Fergus Mac-Ivor, que impresionará profundamente a Waverley al epitomizar el porte y la dignidad propios de un *chieftain*, mostrando unos atributos característicos de un héroe romancesco, amén de un aire marcial muy propio del líder de un clan (I. 18: 89). El narrador significativamente resalta cómo los principios políticos de Fergus—que como cabría esperar, no son otros que los de los de la causa de los Estuardo—, pese a su aparente celo idealista, se ven mezclados con unas motivaciones puramente materiales: obtener el título de conde en caso de triunfar el levantamiento jacobita (I. 19: 93). El narrador se sirve de este modo del retrato de Fergus Mac-Ivor para ir familiarizando al lector poco a poco con la arena política en la que tiene lugar la segunda fase de la novela, en la que se retrata el claro contraste entre la romantización que Waverley llevará a cabo de la causa jacobita y los verdaderos motivos que se esconden tras ella.

Fergus aprovecha la oportunidad política que se le presenta con la aparición en sus dominios de un joven noble inglés, de antigua e influyente familia. En su honor dispondrá un banquete, en el que, amén de la profusión de vasallos y distintos miembros del clan que en él se dan cita, se produce una escenificación arcaizante y celta que causa una gran impresión en Waverley. El *Chieftain* hace aparecer a su bardo particular, Mac-Murrough nan Fion, que comienza a recitar unos versos en gaélico entre los que Waverley reconoce su propio nombre, aunque no es capaz de comprender lo que dicen (I. 20: 99). Espoleado por la curiosidad, Waverley pregunta a Fergus por el significado de los versos, algo que sirve al jefe del clan como pretexto para introducir a su bella hermana, Flora Mac-Ivor, acostumbrada a traducir al inglés antigua y moderna poesía céltica. Flora, extraordinariamente bella, posee un celo por la causa jacobita que supera al de su hermano, y que bordea el fanatismo religioso ya que se ve exento de las motivaciones puramente materiales que en parte avivan el jacobitismo de este (I. 21: 100). La belleza de Flora y su celo idealista suponen un importante foco de atención hacia la causa jacobita para Waverley, que comienza a ver en ella a una doncella más propia de la literatura que de la realidad, circunstancia que Fergus usará para convertir a su hermana en el anzuelo que involucre definitivamente a Edward en la rebelión jacobita.

De acuerdo con el deseo de Waverley de conocer el significado de los versos de Mac-Murrough nan Fion, Flora guía a Waverley hacia un apartado lugar en uno de los valles que circundan los dominios de los Mac-Ivor. En este valle, que como destaca el narrador, “seemed to open into the land of romance”, Flora aparece con su arpa gaélica cerca de una cascada, “Like one of those lovely forms which decorate the landscapes of Claude” (106). El talante estetizante y romantizador de Waverley hace el resto, ya que la mera escena transporta al joven noble inglés a las regiones propias de sus sueños y de sus lecturas, tal y como el narrador significativamente subraya:

The sun, now stooping in the west, gave a rich and varied tinge to all the objects which surrounded Waverley, and seemed to add more than human brilliancy to the full expressive darkness of Flora's eye, exalted by the richness and purity of her complexion, and enhanced by the dignity and grace of her beautiful form. Edward thought he had never, even in his wildest dreams, imagined a figure of such exquisite and interesting loveliness. The wild beauty of the retreat, bursting upon him as if by magic, augmented the mingled feeling of delight and awe with which he approached her, like a fair enchantress of Boiardo or Ariosto, by whose nod the scenery around seemed to have been created, an Eden in the wilderness. (I. 22: 106)

Al igual que otras figuras femeninas en las novelas de Wieland, como por ejemplo Doña Felicia en *Don Sylvio von Rosalva* o Danae en *Agathon*, Flora Mac-Ivor no deja pasar la oportunidad de crear un ambiente ciertamente artificial y teatral con el claro objetivo de atraer a la joven e inexperta figura quijotesca hacia sus intereses, en este caso la participación en la empresa del *Chevalier*. Así, el narrador destaca cómo Flora, “like every beautiful woman, was conscious of her own power, and pleased with its effects, which she could easily discern from the respectful yet confused address of the young soldier” (106). La traducción de los versos del bardo por parte de Flora, quien los acompaña con su arpa, crea en Waverley “the wild feeling of romantic delight”, algo que lo lleva “almost to a sense of pain” (107). Extasiado por lo romancesco de la situación, Waverley ignora la clara finalidad política de los versos, que son un canto al levantamiento “for honour, for freedom, for vengeance” (108), hecho que comienza a revelar las evidentes deficiencias perceptuales de Edward, totalmente incapaz de reconocer la trama política que se esconde tras la escenificación de Flora y tras la hospitalidad del *Chieftain*. El joven inglés permanecerá unos días más en la residencia de los Mac-Ivor, en la que se organiza otro festín y baile, del que Waverley se retira con la mente “agitated by a variety of new and conflicting feelings, which detained him from rest for some time, in that not unpleasing state of mind in which fancy takes the helm, and the soul rather drifts passively along with the rapid and confused tide of reflections, than exerts itself to encounter, systematize or examine them” (I. 23: 112-113). Su enamoramiento de Flora Mac-Ivor es claro y el camino hacia su implicación en la causa del *chevalier* está listo. Con su participación en una cacería organizada por Fergus, que no es sino una reunión militar previa a la insurrección, Waverley comenzará a verse directamente implicado en la rebelión. De este modo, entraremos en una nueva fase de la novela, en la que el contraste entre imaginación y realidad cede su lugar al retrato más detallado de las deficiencias epistemológicas de Waverley y de su propia inadecuación heroica, que propiciarán un cervantino diálogo con la realidad que formará parte de su paulatino proceso de adquisición de la madurez y del reconocimiento de la profunda imposibilidad y anacronismo de la causa a la que encomienda su suerte.

Del análisis de esta primera fase de la novela, en la que Scott se afana por retratar los efectos tempranos de la educación que Waverley ha recibido en su primer contacto con el mundo, se desprenden interesantes afinidades y discrepancias con el

modelo que Wieland ofrece tanto en *Don Sylvio von Rosalva* como en *Agathon*, algo que nos permite vislumbrar cómo Scott, como ya hiciera el propio Wieland, bebe de determinados aspectos característicos de autores pertenecientes a la tradición cervantina para dirigirlos hacia nuevas direcciones que el autor escocés explora en su primera novela. Scott toma de Wieland la actitud introspectiva y solitaria de su protagonista, que al igual que Don Sylvio o Agathon vive su adolescencia en un contexto de aislamiento y de retiro que propicia y estimula un talante más soñador que el de los otros adolescentes de la vecindad, y que conlleva un uso activo de las capacidades imaginativas, ya sea en su biblioteca o en Waverley Chase. Sin embargo, como el narrador pronto destaca, este uso activo de la imaginación no es ya un quijotismo transformativo como el de Don Quijote o el del propio Don Sylvio, sino que se trata, como define el narrador, de un “romantic tone and colouring” (I. 5: 18), es decir, de un proceso asociativo por el que el joven Waverley vincula la realidad que tiene ante sus ojos con unos modelos literarios que han marcado su educación. En este sentido, el quijotismo de Waverley, ya distanciado de la locura transformativa, guarda un gran parecido con el de Agathon, puesto que nos encontramos ante una actitud romancesca e idealista propiciada por una educación concreta y que ha de ser atemperada, pero no ante una transformación de la realidad propiciada por la locura. Pese a este claro punto de contacto con el joven ateniense, Scott se distancia de Wieland al sumergir a su protagonista en una realidad que, si bien en muchos casos muestra una evidente naturaleza degradada, en otros nos deja ver destellos de belleza romancesca, algo que no ocurría en *Agathon*, en la que el mundo grecolatino en el que Wieland situaba su novela se alejaba radicalmente de cualquier destello de idealidad. Así, Scott ofrece un retrato de una Escocia feudal, en muchos aspectos casi medieval, en la que la existencia de bandidos, jefes tribales y bardos acerca a Waverley objetivamente al mundo de sus lecturas. En este sentido, Scott, pese a tratar de distanciarse del modelo de Cervantes mediante las aseveraciones de su narrador anteriormente analizadas, se acerca paradójicamente a sus propios juicios sobre el hidalgo manchego. Como pudimos observar en la sección dedicada al contacto entre Scott y Cervantes, el novelista escocés contemplaba el comportamiento de Don Quijote como históricamente posible porque los usos caballerescos, pese a su inevitable declive, todavía eran empleados en España en ciertas ocasiones. La Escocia de 1745 ofrece en este sentido unas condiciones similares a las de la España del siglo XVII en la que

Cervantes sitúa su relato, ya que la pervivencia de una estructura fundamentalmente feudal en el norte del país ofrece las circunstancias necesarias para fascinar a un talante profundamente romanesco como el de Edward Waverley.

Ello se verá potenciado gracias al conflicto bélico entre el jacobitismo, con su visión de la monarquía fundamentalmente absolutista y caballeresca, y la monarquía hanoveriana, que Scott asocia con el progreso y con un orden político más racional. Al vincular las tendencias romancescas de Waverley con una de las partes de este conflicto y situarlo en la vida pública de 1745, Scott realiza al mismo tiempo una profunda innovación respecto al modelo de Wieland. En *Agathon*, el protagonista también se veía inmerso en varias ocasiones en la vida política y social de Atenas y fundamentalmente Siracusa, experiencias que, como vimos, le ayudaban a alcanzar una mayor madurez y una visión más desencantada de su idealismo juvenil. En la segunda fase de la novela que analizaremos a continuación, Scott retrata un proceso muy similar, pero con una profundización mucho mayor en las circunstancias históricas y políticas del Reino Unido en este preciso momento de la historia, algo que ha propiciado que *Waverley* haya sido considerada como una de las primeras novelas históricas. Scott toma de Wieland la implicación del joven inexperto en una sociedad que supera y destruye gran parte de su idealismo, pero al contrario que el novelista alemán, Scott nos ofrece un retrato mucho más detallado de esa sociedad y de ese momento histórico, algo que convierte a su novela, en mi opinión, en un cruce genérico entre el *bildungsroman* y la novela histórica. En el apartado que ofrecemos a continuación, en el que el análisis de la inadecuación de Waverley para jugar un papel heroico en el conflicto bélico constituye la temática principal, el esquema de la novela de formación desarrollado por Wieland en *Agathon* se entremezcla con las preocupaciones históricas de Scott, encaminando su novela hacia una dirección levemente apuntada, pero en ningún caso desarrollada, por el autor suabo en su segunda novela.

6.3.3 *Jacobitismo y frustración de las expectativas heroicas*

El segundo volumen de la novela de Scott se inicia significativamente con la participación de Waverley en una cacería en la que lo que en un principio es

presentado por Fergus Mac-Ivor como un inofensivo pasatiempo feudal resulta ser una clara excusa para la inspección de las tropas a cargo del *Chieftain* justo antes del levantamiento, algo que queda claramente manifiesto una vez que el narrador revela cómo el número de los miembros del clan “appeared in such numbers as amounted to a small army” (II. 1: 116). La inconsciente implicación de Waverley en los preparativos de la insurrección jacobita inaugura una nueva fase de la novela en la que el retrato del contraste entre la imaginación romancesca de Waverley y la realidad se entremezcla con la representación de un momento histórico concreto, enmarcando, tal y como ha destacado Müllenbrook, los impulsos cervantinos del primer volumen en un propósito más amplio y ya vinculado al género de la novela histórica (2003: 72). Al asociar las tendencias quijotescas de Waverley a los principios jacobitas de Fergus y Flora Mac-Ivor, Scott transforma a su protagonista en un “medio personal de transmisión de la historia” (Bestek 19), convirtiendo al joven noble inglés en un guía “of the ways of the past, of the men and women who peopled the pre-history of the bourgeois society” (Kerr 13). Scott vincula las fortunas de Waverley a las del Reino Unido durante un periodo de profundos cambios históricos, uniendo el destino individual del héroe con el devenir colectivo de la nación que representa:

Considering *Waverley* as a whole, a common movement can be seen in both the ‘private’ and the ‘public’ histories which the novel narrates. On the private scale, Edward Waverley’s youthful Romanticism and Idealism is progressively destroyed by the rationalization and common sense necessary for survival in the ‘civilized’ society to which he ultimately belongs. On the public scale, the heroic culture of clanship and of the feudal aristocracy comes to appear, through the events of the rebellion, hopelessly unrealistic and inopportune when confronted by the new order in Lowland Scotland and England, to which it finally gives way. The movement in both plots is to some extent analogous, provoking the same, contradictory responses from the reader, and this is largely the reason for the formal unity and cohesion of the novel. (Brown 25)⁶⁴⁸

De esta manera, la introducción de Waverley en la vida pública y política de Gran Bretaña en 1745 y la asociación de su fascinación quijotesca con la Escocia jacobita que Fergus y Flora Mac-Ivor le muestran permite a Scott asociar la estructura propia del

⁶⁴⁸ Son varios los críticos que han destacado este paralelismo entre la experiencia formativa de Waverley y la evolución histórica experimentada por Escocia que Scott retrata en su novela. Andreas Bestek ha subrayado cómo “el proceso de formación de Waverley se refleja en el curso de la evolución histórica” (24), mientras que Ian Duncan ha señalado cómo la novela histórica a la que el autor escocés da forma “discovers collective life through the experience of the subject, in turn formed through—and against—the external claims of class and national allegiance”. (52)

bildungsroman que su novela evidencia desde el primer volumen a la temática fundamental de la novela histórica tal y como la entiende el autor escocés, y que no es otra que la transición entre épocas históricas en cierto modo antagónicas.⁶⁴⁹ La Escocia de los Estuardo que los jacobitas pretenden resucitar, feudal y caballeresca, es contrastada con la Escocia más racional y moderna ya integrada en el Reino Unido gracias a la *Act of Union* de 1707, y precisamente este contraste, como subraya el propio narrador de *Waverley*, propicia el retrato de “the evanescent manners of his own country” (III. 25: 341). El proceso de desarrollo personal que Waverley sufre encontrará por lo tanto su paralelo en la evolución experimentada por Escocia y que Scott retrata con maestría en su novela, algo que convierte la primera novela de Scott en un cruce genérico entre el *bildungsroman* y la novela histórica, o en lo que podríamos denominar como *bildungsroman histórico*.

En cualquier caso, la introducción de Waverley en las circunstancias políticas de Escocia en 1745 no sirve únicamente a un propósito puramente historicista. Al situar a su protagonista en la vida pública del Reino Unido en este momento histórico, Scott da paso a una de las etapas características del *bildungsroman*, aquella en la que el héroe ha de experimentar cómo su actitud romancesca y su idealismo no tienen ya cabida en una sociedad en la que los ideales en los que se ha educado se han convertido en una reliquia del pasado. En esta fase de la novela, las aspiraciones heroicas del protagonista se ven potenciadas por su implicación en lo que él percibe como una causa ideal y caballeresca, para ser después refutadas por su talante más doméstico que heroico, así como con la naturaleza en muchos casos degradada de la propia causa que abraza. Durante todo este segundo volumen el narrador mostrará al lector la divergencia entre estos anhelos heroicos y la realidad, retratándonos a un Waverley ciego a este contraste, también tratado por los autores cervantinos analizados en este estudio, por su talante romancesco y por la educación recibida en Waverley-Honour en un

⁶⁴⁹ En el prólogo a su novela *The Fortunes of Nigel* (1822), Scott describe muy claramente cómo el contraste entre momentos históricos enfrentados ofrece al novelista histórico un rico caldo de cultivo:

The most picturesque period of history is that when the ancient rough and wild manners of a barbarous age are just becoming innovated upon and contrasted by the illumination of increased or revived learning and the instruction of renewed or reformed religion. The strong contrast produced by the opposition of ancient manners to those which are gradually subduing them affords the lights and shadows necessary to give effect to a fictitious narrative. (6)

movimiento que prepara la última fase de la novela en la que el proceso de corrección epistemológica se convierte en la temática fundamental, de acuerdo con el esquema propio de la novela de formación. En este segundo volumen, por lo tanto, se puede seguir apreciando la clara influencia de C.M. Wieland, ya que Scott, como ya realizara el autor teutón en *Agathon*, sitúa a su protagonista en un contexto público que pondrá de manifiesto sus propias deficiencias como héroe.⁶⁵⁰ Al igual que el Agathon que pretendía reformar la vida política de Atenas y de Siracusa, Waverley tratará de jugar un papel heroico muy por encima de sus posibilidades reales, encaminándose, como el joven ateniense, hacia un momento de decepción y dolorosa renuncia a los sueños romancescos. La experiencia de ambos protagonistas destaca aquello que ya estaba implícito en el *Quijote* cervantino, el fracaso de la idealidad frente a la realidad, pero su juventud propicia la evolución hacia un estado más realista y desengañado de la existencia, completando un proceso formativo que en el caso del hidalgo manchego se veía interrumpido por su muerte.

Como se ha destacado anteriormente, la cacería a la que Fergus invita a Waverley resulta ser, pese a su apariencia meramente deportiva, un claro preparativo para el inminente conflicto bélico. Waverley, que sufre un aparatoso accidente ante la carga de una manada de ciervos, se muestra incapaz de percibir la naturaleza política de la reunión, y vuelve a verse cegado por su fascinación romancesca por las *Highlands*. Los motivos de esta nueva distorsión perceptual de Waverley vuelven a estar meridianamente claros y nos llevan de nuevo al talante quijotesco que el protagonista demuestra a lo largo de todo el primer volumen, ya que estos no son otros que su marcada tendencia a interpretar todo lo que le acontece de acuerdo a coordenadas literarias. Así, una vez que algunos vasallos de Fergus transportan al malherido Edward sobre sus hombros, el joven inglés no puede evitar “being gratified with the romantic effect produced by the breaking up of this sylvan camp” (118). La divergencia entre las motivaciones reales de la caza y la imagen que Waverley se hace de ella, así como la que se desprende entre sus modelos heroicos y su propio y malogrado papel en la montería, pone de nuevo de manifiesto los dos ejes en los que se moverá la novela en esta fase, ya que, por una parte, se nos retrata la incapacidad de Waverley de

⁶⁵⁰ Levine ha puesto de relieve cómo los héroes de las novelas de Scott anticipan muchas características del antihéroe propio de la novela moderna: “the protagonist almost seems to prefigure the modern anti-hero, in that his qualities of energy, ambition, absolute loyalty, fierce defence of traditional ideals of honour are bedeviled by indecision and passivity” (149).

reconocer el verdadero carácter de su amistad con Fergus Mac-Ivor y la finalidad que se esconde tras ella (involucrarlo en la causa jacobita), y, por otra, se refleja la profunda inadecuación de Waverley para la actividad militar y en relación con los modelos de heroísmo a los que el joven noble inglés aspira. Esto se ve subrayado por un pasaje en el que, a la llegada del malherido Waverley a la residencia de Fergus, el *Chieftain* introduce una cita literaria, que significativamente procede del *Quijote*:

Fergus began immediately, with his usual high spirits, to exclaim, "Open your gates, incomparable princess, to the wounded Moor Abindarez, whom Rodrigo de Narvaez, constable of Antiquera [sic], conveys to your castle; or open them, if you like it better, to the renowned Marquis of Mantua, the sad attendant of his half-slain friend, Baldovinos of the mountain. — Ah, long rest to thy soul, Cervantes! Without quoting thy remnants, *how should I frame my language to befit romantic ears!*" (II. 1: 121, énfasis añadido)

Las palabras de Fergus, que hacen referencia a los romances de Valdovinos y del moro Abindarráez que Don Quijote recita al labrador que lo recoge tras ser molido a palos por unos mercaderes (I. 5: 55-58), destacan explícitamente cómo el *Chieftain* conoce la clara naturaleza quijotesca de su joven amigo inglés, y el tono cómico y en cierto modo humillante con el que pronuncia estas palabras pone de manifiesto el astuto empleo de las tendencias imaginativas y los anhelos heroicos de Waverley por parte del conspirador escocés para promover sus propios intereses políticos, algo que será una constante durante este segundo volumen de la novela.

