



Cervantes y la *Quixotic Fiction*: El hibridismo genérico

JOHN G. ARDILA



La sucesión episódica característica del relato picaresco y la parodia de géneros por medio de un personaje quijotesco se cuentan entre las principales analogías formales que se han advertido entre *Don Quijote* y la novela británica del siglo XVIII. Pero las similitudes que emparentan las novelas del primer siglo de este género en Gran Bretaña con la prosa de Cervantes son innumerables: como indica Susan Staves, los ejemplos son “too numerous to discuss” (193). En este breve ensayo me propongo analizar uno de esos aspectos que ya han sido apuntados, pero que no han ocupado el interés analítico de ningún filólogo: el hibridismo genérico, o la miscelánea composición de la novela a base de elementos provenientes de otras tradiciones o géneros literarios, centrándome en la obra de Tobias Smollett, por ser ésta donde más evidentemente se manifiesta.

El hibridismo genérico de *Don Quijote* responde al interés de

Cervantes por cuestionar la moda que hizo del romance¹ el género literario de mayor difusión durante las últimas décadas del siglo XVI. La literatura en la España de Cervantes tenía en el romance su más aplaudido exponente, y los romances proliferaron desmesuradamente, primero en número e inmediatamente después en subgéneros: el romance de caballerías dio paso al pastoril, al sentimental, al bizantino y al morisco. La característica común a todos los subgéneros del romance era el desenfrenado idealismo que aderezaba sus temáticas.

La proximidad del Barroco propició que el idealismo que caracterizaba los romances se hiperbolizara hasta rebasar los límites de lo tolerable artística y moralmente. Cervantes impregna su novela con todos los subgéneros del romance que eran y habían sido moda durante las 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 esas 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.

¹ A pesar de los argumentos presentados por un porfiante sector de la crítica de los ochenta y los noventa (como Doody, Spencer, Spender o Todd, a quienes hago referencia más adelante) que se resiste a aceptar la diferenciación entre *romance* y *novel* sobre la que se sostiene la teoría más añeja respecto al nacimiento de la novela inglesa, he preferido mantener esta diferenciación por considerarla inevitable en mi discusión. La voz *romance* ya fue empleada por Deyermond y Riley en sus estudios sobre la novela española; véanse Deyermond y Riley, "Cervantes." A lo largo de los años noventa no sólo ha servido a filólogos angloamericanos como McKeon, Hunter o Warner (a quienes también hago referencia en este ensayo), sino a quienes han tratado la *quixotic fiction* y aparecen citados aquí, v.gr. Pardo García, Paulson, o Hammond. Los traductores de las obras de aquellos hispanistas que escriben en inglés mantienen también la diferenciación entre romance y novela; véanse Parker; Riley, *Introducción*; y Williamson. Por último, adviértase también que la tercera entrada de las ocho que el *Diccionario* de la Real Academia Española ofrece de la voz *romance* es "Novela o libro de caballerías, en prosa o en verso." Por todo ello, empleo aquí también el término castellano romance (prescindiendo de cursivas), como ya lo he empleado en mis ensayos "Cervantes y la *Quixotic Fiction*: la parodia de géneros" y "La tradición picaresca española en Inglaterra."

De la misma manera que se apoya en la *novella* para crear la novela corta, Cervantes toma elementos de todos los diferentes tipos de romances para crear la novela y con ella subordinar los distintos romances. Cervantes no pretendía acabar con los romances, sino con las muchas exorbitancias que habían hecho este género tan increíble como irrisorio. Buena prueba de ello son las disquisiciones que Marcela hace en contra de lo absurdo del neoplatonismo en la ficción pastoril, o el desprecio que Eugenio hace de la concepción de la mujer como *donna angelicata* y que se opone a la actitud neoplatónica de Anselmo (I, 51). La transición de romance a novela que Cervantes intenta no es en absoluto terminante, puesto que se encarga de reducir al descrédito su irrealismo sin que el lector haya de renunciar a la riqueza temática de la narrativa en boga. En la discusión crítica en que el cura explica al canónigo las razones del escrutinio y quema de romances, el cura, convertido en juez literario, explica que “con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían, para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, reencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren... pintando ora un lamentable y trágico suceso, ora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro, fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado” (I, 47).

Cervantes era consciente del hibridismo sobre el que proyecta y edifica su *Quijote*. El versado cura enfatiza la importancia del hibridismo genérico a modo de conclusión para cerrar el capítulo en que el canónigo ha esbozado las premisas del ideal de novela (I, 47). Este ideal de novela cervantino debe incluir rasgos de los cuatro géneros literarios mayores y describir una variedad temática y de sucesos excepcionales, debe ser “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 juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el

autor pueda mostrarse épico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria" (I, 47). La influencia de los subgéneros del romance en *Don Quijote* aparece predominantemente en los episodios intercalados que se suceden a lo largo del relato. Los romances que en *Don Quijote* se incluyen son excelentes ejemplos de las respectivas tradiciones a que pertenecen. Cervantes deseaba ridiculizar los excesos irrealistas de los romances, pero también anhelaba presentar un nuevo género, la novela, que según la exposición crítica del capítulo I, 47 debe enriquecerse en su composición genérica del hibridismo.² Las principales variantes de la prosa del siglo XVI se hallan representadas en *Don Quijote* por los doce episodios intercalados y por elementos de la historia rectora.

Los libros de caballerías están presentes a lo largo de toda la obra: en la "versión caballeresca" (Riley, "Three" 807) de *Don Quijote*, en la historia de la princesa Micomicona (I, 30), en la historia del "caballero afortunado" (I, 20), en la historia del Caballero del Lago (I, 50) y en la historia de la infanta Antonomasia y Clavijo (II, 38–39). El pastoril es uno de los subgéneros del romance que de más aceptación gozó en las últimas décadas del siglo XVI. Cervantes no duda en mofarse del idealismo de los romances pastoriles. Cuando el cabrero que refiere la historia de Leandra ruega a la comitiva que lleva a Don Quijote de vuelta a su aldea que no le tomen por hombre simple, el cura responde maliciosamente: "ya yo sé de experiencia que estos montes crían letrados, y las cabañas de los pastores encierran filósofos" (I, 50). Y al ver su aventura caballeresca truncada por el forzoso abdicamiento que de las armas le impone su promesa (II, 67), Don Quijote torna su locura al subgénero pastoril por ser éste de contenidos tan idealistas como el caballeresco. Dos son las historias de corte pastoril que aparecen en *Don Quijote*: la de Grisóstomo y Marcela (I, 11–14), y la de Leandra (I, 51). El ambiente del romance sentimental es proporcionado por las historias de Cardenio y Dorotea (I, 23–24, 27–29, 36), y de Clara y Luis (I, 42–43). El romance bizantino o de

² A que McKeon (52-64) se refiere como *generic transformation*, teoría según la cual la creación de un nuevo género supone la inclusión en el mismo de los otros géneros a que pretende sustituir.

aventuras está representado por las historias del Capitán Cautivo (I, 39–41) y de Ana Félix (II, 54, 63, 65). En estos dos ejemplos bizantinos se entrevé también la influencia del romance morisco o fronterizo: ambos presentan a damas moras que se enamoran de cristianos y que deciden renunciar a la religión musulmana; y se encuadran en contextos históricos bien conocidos, la batalla de Lepanto y la expulsión de los moriscos. La *novella* italiana está representada en *Don Quijote* con la “Novela del curioso impertinente” (I, 33–35) y la boda de Camacho el rico (II, 19–21). En ambas narraciones se plantean casos de naturaleza amorosa que habrán de resolverse de maneras inverosímiles. Por último, debe constatarse también la presencia de una historia de protagonista picaresco en *Don Quijote*: la de Ginés de Pasamonte.

Además de todos estos ejemplos de las tradiciones que de más aceptación gozaban en la época, Cervantes introduce en *Don Quijote* el género épico con la aventura de la cueva de Montesinos (II, 23), el cuento popular con la historia del rebuzno (II, 25 y 27), el diálogo crítico en la conversación que cura y canónigo sostienen sobre la literatura (I, 47–49), la disquisición retórica por medio de blasones y cartas (I, 37–38), y el discurso pedagógico en los consejos que Don Quijote da a Sancho antes de que éste parta hacia la ínsula Barataria como gobernador (II, 42–43).³

El resultado formal de esta amalgama de subgéneros es la creación de un nuevo género que al participar de todas las tradiciones de la época se asegura la atención de los lectores a la vez que las subordina, pero que, insisto, introduce un cambio sustancial con respecto a los romances: el irrealismo queda erradicado por completo, y todos y cada uno de los episodios y elementos temáticos que en él aparecen responden a una explicación lógica.⁴

El nacimiento de la novela en lengua inglesa coincide en varios aspectos con los que aquí se han apuntado con respecto a la española. En Inglaterra el paso de romance a novela se produce también a raíz de los excesos del primero de estos géneros. Confor-

³ Véase Riley, *Introducción*, 202.