Esta utilización política del quijotismo de Waverley vuelve a repetirse una vez que el joven noble inglés es informado por Fergus de su degradación en el regimiento por ausencia injustificada. El joven inglés, en una actitud infantil y decididamente antiheroica, se echa a llorar en los brazos de Mac-Ivor (127), algo que el *Chieftain*, que no era precisamente ignorante de la situación de Waverley en el regimiento, aprovecha para exhortarle a adoptar la causa jacobita como modo de venganza respecto a la humillación sufrida por la familia Waverley, que en opinión de Fergus no deja de ser parte de la política característica de la casa real de Hannover respecto a las antiguas familias jacobitas:

I would have vengeance to fall on the head, not on the hand; on the tyrannical and oppressive government which designed and directed these premeditated and reiterated insults, not on the tools of office which they employed in the execution of the injuries they designed you [...] Yes, upon the usurping house of Hanover, whom your grandfather would no more have served than he would have taken

wages of red-hot gold from the great fiend of hell! [...] Trust to me to shew you an honourable road to speedy and glorious revenge. (127-128)

Las maquinaciones de Fergus no se detienen en esta filípica, sino que al mismo tiempo concibe un plan para establecer una alianza familiar con los Waverley, tratando de casar al joven inglés con su hermana Flora con el fin de vincularle definitivamente a la causa de Charles Edward Stuart, algo con lo que Fergus únicamente busca, como el narrador destaca, su propio ascenso en la estima del *Chevalier* (II. 3: 129). La utilización política de Flora, ya apuntada en la primera visita de Waverley a Glennaquoich, queda de este modo meridianamente clara. Es a ella a quien Fergus declara triunfante cómo Edward Waverley ya no se encuentra sometido a la esclavitud del “usurpador”, pidiendo a su hermana, tal y como era la costumbre de “the ladies of yore”, armar y enviar a su caballero hacia sus futuras hazañas (I. 3: 130), algo que demuestra nuevamente el empleo interesado por parte de Fergus de la fascinación de Waverley por lo romanesco y por Flora para involucrarle en su propia causa.

En cualquier caso, los planes de Fergus obtienen un revés inesperado una vez que Flora—quien, como se ha observado anteriormente, poseía una dedicación más ideal y menos materialista a la causa jacobita—declara cómo los caballeros de antaño no se aventuraban al camino hasta que habían “well weighed the justice and danger of the cause”, algo que Waverley, por la presente agitación de sus sentimientos, no se encuentra en condiciones de hacer (130). Contrariado por la franqueza de su hermana, Fergus prosigue con su estrategia de utilización del quijotismo de Waverley, invitándole a acudir al patio de armas, donde le asegura que podrá contemplar “a sight worth all the tirades of your romances” (131), claramente intentando renovar el interés de Waverley por la causa Estuardo al hacerle presenciar la llegada de armas y soldados. Una vez en el patio, Waverley, apesadumbrado, declara a Fergus cómo siente que su felicidad futura dependerá en gran medida de la respuesta que Flora de a la propuesta de matrimonio que piensa hacerle (II. 4: 133), algo que Fergus aprovecha para narrar a Waverley cómo su hermana parece enamorada de la memoria de un héroe de la Guerra Civil inglesa, el Capitán Wogan, que murió heroicamente defendiendo la causa jacobita:

My lovely sister, like her loving brother, is very apt to have a pretty decisive will of her own, by which, in this case, you must be ruled; but you shall not want my interest, nor my counsel. And in the first place, I will give you one hint—Loyalty is her ruling passion; and since she could spell an English book, she has been in love

with the memory of the gallant Captain Wogan, who renounced the service of the usurper Cromwell to join the standard of Charles II, marched a handful of cavalry from London to the Highlands to join Middleton, then in arms for the king, and at length died gloriously in the royal cause. (II. 4: 133)

Fergus, conocedor de los anhelos heroicos del joven Waverley, trata por lo tanto de implicarle definitivamente en su bando a través del ejemplo del capitán Wogan, al que Flora venera. El modelo de este capitán leal a la dinastía Estuardo y a la causa jacobita se establece por lo tanto como un claro paradigma para Edward a la hora de ganar el corazón de la joven escocesa, algo que vuelve a destacar la vinculación de las aspiraciones heroicas del joven noble inglés con las maquinaciones políticas de Fergus..

Pese a las sugerencias de Fergus sobre el modelo que ha de seguir, Waverley, con la precipitación que le es característica, no espera a labrarse una reputación heroica para impresionar a Flora, sino que de manera un tanto precipitada, se decide a hacer a la hermana de Fergus su propuesta de matrimonio, que Flora rechaza (134). Entre las razones que Flora da a Waverley para explicar su rechazo, nos encontramos con una muy significativa porque explicita la inadecuación heroica de Waverley. Flora trata de hacer ver al joven noble inglés cómo su talante romanesco no se encuentra inclinado a la realización de gestas heroicas, sino más bien a los placeres domésticos, algo que lleva a Flora a recomendarle encontrar una mujer “whose principal delight should be in augmenting your domestic felicity, and returning your affection, even to the height of romance”. Siendo más franca, Flora declara que nunca podrá amarle precisamente por este carácter casero del que Waverley hace gala (136), algo que lleva a Edward a señalar que se implicará fielmente en la causa jacobita para ganar su corazón, y que apoyará a los partidarios de los Estuardo “through every danger, as undauntedly as the boldest who draws sword in it” (136). Flora, percibiendo claramente cómo este repentino ardor heroico de Waverley parte de su deseo de convencerla para que se case con él, le sugiere consultar a la razón antes de adoptar una causa tan arriesgada de una manera tan apresurada, recomendándole que su papel en este peligroso conflicto descansa en la convicción y no en un sentimiento probablemente temporal (136), y le aconseja finalmente volver a Inglaterra cuando se le presente la oportunidad (137). Al igual que su hermano, Flora es una espectadora distanciada de las deficiencias epistemológicas y de las querencias romancescas de Waverley, y sus palabras suponen una nueva advertencia para el joven inglés sobre el carácter precipitado e impulsivo de su adopción de la causa jacobita, así como de su evidente inadecuación para

desempeñar un papel en un conflicto político de esta magnitud. Al igual que Hippias y Aristipo en *Agathon*, Flora percibe de antemano las consecuencias de la ceguera epistemológica del protagonista, y sus advertencias comenzarán a escucharse en la fase final de la novela, en la que Waverley será por fin un espectador distanciado de su propio quijotismo y de sus errores pasados siguiendo el esquema característico de la novela de formación.

Tal y como ocurría en *Agathon* cuando el joven ateniense parecía abandonar su idealismo platónico tras fracasar en su intento de reformar la vida política en Atenas para posteriormente volver a incidir en los mismos errores al encaminarse hacia la corte de Siracusa, Waverley considerará terminar su estancia en Escocia y volver a Inglaterra tras la negativa de Flora a su propuesta de matrimonio. Una carta de Rose Bradwardine en la que se describe cómo el Barón y otros simpatizantes jacobitas han huido ante las órdenes de detención expedidas por el gobierno de Westminster hace considerar a Edward el conflicto que se aproxima, decidiéndose a abandonar Escocia horrorizado ante el pensamiento de una posible pugna fratricida (140). Edward llega incluso a plantearse la legitimidad de los Estuardo al trono británico tras el reinado de cuatro monarcas Hannover (140-141). Por primera vez en la novela, el conflicto entre la monarquía reinante y las pretensiones al trono de los Estuardo es planteado como un conflicto entre la irracionalidad romancesca y la razón, de forma que la causa jacobita es retratada como un propósito tan quijotesco e irrealizable como los sueños de gloria militar de Edward Waverley.⁶⁵¹

Sin embargo, pese a que su marcha de Glenaquoich aparentemente señala el final de la aventura escocesa de Waverley, la distancia y el tiempo harán reflexionar a Edward sobre los acontecimientos vividos en Escocia, particularmente sobre el rechazo de Flora Mac-Ivor a su propuesta de matrimonio. Al igual que Agathon, que persistiendo en su ceguera perceptual tropezaba dos veces en la misma piedra al tratar de reformar la corte de Siracusa tras su fracaso en Atenas, Waverley comete el error de volver a romantizar a Flora, de la que crea “a goddess out of a high-spirited, accomplished and beautiful woman” (143). A su llegada a Cairvreckan, Waverley recibe una carta de Fergus en la que se incluyen unos versos compuestos por Flora en honor al capitán Wogan. Como destaca el narrador, la inclusión del poema en la carta

⁶⁵¹ “Reason asked, was it worth while to disturb a government so long settled and established, and to plunge a kingdom into all the miseries of civil war, to replace upon the throne the descendants of a monarch by whom it had been wilfully forfeited”. (II. 5: 141)

no es aleatoria, ya que "there were obvious reasons why the politic Chieftain was desirous to place the example of his young hero under the eye of Waverley, with whose romantic disposition in coincided so peculiarly" (147). Y efectivamente, los versos sobre la muerte del capitán Wogan están claramente pensados para tratar de inspirar a Waverley a seguir su ejemplo, ya que "whatever was the real merit of Flora Mac-Ivor's poetry, the enthusiasm which it intimated was well calculated to make a corresponding impression on her lover (148). El modelo del heroico capitán revive en Waverley la esperanza de conquistar a Flora mediante su implicación en la causa jacobita, y con los acontecimientos que tendrán lugar en la posada de Cairnvreckan, el joven inglés tendrá oportunidades más que suficientes para lamentar su abandono de Glennaquoich y de la causa de los Estuardo.

En Cairvreckan nos encontramos con nuevos y significativos ejemplos del paulatino acercamiento de Waverley a la causa jacobita. En la posada en la que se aloja, el joven capitán inglés se ve envuelto en una cómica refriega entre el ventero y su mujer, partidarios cada uno de los dos bandos opuestos en el conflicto político del momento. Waverley, que en un principio es tomado por el propio Charles Edward Stuart, se niega a revelar su nombre, algo que, amén de aumentar las dudas en torno a su identidad, da lugar a una pelea en la que el joven inglés, tratando de hacerse respetar, dispara un tiro al aire, con la mala suerte de dar al ventero, que no muere pero cae herido. Este hecho hace que el joven desconocido sea detenido e interrogado por Melville, el alcalde de Cairnvreckan, y por Morton, el benevolente reverendo de la aldea. Tras examinar sus papeles y ver que el desconocido es en efecto el desaparecido Capitán Waverley, Melville advierte a Edward de las maquinaciones políticas llevadas a cabo por Fergus Mac-Ivor en su nombre para implicarle en el complot jacobita. Significativamente, Melville reconoce la inexperiencia de Waverley como la principal causa de su complicada situación actual, por lo que sus palabras sirven como segundo recordatorio claro de las deficiencias perceptuales del joven capitán inglés:

'Allow me' said the magistrate, 'to remind you of one reason that may suggest the propriety of a candid and open confession. The inexperience of youth, Mr. Waverley, lays it open to the plans of the more designing and artful, and one of your friends at least—I mean Mac-Ivor of Glennaquoich—ranks high in the latter class; as, from your apparent ingenuousness, youth, and unacquaintance with the manners of the Highlands, I should be disposed to place you among the former. In such a case, a false step, or error like yours, which I shall be happy to consider as involuntary, may be atoned for, and I would willingly act as intercessor.' (II. 8: 160)

Pese a estas advertencias, Waverley mostrará un claro desprecio por Melville y por sus palabras, rechazando declarar contra Fergus Mac-Ivor, por lo que, pese a la juventud y aparente franqueza del joven capitán, que permanecía “in strong contrast to the shades of suspicion which darkened around him” (161), Melville y Morton deciden enviarle al castillo de Stirling para que sea juzgado por el tribunal correspondiente. El orgullo juvenil e inexperto de Waverley vuelve a hacer caso omiso de las autoridades de Cairnvreckan, que claramente conscientes de la ceguera de Waverley, tratan de hacerle reconsiderar las futuras consecuencias de su implicación en la causa jacobita. El desdén de Edward a las palabras de ambos resulta especialmente sangrante en el caso de su rechazo a los consejos de Morton, que se erige como una versión más veterana y experimentada del propio Waverley, ya que tal y como destaca el narrador, el pastor de Cairnvreckan poseía en su juventud “a love of letters, though kept in subordination to his clerical studies and duties”, que tiñó su mente en sus días juveniles “with a slight feeling of romance, which no after incidents of real life had entirely dissipated” (162). El contraste entre la voz de la experiencia y una ceguera ante la realidad propiciada por una educación fallida no puede ser más evidente.

Pese a las sabias advertencias de Melville y Morton, la obstinación de Waverley le lleva a interpretar sus palabras como una muestra más de las humillaciones a las que el honor de la familia Waverley es sometido por la dinastía Hannover, por lo que en lugar de funcionar como correctivo epistemológico definitivo, las palabras de ambos sirven para acercar de nuevo al joven inglés a Fergus Mac-Ivor y su causa, lamentando haber dejado pasar la oportunidad de “like other men of honour [...] welcome to Britain the descendant of her ancient kings, and lineal descendant to the throne”, así como de seguir “the course of my ancestors [...] fighting, like my forefathers, for love, for loyalty, and for fame” (II. 10: 166). La asunción del empeño jacobita por Waverley tras las palabras de Melville es, por lo tanto, total, y con ella entramos en un punto de la novela en el que la romantización de la causa de los Estuardo por parte del joven noble inglés comienza a ser considerable, siendo su ceguera ante la realidad y ante su propia inadecuación heroica aún más notable. El deseo de permanecer fiel al modelo heroico de sus ancestros y de convertirse en un héroe militar abrazando una empresa noble y caballeresca juega un papel fundamental en las motivaciones que llevan a Waverley a abrazar el jacobitismo, pero frente a esta visión romántica e inexperta, el narrador nos presentará abundantes muestras de una

realidad anti-romancesca que degrada tanto las propias aspiraciones heroicas del joven inglés como las de la causa que abraza, retratando no solamente las deficiencias epistemológicas de Waverley a la hora de medir la conveniencia y aplicabilidad del retorno de Charles Edward Stuart, sino también la total inadecuación de la causa jacobita y de él mismo respecto a cualquier pretensión de gloria militar. Como destaca Lars Hartveit, el narrador se erige como “a well defined observer who is never far from Waverley’s elbow”, manteniendo siempre una actitud más cerebral, “regardless of the emotional colouring of the events he is recording” y situándose en una posición “opposed to the heroic” (80-81). El procedimiento vuelve a ser el mismo que ya empleara Wieland en la fase final de *Agathon*, en la que la virtud de los planes de reforma del joven ateniense se veía constantemente contrarrestada por la realidad degradada de la corte de Siracusa que el narrador ponía frente a los ojos del lector, subrayando la naturaleza noble pero aún demasiado inexperta de su protagonista y el triunfo de la visión más experimentada de la existencia de la que el narrador es un claro representante.

El carácter antiheroico de Waverley se acentúa precisamente en este momento de convencimiento absoluto e implicación total en la causa jacobita. Tras su decisión de seguir el ejemplo de sus ancestros y luchar por los Estuardo, Waverley será transportado a Stirling por Gifted Gilfillan, un *covenanter* que es una reliquia del pasado, en concreto de otro conflicto civil, el que enfrentó a finales del siglo XVII a los adeptos de un calvinismo radical, los *covenanters* o *roundheads*, contra los partidarios del gobierno y de una iglesia presbiteriana institucionalizada.⁶⁵² En su marcha hacia Stirling, el regimiento de Gilfillan, que escolta a Waverley, es atacado en una emboscada por *highlanders*, que secuestran al joven inglés y que son evidentemente enviados por el propio Fergus Mac-Ivor (II. 13: 177). En lugar de ser el sujeto activo de una huida heroica, Waverley es más bien su objeto pasivo, ya que su libertad se debe a la iniciativa de terceros y no a su propia voluntad o destreza, permaneciendo involuntariamente escondido durante días en la humilde choza de la anciana Janet Gellatly (II. 13: 177-182). La divergencia entre este comportamiento y el de un héroe militar como el capitán Wogan, que probablemente habría tratado de huir por sus propios medios, resulta más que evidente.

⁶⁵² Scott dedicará su novela *Old Mortality* (1816) a esta problemática que fue particularmente intensa en el suroeste de Escocia entre 1679-1689.

Una vez en libertad, Waverley es llevado hacia el castillo de Doune (II. 15: 186), administrado por Donald Stuart, el teniente en jefe de las fuerzas de Charles Edward Stuart en Escocia. Si en la huida del regimiento de Gilfillan fue el propio Edward quien mostró una naturaleza más bien antiheroica, en Doune serán las tropas jacobitas las que evidencien un carácter que se encuentra bien lejos de la grandiosidad con la que Edward concibe la empresa del *Chevalier*. Aquellos destinados a luchar “for love, for loyalty, and for fame” (166) no dejan de ser una milicia amateur, apresuradamente organizada y poco preparada para enfrentarse a un ejército regular, algo que ofrece una muestra reveladora de la inadecuación que la propia causa jacobita demuestra:

Upon this hint he descended into the court-yard, and found a trooper holding a saddled horse, on which he mounted, and sallied from the portal of Doune Castle, attended by a about a score of armed men on horseback. These had less the appearance of regular soldiers than of individuals who had suddenly assumed arms from some pressing motive of unexpected emergency. Their uniform, which was an affected imitation of that of French chasseurs, was in many respects incomplete, and sate awkwardly upon those who wore it. Waverley's eye, accustomed to look at a well disciplined regiment, could easily discover that the motions and habits of his escort were not those of trained soldiers, and that although expert enough in the management of their horses, their skill was that of huntsmen or grooms, rather than of troopers. Their horses were not trained to the regular pace so necessary to execute simultaneous and combined movements and formations; nor did they seemed *bitted* (as it is technically expressed) for the use of the sword. The men, however, were stout hardy-looking fellows, and might be individually formidable as irregular cavalry. (II. 16: 187)

El contraste entre la coloración romancesca con la que Waverley mira a lo largo del relato la causa jacobita, y el carácter degradado de los que la abrazan en Doune se ve aumentado una vez que descubrimos que el comandante de este pequeño ejército no es otro que Falconer Balmawhapple, el vulgar noble con el que Edward había tenido una reyerta en la residencia del barón de Bradwardine. Al mismo tiempo, una vez que los insurgentes reanudan la marcha hacia Edimburgo, Waverley, tratando de charlar con alguno de los soldados del regimiento, descubre cómo sus motivaciones distan mucho de ser ideológicas, sino que más bien responden a razones puramente materiales y económicas. De este modo, nos encontramos con un vendedor de caballos, que significativamente define la causa de los Estuardo como “A fule's errand” (II. 16: 188), y que narra a Waverley cómo su principal motivación a la hora de tomar las armas no es otra que seguir al *laird* al que vendió unos caballos para armar a su tropa, algo que el terrateniente únicamente puede pagarle con el puesto de teniente, que el vendedor de

caballos ocupa en el regimiento (188-189). Ante la pregunta de Waverley, sin duda un tanto ingenua, de si no es un soldado profesional, el vendedor de caballos responde:

'Na, na, thank God,' answered this doughty partizan, 'I was na bred at sae short a tethe; I was brought up to hack and manger: I was bread a horse-couper, sir; and if I might live to see you at Whitson-tryst, or at Stagshaw-bank, or the Winter fair at Hawick, and ye wanted a spanker that would lead the field, I'se be caution I would serve ye easy, for Jamie Jinker was ne'er the lad to impose upon a gentleman.' (189)

Jimie Jinker no sueña por lo tanto con la gloria militar, ni con la restauración al trono británico de Charles Edward Stuart, sino más bien con ferias rurales y con buenos negocios con señores adinerados. El contraste entre el supuesto carácter heroico y caballeresco de la causa jacobita y las motivaciones de aquellos que la adoptan no puede ser más crudo y evidente.

En cualquier caso, estos avisos sobre el carácter desesperado y poco romanesco de la causa que Waverley abraza se verán momentáneamente diluidos una vez que Edward llega a Edimburgo y entra en el ancestral palacio de Holyrood, donde los principales participantes en la insurrección y Fergus Mac-Ivor se encuentran reunidos. En su reencuentro con Waverley, Mac-Ivor promete presentarle a un amigo "whom you think little of, who has been frequent in his enquiries after you" (II. 17: 192). Este amigo no es otro que el propio *Chevalier*, Charles Edward Stuart, en el que Waverley descubre "his high birth and rank" gracias a "the dignity of his mien, and the notable expression of his well-formed and regular features" (192). El pretendiente al trono británico recibe a Waverley en unos términos más que cálidos, señalándole como "the descendant of one of the most ancient and loyal families in England" (192), en un movimiento que claramente busca despertar de nuevo en Waverley la conciencia del heroico pasado familiar. Tras tratar brevemente los últimos acontecimientos vividos por Waverley, Charles Edward Stuart se pregunta si puede considerarlo como uno de los suyos (193), exhortándole a adoptar la causa "from affection and conviction", y a abandonar Holyrood si cree oportuno reunirse con las tropas del elector de Hannover, en cuyo caso el propio príncipe Estuardo facilitaría el salvoconducto. El *adventurer* (tal y como Charles Edward Stuart era conocido entre las filas jacobitas), en cualquier caso, le ofrece seguir el ejemplo de su antepasado, Sir Nigel, y abrazar "a cause which has little to recommend it but its justice", siguiendo a un príncipe "who throws himself upon the affections of his people to recover the throne of his ancestors, or perish in the attempt" y uniéndose a "nobles and gentlemen" que serán sin duda "worthy associates

in a gallant enterprise", y que seguirán a un señor "who may be unfortunate, but I trust will never be ungrateful" (193).

El retrato romanesco e idealizado que el príncipe ofrece de su propia causa y la evidente caballerosidad de la que aparece vestido y que denota su forma de hablar y conducirse con el protagonista no tarda en hacer olvidar a Waverley otras consideraciones más prudentes, algo que el narrador se afana en resaltar:

Unaccustomed to the address and manners of a polished court, in which Charles was eminently skilful, his words and his kindness penetrated the heart of our hero, and easily outweighed all prudential motives. To be thus personally solicited for assistance by a prince, whose form and manners, as well as the spirit which he displayed in this singular enterprise *answered his ideas of a hero of romance*; to be courted by him in the ancient halls of his paternal palace, recovered by the sword which he was already bending towards other conquests, gave Edward, in his own eyes, the dignity and importance which he had ceased to consider as his attributes. Rejected, slandered, and threatened upon one side, he was irresistibly attracted to the cause which the prejudices of education, and the political principles of his family had already recommended as the most just. Those thoughts rushed through his mind like a torrent, sweeping before them every consideration of an opposite tendency,—the time, besides, admitted of no deliberation,—and Waverley, kneeling to Charles Edward, devoted his heart and sword to the vindication of his rights! (II. 17: 193, énfasis añadido)

El deseo de recuperar la dignidad perdida gracias al príncipe Charles Edward Stuart y a su implicación en la causa jacobita hace sentirse a Waverley como uno de los héroes romancescos sobre los que tanto ha leído en *Waverley-Honour* y de los que por vez primera parece encontrar una encarnación cierta en el *Chevalier*, un apelativo que además refuerza esta asociación, como el narrador subraya en cierto momento al presentar esta figura histórica.⁶⁵³ Por vez primera, el joven inglés cree acercarse al ejemplo del capitán Wogan, y su entrevista con el príncipe marca sin duda el punto álgido de la fascinación romanesca de Waverley por el jacobitismo y por su máximo representante.

Tras el reencuentro con Fergus y con el barón de Bradwardine, Waverley se dirige al baile previo a la marcha del ejército insurgente hacia el sur. El baile y la

⁶⁵³ De hecho, en una de las largas notas que se introducen para clarificar los distintos acontecimientos históricos presentados en la novela, el autor se defiende de las acusaciones de pintar al joven aventurero "in colours more amiable than his character deserved" (404), ofreciendo una serie de testimonios contemporáneos a Charles Edward Stuart que le protegen de las acusaciones de cobardía lanzadas por historiadores contrarios a su causa y que destacan su carácter romanesco. No en vano, el propio narrador declara que "on the whole, if Prince Charles had concluded his life soon after his miraculous escape, his character in history must have stood very high. As it was, his station is amongst those, a certain brilliant portion of whose existence forms a remarkable contrast to all which precedes, and all which follows it". (407)

magnificencia de Holyrood vuelven a surtir efecto en la imaginación del joven inglés, que tiñe todo lo que lo rodea con un aire heroico y romancesco:

It is but too well known how many gentlemen of rank, education, and fortune took a concern in the ill-fated and desperate undertaking of 1745. The ladies also of Scotland very generally espoused the cause of the gallant and handsome young Prince, *who threw himself upon the mercy of his countrymen, rather like a hero of romance than a calculating politician*. It is not therefore to be wondered that Edward, who had spent the greater part of his life in the solemn seclusion of Waverley-Honour, should have been dazzled at the liveliness and elegance of the scene now exhibited in the long-deserted halls of the Scottish palace. (II. 20: 206, énfasis añadido)

El esplendor feudal de Holyrood, unido a la falta de experiencia de Waverley y a sus deficiencias cognitivas derivadas de su educación temprana sirven para amplificar aún más el efecto glorioso que Charles Edward ejerce sobre Waverley, difuminando las maquinaciones políticas que los participantes en el levantamiento, desde el propio príncipe Estuardo (II. 18: 194) hasta Fergus Mac-Ivor (II. 18: 194 y II. 18: 198), ocultan tras la apariencia de romanticismo y grandiosidad con la que invisten a su causa. Aún así, estos momentos de fascinación ideal pronto se verán contrarrestados por el efecto que el reencuentro con Flora tiene en el joven Edward. La sensación de esperanza que Waverley había ido poco a poco despertando por medio de su implicación activa en la causa del *Chevalier* se desvanece una vez que se encuentra de nuevo en presencia de la joven escocesa, algo que le lleva a reflexionar sobre cómo “he had founded expectations which now seemed so delusive” (207). Y en efecto, sus esperanzas parecen ilusorias una vez que Flora declara que recibe a Waverley como “a second brother” (207), dejando bien clara la futilidad de cualquier intento de aproximación amorosa por su parte. Waverley, que en un nuevo fogonazo de racionalidad cree encontrarse ante el final de sus sueños (207), decide persistir en su error, adoptando una conducta más decidida, pensando que el tiempo, su nuevo papel entre los ejércitos jacobitas y su indiferencia fingida atemperarán la inflexibilidad de Flora. Esta pretendida valentía y arrojo, motivadas sin duda por su encuentro personal con el pretendiente Estuardo, cambiarán con la llegada del conflicto bélico, que Waverley experimentará en sus propias carnes al día siguiente.

Con la marcha hacia el campo de batalla, el lector vuelve a adentrarse claramente en el terreno del contraste dialógico de clara raigambre cervantina y tan presente a lo largo de toda la novela, ya que, frente a las escenas de magnificencia romancesca de Holyrood, el narrador se afana en retratar de nuevo el verdadero estado

de las tropas jacobitas. Al situarse en lo alto de St. Leonard's Hill para contemplar la marcha del ejército insurgente, Waverley adopta una perspectiva que parece de nuevo reafirmar la grandiosidad romancesca de la empresa del *Chevalier*:

It was occupied by the army of the Highlanders, now in the act of preparing for their march. Waverley had already seen something of the kind at the hunting-match which he attended with Fergus Mac-Ivor, but this was upon a scale of much greater magnitude, and incomparably deeper interest. The rocks, which formed the back-ground of the scene, and the very sky itself, rung with the clang of bagpipers, summoning forth, each with his appropriate pibroch, his chieftain and the clan. The mountaineers, rousing themselves from their couch under the canopy of heaven, with the bum and bustle of a confused and irregular multitude, seemed to possess all the pliability of movement fitted to execute military manouvres. Their motions appeared spontaneous and confused, but the result was order and regularity; so that a general must have praised the conclusion, though a martinet might have ridiculed the method by which it was attained. (II. 21: 212)

Este impresionante espectáculo de los distintos clanes con sus respectivos *chieftains* y estandartes pronto se ve contrastado por una mirada menos distanciada y más perceptiva, capaz de apreciar las aristas del ejército jacobita:

A nearer view, indeed, rather diminished the effect impressed on the mind by the more distant appearance of the army. The leading men of each clan were well armed with broadsword, target and fuse, to which, all added the dirk, and most the steel pistol. [...] But, in an inferior rank to these, there were found individuals of an inferior description, the peasantry of the country, who, although they did not allow themselves to be so called, and claimed often, with apparent truth, to be of more ancient descent than the masters whom they served, bore, nevertheless, the livery of extreme penury, being indifferently accoutered, and worse armed, half naked, stinted in growth, and miserable in aspect. [...] Now, these same Helots, though forced into the field by the arbitrary authority of the chieftains under whom they hewed wood and drew water, were in general, very sparingly fed, ill dressed and worse armed. (II. 21: 214)

El ejército jacobita, por lo tanto, no solamente se ve compuesto por los diversos *chieftains* y sus familiares de noble cuna, sino que también da cabida a un gran número de aparentes "bandidos" y mendigos de origen noble pero en una situación de vasallaje propia de tiempos feudales. Su mísera condición, unida al deficiente equipamiento con el que se dirigen a la batalla, ejerce un efecto ciertamente contrastivo y degradante respecto a la gloria que la causa jacobita parecía transmitir en Holyrood y Glennaquoich, algo que por fin permite a Waverley percibir cómo el intento jacobita de sustituir a la dinastía reinante resulta una empresa quijotesca y evidentemente temeraria:

It cannot be therefore wondered if Waverley, who had hitherto judged of the Highlanders generally, from the samples which the policy of Fergus had from time to time exhibited, should have felt damped and astonished at the daring attempt of a body not then exceeding four thousand men, and of those not above half the number, at the utmost, well armed, to change the fate, and alter the dynasty, of the British kingdoms. (II. 21: 215)

La visión de las dos caras de los ejércitos jacobitas, que, como señala Hartveit, acarrea la toma de conciencia sobre el “deluding effect of the heroic concept of war” (99), inicia un proceso de corrección epistemológica que permitirá a Waverley comenzar a apreciar el verdadero carácter de la causa de los Estuardo, propiciando de esta manera la transición hacia la fase final de la novela en la que el proceso de aprendizaje del joven inglés será completado. Un nuevo incidente, el apresamiento durante una de las escaramuzas previas a la batalla de Prestonpans de Houghton, uno de los jóvenes de Waverley-Honour que lo acompañó en el regimiento y que, justo antes de morir, le insta a “not to fight with these petticoat men against old England” (II. 22: 217), hace que el joven inglés comience a reevaluar su situación, algo que resulta estrictamente necesario una vez que, a través de las palabras de Houghton, se revelan las maquinaciones realizadas por Donald Bean Lean para que Waverley fuera degradado de su puesto en el regimiento por su asociación con los rebeldes jacobitas (216). Ante el último suspiro de Houghton, en el que este exclama “Ah, squire, why did you leave us?” (218), Waverley comprende por vez primera las consecuencias de su total falta de responsabilidad, así como su propia indolencia e indecisión:

‘Yes,’ said he, ‘I have indeed acted towards you with thoughtless cruelty. I brought you from your paternal fields, and the protection of a generous and kind landlord, and when I had subjected you to all the rigour of military discipline, I shunned to bear my own share of the burthen, and wandered from the duties I had undertaken, leaving alike those whom it was my business to protect, and my own reputation, to suffer under the artifices of villainy. O, indolence and indecision of mind! If not in yourselves vices, to how much exquisite misery do you frequently prepare the way!’ (II. 22: 219)

Este proceso de corrección en su interpretación de sí mismo y del mundo que lo rodea, prosigue en los momentos previos a la batalla de Prestonpans, en la que Waverley, al reconocer el estandarte de su propio regimiento, comienza a sentir su propia inadecuación para el papel que ha querido jugar en este conflicto dinástico. Pese a su fascinación por la romancesca Escocia y por las *Highlands*, el joven noble reconoce

cómo su lealtad se debe a Inglaterra y cómo su implicación en la insurrección jacobita, que antaño pareciera un sueño, se ha tornado en pesadilla de la que desea despertar:

To check or dislodge this party, the English general detached two guns, escorted by a strong party of cavalry. They approached so near that Waverley could plainly recognize the standard of the troop he had formerly commanded, and hear the trumpets and kettle-drums sound the advance, which he had so often obeyed. He could hear, too, the well-known word given in the English dialect, by the equally well-distinguished voice of the commanding officer for whom he had once felt so much respect. It was at that instant, that looking around him, he saw the wild dress and appearance of his Highland associates, heard their whispers in an uncouth and unknown language, looked upon his own dress, so unlike that which he had worn from his infancy, and wished to awake from what seemed at the moment a dream, strange, horrible and unnatural. 'Good God,' he thought, 'am I then a traitor to my country, a renegade to my standard, and a foe, as that poor dying wretch expressed himself, to my native England!' (II. 21: 221)

Tras este primer reconocimiento de la verdadera magnitud de sus acciones pasadas, Waverley se dirige a la batalla junto con las tropas rebeldes. En la lucha, su comportamiento comienza a mostrar su distanciamiento respecto a la causa jacobita, ya que intenta salvar la vida del enemigo, tratando de socorrer al Coronel G—, que, abandonado por sus propios soldados, resiste en solitario de manera heroica el empuje jacobita (226). En cualquier caso, Waverley solo puede contemplar su caída, y acercándose para prestarle los últimos auxilios, el coronel dirigirá al joven inglés “an upbraiding yet sorrowful look”, que quedará grabada en la memoria de Edward. Con este significativo final a la batalla de Prestonpans se inicia una nueva fase de la novela en la que se viene a tratar con más detalle el proceso de corrección epistemológica y desilusión que se apunta en los capítulos finales del segundo volumen.⁶⁵⁴ Entramos en el terreno característico del *bildungsroman*, en el que el retrato de la renuncia a los sueños romancescos de la juventud augura la adquisición de la madurez por parte del protagonista y consecuentemente el cierre de la novela.

Como se desprende del análisis de esta segunda fase de la novela de Scott, las concomitancias entre *Waverley* y *Agathon* a nivel estructural siguen siendo poderosas. En esta etapa central de la obra, el autor escocés emplea un procedimiento que Wieland ya había utilizado en su segunda novela, y que no es otro que situar a su protagonista en un contexto público que pone a prueba su idealismo y que al mismo

⁶⁵⁴ Para Marian Cusac, Prestonpans supone un punto de inflexión en la novela, ya que, “although the Scots win the battle, Edward’s Englishness has begun to reassert itself, partially as a result of the disillusionment he has begun to feel with the Highland forces”. (29)

tiempo permite al narrador articular un claro contraste de evidente ascendencia cervantina entre la visión idealista y romancesca del héroe y el carácter degradado y materialista de la realidad en la que el personaje central de la novela trata de imponer sus ideales. En *Agathon* este proceso ocurría por duplicado, tanto en Atenas como en Siracusa, siendo el resultado de ambas experiencias el mismo: el fracaso del idealismo frente a la mediocridad de la sociedad. Pese a contar con unas intenciones de carácter noble y eminentemente deseables para la sociedad en su conjunto, los propósitos de Agathon naufragaban en gran medida por su incapacidad de comprender la naturaleza degradada del mundo y su propio carácter no heroico, sino fundamentalmente humano. Ello le llevaba a fracasar en una empresa que se encontraba muy por encima de las posibilidades reales de sí mismo y del mundo. En la novela de Wieland, el retrato de esta divergencia entre idealidad y realidad que marcaba la fase previa al proceso de corrección epistemológica del protagonista se veía articulado de dos maneras distintas, a través del propio Agathon narrador de su historia en el caso de la experiencia ateniense; y gracias a la visión correctora y contrastiva del narrador que reflejaba la divergencia entre la ingenuidad platónica de Agathon en Siracusa y su visión más experimentada y desengañada, y que vaticinaba el inevitable fracaso del idealismo quijotesco del joven platónico.

En *Waverley* nos encontramos con un proceso muy similar, ya que Scott, al igual que el autor alemán, sitúa a su protagonista en la vida pública de Escocia en 1745 para sumergir las concepciones heroico-literarias de Edward Waverley en una realidad por lo general alejada de formulaciones puramente estéticas de la existencia. Como ocurría en *Agathon*, Scott refleja durante esta fase central de la novela las evidentes deficiencias perceptuales del protagonista y su propia inadecuación heroica para el papel que pretende jugar en la rebelión jacobita, preparando a Edward para la fase final de reconocimiento de esta inadecuación personal y de desengaño respecto al supuesto carácter heroico de la causa que Waverley, cegado por su fascinación romancesca, ha abrazado a lo largo del segundo volumen. En la novela de Scott, este proceso es conducido de manera continuada por el narrador, que desde su visión privilegiada contrasta los sueños heroicos de gloria militar de su protagonista con una realidad política en la que las nociones ideales y caballerescas de la existencia son un bello envoltorio para unas motivaciones fundamentalmente materiales, por lo que su actuación resulta extraordinariamente similar a la del narrador que contrastaba los

planes de Agathon con la verdadera naturaleza de la corte de Siracusa, dejándonos entrever la divergencia entre idealidad y realidad que marcaba esta fase de la novela de Wieland. Pese a estas similitudes, derivadas claramente de la adopción por parte de Scott tanto del modelo estructural del *bildungsroman* en los primeros capítulos de su novela como del cervantino método del contraste dialógico, *Waverley* muestra un elemento tremendamente innovador respecto a la obra de Wieland, y que no es otro que la vinculación de los anhelos heroicos del protagonista a un movimiento político concreto enmarcado en unas coordenadas históricas determinadas, cuyo fracaso permite percibir la evolución de Escocia y la caída de un orden social e ideológico condenado a la desaparición. Wieland, pese a situar su novela en un ambiente histórico concreto, el del mundo griego del siglo IV a.C., y pese a poblar su obra con personajes históricos como Platón, Aristipo, o Dioniso II de Siracusa, no vinculaba la experiencia de su protagonista a un momento particular de la historia, sino que retrataba el fracaso de su idealismo como una experiencia fundamentalmente universal, aplicable tanto a Agathon como a Algernon Sydney o Catón. Scott sí asocia el revés de su protagonista al fracaso de un movimiento político concreto, el jacobitismo, y a la desaparición de una Escocia pasada, la Escocia de los *cavaliers*, al paulatino desvanecimiento de un régimen fundamentalmente feudal e independiente de Inglaterra, que encarna precisamente los valores contrarios. De esta manera, a través de *Waverley*, Scott articula una visión progresiva de la historia, retratando la contraposición entre dos momentos históricos distintos y la transición entre uno y otro, esquema que se repetirá en la mayoría de sus novelas, desde *Ivanhoe* (1819) a *Quentin Durward* (1823). La evolución de *Waverley* se convierte en la evolución simbólica de una nación, por lo que el proceso de desengaño y de corrección epistemológica del que nos ocuparemos a continuación retrata no solo la consecución de la madurez del protagonista de la novela, sino también de la nación, lo que implica el reconocimiento tácito del declive de unas formas de vida que, pese a su evidente belleza romancesca, forman una reliquia del pasado, siendo imposible resucitarlas en un presente distinto y ya distanciado de las mismas.