⁴ La aventura de la cueva de Montesinos puede entenderse como un sueño de Don Quijote, que al caer ha perdido el conocimiento; y la figura de Cide Hamete es a todas luces una invención del narrador.

me trascurre el siglo, las formas en prosa se diversifican cada vez más hasta convertir, en palabras de Clive Probyn, “‘the eighteenth-century novel’ in an almost meaningless label” (p. 1). En su discusión del concepto de *generic transformation* con motivo del nacimiento de la novela inglesa, Michael McKeon mantiene la idea de que la creación de un nuevo género debe participar necesariamente de aquel otro género, o géneros, a que está reemplazando. No se puede decir que ningún novelista inglés se ayudara del hibridismo genérico de forma tan explícita como Cervantes hiciera con el fin de erradicar los romances. Defoe se marcó por objetivo la presentación de la moral anglicana heredera del puritanismo por medio de sus *spiritual autobiographies*⁵ como *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders* o *Roxanna*, para lo cual le bastaba con aplicar el realismo propio del sermón a la prosa, de lo que resulta la ficción histórica que, como apunta Watt (22),⁶ marca el nacimiento de la novela inglesa. Richardson, siguiendo la tónica puritana, presenta en sus novelas un análisis de la *filial piety*, u obediencia filial. Fielding se propone aplicar las leyes de la épica a la prosa con el fin, eso sí, de crear un “new type of writing” (II, 1). El intento más explícito de eliminar los romances, que en Gran Bretaña habían continuado captando la atención de lectores hasta mediados del siglo XVIII, vino de la pluma de Charlotte Lennox, después de que el romance sufriera duras críticas a lo largo de la década de los cuarenta. En *The Female Quixote* (1752), Charlotte Lennox se vale de la presentación de un personaje que a causa de la excesiva lectura de romances ha perdido la razón. Esta novela supone la implantación definitiva del *formal realism* en la prosa y con ello la erradicación del concepto de improbabilidad.

The Female Quixote hizo que ya no fuese necesario crear un nuevo modelo de novela para restringir los excesos de los romances. Con el comienzo de la segunda mitad del siglo, la temática de la novela se diversifica en una serie de subgéneros cuya disparidad

⁵ Véanse Starr y Hunter.

⁶ Watt se ha visto respaldado en la última década sobre todo por McKeon, Hunter, y Warner, “Elevation” y “Licensing.” En desacuerdo con los anteriores se posicionan éanse las feministas Doody (que sigue a Spender), Spencer, Todd, y Langbauer, entre otras.

temática le ha valido el calificativo de “meaningless label.” Además de las escuelas de Richardson y Fielding y de la *picaresque fiction* hubo otros muchos géneros que entraron a formar parte del interés de los novelistas. La lectura de ficción se había convertido en el pasatiempo de toda Gran Bretaña, y los aspectos sociales encontraron su principal realización artística en la novela. Del interés filosófico heredado de la tradición puritana, que tanto influyó en Richardson, surgió la *philosophia school* (véase Tompkins); de las exploraciones británicas en ultramar los libros de viajes; de las agitaciones sociales y políticas del siglo XVII el interés por la historia que desembocará en la creación de la novela histórica por Sir Walter Scott en *Waverly*.

Resulta lógico, por tanto, que en este confuso entramado de subgéneros y sin existir la necesidad de trasgredir y subordinar ninguno de ellos, el hibridismo genérico no fuese empleado con unos objetivos concretos. No obstante, el hibridismo genérico al modo cervantino es claramente apreciable en el caso de las novelas de Tobias Smollett. Como ya observara Clive Probyn (108): “Smollett’s five novels indicate a particular relationship with romance which testifies to his careful understanding of that work. *Don Quixote* is also a hybrid: a parody, a pastoral and romance, a picaresque novel. In Smollett’s novels, most notably in *Humphry Clinker* (1771), that hybrid quality is sustained.”

Tobias Smollett construyó sus novelas a partir de una marcada fascinación por *Don Quijote*. Este novelista había traducido—o quizá simplemente supervisado la traducción de—*Gil Blas* en 1749 y *Don Quijote* en 1755. Smollett tuvo muy en cuenta la estructuración del *Don Quijote* y de *Gil Blas* en su metodología compositiva: para David Skilton “Smollett translated *Gil Blas* and consciously ‘modelled’ his first novel, *Roderick Random*, on it” (40); Angus Ross opina que *Sir Launcelot Greaves* es “an angled version of *Don Quixote*” (10); y Probyn no duda en afirmar que todos los personajes femeninos de las novelas de Smollett son “versions of Dulcinea” (111). Las técnicas narratológicas y estilísticas de Smollett también han sido objeto de las observaciones de la crítica. Ronald Paulson dedica el quinto capítulo de su *Satire and the Novel* al estudio de los *dehumoring plot and denouement* de las novelas de Smollett, cuya influencia atribuye a Cervantes (167–80). En su más

reciente *Don Quixote in England*, Paulson apunta cómo “The new Quixotic emerges from the traumatic events of the Forty-Five, especially for the Scotsman Smollett, who had always felt himself isolated in London by his nationality,” y concluye: “Smollett’s nominal Quixote was Sir Launcelot Greaves” (185). Según Paulson, Smollett es, además, “the first to explore the elements of pain in Don Quixote, in the slapstick consequences of picaresque jest” (*Don Quixote in England*, 154). Brean Hammond coincide con Paulson al afirmar que “Smollett’s fiction inclines towards the slapstick, guignol aspects of the cervantic comedy,” y supone que “from Cervantes assuredly, if also from various other sources, Smollett took the licence to incorporate low material, incidents, and idioms that represented the ‘impolite other’ of Richardsonian fiction” (264).