6.3.4. *Desquijotización y corrección epistemológica*

Como se ha señalado a lo largo del apartado anterior, el último volumen de *Waverley* enfatiza el proceso de renuncia del protagonista a los ideales jacobitas y su toma de conciencia respecto a sus pasadas deficiencias epistemológicas, motivadas fundamentalmente por ese quijotismo romántico que como vimos era el resultado de su talante imaginativo y de la deficiente educación recibida en *Waverley-Honour*. En esta fase final de la novela, que ejerce una clara función antitética respecto al volumen central de la misma, el joven capitán inglés comprenderá finalmente sus errores pasados, esencialmente gracias a tres factores que cobrarán una importancia decisiva en esta etapa final de desengaño y de domesticación del quijotismo.⁶⁵⁵ El primero de ellos es su paulatino enamoramiento de Rose Bradwardine, epítome de la felicidad hogareña a la que *Waverley*, como ya señaló Flora Mac-Ivor, se encuentra destinado. La trama amorosa entre estos dos personajes fomentará un proceso de reconocimiento por parte del joven inglés de su naturaleza más pasiva que activa, más doméstica que heroica. El segundo de los factores que posibilitan este proceso de rectificación perceptual es su encuentro con el coronel inglés Talbot, al que *Waverley* salva la vida en Prestonpans. El oficial inglés abrirá los ojos de *Waverley* al verdadero carácter de la insurrección jacobita y a las motivaciones reales de alguno de sus miembros más destacados como Fergus Mac-Ivor, haciéndole vislumbrar la profunda inadecuación histórica de la causa jacobita así como la total imposibilidad de su éxito definitivo. De este modo, Talbot completará con éxito los intentos fallidos de los otros correctivos que dialogan con la visión ingenua y poco experimentada de *Waverley* durante el segundo volumen de la novela, haciéndole ver su ceguera previa y cómo su propensión a estetizar y romantizar la realidad circundante ha sido manipulada. El tercero de los factores decisivos en esta etapa final de la novela será la propia crudeza de los acontecimientos de la guerra, que ejerce una clara función contrastiva respecto a los sueños de gloria militar y de heroísmo que la estancia de *Waverley* en Glennaquoich y

⁶⁵⁵ David Devlin ha apuntado hacia esta clara naturaleza antitética al declarar cómo “the total shape of the novel is the reversal of *Waverley*’s romantic susceptibilities in all areas of his experience” (65), algo que subraya la naturaleza fundamentalmente contrastiva del último volumen respecto al resto de la novela.

su encuentro con el *Chevalier* habían despertado. Gracias a la conjunción de estas circunstancias, Waverley podrá convertirse por fin en un espectador distanciado de su quiijotismo e inexperience pasadas, sellando su entrada en la madurez, lo que nos sitúa dentro de las coordenadas propias de la novela de formación o *bildungsroman*, que se hacen más que evidentes en esta fase final de la novela.

Si el lector vuelve su mirada hacia el volumen central de *Waverley*, y particularmente hacia las motivaciones personales que llevaban al protagonista a querer jugar un papel heroico dentro del levantamiento jacobita, recordará sin dificultad el papel fundamental que su enamoramiento de Flora Mac-Ivor jugaba en este proceso. El rechazo de la hermana del *Chieftain*, basado, como pudimos observar, en su clara comprensión de la verdadera naturaleza de Edward Waverley, fomentaba el deseo por parte del joven noble inglés de ponerse a la altura heroica del capitán Wogan, cuya lealtad hacia Carlos I en la Guerra Civil inglesa despertaba una profunda admiración en la joven jacobita. Los momentos de mayor fascinación de Waverley por Flora coincidían con el olvido de la otra protagonista femenina de la novela, Rose Bradwardine, cuya naturaleza más ordinaria parecía no estimular demasiado el talante romanesco de Waverley, pese a su inicial interés por la hija del Barón. En este volumen final de la novela este proceso se invierte, y el paulatino distanciamiento de Waverley respecto a la causa jacobita fomentará un acercamiento hacia Rose, anticipando el reconocimiento del verdadero temperamento de Waverley, que como el narrador destaca “notwithstanding his dreams of tented fields and military honour, seemed exclusively domestic” (III. 5: 248). Esta paulatina atracción por Rose y el consecuente alejamiento respecto a su antiguo amor, que señala simbólicamente la transición del *romance* al realismo, tal y como señala Richard Humphrey (72), es de nuevo profetizada por la propia Flora en un significativo capítulo en el que ella y Rose Bradwardine debaten sobre Waverley. Flora parece querer trasladar a Rose lo que en su momento ya comunicó a Edward, la total inadecuación de Waverley para la actividad militar y su talante más pasivo y reflexivo que activo, algo que convierte sin duda a Rose en la mujer ideal para hacerle feliz:

[...] high and perilous enterprise is not Waverley's forte. He would have never been his celebrated ancestor Sir Nigel, but only Sir Nigel's eulogist and poet. I will tell you where he will be at home, my dear, and in his place, in the quiet circle of domestic happiness, lettered indolence, and elegant enjoyments of Waverley Honour. (III. 5: 250)

Flora certifica aquello que el narrador nos permitía apreciar a lo largo de todo el segundo volumen, el hecho de que Edward Waverley no se encuentra a la altura de sus modelos heroicos y de que posee un talante que lo incapacita para sus sueños de gloria militar. El acercamiento a Rose Bradwardine es, como Flora predice, la consecuencia natural del reconocimiento del verdadero carácter de Waverley, que se producirá de manera gradual en esta fase final de la novela.

Paralelamente a la atracción por Rose corre un proceso de desencantamiento respecto a Fergus Mac-Ivor y a su hermana Flora, que se ve favorecido por las tensiones que surgen entre ambos una vez que Edward descubre los planes de Fergus para contraer matrimonio con Rose, con la que el *Chieftain* trata de casarse para convertirse en el heredero de Tully-Veolan (III. 6). El descubrimiento de que Fergus pretende casarse con Rose espoleará el interés definitivo de Waverley por la hija de Bradwardine, pero además ello se verá propiciado por la lectura de *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Tras la lectura de la obra, el debate entre Flora, Rose y Edward girará en torno a cómo Romeo cambia su afecto a Rosalinda por el amor por Julieta. Flora destaca cómo Shakespeare refleja con gran arte el proceso por el que Romeo debe reconocer que Julieta se adecuaba más a su propio carácter, siendo inútil insistir en tratar de enamorar a Rosalinda, que ya le había rechazado anteriormente:

Romeo is described as a young man, peculiarly susceptible of the softer passions; his love is at first fixed upon a woman who could afford it no return [...] the poet has, with great art, seized the moment when he was reduced actually to despair, to throw in his way an object more accomplished than her by whom he had been rejected, and who is disposed to repay his attachment. (III. 7: 256)

Waverley, que reconoce el claro carácter especular sobre sí mismo y su posición del comentario de Flora, significativamente exclama “I will love my Rosalind no more” (257), por lo que su proceso de distanciamiento respecto a Flora—que tal y como pudimos observar, fue la causa principal de su atracción por la causa jacobita— y de acercamiento a Rose resulta definitivo.

Junto a este desencanto con Flora, discurre su alejamiento respecto al propio Fergus, que comienza a mostrarse ante Waverley en su verdadera esencia, revelando su faceta más materialista e interesada. Como se ha señalado, su interés por Rose es un factor esencial en este proceso, ya que como el propio Waverley declara, la perspectiva de ver a la hija del barón casada con un marido cuyo único interés en ella es la propia

baronía de Bradwardine también refuerza en el joven inglés el reconocimiento de la mayor cercanía de su talante al de Rose:

'I am the very child of caprice,' said Waverley to himself, as he bolted the door of his apartment, and paced it with hasty steps—'What is to me that Fergus Mac-Ivor should wish to marry Rose Bradwardine?—I love her not—I might have been loved by her perhaps—but I rejected her simple, natural, and affecting attachment, instead of cherishing it into tenderness, and dedicated myself to one who will never love mortal man, unless old Warwick, the King-maker, should arise from the dead. [...] But framed as she is for domestic affection and tenderness, for giving and receiving all those kind and quiet attentions which sweeten life to those who pass it together, she is sought by Fergus Mac-Ivor. He will not use her ill to be sure [...] but he will neglect her after the first month; he will be too intent on subduing some rival chieftain, on circumventing some favourite at court, on gaining some healthy-hill and lake, or adding to his bands some new troop of caterans, to enquire what she does, or how she amuses herself. (III. 7: 254-255)

De las palabras de Waverley se desprende su incipiente amor por Rose— aunque él mismo lo niegue—y la revisión de su fascinación previa por Fergus, en el que Waverley por fin comienza a percibir no solo las luces, sino también las sombras. La renuncia definitiva de Edward a la mano de Flora, que el joven inglés comunica a Fergus durante la marcha hacia Inglaterra (III. 10: 265) agudiza la fricción entre ambos. El *Chieftain* toma el rechazo de Waverley como una afrenta personal hacia su familia, y su ira hacia el protagonista de la novela aumenta una vez que descubre su creciente interés por Rose Bradwardine. Callum Beg, uno de los vasallos de Fergus, tratará de asesinar a Waverley por lealtad a su señor (269), algo que hace inevitable el distanciamiento respecto a Fergus de Edward, que puede de esta manera apreciar su precaria situación dentro de unas tropas en las que no hace demasiado tiempo era venerado, así como la total falta de escrúpulos de unos soldados que el joven inglés solía mirar con admiración romancesca. La mediación del mismísimo Charles Edward Stuart logrará apaciguar la situación (III. 11: 273), pero el alejamiento de Waverley respecto a los dos principales artífices de su implicación en la causa jacobita, Fergus y Flora Mac-Ivor, resulta definitivo.

Como se ha podido apreciar, Scott emplea la trama amorosa entre Edward y Rose como uno de los elementos conductores hacia el proceso de corrección epistemológica y de reconocimiento por parte del protagonista de su verdadera esencia. En el uso que el autor escocés hace de este recurso nos volvemos a encontrar de nuevo con un procedimiento característico de la novelística de C.M. Wieland, que como pudimos observar a lo largo del quinto capítulo de este trabajo, empleaba una

trama romancesca como medio de corrección del quijotismo del protagonista y de su posterior vuelta a la sociedad. El progresivo enamoramiento de Edward por Rose tiene una función extremadamente similar al de Don Sylvio von Rosalva por Doña Felicia, que como se pudo apreciar en las páginas dedicadas a esta novela, se erigía como uno de los factores determinantes en el abandono del quijotismo por parte del joven noble español. En *Waverley*, Scott emplea un procedimiento muy parecido, puesto que la inversión en las prioridades amorosas de Edward da lugar a la aceptación de su naturaleza más doméstica que heroica. Gracias al descubrimiento de su amor por Rose, Edward es capaz de comprender finalmente el desmesurado celo idealista de Flora, que le hace incapaz de amar a cualquier persona no dedicada en cuerpo y alma a la causa de los Estuardo; así como las motivaciones en gran medida materialistas y egoístas de Fergus, que distan mucho de la implicación ideal de su hermana y de la participación en un principio romántica e idealista que el joven inglés creía ver en el *Chieftain*. De este modo, Rose Bradwardine desencadena un proceso de corrección epistemológica por parte de Waverley respecto a dos elementos importantísimos en su fascinación por la causa jacobita e implicación definitiva en esta, certificando aquello que el narrador nos dejaba entrever en el volumen central de la novela, pero que Waverley, por su ceguera romántica, era incapaz de apreciar. La función antitética del amor por Rose respecto a esta fase central de la obra es, como se puede apreciar, evidente, y desata la rectificación epistemológica de Waverley respecto a los otros dos aspectos fundamentales en su ardor jacobita: su percepción del levantamiento como una causa noble y heroica y su concepción literaria de la guerra. El encuentro con Talbot y la propia observación por parte del joven inglés de las consecuencias reales del conflicto resultarán importantísimos en este sentido, encaminado al protagonista hacia el momento de renuncia a los ideales romancescos propio de la estructura característica del *bildungsroman*.

El coronel Talbot, al que Waverley salva la vida en Prestonpans, ocupa, tal y como se ha venido destacando, un importante papel dentro de este último volumen de la novela, ya que en sus conversaciones con el oficial inglés, Edward comenzará a percibir sus errores de juicio en los acontecimientos narrados en el volumen central de la novela, así como las consecuencias de los mismos. El carácter de correctivo epistemológico de Talbot queda meridianamente claro en su primera entrevista con Waverley, que se produce precisamente tras el éxito jacobita en Prestonpans, momento

en el que la campaña militar de Charles Edward Stuart parece destinada al éxito. En ella, el oficial inglés no tarda en advertir a Edward, al que se encarga su custodia, de que, pese a la reciente victoria, los jacobitas “have undertaken a task to which your strength appears wholly inadequate” (III. 2: 233). A su vez, Talbot—que se encuentra en una situación de dependencia moral respecto a los Waverley, ya que su mujer es precisamente la dama con la que Sir Everard renunció a casarse por su evidente diferencia de edad—pronto descubre a Edward Waverley las verdaderas consecuencias de su asunción del jacobitismo. Ante la detención y encarcelamiento de Sir Everard y del padre de Waverley por la implicación de Edward en la revuelta, circunstancia de la que únicamente pueden escapar por medio del pago de una elevada fianza, Talbot decidió encaminarse hacia Escocia para ofrecer al protagonista un salvoconducto hacia el continente, que salvaría a Waverley de las inminentes represalias que el gobierno tomará respecto a los rebeldes (III. 2: 235). Talbot, por lo tanto destaca la cara menos romancesca y más amarga de lo que Waverley creía entender como una actuación acorde a la leyenda de sus ancestros.⁶⁵⁶

Las conversaciones entre ambos prosiguen tras la entrada triunfal del *Chevalier* en Edimburgo. En el curso de estos diálogos, Talbot sigue insistiendo a Waverley en su necesario abandono de la rebelión, algo que comienza a conseguir una vez que se encuentra la correspondencia perdida del difunto Coronel G— a Waverley, ocultada deliberadamente por Donald Bean Lean en su estrategia para atraerle

⁶⁵⁶ Andreas Bestek ha señalado que el Coronel Talbot no solamente ejerce como correctivo epistemológico para Waverley, sino también que asume un papel de “guten Fee” o “hada buena” que se encarga de que la novela alcance el final feliz deseado (39). Por su parte, Lars Hartveit ha encuadrado a Talbot dentro de la categoría de personajes de la novela que él denomina “restraining characters”, cuyo objetivo es ejercer como figuras paternas respecto a Waverley (107). En esta categoría Hartveit encuadra, además de a Talbot, al alcalde Melville de Cairnvreckan (107) y, destacando su carácter antiheroico, los opone a los “releasing characters”, de carácter heroico y que son los principales instigadores de la fascinación de Waverley por la causa jacobita (107). Naturalmente, dentro de esta categoría Hartveit sitúa a los hermanos Mac-Ivor y al propio Charles Edward Stuart. Los *releasing characters*, por lo tanto, fomentan la ceguera epistemológica de Waverley, mientras que los *restraining characters* ejercen como correctivos epistemológicos del joven inglés. Pese a que considero la distinción trazada por Hartveit bastante acertada, creo que el papel de Flora en esta ha de ser reformulado, ya que la hermana de Fergus Mac-Ivor participa de ambas categorías. Por una parte, fomenta la ceguera epistemológica de Waverley, que, como se ha podido observar, se enamora de ella y decide embarcarse en la revuelta para impresionarla; pero, por otra, Flora ejerce como correctivo epistemológico de Edward ya en la fase central de la novela, cuando trata de hacer ver a Waverley en repetidas ocasiones su inadecuación heroica y su naturaleza eminentemente doméstica. A su vez, creo que el Coronel G— también debería de ser incluido dentro de la categoría de los *restraining characters*, ya que advierte a Waverley desde el comienzo de la novela de sus errores, advertencias que el joven capitán ignora.

definitivamente hacia los rebeldes. Este descubrimiento hace que Waverley, “with great bitterness of feeling”, cambie su injusta y desinformada opinión previa sobre “the brave and excellent writer” (III. 4: 246), una actitud que contrasta claramente con su orgullosa postura durante el segundo volumen de la novela, en el que, sensiblemente influenciado por Fergus Mac-Ivor, consideraba su degradación militar a manos de G— como parte de la política de la familia real reinante respecto a las antiguas familias jacobitas. Waverley evoluciona de esta manera hacia una conciencia plena de su ceguera previa, y comienza a apreciar la manipulación deliberada de su talante romanesco por parte de Fergus Mac-Ivor y sus seguidores, percibiendo por fin aquello que el narrador, desde su visión más sobria y experimentada, nos dejaba observar en la fase central de la novela. A su vez, el Coronel no solamente despertará a Waverley de su pasada ceguera respecto a G— y a los Mac-Ivor, sino que también conseguirá convertir en certeza aquello que Waverley ya había comenzado a percibir en St. Leonard’s Hill y en el tramo final del segundo volumen de la obra: la total inadecuación histórica del levantamiento jacobita y su inevitable fracaso. Talbot señala a Waverley cómo se encuentra “fighting against the real interests of your country”, y cómo debería “as an Englishman and patriot [...] take the first opportunity to leave this unhappy expedition before the snowball melt” (258). Las palabras de Talbot, que Waverley en un principio solo acepta de forma reacia, cobran mayor valor una vez que el coronel le insta a comparar “the strength by which they had undertaken to overthrow the government, with that which was now assembling very rapidly for its support” (III. 9: 260-261). Con el transcurso de la guerra y la marcha jacobita hacia el sur, Waverley tendrá oportunidad de comprobar la certeza de las predicciones de Talbot, confirmando aquello que el lector y el narrador ya saben de antemano: el inminente y estrepitoso fracaso de la empresa del *Chevalier*.

El carácter de correctivo epistemológico de Talbot le otorga una función decisiva en el contraste entre inexperiencia y experiencia que marca esta fase final de la novela. En su uso de un personaje más experimentado y con una visión más certera de la verdadera naturaleza de los acontecimientos históricos que constituyen la fuente de fascinación romanesca para el protagonista de la novela, Scott vuelve a acercarse de nuevo a Wieland, en este caso a su *Agathon*, en el que como vimos, el papel jugado por Aristipo en los capítulos finales de la novela era bastante relevante. En *Agathon*, Wieland dejaba aparecer a Aristipo en dos ocasiones, antes del intento de reforma

política en Siracusa por parte de Agathon y en una segunda ocasión tras el fracaso de este intento. A través de estos dos encuentros del joven ateniense con Aristipo, Wieland nos permitía observar la obstinación platónica de Agathon en reformar lo irreformable, así como el reconocimiento final por parte del protagonista de su fracaso político y de su intento de acometer una empresa que, pese a su belleza ideal, se encontraba muy por encima de las posibilidades de un hombre. De este modo, Aristipo ejercía una función eminentemente contrastiva, erigiéndose como la voz de la madurez a la que Wieland encaminaba a su protagonista gracias a la quijotesca experiencia del desengaño y del fracaso. En *Waverley*, Scott emplea una figura muy similar, convirtiendo a Talbot en un correctivo epistemológico decisivo que hace ver al joven inglés lo equivocado que estaba en entender la causa jacobita como una empresa eminentemente romancesca y cercana al mundo de sus lecturas. Al igual que Aristipo, que en cierta manera venía a confirmar la certeza de las predicciones de Hippias, Talbot consigue completar lo que otros personajes que habían asumido la función de correctivos—notablemente el coronel del regimiento de Waverley y Melville y Morton en Cairnvreckan— habían intentado sin éxito. Los elementos arquetípicos del *bildungsroman* tal y como Wieland lo articula en *Agathon* vuelven a repetirse en esta fase final de la novela de Scott, en la que la importancia de la influencia del autor teutón resulta claramente palpable.

El último de los factores de relevancia en este paulatino proceso de desengaño que Edward Waverley experimenta será su observación directa de las duras consecuencias que un conflicto bélico acarrea. En esta fase, de un tono profundamente elegiaco, el protagonista de la novela tendrá oportunidad de contrastar su fascinación romancesca previa con la realidad de la guerra, apreciando finalmente cómo la actividad militar real resulta bien distinta a las heroicas empresas guerreras de la literatura, alcanzando de esta manera el punto de renuncia a la visión romancesca de la existencia en un momento que marca la adquisición de la madurez por parte del protagonista. El cambio de tendencia en el conflicto bélico, con la vuelta de los ejércitos jacobitas a Escocia y el retorno posterior de Waverley a Inglaterra propiciará este proceso por el que el protagonista finalmente deja atrás su quijotismo para transformar sus tendencias romancescas en un divertimento doméstico, alejado de la actividad pública para la que nunca estuvo destinado.