Pero la admiración de Smollett por *Don Quijote* no se limita meramente a los elementos temáticos y estilísticos. En la opinión de Smollett, Cervantes pretendía con *Don Quijote* poner en evidencia “those absurd romances, filled with the most nauseous improbability and unnatural extravagance, which had debauched the taste of mankind, and were indeed a disgrace to common sense and reason,” aunque no deseaba, en modo alguno, menospreciar los ideales caballerescos que habían “inspired the most heroic sentiments of courage and patriotism” (“Introduction” xv–xvi). Sin lugar a dudas, Smollett sentía un gran interés teórico por la novela como género emergente: en *Roderick Random* ofrece una introducción crítica que muestra su reiterante preocupación por la transformación genérica del romance en novela. En su Preface, se refiere a la novela como “fable in prose” y describe su nacimiento como un proceso evolutivo que surge del romance hasta desarrollarse en *Don Quijote*—que califica de *anti-romance*—y en *Gil Blas*. Posteriormente, se atrevería a formular una definición de la novela en *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (167–68), según la cual la novela debe regirse por el realismo formal de los *characters of life* y por la función unificadora del protagonista—al modo de *Don Quijote* y *Gil Blas*.

En su intención de participar en la formación teórica de la novela inglesa, Smollett no duda en experimentar otra de las muchas técnicas narrativas que había asimilado de *Don Quijote*: el

hibridismo genérico. David Blewett admite la utilización de elementos del romance por los novelistas, entre quienes incluye a Smollett: "Like many of his contemporaries, Smollett greatly admired *Don Quixote*...because Cervantes, by ridiculing the absurd pretensions of knight-errantry, had turned 'romance to purposes far more useful and entertaining,' converting romance into comedy in order to 'point out the follies of ordinary life.' Despite their rejection of the term 'romance' and apparent rejection of its conventions, the earliest novelists drew freely from romance devices since the realistic novel had so few structural features of its own."⁷

En efecto, la superposición de una serie de diferentes subgéneros de la novela y también del romance es una constante en la novelística de Smollett, y es particularmente apreciable en *Humphry Clinker*. Probyn insiste en que "*Humphry Clinker* is full of epic-battles, parodies (Captain Crowe is the equivalent to Sancho Panza)... Through the novel Smollett sustains both romance, parody of romance, and a barbed moral and social satire" (109). En *Humphry Clinker* se reconocen varias de las tendencias de la prosa que le era contemporánea, como las batallas épicas, la parodia del romance y las sátiras moral y social arriba citadas, pero también están presentes en ella las modalidades más difundidas de la prosa: los libros de viajes y los libros de cartas, la narración histórico-política, la *picaresque fiction*, la novela sentimental, además de significativos elementos de la novela gótica y de la *novel of manners*.

Smollett era un entusiasta de los libros de viajes. En 1761 había publicado una colección en siete tomos de libros de viajes que tituló *A Compendium of Authentic and Entertaining Voyages*; y en 1766, tan sólo cinco años antes de la publicación de *Humphry Clinker*, aparece de su pluma *Travels Through France and Italy*. En una de las tres cartas que conforman el preámbulo a *Humphry Clinker*, la firmada por Henry Davis, se resalta la influencia de los libros de viaje en el mercado literario inglés. Henry Davis se muestra reacio a embarcarse en el negocio de la literatura porque el gusto del público cambia constantemente, pero expresa tener la

⁷ "Introduction" xviii. Blewett hace referencia a Frye 38.

certeza de que sólo los metodistas y los *dissenters* leen sermones, puesto que la moda se ha inclinado hacia las “many letters upon travels published lately” (29).⁸ En esta carta hace referencia también a los ejemplos más actuales de la literatura de viajes; las observaciones de Henry Davis acerca de la excelencia de este subgénero no son casuales: *Humphry Clinker* es un verdadero libro de viajes.

El único motivo que mueve la trama en *Humphry Clinker* es el mero placer de viajar y observar lugares desconocidos: el Squire Matthew Bramble abandona su casa en Gales en compañía de su hermana Tabitha, sus sobrinos Lydia y Jeri Melford y su criada Win Jenkins, iniciando un *tour* que les lleva por toda Gran Bretaña, de Gales a Bristol, Bath, Londres, Yorkshire, Edimburgo, las Highlands y de regreso por Carlisle y Manchester. El peso de la narración recae sobre la descripción geográfica y etnológica de los lugares que visitan y la impresión que estos producen sobre los viajeros. El colorismo de los comentarios que en la novela aparecen acerca de los lugares por los que discurre proporcionan uno de los aspectos literarios de mayor atractivo en el texto. Estos comentarios y digresiones son, eminentemente, de tipo histórico y político, lo que supone otro género a incluir al hibridismo de esta obra.