Tras los éxitos jacobitas en Prestonpans y en Carlisle, las tropas del *Chevalier* llegan hasta Derby, pero tras un consejo general deciden no adentrarse más en Inglaterra y retornar a Escocia. Esta decisión conlleva un cambio en la tendencia del conflicto, ya que ahora, las tropas gubernamentales, dirigidas por el Duque de Cumberland, son las que persiguen a los rebeldes. La retirada causa una gran desazón en Fergus, que, prevé el final hacia el que se dirige la empresa jacobita, y en un nuevo encuentro con Waverley, se reconcilia con él y recomienda al joven inglés abandonar las filas rebeldes, ya que “the vessel is going to pieces, and it is full time for all who can get into the boat and leave her” (275). El apresamiento de Mac-Ivor, que se produce en una emboscada de la que Waverley escapa de una manera afortunada (276), anticipa el resultado de la revuelta, e introduce una fase de la novela en la que los principales actores del levantamiento serán ejecutados u obligados a exiliarse. Su observación directa de las miserias de la guerra viene a redondear la labor de Talbot y Rose como correctivos epistemológicos, completando de este modo la tendencia reformadora que estos dos personajes adquirirían en esta fase final de la novela.

Huyendo de la escaramuza en la que Fergus fue apresado y buscando esconderse de las tropas gubernamentales que bloquean cualquier intento de escape, Waverley llega a Clifton, aldea en la que trata de cobijarse en una posada, también tomada por las tropas inglesas (III. 13: 280). Aprovechando la oscuridad de la noche, Edward alcanza el jardín de una humilde casa de campo, donde una voz femenina le llama por su nombre y le invita a refugiarse, consejo que Waverley acepta. Una vez dentro de la casa, la misteriosa muchacha descubre que el Edward al que ha invitado a entrar no es Ned Williams, el granjero al que estaba esperando, y comienza a gritar horrorizada ante la llegada de su padre en una cómica escena que recuerda sobremanera a las escenas de confusión nocturnas propias de Cervantes y de Fielding. En cualquier caso, los humildes habitantes de la casa dan cobijo a Edward durante esa noche, esperando a la marcha de los regimientos ingleses por la mañana para que Ned Williams guíe a Edward hacia la granja de su padre cerca de Ulswater, donde podrá permanecer escondido hasta que los movimientos militares permitan su huida (281). En su viaje junto a Ned Williams hacia Ulswater, Waverley comienza a apreciar la verdadera naturaleza del conflicto bélico. Al pasar por el lugar de la escaramuza en la que Fergus fue apresado, el protagonista puede observar “the dead bodies of men and horses, and the usual companions of war, a number of carrion crows, hawks and

ravens" (281), algo que comienza a despertar a Waverley definitivamente de sus sueños romancescos de heroísmo. Una vez en Ulswater, y tras una fuerte nevada que impide su marcha durante algunos días, y que le permite reflexionar más detenidamente sobre los acontecimientos que ha vivido recientemente, el joven inglés comienza a comprender por fin las palabras de Talbot y la mirada agonizante del coronel G—, alcanzando al momento culminante característico de todo *bildungsroman*, el instante de la renuncia o *Entsagung*:

In this solitary and secluded situation, without the advantage of company or conversation with men of cultivated minds, the arguments of Colonel Talbot often recurred to the mind of our hero. A still more anxious recollection haunted his slumbers—it was the dying look and gesture of Colonel G—. Most devoutly did he hope, as the rarely-occurring post brought news of skirmishes with various success, that it might never again be his lot to draw his sword in civil conflict. Then his mind turned to the supposed death of Fergus, to the desolate situation of Flora, and with yet more tender recollection, to that of Rose Bradwardine, who was destitute of the devoted enthusiasm of loyalty, which to her friend, hallowed and exalted misfortune. These reveries he was permitted to enjoy, undisturbed by queries or interruption; and it was in many a winter walk by the shores of Ullswater, that he acquired a more complete mastery of a spirit tamed by adversity, than his former experience had given him; and that he felt himself entitled to say firmly, though perhaps with a sigh, *that the romance of his life was ended, and that its real history had now commenced.* (III. 13: 282-283, énfasis añadido)

El sentimiento de desilusión ante las consecuencias y el resultado de la empresa jacobita propicia en Waverley "the realization that the heroic is a dream, and that any attempt to treat it as reality is dangerous both on a personal and a national level (Hartveit 107). La crudeza de la guerra y la experiencia del fracaso, tan fundamental para todos los antihéroes quijotescos, por fin permiten a Waverley dominar su espíritu, alcanzando una madurez de la que ha adolecido claramente a lo largo de toda la novela. Nos encontramos, por lo tanto, en el punto culminante de la narrativa, aquel hacia el que esta se ha dirigido desde la detallada descripción de la deficiente educación de Waverley, de su talante romancesco y solitario, y de sus errores epistemológicos. Con la comprensión de las propias equivocaciones, con la renuncia a los ideales romancescos y con la aceptación de su verdadera naturaleza, se cierra el círculo característico de la novela de formación.

Este proceso de adquisición de la madurez y de renuncia iniciado en Ulswater continúa una vez que Waverley conoce la muerte de su padre (III. 14: 284) y el juicio que espera a su tío Sir Everard, a no ser que él mismo se entregue a la justicia (284),

algo que le lleva a organizar su partida a Londres, donde se encontrará con Talbot. Para Marian Cusac, la decisión de partir hacia la capital inglesa resulta la primera evidencia clara del cambio que se ha producido en *Waverley*, que asume por primera vez sus propias responsabilidades, señalando el paso de la sensibilidad a la racionalidad como principio de acción en el joven noble inglés:

The shift is essentially a change from sensibility to rationality as a basis for action. To ground responses on emotion may be suitable to youth, but the adult, the responsible member of society must make use of reason. The protagonist who offers the clearest example of this process of change is probably Edward Waverley. His early decisions to go into the Highlands and then to renounce his allegiance to England and join the Jacobites, are based on emotional reactions to the situations in which he finds himself. But his later decision [...] to return to London in order to help his uncle is based on reason and a sense of responsibility for his actions and their effect upon others; this decision is the first concrete evidence of the 'changed' Edward [...]. Edward is ready then to take place within the existing social structure, the reader gathers that he now knows 'what adds dignity to man, and qualifies him to support and adorn an elevated station in society'. (81)

Una vez en Londres, Talbot actúa nuevamente a favor de *Waverley*, propiciando la liberación de su tío, y le hace saber cómo Morton, del que *Waverley* tanto había abjurado en *Cairnvreckan*, prosiguió con sus investigaciones judiciales para averiguar finalmente que el organizador de toda la manipulación de las cartas de *Waverley* no fue otro que Donald Bean Lean (289), por lo que Edward queda liberado de toda acusación de rebelarse frente al gobierno. Estas noticias subrayan de nuevo la pasada ceguera perceptual de *Waverley* en un nuevo contraste con el segundo volumen de la novela, ya que precisamente Morton, en lugar de tratar humillarlo, como Edward declaró repetidas veces en *Cairnvreckan*, será quien finalmente limpie su nombre.

Tras el encuentro con Talbot, que vuelve a incidir en las consecuencias de la irresponsabilidad pasada del protagonista, *Waverley* continúa dando muestras del cambio que se ha producido en su naturaleza y decide dirigirse a Escocia para poner sus asuntos en orden. Para Francis R. Hart, este paso de la pasividad a la actividad supone el momento de la novela donde el protagonista "fully recognizes the implications of his passivity and acts to assert his moral independence from the forces that have usurped his freedom of will" (9). En su viaje hacia Escocia, *Waverley*, al que Talbot pregunta si acaso desea involucrarse de nuevo con los jacobitas, significativamente afirma que se encuentra "heartily tired of the trade of war" (290), y confirma su proceso personal de renuncia a sus jóvenes quimeras romancescas,

declarando que “the plumed troops and big war used to enchant me in poetry, but the night marches, vigils, couches under the Winter sky, and such accompaniments of the glorious taste are not at all to my taste in practice” (III. 15: 291). Como ha señalado Levine, las palabras de *Waverley* denotan cómo “the great chivalric ideals of heroism are turned to dream” (149), algo que subraya la comprensión final por parte de *Waverley* de su talante doméstico y en ningún caso heroico. El protagonista de la novela parece por fin haber asimilado la nula relación entre el empleo activo de las armas y los placeres imaginativos. Las armas y las letras resultan dos campos muy distintos en la práctica.

En su camino hacia el norte, que realiza bajo la identidad de Francis Stanley, un pariente de Talbot que se ofrece a cederle su pasaporte para evitar que Edward sea detenido, *Waverley* contempla nuevas escenas de desolación y el destino de sus principales aliados en la causa jacobita. Al llegar a Edimburgo, Mrs. Flockhart, que solía alojarle en la capital escocesa, le revela el destino de Fergus y de Bradwardine. El primero será ejecutado en Carlisle, y del segundo nada se sabe (III. 16: 294). Conforme avanza hacia el norte, las huellas de la guerra se hacen más visibles, especialmente en Tully-Veolan, totalmente destrozada por el pillaje de las tropas gubernamentales. El contraste entre la fascinación romancesca que Tully-Veolan ejerció sobre *Waverley* en su primera visita y su estado actual permite al narrador introducir un claro diálogo entre el *Waverley* del primer volumen de la novela y el del presente.⁶⁵⁷ Como destaca el narrador sirviéndose de una cita de *The Rhyme of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge, el *Waverley* que ahora contempla Tully-Veolan es un hombre más sabio pero más triste, consciente de sus errores pasados, ahora corregidos por la experiencia:

It was evening when he approached the village of Tully-Veolan, with feelings and sentiments—how different from those which attended his first entrance! Then life was so new to him, that a dull or disagreeable day was one of the greatest misfortunes which his imagination anticipated, and it seemed to him, that his time ought only to be consecrated to elegant or amusing study, and relieved by social or youthful frolic. Now, how changed, how saddened, yet how elevated was his character, within the course of a very few months! Danger and misfortune are rapid, though severe teachers. ‘A sadder and a wiser man,’ he felt, in internal confidence and mental dignity, a compensation for the gay dreams which in his case experience had so rapidly dissolved. (III. 16: 296)

⁶⁵⁷ En opinión de David Devlin, el contraste entre las escenas de Tully Veolan “offer[s] us the distinctive shape of the book, and give[s] to the later description its elegiac tone” (66).

La experiencia del fracaso y la disolución final de los sueños heroicos y literarios marcan el comienzo de la vida adulta de Waverley, quien, tras la adquisición de la madurez completa el ciclo propio de la novela de formación contrayendo matrimonio y reintegrándose en la sociedad en un proceso extraordinariamente similar al de la segunda parte del *Don Sylvio von Rosalva* de C.M. Wieland. Al igual que ocurría en la novela del autor alemán, el matrimonio con Rose supone un movimiento de lo romanesco al realismo, o como ha destacado Cusac, “the inevitable rejection of the older heroic culture and the corollary movement from Scottish romanticism to English realism” (31-32).⁶⁵⁸

Tras presenciar la ejecución de Fergus (III. 22: 328), Waverley retorna finalmente a Waverley-Honour, cumpliendo el ciclo de retorno a la domesticidad y a la realidad característico de la novela de formación. La sensación de Edward no puede ser más agradable, ya que la vuelta a Inglaterra supone dejar atrás la pesadilla del jacobitismo y la guerra civil, y entrar en el territorio de la felicidad hogareña, que tal y como predijo Flora, siempre fue el destino de Edward Waverley:

He then, for the first time since leaving Edinburgh, began to experience that pleasure which almost all feel who return to a verdant, populous and highly-cultivated country, from scenes of waste desolation, or of solitary and melancholy grandeur. But how were those feelings enhanced when he entered on the domain so long possessed by his fore-fathers; recognized the old oaks of Waverley Chase; thought with what delight he should introduce Rose to all his favourite haunts; beheld at length the towers of the venerable hall rise above the woods which embowered it, and finally threw himself into the arms of the venerable relations to whom he owed so much duty and affection! (III. 22: 329)

El contraste entre pasado y presente, entre Escocia e Inglaterra, y entre los fallidos sueños de heroicidad militar y la felicidad doméstica no puede ser más claro. Tras su

⁶⁵⁸ Para David Devlin, que muestra una opinión muy similar a la de Cusac, el matrimonio de Waverley con Rose Bradwardine supone el rechazo absoluto por parte de Waverley a la violencia y al caduco orden social feudal que los rebeldes jacobitas epitomizan:

If Waverley is a dull dog; if at the end he willingly adopts (like his father) ‘a political creed more consonant both to reason and his own interest than the hereditary faith,’ we must recognize that, like other Scott heroes, he has the essential ability to reject a past, not because it is wrong but because it is impossible. He survives. He is the new hero who settles for Rose and safety. The marriage is not a ‘symbolic compromise’; it is not a compromise at all, but a total rejection of the past. Our impression of Waverley is our recognition of the price paid. (79-80)

En mi opinión, más que un rechazo del pasado, el matrimonio con Rose y la felicidad hogareña de Waverley simbolizan la domesticación del pasado y del *romance* llevada a cabo por Edward, un reconocimiento tácito de que para él lo heroico y romanesco ha de limitarse únicamente al disfrute estético.

matrimonio con Rose (323), Waverley vuelve a Tully-Veolan donde se reencontrará con Talbot, y entrega la propiedad totalmente restaurada al Barón (III. 24), pasando a residir durante un tiempo allí. Como final a la novela, y como clara muestra de la domesticación del *romance* que Waverley ha logrado alcanzar a través de la experiencia, el narrador nos deja observar un pequeño detalle que Waverley introduce en la decoración de la restaurada Tully-Veolan, y que simboliza perfectamente el nuevo valor que el joven noble inglés otorga a lo romancesco-heroico y a su experiencia pasada en Escocia:

There was one addition to this fine old apartment, however, which drew tears into the Baron's eyes. It was a large and spirited painting, representing Fergus Mac-Ivor and Waverley in their Highland dress, the scene a wild, rocky, and mountainous pass, down which the clan were descending in the back-ground. It was taken from a spirited sketch, drawn while they were in Edinburgh by a young man of high genius, and had been painted on a full length scale by an eminent London artist. Raeburn himself (whose Highland Chiefs do all but walk out of the canvas) could not have done more justice to the subject, and the ardent, fiery, and impetuous character of the unfortunate Chief of Glennaquoich was finely contrasted with the contemplative, fanciful, and enthusiastic expression of his happier friend. Beside this painting hung the arms which Waverley had borne in the unfortunate civil war. The whole piece was generally admired. (III. 24: 338)

La experiencia de la revuelta jacobita y de la guerra civil queda convertida de este modo en un recordatorio doméstico, en una pieza artística que evoca estéticamente la participación de Waverley en la insurrección y que relega lo heroico al mundo del arte (Hartveit 102). A su vez, como ha destacado muy acertadamente James Kerr, el cuadro que Waverley manda colgar en Tully-Veolan supone una falsificación de los acontecimientos y relaciones que la novela retrata (19), así como una deliberada tergiversación de corte romancesco de la verdadera experiencia militar de Edward en la revuelta jacobita. La gloria militar queda de esta manera convertida en un producto estético, en una recreación imaginativa personal y privada.⁶⁵⁹ Justo lo que siempre debió ser para Edward Waverley

Esta transformación de lo romancesco-heroico en un producto puramente estético cierra el proceso de desarrollo personal del protagonista de la novela de Scott, que evoluciona “de un inestable espíritu entusiasmado sin rumbo progresivamente a

⁶⁵⁹ Ian Duncan también ha señalado cómo el cuadro que Waverley relega el honor militar y los conflictos políticos a un ámbito doméstico, siendo de esta manera transformados en una actividad puramente estética: “The high stakes of military honour and dynastic politics are replaced by an aesthetic activity of scenic transformation: ‘restoration’, that is, an alteration no longer of an external scene of history, but of a private décor, in the mode of entertainment” (69).

un hombre autodeterminado y conocedor de sus responsabilidades” (Bestek 22). El detallado retrato que Scott nos ofrece de esta paulatina metamorfosis de *Waverley* relaciona la novela del autor escocés con una de las principales ideas del movimiento ilustrado durante el siglo XVIII, la noción de la educabilidad estética del individuo, así como la necesidad de tal formación (Bestek 42). Pese a la tradicional vinculación de Scott con el movimiento romántico, en *Waverley* nos encontramos, como señala Lukàcs en su ensayo sobre la novela histórica, con “a renunciation of Romanticism, a conquest of Romanticism, a higher development of the realist literary traditions of the Enlightenment in keeping with the new times” (32-33).⁶⁶⁰ Las palabras de Lukàcs destacan la importancia de la tradición narrativa del XVIII en la primera novela de Scott, aunque, en mi opinión, *Waverley* no se encuentra tan relacionada con la tradición realista como apunta el crítico magiar, sino más bien con la tradición cervantina, por la centralidad del contraste dialógico en su novela, y más concretamente con la narrativa de C. M. Wieland, por la importancia que el autor escocés otorga al proceso formativo que su protagonista experimenta. Como hemos podido apreciar a lo largo de estas páginas, Scott nos presenta a un joven quijotesco que comparte con personajes como Don Sylvio von Rosalva o Agathon un claro contexto de desregulación educativa, así como unas tendencias imaginativas e idealistas que le llevan a comprender o interpretar la realidad de acuerdo con sus patrones romancescos. Al igual que el autor alemán, Scott presta una inusual importancia al proceso de corrección de estas tendencias, y lo hace a través de una estructura contrastiva que si bien tiene su origen en Cervantes, y es llevada a la perfección por Fielding, debe mucho al *Agathon* de Wieland al retratar la paulatina adquisición de la madurez de un joven con unas nociones equivocadas de la realidad a través de su inserción en la vida pública. De este modo, lo heroico-romancesco adquiere una nueva significación, ya que gracias a sus experiencias durante su implicación en la revuelta jacobita y el fracaso de esta, *Waverley* aprende cómo lo romancesco es más bien un asunto “literary rather than active, a matter of language, not politics” (Levine 147). Como en los casos de Don Sylvio von Rosalva o Agathon, la experiencia convence finalmente a *Waverley* de cómo

⁶⁶⁰ Alexander Welsh también ha destacado cómo uno de los aspectos centrales de las *Waverley Novels* es precisamente la resistencia a los impulsos o energías romancescas, pese a que estas sean presentadas de una manera claramente atractiva: “The center of activity in the *Waverley Novels* at most proves to be the *resistance to romantic energies*. This implies, in author and reader, a sympathy with resistance – with prudence, in fact, as well as a tribute to the force resisted” (1963: 47, énfasis añadido).

tratar de implantar el mundo de las lecturas en la realidad constituye un serio error, y sobre todo de cómo la glorificación de la concepción heroica de la guerra propia de la literatura resulta “the product of an undisciplined imagination, and consequently an illusion or aberration” (Hartveit 78). Al igual que ocurría en las dos primeras novelas de Wieland, el protagonista de la primera incursión de Scott en el mundo de la novela aprende a disciplinar su imaginación, a disfrutar de la literatura pasiva y domésticamente, pero en ningún caso de manera activa y en el ámbito de la actividad pública. Como señala David Daiches, *Waverley*, como el resto de la producción novelística de Scott, está marcada por la “reluctant victory of prudence over the seductive but in the last analysis anachronistic claims of romantic action” (1958: 46). Y no debemos olvidar que este triunfo de la prudencia sobre lo romanesco recuerda sobremanera y encuentra un claro precedente en aquel “Sieg der Natur über die Schwärmerei” que C.M. Wieland significativamente añadió al título de su primera novela, algo que pone de relieve las íntimas conexiones de *Waverley* con la tradición cervantina dieciochesca y en particular con la narrativa de C.M. Wieland, que ayuda a Scott a convertirse en uno de los primeros cultivadores del género del *bildungsroman* en las letras británicas del siglo XIX.