La historia, sobre todo la contemporánea, se había convertido en uno de los principales intereses de los británicos. Desde principios del siglo en cuestión, las *coffee houses* habían atraído a sus clientes ofreciendo periódicos, además de exóticas bebidas importadas del Nuevo Mundo, y la literatura informativa proliferó significativamente bajo títulos que comenzaban por *history, memoirs, life, voyage, adventure, account, letters...* A lo largo de su carrera de literato, Smollett mostró un acentuado interés por la historia y la política. Su *History of England* aparece entre 1757 y 1758, y su *Continuation of the Complete History of England* entre 1761 y 1765. En 1769, Smollett se encargó de la impresión del anónimo *History and Adventures of an Atom*, texto de acentuadas tendencias políticas que ponía en evidencia la figura de George II. Pero su interés por la política era eminentemente periodístico. Nuestro novelista dirigió

⁸ Ésta, como el resto de las referencias que a partir de aquí aparecerán, proviene de la edición de Ross.

The Britton, una publicación semanal afín al político escocés Lord Bute, quien se había ganado la desconfianza del pueblo británico al aceptar los términos de paz del Tratado de París de 1763, que puso fin a la guerra de los Siete Años con perjuicios para Gran Bretaña. En *Humphrey Clinker*, los comentarios históricos y políticos se ponen en boca de varios personajes y surgen de los diferentes marcos geográficos por donde se desarrolla la trama. Estas digresiones histórico-políticas se pueden dividir en dos grandes bloques: las que se refieren a la sociedad inglesa; y las que comentan la historia de Escocia y sus relaciones con Inglaterra.

En las observaciones de muchas de las poblaciones que Matthew Bramble y sus acompañantes visitan se mezcla la descripción física de los lugares—propia de los libros de viajes—con el análisis antropológico. Smollett introduce su visión de la sociedad inglesa en el correo procedente de Bath y de Londres. No en vano el número de cartas remitidas desde Londres y Bath es superior al de aquellas que ilustran el resto de las poblaciones: desde Londres se envían dieciséis y desde Bath quince, frente a las cuatro de Gloucester o una desde Manchester y una desde Carlisle. Ciertamente, Londres y Bath no albergaban los modelos éticos de la sociedad inglesa: en Londres se encontraban las clases mercantil y picaresca, y en ella gobernaba el dinero con todos sus intereses; en Bath se daban cita para lucir su porte nobleza y alta burguesía, y quienes aspiraban a serlo o a parecerlo. La descripción de Bath da paso inmediatamente a un ataque a la impureza de sus aguas, que desemboca en un alegato contra la “brutality” del pueblo inglés, que Smollett califica de “nation that drinks so hoggishly” (76). Smollett afirma de Bath que es sinónimo de “extortion” (87) y acusa a sus visitantes de ser “truly ridiculous in their own nature, and serve to heighten the humour in the farce of life” (79). Londres se toma, en gran medida, como representante de toda Inglaterra. En su presentación de la capital, Matthew Bramble apunta a modo de conclusión que “in a word, the whole nation seems to be running out of their wits” (120), después de retratar a los londinenses como individuos obsesionados con el dinero (155), que subsisten en un entorno que ha sustituido la calidad por la mediocridad (152). Smollett no deja pasar su análisis de la sociedad londinense sin mostrar su postura frente a las diferencias de clases. Existen

varias referencias al populacho o *mob* (65, 66), del que dice que “smell” (96), siempre para concluir que un “man of birth should not mingle with the mob” (136). Edward Niehus ya ha afirmado que Launcelot Greaves, como Yorik y Parson Adams, sirve “as touchstone for revealing the flaws of their contemporaries” (47). En *Humphry Clinker*, la crítica social deja de ser exclusiva de un personaje para aparecer de la pluma de todos los remitentes de las misivas que conforman el epistolario. Hammond entiende también que “Quixotism is exploited to do the work of the social satirist, as it will...by Smollett” (251).

La distinción de clases, pueblos y credos está muy marcada en *Humphry Clinker*. Smollett introduce referencias religiosas en que se vislumbra su opinión en torno a la reciente historia religiosa de Inglaterra: la confesión es un “popish fraud” (180) y Bramble debería estar “ashamed of his name Matthew, because it is puritanical” (226). Por otro lado, Smollett ofrece también una visión pastoral de Inglaterra y “the value of country life” (139), sobre todo en la descripción de la idílica vida de Charles Dennison en su granja, para esbozar el contraste entre la vida rural y la urbana de Londres (149).