En cualquier caso, junto a la obra de arte que simboliza la apropiación doméstica de lo romanesco llevada a cabo por Edward Waverley, Scott sitúa las armas que el joven inglés portó durante la contienda, lo que supone un recordatorio de la participación del protagonista de su novela en un conflicto históricamente real y con unas consecuencias que se alejan bastante de la romantizada versión que el cuadro nos ofrece del levantamiento jacobita. De este modo, Scott parece situar frente a frente a la ficción con la historia, ofreciendo una imagen de claro carácter especular que reflexiona sobre la propia naturaleza de su narrativa, que entremezcla la historia puramente ficticia de Edward Waverley con unos acontecimientos históricos bien conocidos y documentados. Como se ha venido apuntando a lo largo de este capítulo, Scott ofrece a sus lectores una doble trama, no solamente la de un personaje a todas luces ficticio, sino también la de una época histórica:

The full title of Scott's first novel, *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since*, warns us that we are about to read a double history: the story of not just one man, but of an historical epoch. The novel is easily divisible into two plots on different scales. On the personal scale, it covers the events of Edward Waverley's life, and the development of his character from early youth to manhood. On the public scale, *Waverley* depicts the failure of the Forty-Five Jacobite rebellion to reinstate in

Britain an older political order – the Stuart absolutist monarch, overthrown with James II in 1688. (Brown 6)

Existe un claro paralelismo entre la evolución que Edward Waverley experimenta y el progreso histórico que la novela refleja. El abandono de la causa jacobita por parte de Waverley supone el rechazo simbólico a una época de la historia insostenible en 1745, por lo que el contraste entre los sueños de heroicidad romancesca que la rebelión jacobita impulsa en Waverley y la nota de desilusión y fracaso con la que se cierra la obra retrata no solo la evolución del protagonista de la novela, sino también la de la sociedad escocesa una vez superadas las revueltas jacobitas, algo que el narrador no deja de recordar en su *postscriptum*.⁶⁶¹ Scott logra de esta manera realizar una innovación genérica de suma importancia, ya que entremezcla la trama de formación característica del *bildungsroman* con una representación más o menos exacta de las circunstancias históricas del momento en el que sitúa su relato, definiendo una nueva relación entre lo individual y lo colectivo que será de gran importancia para la novela del siglo XIX:

Scott's achievement was to define the relation between private and public meaning as the formal crux that constituted these forms. In *Waverley* the public matter of the 1745 rebellion enlarges and complicates the ascendant genre of European fiction, the *Bildungsroman*, to provide its classically British and masculine form: the exemplary fable of the formation of the subject in a coincidence of self-making and self-

⁶⁶¹ En el *Postscript, which should have been a Preface* (en el que por cierto se vuelve a dejar sentir la influencia de C.M. Wieland, ya que como vimos el autor suabó colocaba como prefacio de su *Don Sylvio von Rosalva* el informe posterior del editor, situado *por descuido* al comienzo de la novela), el narrador da cuenta de los profundos cambios experimentados por Escocia en las últimas décadas:

There is no European nation which, within the course of half a century, or little more, has undergone so complete a change as this kingdom of Scotland. [...] But the change, though steadily and rapidly progressive, has, nevertheless, been gradual; and, like those who drift down the stream of a deep and smooth river, we are not aware of the progress we have made until we fix our eye on the now-distant point from which we set out. Such of the present generation as can recollect the last twenty or twenty-five years of the eighteenth century, will be fully sensible of the truth of this statement; especially if their acquaintance and connexions lay among those who, in my younger time, were facetiously called, 'folks of the old leaven,' who still cherished a lingering, though hopeless attachment, to the house of Stuart. This race has now almost entirely vanished from the land, and with it, doubtless, much absurd political prejudice; but also, many living examples of singular and disinterested attachment to the principles of loyalty which they received from their fathers, and of old Scottish faith, hospitality, worth, and honour. (III. 25: 340)

La intención, por lo tanto, de su narrativa, es la de representar "in imaginary scenes, and ascribed to fictitious characters" aquellas "ancient manners of which I have witnessed the almost total extinction" (340).

finding. The pattern for countless subsequent novels, young Waverley's sentimental education occupies the traversal of the field of history which defines both personal and political terms of his identity. (Duncan 52, *énfasis añadido*)

Partiendo de la tradición del *bildungsroman* brillantemente inaugurada por Wieland, y de la reconocible herencia cervantina que *Waverley* evidencia tanto por el talante quijotesco de su héroe como por la relevancia del contraste y del diálogo a la hora de retratar su proceso de formación, Scott da vida a un nuevo género, la novela histórica, que contará con una extraordinaria popularidad a lo largo de todo el siglo XIX, y no solamente en Gran Bretaña, sino en toda Europa. *Waverley* se convierte así en lo que Richard Humphrey ha definido como "pivotal text" (3) para la narrativa europea moderna, ya que Scott utiliza dos importantes tradiciones narrativas –la cervantina y la de la novela de formación, previamente combinadas por Wieland, en quien el autor escocés ha encontrado evidente inspiración– para dirigir las hacia un nuevo territorio genérico del que el autor escocés será el principal maestro. La tradición cervantina vuelve a convertirse de este modo en la matriz de una nueva innovación genérica en el ámbito de la novela ya a caballo entre el siglo XVIII y el XIX, demostrando su extraordinaria versatilidad y fertilidad para las letras europeas.

CONCLUSIONES

El *Quijote* y la novela inglesa y alemana del siglo XVIII

In any genre it may happen that the first great example contains *the whole potentiality of the genre*. It has been said that all philosophy is a footnote to Plato. It can be said that all fiction is a variation on the theme of Don Quixote.

Lionel Trilling, "Manners, Morals, and the Novel" (172, énfasis añadido)

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

José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (179)

Ya en 1914, José Ortega y Gasset señalaba la extraordinaria ductilidad del *Quijote*, su enorme capacidad para permear y marcar la producción novelística de autores tan diversos como Balzac, Dickens, Flaubert o Dostoievski. Años más tarde, Lionel Trilling también destacaba cómo la novela cervantina contendría en sus páginas toda la potencialidad del género novelesco, una hoja de ruta para autores posteriores, que siempre podrían mirar atrás hacia el *Quijote* a la hora de perfeccionar nuevas direcciones ya apuntadas, pero quizás no completamente desarrolladas, por Cervantes.

El objeto de esta tesis doctoral ha sido precisamente investigar esa versatilidad que Ortega y Trilling apuntaban, restringiendo temporalmente nuestro estudio al siglo XVIII y a los albores del XIX, y geográficamente al Reino Unido y al ámbito

germanoparlante. En este trabajo he tratado de demostrar cómo el *Quijote* supone un hito fundamental para comprender el auge y el desarrollo del género novelesco en las letras británicas y alemanas del siglo XVIII, erigiéndose como un arquetipo novelístico que penetra algunos de los subtipos de novela más relevantes de este siglo, que he definido como *transformaciones de la novela cervantina*. Las distintas variantes novelísticas que se han venido estudiando a lo largo de esta tesis doctoral desarrollan distintos aspectos que ya estaban apuntados en el *Quijote*, llevando la novela de Cervantes hacia nuevas direcciones que marcarán el desarrollo de la novela como género en el siglo XIX y en la modernidad.

De nuestro estudio se pueden extraer una serie de conclusiones que ponen de relieve la extraordinaria relevancia de la novela cervantina en una época transicional para las formas narrativas como es el siglo XVIII. La influencia del *Quijote* es más que palpable en dos ámbitos diferenciados pero profundamente unidos: en el debate crítico sobre la novela y en los distintos géneros novelescos que surgen durante este siglo.

En primer lugar, debemos resaltar la gran importancia del *Quijote* en el debate poetológico sobre la novela en las letras inglesas y alemanas de finales del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII. Como se pudo observar en los capítulos segundo y cuarto, dedicados al estudio de los diversos comentarios sobre el género novelesco tanto en Gran Bretaña como en los distintos principados alemanes, el *Quijote* juega un papel fundamental en el advenimiento de una nueva concepción de la novela, más realista y distanciada de unos modelos que comienzan a ser considerados fantasiosos y perniciosos para la juventud. En Gran Bretaña, la recepción del *Quijote* se ve favorecida por la creciente popularidad durante las últimas décadas del siglo XVII de los autores franceses cultivadores del *roman comique*, que, como pudimos observar, contaba con claras raíces cervantinas. La popularidad de autores como Paul Scarron o Antoine Furetière ayuda a cimentar una nueva estética de la novela anti-romancesca en la que el *Quijote* se alza como un modelo supremo y que marca la superación del gusto por los romances, que comienzan a ser criticados con vehemencia por los diversos comentaristas literarios. A su vez, el modelo cervantino sirve a determinados autores como Tobias Smollett para crear una nueva noción de la historia de las formas novelísticas por la que el *Quijote* se erigiría como el primer y más destacado ejemplar de lo que comienza a ser llamado como *novel*, que por su carácter realista se opone a los fantasiosos romances. Esta nueva estética de la novela cristalizará en la obra de autores

como el propio Smollett, Henry Fielding, Samuel Richardson o Laurence Sterne, que tratan de distanciar a sus obras de una tradición literaria que había caído en un claro desprestigio crítico. Significativamente, Smollett, Fielding y Sterne reconocerán a Cervantes como uno de sus maestros, evidenciando la importancia del *Quijote* en la transición entre dos formas de entender la narrativa en prosa en principio opuestas.

Si en Gran Bretaña la creciente importancia del *Quijote* dentro del debate sobre la novela se veía favorecida por la recepción francesa de la novela cervantina, en Alemania ocurrirá algo muy similar, siendo la recepción inglesa llevada a cabo por autores como Henry Fielding la que refuerce la paulatina importancia que la novela de Cervantes comienza a cobrar durante este siglo XVIII. Como se pudo apreciar en el cuarto capítulo de este trabajo, la recepción del *Quijote* se entremezcla con la de autores ingleses como Fielding y Richardson en un proceso de búsqueda de unas formas narrativas más ajustadas a la realidad y moralmente aceptables. Este proceso se ve a su vez marcado por un profundo sentimiento de inferioridad cultural respecto a las letras francesas e inglesas, que hace que los distintos autores alemanes miren hacia Gran Bretaña, y particularmente hacia la obra de Henry Fielding, como modelo para la ansiada “novela nacional”. En las distintas discusiones teóricas, los comentarios sobre la obra del autor inglés se funden con referencias al *Quijote*, y algunos comentaristas alemanes comienzan a vislumbrar una tradición común opuesta al romance heroico francés y a la fantasiosa narrativa alemana del Barroco. Con la aparición de las novelas de Wieland, autores como von Blanckenburg señalan la llegada de una novela alemana que por fin se encuentra a la altura de los modelos foráneos, reconociendo a Wieland como integrante de una tradición formada por autores como Cervantes o Fielding.

En segundo lugar, cabe resaltar la extraordinaria importancia del modelo novelístico cervantino en los distintos tipos de novela que surgen en las letras inglesas y alemanas de este momento, que, como he tratado de demostrar, pueden ser consideradas como *transformaciones* de la novela cervantina.

(1) La influencia de Cervantes y de su recepción francesa es más que manifiesta en la aparición del llamado ROMANCE CÓMICO, que Fielding inaugura en *Joseph Andrews* (1742), su primera novela, denominada por el autor inglés como “comic romance” y que declara escrita “in Imitation of the Manner of Cervantes”. Siguiendo el modelo del *Roman Comique* (1651) de Paul Scarron, Fielding da forma a una novela con una clara intención anti-romancesca que busca parodiar el modelo narrativo

instaurado por Samuel Richardson y su *Pamela* (1740), entendida por Fielding como una obra tan perniciosa como los romances heroicos franceses. Al igual que en el *Quijote*, Fielding articula su parodia a la novela de Richardson por medio de la figura de un protagonista ciertamente quijotesco, Joseph, que trata de imitar el modelo femenino de conducta establecido por las cartas de su hermana, y sobre todo a través del desplazamiento de las principales características estructurales tanto de la obra richardsoniana como del *romance* como modo narrativo. La influencia de Cervantes, mediatizada en este caso por Scarron, se deja notar también en la notable inclusividad de la novela de Fielding, capaz de dar cabida a una trama romancesca que se verá desplazada hacia una región más realista gracias a las extravagancias quijotescas de Adams y a los atributos anti-romancescos con los que Fielding salpica tanto a sus protagonistas como a la trama de su novela. Finalmente, el magisterio cervantino vuelve a ser notorio en la marcada autoconciencia de la novela de Fielding, que, gracias a su narrador y a la pose historicista que este asume siguiendo el modelo de Cide Hamete Benengeli, fomenta un nuevo papel en el lector, que adquiere la distancia necesaria para entender el texto como un producto estético y en ningún caso como una reproducción de hechos históricamente reales.

Si en *Joseph Andrews* la influencia de Cervantes era mediatizada por el ejemplo del *Roman Comique*, en *Tom Jones* (1749) nos encontramos con una profundización en el método cervantino, que da lugar a una evolución respecto al romance cómico que el autor inglés inauguraba en su primera incursión en el género novelesco. En su segunda novela, Fielding ahonda en la naturaleza dialógica y contrastiva de la novela cervantina, articulando una estructura antitética en la que el contraste dialógico cervantino es llevado a la perfección novelística. En *Tom Jones*, Fielding contrasta absolutamente todos los elementos de su novela, haciendo dialogar lo romancesco con lo realista y a la historia que narra con la historia de su narración, profundizando en la naturaleza inclusiva y autoconsciente del *Quijote*, que es así reproducida a través de la supremacía del contraste dialógico como elemento cohesivo de la novela. A su vez, la novela de Fielding muestra elementos que anticipan nuevas formulaciones novelísticas como la novela de formación, fundamentalmente gracias al retrato de la evolución experimentada por el protagonista de su obra. Si bien el autor inglés no otorga a este proceso la profundidad y la importancia que otros autores como C. M. Wieland le

darán en sus novelas, en *Tom Jones* pueden hallarse puntos de contacto con el *bildungsroman*, el segundo de los tipos de novela del que nos ocupamos en este estudio.

(2) En las dos primeras novelas de C. M. Wieland, la influencia de Cervantes converge con la de Fielding, dando lugar a un nuevo modelo novelístico, el BILDUNGSROMAN, que resultará de importancia capital para las letras alemanas y europeas del siglo XVIII y XIX. En *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), la primera incursión de Wieland en el ámbito de la novela, la influencia de Cervantes y de Fielding es más que palpable. El ascendiente cervantino de la obra es claramente reconocible por la evidente naturaleza quijotesca de su protagonista, un noble español obsesionado con el mundo de los cuentos de hadas; por la naturaleza reactiva frente a este género que la novela de Wieland evidencia; y, finalmente, por la creación de un aparato narratorial basado en la ficción de fuentes o *Quellenfiktion*, que de nuevo halla un claro precedente en el *Quijote*. En cualquier caso, la influencia de Fielding no es menos notable y se muestra precisamente en la naturaleza inclusiva de la novela de Wieland y en el narrador que conduce la historia. En cuanto al primero de estos aspectos, Wieland integra, como ya hiciera Fielding, la trama romancesca de la que Don Sylvio será sujeto en la segunda parte de la novela con la trama principal, otorgando a su protagonista una serie de atributos romancescos que ya eran perceptibles en la figura de Joseph Andrews e incluso en la de Tom Jones, en los que Fielding creaba un nuevo tipo de héroe, quijotesco pero joven e idealizado al mismo tiempo. A su vez, la influencia del autor inglés es de nuevo perceptible en el narrador de la novela, que asume un papel mucho más intrusivo y activo que Cide Hamete Benengeli, algo que lo acerca claramente al *historian* desarrollado por Fielding.

Sin embargo, pese a todos estos aspectos que relacionan a *Don Sylvio* con el género del romance cómico desarrollado por Fielding en *Joseph Andrews* y *Tom Jones*, la primera novela de Wieland evidencia una serie de características que le aportan un carácter diferencial y que anticipan en muchos casos algunos elementos fundamentales de *Agathon*, quizás la novela más reconocida de Wieland. En *Don Sylvio*, Wieland presta una atención extraordinaria al proceso de *desquijotización* de su protagonista, en el que la trama romancesca en la que se ve envuelto y el papel didáctico de Don Gabriel, que ejerce como correctivo epistemológico para el joven noble español, resultan fundamentales. El novelista alemán introduce de esta manera la historia de la formación del protagonista, elemento en el que profundizará en su *Geschichte des*

Agathon (1766-7), también marcada por un joven quijotesco que deberá superar su concepción idealista e ingenua de la existencia gracias al contacto con la realidad, sentando las bases de lo que hoy conocemos como *bildungsroman* o novela de formación.

En esta segunda novela de Wieland, Cervantes y Fielding vuelven a darse la mano. Al igual que en el *Quijote* o que en el *Don Sylvio*, Wieland presenta su narración como la traducción de un antiguo manuscrito griego, lo que propicia la cervantina escisión de las funciones narrativas entre la supuesta historia del autor griego y la traducción al alemán que el editor realiza de esta, creando un amplio campo para las digresiones autoconscientes y las contradicciones metaficcionales característicamente cervantinas. A su vez, Wieland nos presenta de nuevo a un protagonista quijotesco, al que compara con Don Quijote en repetidas ocasiones, aunque en este caso, al contrario que en *Don Sylvio*, la intención satírica va cediendo poco a poco el lugar a una elevación de la figura quijotesca sobre la mediocre realidad que propicia sus repetidos fracasos, abriendo las puertas a la concepción romántica del *Quijote* en Alemania. Sin embargo, si bien la influencia de Cervantes es fundamental en esta segunda novela del autor alemán, el papel jugado por el *Tom Jones* de Henry Fielding es subrayado por el propio Wieland, quien señaló la deuda en su ensayo *Über das Historische im Agathon*, añadido a la novela en sus ediciones de 1773 y 1794. *Agathon* muestra una estructura contrastiva y dialógica muy parecida a la que podíamos encontrar en *Tom Jones*, haciendo dialogar lo romancesco con lo anti-romancesco; el idealismo con el materialismo y el utilitarismo; y la inexperiencia con la experiencia. Precisamente el último de estos contrastes, que supone una de las temáticas fundamentales de la novela, se erige como una de las características elementales del *bildungsroman* o novela de formación, ya que *Agathon*, gracias a la dolorosa superación de su propio idealismo quijotesco, fruto de la ingenuidad y de la inexperiencia, logrará convertirse en un hombre maduro, consciente de la discrepancia entre lo ideal y lo material, así como de sus propias limitaciones como ser humano. Al comparar el idealismo e inexperiencia de su protagonista con la confusión epistemológica del “großmüthige, tugendhafte und tapfre Ritter von Mancha” (XI. 1: 514), Wieland nos señala el claro origen cervantino de la temática central de su novela, revelando cómo el que habitualmente es considerado como el primer *bildungsroman* de la literatura alemana es fruto de la influencia conjunta de Cervantes y de su recepción británica.

(3) El último de los tipos de novela analizados en este estudio es la NOVELA HISTÓRICA, de la que Sir Walter Scott es habitualmente considerado el padre. Como se ha demostrado en el capítulo dedicado al autor escocés, el interés de Scott por Cervantes y por la literatura alemana del siglo XVIII es cuanto menos notable, algo que cristaliza en la deuda que su primera novela, *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (1814) evidencia respecto al *Quijote* y a la obra de C. M. Wieland. Su primera novela hereda de Cervantes el talante claramente quijotesco de su protagonista, mediatizado en esta ocasión por una nueva forma de quijotismo ya vinculada a los protagonistas del *bildungsroman*, que aporta a Scott el armazón estructural para su novela, articulada como el proceso de educación y formación del joven Edward hacia la madurez y hacia la comprensión de la divergencia entre lo heroico-literario y la actividad pública. Sin embargo, Scott reformula el modelo que Wieland le ofrece al situar a su protagonista en unas circunstancias históricas concretas y otorgarles una importancia fundamental en la novela. Al crear una doble trama, la de la evolución del propio Edward y la de Escocia como nación, Scott vincula la estructura propia de la novela de formación a la de la novela histórica, y lo hace precisamente a través de una técnica de clara raigambre cervantina, el contraste dialógico, que se manifiesta como una constante dentro de la tradición cervantina. Con esta coda decimonónica a un trabajo fundamentalmente dieciochesco cerramos nuestro recorrido por las distintas transformaciones de la novela cervantina, que vienen a poner de relieve la importancia fundamental del *Quijote* como catalizador de nuevas formas novelescas a lo largo de este periodo histórico.