En cuanto a la cuestión escocesa, en esta novela se apuntan, por ejemplo, las similitudes étnicas entre escoceses y galeses (284) para llegar a la conclusión de que son un mismo pueblo (esto es, celtas frente a los ingleses que son predominantemente de ascendencia germánica), se analizan las diferencias entre los habitantes de las Lowlands y las Highlands (291), o las costumbres culinarias y religiosas del pueblo escocés (307). La más notable y apreciable de las distinciones que se presentan es la planteada entre Escocia e Inglaterra, tema que Smollett introduce escudado en la subjetividad de los remitentes de las misivas. En esta ocasión, el autor se ayuda de la moda del personaje quijotesco no con el fin de ridiculizar el romance por medio del discurso de un demente sino con el objeto de expresar su sentir como escocés y en todo lo concerniente a la relación de su patria con la vecina Inglaterra. Lismahago, el militar escocés, realiza su entrada en escena como “A tall, meagre figure, answering, with his horse, the description of Don Quixote mounted on Rozinante” (222). La imagen de Lismahago proyecta sobre el lector la extravagancia y exageraciones del idealismo

quijotesco: el personaje idóneo para, como ya hiciese Cervantes, presentar la cruda realidad de la sociedad y la política. Después de aludir a sus aventuras en América, Lismahago orienta su conversación hacia los aspectos más controvertidos de la política escocesa: critica las actuaciones del Parlamento británico (240), y reprueba la supresión del escocés (316) y la alianza entre Escocia e Inglaterra porque sólo beneficia a los ingleses (317).

Smollett, consciente de la gravedad de los argumentos expuestos por su caballero escocés, vuelve a presentarlo como un personaje atípico y casi aberrante inmediatamente después de que éste haya expresado su parecer. En primer lugar lo promete en matrimonio con Tabitha, la más ridícula de cuantos personajes femeninos aparecen en la novela, e inmediatamente después recuerda lo grotesco del personaje, asemejándolo una vez más a Don Quijote: "The lieutenant charged himself with this commission, and immediately set out a horseback for his lordship's house, attended, at his own request, by my man Archy Macalpine, who had been used to military service; and truly, if Macalpine had been mounted upon an ass, this couple might have passed for the knight of La Mancha and his 'squire Panza" (322). El exagerado atrevimiento que el discurso de Lismahago hubiese supuesto de haber sido pronunciado por Matthew Bramble o por Jeri Melford acaba por desvanecerse cuando el oficial escocés le propina una cómica patada en el rostro al noble a quien ha ido a desafiar en nombre de Bramble haciendo gala de una protocolaria pomposidad. De este modo, Lismahago acaba de presentarse como un inmaduro irresponsable cuyo alocado e imprevisto comportamiento debe ser excusado por su proceder cuasi-psicopático. Mas lo verdaderamente importante es que Smollett, arropado por la excusa de las extravagancias de Lismahago, protesta enérgicamente las relaciones políticas entre Escocia e Inglaterra—al modo cervantino en *Don Quijote* y erasmista en el *Elogio de la locura*—y deja sentado que Escocia e Inglaterra son dos naciones completamente diferentes (243), que la comida escocesa es mejor que la inglesa (259), que la hermosura de las mujeres escocesas es inigualable (261) y que los ingleses son unos ignorantes en todo lo referente a la cuestión escocesa (250).

De toda esta polémica político-histórica se desprenden los episodios satíricos. Como han demostrado Paulson (*Satire and the*

Novel) y T. R. Preston, la sátira es uno de los principales aderezos estilísticos de cuantos se valieron los novelistas del siglo XVIII. Los episodios de tono satírico se suceden a lo largo de *Humphry Clinker*. Desde el principio, Jeri Melford escribe de las sofisticadas gentes que frecuentan Bath que “excite my laughter” (79), compara Londres con una ciudad de las mil y una noches, y llama a las señoras londinenses brujas cuya diferencia con las de Gales es que las primeras no llevan escoba. La sátira desborda la carta de Jeri Melford del 3 de octubre (337–46) en que relata la visita a Lord Thomas Bullford, el estereotipo de noble inglés. Tabitha Bramble es también una excelente fuente para la sátira: después de relatar como Tabitha ha criticado a las mujeres escocesas por ser “awkward, masculine creatures,” Jeri afirma tajantemente que “Tabby herself was the most ridiculous figure, and the worst dressed of the whole assembly” (262).

Muchos de los libros de viajes estaban redactados en forma epistolar. A partir de la publicación de *Pamela* en 1740, la carta se convirtió en uno de los moldes literarios más empleados en géneros muy diversos, desde el ensayo político hasta la novela sentimental. Ruth Perry advierte que “This kind of epistolary writing tended to be very much in demand in the forty years or so which preceded Richardson’s *Pamela*, perhaps because it satisfied the public taste for ‘realism’” (15). El molde epistolar se extendió a lo largo de todo el siglo, y muchos autores se sirvieron de él, v.gr. Defoe, Dunton, Ward, Brown, D’Urfey, Haywood, Manley.... Aunque el tratamiento epistolar que Smollett da a *Humphry Clinker* no sea novedoso, la variedad de remitentes de estas cartas sí supone una interesante estrategia narrativa. A diferencia de la inmensa mayoría de los textos epistolares, *Humphry Clinker* se compone de cartas escritas por más de un remitente: del total de ochenta y tres cartas, veintiocho están firmadas por Jeri Melford, veintisiete por Matthew Bramble, once por Lydia Melford, diez por Win Jenkins y cinco por Tabitha Bramble—además de las de Jonathan Dustwich y Henry Davis al principio y la carta de Lismahago, que firma W. Loyd, al final. Esta variedad de emisores produce una variedad de puntos de vista en la contemplación de un mismo hecho; el texto adquiere de este modo un gran valor literario. El lector no se encuentra con una sola y omnisciente versión, sino con la senecta