De las ideas que se han venido apuntando a lo largo de esta tesis doctoral surge una última conclusión, que este trabajo ha tratado de insinuar a través del ejemplo de las relaciones entre dos literaturas nacionales en un espacio temporal concreto. El camino de ida y vuelta que el *Quijote* experimenta en el Reino Unido y en el ámbito germanoparlante durante esta segunda mitad del siglo XVIII y en los albores del siglo XIX revela la necesidad de estudiar no sólo la influencia que el *Quijote* ha podido ejercer en determinadas literaturas en ciertos momentos históricos, sino también la que sus distintas recreaciones, lo que Gilman y otros estudiosos han denominado como *tradición cervantina*, lleva a cabo sobre la recepción de la novela de Cervantes en las distintas literaturas europeas. Todos los novelistas tratados en este estudio, desde Fielding hasta Scott, se han visto marcados no solo por la influencia

directa de las aventuras del Ingenioso Hidalgo, sino también por las distintas formulaciones novelísticas a las que otros autores lograron dar forma respaldados por el magisterio de Cervantes. Como se ha demostrado a lo largo de estas páginas, Fielding se veía claramente influido por el modelo de Scarron, Wieland por el del propio Fielding, y Scott por el que el autor alemán le ofrece. Todos ellos participan del modelo cervantino, pero no solo por la influencia de Cervantes, sino por la de otros autores de la tradición cervantina en que aquella se va transformando. El concepto de la tradición cervantina adquiere así un papel determinante en la gestación de los distintos e innovadores tipos de novela a que da lugar, poniendo de relieve no solo la relevancia fundamental del *Quijote*, sino también la de su recepción europea. Ortega y Gasset señalaba que faltaba “el libro donde se demuestre al detalle que toda novela lleva, dentro, como una íntima filigrana, el *Quijote*, de la misma manera que todo poema épico lleva, como el fruto el hueso, la *Ilíada*” (242). Quizás al cervantismo le falte un estudio que exponga cómo toda novela cervantina no es solo fruto de la influencia directa del *Quijote*, sino también de la de su recepción en las distintas literaturas del Viejo Continente durante los últimos cuatro siglos. Tal es mi humilde aportación al largo camino aún por recorrer.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- CERVANTES, M de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. F. Rico. Madrid: Alaguara, 2007.
- . *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. C. Romero. Madrid: Cátedra, 2004.
- DEFOE, D. *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*. Ed. A. Ross. Hammondsworth: Penguin, 1987.
- . *Roxana: the fortunate Mistress or, A history of the life and vast variety of fortunes of Mademoiselle de Beleau, afterwards call'd the Countess de Wintelsheim, in Germany, being the person known by the name of the Lady Roxana in the time of King Charles II*. Ed. D. Blewett. Hammondsworth: Penguin, 1987.
- FIELDING, H. *Shamela and Joseph Andrews*. Ed. J. Hawley. London: Penguin Books, 1999.
- . *The History of Tom Jones*. Ed. R. P. C. Mutter. London: Penguin Classics, 1981.
- . *Tom Jones*. Ed. F. Galván Reula. Madrid: Cátedra Letras Universales, 1997.
- HEGEL, G. F. W. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Ed. F. Bassenge. Berlin: Klassisches Erbe aus Philosophie und Geschichte, 1955.
- INGELO, N. *Bentivolio and Urania*. London: Printed by T.R. for Richard Marriott, and are to be sold by Benj. Tooke and Tho. Sawbridge, 1673.
- LENNOX, C. *The Female Quixote, or The Adventures of Arabella*. Ed. M. Doody. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- LOCKHART, J. G. *Life of Sir Walter Scott*. New York: T.Y. Crowell & Company, 1870.
- NEUGEBAUER, W.E. *Der teutsche Don Quichotte*. Ed. E. Weber. Stuttgart: Metzler, 1971.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote*. Ed. J. Marías. Madrid: Cátedra, 1998.

- REEVE, C. *The Progress of Romance*. New York: The Facsimile Text Society, Series I: Literature and Language, vol. 4, 1930.
- . *The Old English Baron: a Gothic Story*. Ed. J. Trainer. London: Oxford University Press, 1967.
- SCOTT, W. *Lives of the Novelists*. Philadelphia: H.C. Carey, 1825.
- . *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*. London: Cadell, 1834.
- . *The Fortunes of Nigel*. London: Marcus Ward, 1878.
- . *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since*. Ed. C. Lamont. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- . *Letters on Demonology and Witchcraft*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- SCHLEGEL, A. W. y F. SCHLEGEL. *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. Ed. G. Heinrich. Leipzig: Philipp Reclam, 1984.
- SMOLLETT, T. *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*. Ed. D. Grant. London: Oxford University Press, 1971.
- . *The Adventures of Roderick Random*. London: Dent, 1951.
- VON GERSTENBERG, W. *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur*. Berlin: Contumax Verlag, 2010 [libro electrónico].
- WALPOLE, H. *The Castle of Otranto*. Ed. M. Gamer. London: Penguin Books, 2001.
- WIELAND, C. M. *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte, worin alles Wunderbare natürlich zugeht*. Ed. E. Weber. Berlin: Aufbau Verlag, 1984.
- . *Geschichte des Agathon*. Ed. K. Manger. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2010.
- . *Vermischte Schriften, XXX-XXXVI*. Leipzig: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1857.

Fuentes Secundarias

- ACOSTA AIDE, S. "El influjo del Quijote en *Joseph Andrews*". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 11 (1985): 69-80.
- ALEWYN, R. "Die ersten deutschen Übersetzer des 'Don Quixote' und des 'Lazarillo de Tormes'". *Zeitschrift für deutsche Philologie* 54 (1929): 203-216.
- . *Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts*. Leipzig: Mayer & Müller, 1932.

- ALEXANDER, J. H. "Learning from Europe: Continental Literature in the Edinburgh Review and Blackwood's Magazine 1802-1805". *Wordsworth Circle* 21 (1990): 118-123.
- ALLEN, J. J. *Don Quixote: Hero or Fool?* Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2008.
- ALTER, R. *Fielding and the Nature of the Novel*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- . *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- ARDILA, J. A. G. "Cervantes y la Quixotic Fiction: el hibridismo genérico". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 21.2 (2001): 5-26.
- . "Henry Fielding: From Quixotic Satire to the Cervantean Novel". *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Ed. J. A. G. Ardila. London: Legenda, 2009. 124-42.
- BAJTIN, M. M. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press Slavic Series, 1982.
- BAKER, S. "Henry Fielding's Comic Romances". *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters* 45 (1960): 411-19.
- BALDWIN, C. *The Emergence of the Modern German Novel: Christoph Martin Wieland, Sophie von La Roche and Anna Maria Sagar*. London: Camden House, 2002.
- BALLESTEROS, I. "La presencia de Don Quijote de Cervantes en *Joseph Andrews* de Fielding". *Anales Cervantinos* 27 (1989): 215-224.
- BARRIO, J. M. ed. *La huella de Cervantes y el Quijote en la cultura anglosajona*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007.
- BEHLER, D. "Henry Crabb Robinson: A British Acquaintance of Wieland and his Advocate in England". *Christoph Martin Wieland. Nordamerikanische Forschungsbeiträge zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages 1983*. Ed. H. Schelle. Tübingen: Niemeyer, 1984. 538-565.
- BELL, A. "Scott and Cervantes". *Sir Walter Scott Today: Some Retrospective Essays and Studies*. Ed. H. J. C. Grierson. London: Constable, 1932. 69-90.
- BERGEL, L. "Cervantes in Germany". *Cervantes across the Centuries*. Ed. A. Flores y M. J. Bernardete. New York: The Dryden Press, 1947. 305-342.

- BERGER, T. W. *Don Quixote in Deutschland und sein Einfluss auf den deutschen Roman (1613-1800)*. Heidelberg: Hörning, 1908.
- BESTEK, A. *Geschichte als Roman: Narrative Techniken der Epochendarstellung im englischen historischen Roman des 19. Jahrhunderts: Walter Scott, Edward Bulwer-Lytton und George Eliot*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1992.
- BEYER, W. W. "Two Translators, John Richardson of York and William Sotheby and Wieland's Prestige in England". *Christoph Martin Wieland. Nordamerikanische Forschungsbeiträge zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages 1983*. Ed. H. Schelle. Tübingen: Niemeyer, 1984. 209-223.
- BLASCO, J. "La compartida responsabilidad de la escritura desatada del Quijote". *Criticón* 46 (1989): 41-62.
- BEDDOW, M. *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- BELL, I. A. *Henry Fielding: Authorship and Authority*. London: Longman, 1994.
- BERTRAND, J. J. A. "La primera traducción alemana del Quijote". *Revista de Filología española* 32 (1948): 475-86.
- . *Cervantes en el país de Fausto*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1950.
- BÄURER, H. *Die Suche nach dem deutschen Fielding. Englische Vorlagen und deutsche Nachahmer in Entwürfen des "Originalromans" (1750-1780)*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1988.
- BRENNER, P. J. "Kritische Form. Zur Dialektik der Aufklärung in Wielands Roman 'Don Sylvio von Rosalva'". *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 20 (1976): 162-83.
- BRIESEMEISTER, D. "La recepción de la literatura española en Alemania en el siglo XVIII". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33 (1984): 285-310.
- . "La primera salida a escena de don Quijote y Sancho en tierras alemanas". *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Ed. C. Rivero. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 319-327.
- BRÜGGEMANN, W. *Cervantes und die Figur des Don Quijote in der Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster: Aschendorff, 1958.
- BRITTON, R. K. "Don Quixote's Fourth Sally: Cervantes and the Eighteenth-Century English Novel". *New Comparison* 15 (1993): 21-32.

- BROWN, D. *Walter Scott and the Historical Imagination*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.
- BORINSKI, L. *Der englische Roman des achtzehnten Jahrhunderts*. Frankfurt: Ätheneum Verlag, 1968.
- BOOTH, W. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- BUCK, G. "Written in Imitation of the Manner of Cervantes". *Germanische-Romanische Monatsschrift* 29 (1941): 53-61.
- BURKE JR, J. "History without History. Henry Fielding's Theory of Fiction". *A Provision of Human Nature. Essays on Fielding and Others*. Ed. D. Kay. Alabama: The University of Alabama Press, 1977. 1-20
- BURTON, A. P. "Cervantes the Man Seen through English Eyes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries". *Bulletin of Hispanic Studies* 45 (1968): 1-15.
- CAMINERO, J. "Joseph Andrews y Don Quijote de la Mancha: dos castos varones". *Letras de Deusto* 9 (1979): 95-129.
- CARO BAROJA, J. *De arquetipos y leyendas*. Madrid: Itsmo, 1991.
- CASCARDI, A. J. *The Cambridge Companion to Cervantes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- CLOSE, A. J. *The Romantic Approach to Don Quixote*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1978.
- COLÓN, G. *Die ersten romanischen und germanischen Übersetzungen des don Quijote*. Bern: Francke, 1974.
- COCHRANE, J. G. *Catalogue of the Abbotsford Library*. Edinburgh: Constable, 1834.
- CUSAC, M. H. *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*. The Hague: Mouton, 1969.
- CRADDOCK, M. C. "The Windmill and the Giant. *Don Quixote* and the Eighteenth-Century English Novel: Being a Study of three Cervantic Novels and their Cervantine Context". Tesis doctoral inédita. University of York, 1989.
- D'ARCY, J. Y K. WOLF. "Sir Walter Scott and the *Eyrbyggja Saga*", *Studies in Scottish Literature* 22.1 (1987): 30-43.
- DAICHES, D. "Scott's *Redgauntlet*". *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Ed. R. C. Rathburn y M. Steinmann Jr. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1958. 46-59.
- DEVLIN, D. D. *The Author of Waverley: A Critical Study of Walter Scott*. London: Macmillan, 1971.

- DIRCKS, R. J. *Henry Fielding*. Boston: Twayne Publishers, 1983.
- DONOVAN, R. A. *The Shaping Vision: Imagination in the English Novel from Defoe to Dickens*. Ithaca: Cornell University Press, 1966.
- DORER, E. *Cervantes und seine Werke nach deutschen Urtheilen. Mit einem Anhang: Die Cervantes Bibliographie*. Leipzig: Wilhelm Friedrich, 1881.
- DUNCAN, I. *Modern Romance and the Transformations of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- DURÁN, M. "El Quijote visto desde el retablo de Maese Pedro". *Anthropos* 98-99 (1989): 101-104.
- EL SAFFAR, R. S. *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.
- . "The Truth of the Matter: The Place of Romance in the Works of Cervantes". *Romance: Generic Transformations from Chretien de Troyes to Cervantes*. Ed. K. Brownlee y M. S. Brownlee. Hanover: University Press of New England, 1985. 238-52.
- ERHART, W. *Entzweiung und Selbstaufklärung. Christoph Martin Wielands 'Agathon' Projekt*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991.
- ERMATINGER, E. "Das Romantische bei Wieland". *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik* 1.1. (1908): 208-27.
- ESQUIVAL-HEINEMANN, B. P. *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang, 1993.
- FABIAN, B. "Vicesimus Knox, On Novel Reading". *Leser und Lesen im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal*. Ed. R. Gruenter. Heidelberg: Carl Winter, 1977. 16-24.
- FERNÁNDEZ MORERA, D. y M. HANKE. ed. *Cervantes in the English Speaking World: New Essays*. Barcelona: Reichenberger, 2005.
- FISCHER, H. "Don Quijote in Deutschland". *Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte* 5 (1892): 331-332.
- FITZMAURICE-KELLY, J. "Cervantes in England". *Proceedings of the British Academy* 1 (1905-1906): 11-29.
- FRENZEL, E. "Mißverständene Lektüre. Musäus' Grandison und Wielands Don Sylvio". *Gelebte Literatur in der Literatur: Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte*

- eines literarischen Motivos*. Ed. T. Wolpers. Göttingen: Vandenhöck & Ruprecht, 1986. 111-133.
- FRYE, N. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- . *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963
- . *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1976.
- GABEL, G. *Don Quijotes Spuren in Deutschland. Materialien zur Rezeptionsgeschichte*. Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2005.
- GARCÍA ALBERO, J. "Don Kichote. Primera traducción de *El Quijote* al alemán". *España en Europa. La recepción del Quijote*. Ed. F. Navarro y M.A. Vega. Alicante: Universidad de Alicante, 2007. 23-33.
- GASS, W. *Fiction and the Figures of Life*. Boston: Nonpareil Books, 1978.
- GASTON, P. *Prefacing the Waverley Prefaces. A Reading of Sir Walter Scott's Prefaces to the Waverley Novels*. Nueva York: Peter Lang, 1991.
- . "The Waverley Series and Don Quixote: *Manuscripts Lost and Found*". *Cervantes* 11 (1991): 45-59.
- GERHART, M. *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister*. Bern: Francke, 1968.
- GERLI, M. "'Pray landlord, bring me those books': Notes on Cervantes, Walter Scott and the Ethical Legitimacy of the Novel in Early Nineteenth Century England". *Corónente tus hazañas: Studies in Honor of John Jay Allen*. Ed. M. J. McGrath. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2005. 231-243.
- GILLIES, A. "A Scottish Correspondant of Wieland's and the Importation of German into Scotland". *Modern Language Review* 30.1 (1935): 36-49.
- GILMAN, S. "On Henry Fielding's Reception of *Don Quijote*". *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*. Ed. I. Michael y R. A. Cardwell. Oxford: Dolphin Book, 1986. 27-38.
- . *The Novel According to Cervantes*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- GNUTZMANN, R. "Don Quixote in England de Henry Fielding en relación al Don Quijote de Cervantes". *Anales Cervantinos* 22 (1984): 77-101.
- GOLDBERG, H. *The Art of Joseph Andrews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1969.

- GREINER, F. W. *Studien zur Entstehung der englischen Romantheorie an der Wende zum 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer, 1969.
- GRIERSON, H. J. C. *Don Quixote: Some War-Time Reflection on its Character and Influence*. Oxford: Oxford University Press, 1921.
- GRIMM, R. *Fielding's Tom Jones and the European Novel since Antiquity*. Frankfurt: Peter Lang, 2005.
- HAGBERG, C. A. *Cervantes et Scott: parallèle littéraire*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Lund, 1838.
- HAGEDORN, H. C. ed. *Don Quijote por tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla la Mancha, 2007.
- . *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla la Mancha, 2009.
- . *Don Quijote en su periplo universal. Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla la Mancha, 2011.
- HALEY, G. "El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro". *El Quijote de Cervantes*. Ed. G. Haley. Madrid: Taurus, 1980. 269-287.
- HAMMOND, B. S. "Mid-Century English Quixotism and the Defence of the Novel. *Eighteenth-Century Fiction* 10.3 (1998): 247-268.
- HART, F. R. *Scott's Novels: The Plotting of Historic Survival*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1966.
- HARTVEIT, L. *Dream within a Dream: A Thematic Approach to Scott's Vision of Fictional Reality*. Oslo: Universitetsforlaget, 1974.
- HASSALL, A. *Henry Fielding's Tom Jones*. Sidney: Sidney University Press, 1979.
- HEINS, J. P. "Quixotism and the Constitution of the Individual in Wieland's *Don Sylvio von Rosalva*". *The Journal of English and Germanic Philology* 102.4 (2003): 530-548.
- . "German Quixotism, or Sentimental Reading: Musäus's Richardson Satires". *Eighteenth Century Fiction* 16.3 (2004): 419-50.
- HEINZ, J. ed. *Wieland Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2008.
- HEMMERICH, G. *C.M. Wielands Geschichte des Agathon. Eine kritische Werkinterpretation*. Nürnberg: Carl Hanser, 1979.

- HERNÁNDEZ, I. "¿Locos o simplemente excéntricos? Observaciones acerca de la figura del loco en la literatura alemana a partir de su relación con el personaje de Don Quijote". *Anales Cervantinos* 39 (2007): 289-307.
- HOFMEISTER, G. *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1976.
- HUMPHREY, R. *Walter Scott: Waverley*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- HUNTER, J. P. *Occasional Form: Henry Fielding and the Chains of Circumstance*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1975.
- . "Novels and 'the Novel': The Poetics of Embarrassment". *Modern Philology* 85.4 (1988): 480-98.
- IRWIN, M. *Henry Fielding: The Tentative Realist*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- ISER, W. ed. *Henry Fielding und der Englische Roman des 18. Jahrhunderts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- JACOBS, W. *Wielands Romane*. Bern: Francke Verlag, 1970.
- . *Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München: Fink, 1972.
- . "Wieland und der Entwicklungsroman des 18. Jahrhunderts." *Handbuch des deutschen Romans*. Ed. H. Koopman. Düsseldorf: Bagel, 1983. 170-183.
- . *Don Quijote in der Aufklärung*. Bielefeld: Aisthesis, 1992.
- JAHN, W. "Zu Wielands *Don Sylvio*". *Wirkendes Wort* 5 (1968): 320-328.
- JOHNSON, M. *Fielding's Art of Fiction. Eleven Essays on Shamela, Joseph Andrews, Tom Jones and Amelia*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1961.
- JOHNSON, E. *Sir Walter Scott, the Great Unknown*. New York: Macmillan, 1971.
- JØRGENSEN, S. Á. "Warum und zu welchem Ende schreibt man eine Vorrede? Randbemerkungen zur Leserlenkung, besonders bei Wieland. *Text und Kontext* 4.3 (1976): 3-20.
- . "*Don Sylvio von Rosalva* – der erste deutsche Roman für den ästhetischen Kopf von europäischen Geschmack. *Ironische Propheten. Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine*. Ed. M. Heilmann y B. Wägenbaur. Tübingen: Niemeyer, 2001. 37-50.
- KARL, F. *The Adversary Literature. The English Novel in the Eighteenth-Century, A Study in Genre*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1974.
- KAYSER, W. *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart: Metzler, 1968.