de Bramble, la femenina de Tabitha o la juvenil de Jeri. Esto afecta el desarrollo psicológico de los personajes pero también el análisis de la sociedad dependiendo de cuatro grupos fundamentales atendiendo al sexo y la edad. La narración desde diferentes puntos de vista alcanza la observación crítica de lugares y personas así como de algunas aventuras de la historia, v.gr. el salvamento de Matthew Bramble y el descubrimiento de la identidad de Humphry, que se ofrece desde la emocionada y sincera perspectiva de Bramble (361), desde la indiferencia de Lydia (376) y desde la simpleza de Win Jenkins (380).

La devoción que Smollett profesaba por la *picaresque fiction* se refleja en *Humphry Clinker*; en esta novela se registran los principales ingredientes de toda narración picaresca: un viaje sin destino determinado que da pie a una serie de aventuras y a la entrada y salida de un sinfín de personajes secundarios. La inclusión de los elementos picarescos en *Humphry Clinker* se basa únicamente en la fascinación de Smollett por esta tradición que tanto condicionara el resto de sus trabajos. A la picaresca corresponden las *epic-battles* a que se refiere Probyn, y en que se ven involucrados los protagonistas y algunos *rogues*, v.gr. el duelo que tilda de “*ludicrous adventure*” y que introduce la digresión episódica de la historia entre Tom Eastgate y George Prankley (104), la aventura con los dos *highwaymen* que se disponen a atracarlos cuando se dirigen a Harrigate y a quienes Clinker y Martin derrotan (191) o el salto de los *highwaymen* (202) al conde de Melville y su esposa. También es significativa la aparición en el texto de Ferdinand Count Fathom bajo el falso nombre de Grieve (204); Ferdinand ayuda a los protagonistas y al conde de Melville a vencer a los salteadores, convirtiendo el episodio en todo un genuino ejemplo de la picaresca por ser Ferdinand uno de los pícaros más característicos de la literatura británica.

La novela sentimental fue la heredera de las inclinaciones filigráficas de los romances y uno de los principales subgéneros de la novela en la segunda mitad del siglo. A partir de la publicación en 1768 de *A Sentimental Journey* de Laurence Sterne, la novela sentimental pasa a ocupar un lugar de preeminencia en el concierto literario de la época. La principal característica de las innumerables novelas que siguieron el modelo de Sterne radica en que en

ellas la razón está subordinada al sentimiento. Entre las novelas sentimentales de mayor influencia en la segunda mitad del siglo se encuentran *The Fool of Quality* (1766–70) de Henry Brooke y *The Man of Feeling* (1771) de Henry Mackenzie. David Skylton describe el sentimentalismo en la novela como una vuelta a “Shaftesbury’s notion that virtue is inherent in every person, and a ‘sense of right and wrong... a first principle in our constitution,’ but perverted his position by making sensibility and inclination supplant the rational restraints by which he insisted we must be governed” (52).

El argumento de *Humphry Clinker* se limita a la excursión que Bramble y su familia hacen por Inglaterra y Escocia. Pero, como apunta Jeri Melford: “writing novels... is now engrossed by female authors, who publish merely for the propagation of virtue, with so much ease and spirit, and delicacy, and knowledge of the human heart, and all in the serene tranquility of high life, that the reader is not only enchanted by their genius, but reformed by their morality” (160). Y aunque la narración esté orientada a la contemplación y la crítica histórico-política de lugares y gentes, a las aventuras que acontecen en los caminos y a las discusiones entre los personajes cuya problemática se presenta en la primera mitad del relato y cuya resolución se prorroga hasta el final del texto, la novela se centra en tres historias: la de Humphry; la del amor de Lydia y Wilson; y la de la relación entre Tabitha y Lismahago (aunque el matrimonio entre estos no se acuerde hasta poco antes del final). De estas tres historias, dos son de corte sentimental: la de Tabitha y, sobre todo, la de Lydia.