- KERR, J. *Fiction against History: Scott as Storyteller*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- KIEHL, R. *Das Experiment des Aufgeklärten Romans. Ein Vergleich der drei Fassungen von C.M. Wielands 'Agathon'*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- KIMPEL, D. *Der Roman der Aufklärung*. Stuttgart: Metzler, 1967.
- KNIGHT-MILLER, H. "The Digressive Tales in Fielding's *Tom Jones* and the Perspective of Romance". *Philological Quarterly* 54 (1975): 258-74.
- . "Augustan Prose Fiction and the Romance Tradition". *Studies in the Eighteenth Century*. Ed. R.F. Brissenden y J.C. Eade. Toronto: The University of Toronto Press, 1976a.
- . *Henry Fielding's Tom Jones and the Romance Tradition*. Victoria: University of Victoria Press, 1976b.
- KNOWLES, E. "Cervantes and English Literature". *Cervantes across the Centuries*. Ed. A. Flores y M. J. Bernardete. New York: The Dryden Press, 1947. 267-293.
- . "Don Quixote through English Eyes". *Hispania* 23. 2 (1940): 103-115.
- KREMER, M. *Die Satire bei Johann Beer*. Düsseldorf: Rudolf Stehle, 1964.
- KONTJE, T. C. *Private Lives in the Public Sphere. The German Bildungsroman as Metafiction*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 1992.
- . *The German Bildungsroman: History of a National Genre*. London: Camden House, 1993.
- KURRELMEYER, W. "The Sources of Wieland's *Don Sylvio*". *Modern Philology* 16.4 (1919): 637-648.
- . "*Gil Blas* and *Don Sylvio*". *Modern Language Notes* 34 (1919): 78-82.
- KURTH-VOIGT, L. "W.E.N. —Der Teutsche Don Quichotte, oder die Begebenheiten des Marggraf von Bellamonte. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im 18. Jahrhundert". *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 9 (1965): 106-130.
- . *Die zweite Wirklichkeit. Studien zum Roman des achtzehnten Jahrhunderts*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969.
- . "Wielands 'Geschichte des Agathon': Zur journalistischen Rezeption des Romans in England". *Wieland Studien* 2 (1994): 54-96.
- LÄMMERT, E. ed. *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880*. Berlin: Kippenhauer & Witsch, 1971.

- LANGE, V. "Zur Gestalt des Schwärmers im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts". *Festschrift für Richard Alewyn*. Ed. H. Singer y B. von Wiese. Köln: Böhlau, 1967. 151-64.
- LEOPOLD, K. "Wieland's *Don Sylvio von Rosalva*: The First Modern German Novel?". *Festschrift für Ralph Farrell*. Ed. A. Stephen et al. Bern: Peter Lang, 1977. 9-16.
- LEVIN, H. "The Quixotic Principle: Cervantes and other Novelists". *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Ed. M. W. Bloomfield. Cambridge: Harvard University Press, 1970. 45-67.
- LEVINE, G. "Sir Walter Scott: The End of Romance". *Wordsworth Circle* 10 (1979): 147-160.
- LYNCH, J. L. *Henry Fielding and the Heliodoran Tradition: Romance, Epic and Fielding's New Province of Writing*. London: Associated University Presses, 1986.
- LUKÁCS, G. *The Historical Novel*. London: Merlin Press, 1962.
- . *Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwied am Rhein: Luchterhand, 1963.
- MANCING, H. "The Quixotic Novel in British Fiction of the Nineteenth and Twentieth Centuries". *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Ed. J.A.G. Ardila. Londres: Legenda, 2009. 104-117.
- MARTÍNEZ BONATI, F. *El Quijote y la Poética de la Novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- MARX, F. *Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur*. Heidelberg: Carl Winter, 1995.
- MATTHECKA, G. "Die Romantheorie Wielands und seine Vorläufer". Tesis doctoral inédita. Eberhard Karls Universität Tübingen, 1956.
- MCCARTHY, J. A. *Fantasy and Reality. An Epistemological Approach to Wieland*. Frankfurt: Peter Lang, 1974.
- . "The Art of Reading and the goals of the German Enlightenment". *Lessing Yearbook* 16 (1984): 79-84.
- MCDERMOTT, H. *Novel and Romance: The "Odyssey" to "Tom Jones"*. London: MacMillan, 1989.
- MCDONALD, W. U. "Scott's Conception of *Don Quixote*". *Midwest Review* (1959): 37-42.
- MEYER, H. *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. München: Carl Hanser, 1963.
- MELVILLE-CLARK, A. *Sir Walter Scott: The Formative Years*. Edinburgh: Blackwood, 1969.

- MENÉNDEZ PELAYO, M. "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*". *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*. Madrid: CSIC, 1941. Vol I: 255-420.
- MILLER, S. R. *Die Figur des Erzählers in Wielands Romanen*. Göppingen: Kümmerle, 1970.
- MILLER, S. "Eighteenth Century Play and the Game of *Tom Jones*". *A Provision of Human Nature. Essays on Fielding and Others*. Ed. D. Kay. Alabama: The University of Alabama Press, 1977: 83-93.
- MONTERO REGUERA, J. *El Quijote y la Crítica Contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- MORETTI, F. *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.
- MORTIMER, A. "The Manner of Cervantes: Some Notes on *Joseph Andrews* and *Don Quixote*". *Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft* 16 (1992): 69-83.
- MÜLLENBROOK, H. J. "Don Quixote and Eighteenth-Century English Literature". *Intercultural Encounters: Studies in English Literatures*. Ed. A. Heinz y K. Cope. Heidelberg: Carl Winter, 1999. 197-209.
- . "Scotts *Waverley* als ‚Respons‘ auf Cervantes's *Don Quixote*". *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres Gesellschaft* 40 (1999): 139-54.
- MÜLLER, W. "Sir Walter Scotts *Waverley* und die *Don Quijote*-Tradition". *Arcadia* 23 (1988): 133-148.
- NEUMANN, M. H. "Cervantes in Deutschland". *Die neueren Sprachen. Zeitschrift für den neusprachlichen Unterricht*. Marburg in Hessen: N.G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1917.
- NIEHUS, E. L. "The Nature and Development of the Quixote Figure in the Eighteenth-Century English Novel". Tesis doctoral inédita. University of Minnesota, 1971.
- NOBIS, H. *Phantasie und Moralität. Das Wunderbare in Wielands 'Dschinnistan' und der 'Geschichte des Prinzen Biribinker'*. Kronberg: Scriptor Verlag, 1976.
- OPPEL, H. *Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche*. Berlin: Erich Schmidt, 1960.
- PARADA, A. *Offene literarische Welten gegen geschlossene Denkmodelle und Sozialsysteme. 'Don Quijote' und 'Anton Reiser'*. Frankfurt: Vervuert, 1997.

- . "Interpretar, traducir, comunicar: Pahsch Bastel von der Sohle, mediador cultural". *Anales Cervantinos* 35 (1999): 373-382.
- PARDO GARCÍA, P. J. "La otra cara de Cervantes en la novela inglesa del siglo XVIII: *Tom Jones y Humphry Clinker*". *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. G. Grilli. Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1994. 839-854.
- . "La novela como juego: La paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne". *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996. 203-217.
- . "Novel, Romance and Quixotism in Richardson's Pamela". *Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Americanos* 18.1 (1996): 306-336.
- . *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- . "Formas de imitación del *Quijote* en la novela inglesa del siglo XVIII: *Joseph Andrews* y *Tristram Shandy*". *Anales Cervantinos* 33 (1997): 133-164.
- . "El Romance como concepto crítico literario". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica* 2 (1999): 79-114.
- . "Parody, Satire and Quixotism in Beaumont's *The Knight of the Burning Pestle*". *SEDERI: Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for Renaissance Studies* 10 (1999-2000): 79-114.
- . "Satire on Learning and the Type of Pedant in Eighteenth-Century Literature". *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies* 13 (2004).
- . "El Quijote femenino como variante del mito quijotesco". *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. A. Villar Lecumberri. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004. 1627-1644.
- . "El *Quijote* y la novela moderna". *La ficción novelesca en los Siglos de Oro y la literatura europea*. Ed. M. Buitrago Gómez y R. Senabre Sempere. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2005. 41-56.
- . "Tobias Smollett's *Humphry Clinker* and the Cervantine Tradition in the Eighteenth-Century English Fiction". *Cervantes in the English-Speaking World. New Essays*. Ed. D. Fernández-Morera y M. Hanke. Barcelona: Reichenberger, 2005. 81-106.

- . "La tradición cervantina en la novela inglesa: de Henry Fielding a William Thackeray". *Entre Shakespeare y Cervantes: Sendas del Renacimiento*. Ed. L. Martínez Zenón y L. Gómez Canseco. Newark: Juan de la Cuesta, 2006. 73-111.
- . "El Siglo de Oro del *Quijote* en la literatura inglesa: 1740-1840". *La Huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*. Ed. J.M. Barrio Marco y M. J. Crespo Allué. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2007. 133-157.
- PATTERSON, M. "Early English Novels Imitating Don Quixote". Tesis doctoral inédita. University of Oklahoma, 1975.
- PARKER, A. "El concepto de la verdad en el *Quijote*." *Revista de Filología Española* 32 (1948): 287-305.
- PARR, J. A. *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*. Madrid: Orígenes, 1990.
- PAULSON, R. *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 1967.
- PENNER, A. R. "Fielding and Cervantes: The Contribution of Don Quixote to Joseph Andrews and Tom Jones". Tesis doctoral inédita. University of Colorado, 1965.
- PRATHER, C. "C. M. Wieland's Narrators, Heroes and Readers". *Germanic Review* 55.2 (1980): 64-73.
- PREISENDANZ, W. "Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (*Don Sylvio, Agathon*)". *Nachahmung und Illusion. Colloquium Gießen Juni 1963*. Ed. H. R. Jauß. München: Wilhelm Fink, 1969. 72-95.
- PRESTON, J. "Plot as Irony: The Reader's Role in *Tom Jones*". *English Literary History* 35.3 (1968): 365-80.
- PROBYN, C. *English Fiction of the Eighteenth Century, 1700-1789*. London: Longman, 1987.
- QUEROL, M. *La música en la obra de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos 2005.
- RAVEN, J. "An Antidote to the French? English Novels in German Translation and German Novels in English Translation 1770-99". *Eighteenth-Century Fiction* 14.3 (2002): 715-733.
- REED, W. L. *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago: Chicago University Press, 1985.

- REITEMEIER, F. *Deutsch-Englische Literaturbeziehungen. Der historische Roman Sir Walter Scotts und seine deutsche Vorläufer*. Paderborn: Schöningh, 2001.
- RICHETTI, J. *Popular Fiction Before Richardson: Narrative Patterns 1700-1739*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- RILEY, E. C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1966.
- . "Cervantes: una cuestión de género". *El Quijote de Cervantes*. Ed. G. Haley. Madrid: Taurus, 1980. 37-55.
- . "Teoría Literaria". *Suma Cervantina*. Ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. London: Tamesis Books, 1973. 299-322.
- RINERE, M. *Transformations of the German Novel. Simplicissimus in Eighteenth Century Adaptations*. Bern: Peter Lang 2009.
- RIVERO IGLESIAS, C. *La recepción e interpretación del Quijote en la Alemania del siglo XVIII*. Argamasilla de Alba: Ayuntamiento de Argamasilla de Alba, 2011.
- RODRÍGUEZ FONTELA, M. A. *La novela de autoformación: una aproximación retórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española*. Kassel: Reichenberger, 1996.
- ROGAN, R. G. *The Reader in the Novels of C.M. Wieland*. Bern: Peter Lang, 1981a.
- . "The Reader in *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*". *German Studies Review* 4.2 (1981b): 177-193.
- ROLLE, D. *Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion des Erzählers*. Münster: Aschendorff, 1963.
- ROSE, M. A. *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- ROJAHN-DEYCK, B. *Henry Fielding. Untersuchungen zu Wesen und Funktion der Ironie in seiner frühen Prosa*. Nürnberg: Hans Carl, 1973.
- SAARILUOMA, L. *Erzählstruktur und Bildungsroman: Wielands 'Geschichte des Agathon', Goethes 'Wilhelm Meister Lehrjahre'*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- SEIDLER, A. *Der Reiz der Lektüre. Wielands Don Sylvio und die Autonomisierung der Literatur*. Heidelberg: Carl Winter, 2008.
- SEILER, C. "Die Rolle des Lesers in Wielands *Don Sylvio von Rosalva* und *Agathon*". *Lessing Yearbook* 9 (1977): 152-161.
- SELBMANN, R. *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: Metzler, 1994.
- SCHÄFER, K. *C.M. Wieland*. Stuttgart: Metzler, 1996.

- SCHEVILL, R. "Studies in Cervantes Part II. *Persiles y Sigismunda*". *Modern Philology* 4 (1907): 677-704.
- SCHINDLER-HÜRLIMANN, R. *Wielands Menschenbild. Eine Interpretation des Agathon*. Zürich: Atlantis, 1963.
- SCHLAFFER, H. *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- SCHRADER, M. *Mimesis und Poiesis. Poetologische Studien zum Bildungsroman*. Berlin: Walter de Gruyter, 1975.
- SCHRÖDER, E. "Don Kichote de la Mantzscha". *Göttingsche Gelehrte Anzeigen* (1929): 77-82.
- SCHÖNERT, J. *Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik*. Stuttgart: Metzler, 1969.
- SCHULZ, D. "Novel, Romance, and Popular Fiction in the First Half of the Eighteenth Century". *Studies in Philology* 1.1 (1973): 77-91.
- SCHUMANN, D. "The Latecomer: The Rise of German Literature in the Eighteenth Century". *The German Quarterly* 39 (1966): 417-449.
- SCHUSTER, B. H. "Henry Fielding and Christoph Martin Wieland. A Study in Ironic Genres". Tesis doctoral inédita. University of Massachussets, 1979.
- SCHWERING, J. "Cervantes' Don Quijote und der Kampf gegen den Roman in Deutschland". *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 29 (1928): 497-503.
- SHOOKMAN, E. *Noble Lies, Slant Truths, Necessary Angels: Aspects of Fictionality in the Novels of C.M. Wieland*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.
- SMITH, J. F. *An Enquiry into Narrative Deception and its Uses in Tom Jones*. New York: Peter Lang, 1993.
- SNEL-WOLFE, C. "Evidences of Scott Indebtedness to Spanish Literature". *The Romanic Review* 23.4 (1932): 301-311.
- SROKA, K. "Education in Walter Scott's *Waverley*". *Studies in Scottish Literature* 15 (1980): 139-165.
- STARNES, T. C. "Noch ein paar Wörter über Wieland in England". *Wieland Studien* 5 (2005): 127-136.
- STAVES, S. "Don Quixote in Eighteenth-Century England". *Comparative Literature* 24 (1972): 193-215.

- STERN, G. "Saint or Hypocrite? A Study of Wieland's 'Jacinte Episode'". *The Germanic Review* 19 (1954): 96-101.
- . "Fielding and the Sub-Literary German Novel: A Study of Opitz' *Wilhelm von Hohenberg*". *Monatshefte* 48 (1956): 295-307.
- . *Fielding, Wieland, Goethe and the Rise of the Novel*. Frankfurt: Peter Lang, 2003.
- STEWART GORDON, S. "Waverley and the 'Unified Design' ". *English Literary History* 18 (1951): 107-123.
- STROSETZKI, C. "Alemania". *Gran Enciclopedia Ceroantina*. Ed. C. Alvar. Madrid: Castalia, 2005. Vol I: 304-322.
- . "La difusión del *Quijote* en Europa: las traducciones en lengua alemana". *España en Europa. La recepción del Quijote*. Ed. F. Navarro y M.A. Vega. Alicante: Universidad de Alicante, 2007. 103-115.
- STOCKLEY, V. *German Literature as Known in England 1750-1830*. London: Routledge & Sons, 1929.
- STOKOE, F. W. *German Influence in the English Romantic Period. With Special Reference to Scott, Coleridge, Shelley and Byron*. Cambridge: Cambridge University Press, 1926.
- SWALES, M. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- . "Utopie und Bildungsroman". *Utopieforschung: Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Ed. W. Voßkamp. Stuttgart: Metzler, 1985. 218-226.
- TAEG-LIM, J. *Don Sylvio und Anselmus. Untersuchung zur Gestaltung des Wunderbaren bei C.M. Wieland und E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt: Peter Lang, 1988.
- TAVE, S. M. *The Amiable Humorist: A Study in Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- TER HORST, R. "Effective Affinities: Walter Scott and Miguel de Cervantes". *Cervantes for the 21st Century/Cervantes para el siglo XXI. Studies in the Honor of Edward Dudley*. Ed. F. la Rubia Prado. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2000. 199-220.
- TIEMANN, H. Epílogo. *Don Kichote de la Mantzscha, Das ist: Juncker Harnisch aus Fleckenland*. Hamburg: de Gruyter, 1928: 401-424.
- . "Der deutsche Don Kichote von 1648 und der Übersetzer Aeschacius Major". *Zeitschrift für deutsche Philologie* 58 (1933): 232-265.

- TRILLING, L. "Manners, Morals and the Novel". *The Liberal Imagination*. London: Mercury Books, 1961: 205-222.
- URCHUEGUÍA, C. "La ópera en Alemania ¿una quijetada? La figura de Don Quijote en la crítica operística alemana de la Ilustración". *Anales Cervantinos* 39 (2007): 263-288.
- VAN GHENT, D. *The English Novel: Form and Function*. New York: Harper, 1967.
- VORKAMP, W. *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg*. Stuttgart: Metzler, 1973.
- VON KÖNIG, D. "Lesesucht und Lesewut". *Buch und Leser. Vorträge des ersten Jahrestreffens des Wolfenbüttler Arbeitskreis für Geschichte des Buchwesens*. Ed. H. Göpfert. Hamburg: Hauswedell, 1977. 89-112.
- WASWO, R. "Story as Historiography in the Waverley Novels". *English Literary History*, 47.2 (1980): 304-330.
- WATT, I. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Hammondswoth: Penguin Books, 1977.
- WAUGH, P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1988.
- WELSH, A. *The Hero of the Waverley Novels*. New Haven: Yale University Press, 1963.
- . *Reflections on the Hero as Quixote*. Guildford: Princeton University Press, 1981.
- . "The Influence of Cervantes". *The Cambridge Companion to Cervantes*. Ed. A. Cascardi. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 80-100.
- WILLIAMS, I. *Novel and Romance: 1700-1800. A Documentary Record*. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- WILSON, D. *The Narrative Strategy of Don Sylvio von Rosalva*. Bern: Peter Lang, 1981.
- WILSON, E. M. "Cervantes and English Literature in the Seventeenth Century". *Bulletin Hispanique* 50 (1948): 27-52.
- WILLIAMSON, E. "Romance and Realism in the Interpolated Stories of *Don Quixote*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 2.1. (1982): 43-67.
- . *The Half-Way House of Fiction. "Don Quixote" and Arthurian Romance*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- WIRTH, U. *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*. München: Wilhelm Fink, 2008.

- WOLF, W. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischen illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- WOLPERS, T. "Der romantische Leser als Kriegheld und Liebhaber: Poetisierung der Realität in Walter Scotts 'Waverley'." *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs*. Ed. T. Wolpers, Göttingen: Vandenhöck, 1986. 185-197.
- WÜRZNER, M. H. *Die Figur des Lesers in Wielands 'Geschichte des Agathon'*. *Dichter und Leser. Studien zur Literatur*. Ed. F. van Ingen et al. Groningen: Utrechtse Publikatsie voor algemeine Literaturwetenschap, 1972. 151-155.
- ZIOLKOWSKI, E. J. *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1991.
- ŽMEGAČ, V. *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991.

These reveries he was permitted to enjoy, undisturbed by queries or interruption; and it was in many a winter walk along the streets of Salamanca, that he acquired a more complete mastery of a spirit tamed by adversity, than his former experience had given him, and that he felt himself entitled to say firmly, though perhaps with a sigh, that his dissertation was ended, and that his real life had now commenced.