Una de las primeras cartas de la novela es la que Wilson envía a su amada después de saber que ella se ausentará a causa del viaje de que es objeto la novela. La carta de Wilson está escrita al estilo sentimental: todo en ella es sentimiento, necesidad de “consolation,” “doubts, fears, uncertainties and distraction,” y adoración a la “goodness, and the ineffable pleasure... from... indulgence and approbation” (43) que disfruta de su dama. Al relatar su posterior encuentro con Wilson, Lydia explica que se desmaya al descubrir la presencia de su amado (54); y cuando confiesa a Letty que ha visto a Wilson, titubea entre la razón y el sentimiento para confesar “I am lost in conjecture.... I have prayed, and sighed and wept plentifully” (350). Afortunadamente, Wilson resulta ser hijo de

Charles Dennison, el amigo de Bramble “whose character is second to none in England” (378) y cuya pastoral existencia es admirada por todos, con lo que el amor de Lydia y Wilson es aceptado por las dos familias. La historia de Tabitha es algo más compleja. Aunque Tabitha se deja arrastrar por el sentimiento, su historia es, además de sentimental, satírica. Tabitha es una mujer de cuarenta y cinco años. Al principio del texto se descubre que mantenía relaciones con un barón irlandés, Sir Ulic Mackilligut, de quien escribe Jeri que era un perro viejo y “quitted the scent.” La descripción que Jeri hace de Tabitha es terrible: a sus atributos físicos, todos deplorables, añade su temperamento, que es “proud, stiff, vain, imperious, prying, malicious, greedy, and uncharitable” (90). En el curso del viaje, Tabitha encuentra por fin al caballero que la sacará del, para ella, indeseable estado de la soltería: Lis-mahago. De este modo las dos figuras más caricaturescas de la historia unen sus destinos, dejando claro que sus caracteres son igual de esperpénticos.

Frente a la obligada inclusión de elementos sentimentales a que el hibridismo genérico obliga, Smollett no deja de presentar la versión opuesta. La postura de ciertos personajes es marcadamente misógina. Smollett, guardando siempre ese tono irónico y humorístico, exagera las opiniones de algunos personajes en torno a las competencias de los maridos en una sociedad eminentemente patriarcal. Matthew Bramble cuenta que Mrs. Baynard rige su vida por la “conjugal obedience” (327–28) y asegura a su marido que “it is your prerogative to command, and my duty to obey” (327). En la misma carta, Bramble alude al caso de un Sir Charles Chickwell cuya esposa ejemplifica la teoría de que existen “three different kinds of female tyranny” (333). Haciendo alarde de un misoginia que no se sale del tono humorístico del texto, Bramble asegura: “I believe that nineteen out of twenty, who are ruined by extravagance, fall a sacrifice to the ridiculous pride and vanity of silly women, whose parts are held in contempt by the very men whom they pillage and slave. Thank heaven, Dick, that among all the follies and weaknesses of human nature, I have not yet fallen into that of matrimony” (334).

Aunque *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole está considerada la primera novela gótica, los primeros signos del que

se convertiría en el más extendido de los subgéneros de la novela en la última década del siglo se apuntan ya en *Ferdinand Count Fathom*. En *Humphry Clinker* se pueden observar varios atisbos de esta tradición que ya había sido establecida por Walpole y a cuya gestación había contribuido el mismo Smollett. Matthew Bramble y sus acompañantes no se hallan nunca ni en un castillo o en una abadía ni en una noche castigada por una espeluznante tormenta, pero sí suponen haber visto fantasmas y creen en espíritus. La aparición de Wilson, que cruza veloz, pálido y taciturno a lomos de su cabalgadura es calificada por Lydia de “sudden apparition” (296). Lydia, en su inocencia, es un excelente ejemplo de que los excesos de sentimentalismo—aquí como caso clínico, pero que es aplicable a la evolución de la moda literaria—conducen irremisiblemente a las alucinaciones propias del gótico. Cuando por fin se reencuentra con su amado, Lydia no puede concebir su felicidad desde la perspectiva de la razón y por eso se deja dominar por la emoción preguntándose: “Good God! did he really appear? or was he only a phantom, a pale spectre to apprise me of his death?” (349–50). Lismahago en su alocado comportamiento es un supersticioso que cree en “the histories of witches, fairies, ghosts, and goblins, which he has heard in this country” (289). Matthew Bramble, a quien el autor sitúa por encima de toda superstición y sentimentalismo, es consciente de la existencia de esta nueva tradición literaria, y compara el resultado de la precariedad en el mantenimiento de algunos edificios en Bath al daño que les hubiese causado un “Gothic devil” (65).

Por último, en *Humphry Clinker* se filtran elementos propios de la *novel of manners*. La *novel of manners* comienza a partir de Frances Burney y de Jane Austen, y se sigue con las obras de Maria Edgeworth y George Eliot. No obstante, el componente básico de este subgénero, esto es, el análisis de la sociedad en general y de sus costumbres y comportamientos en particular, aparece ya en las novelas de Richardson y de Fielding.⁹ Lydia refiere las instrucciones que su tía ha dado acerca de cierta *coffee-house* donde las señoritas no deben acudir porque allí se discute de “politics, scandal, philosophy, and other subjects” (69–70), y recomienda la

⁹ Véase Bowers y Brothers 2.

asistencia a librerías. En otra ocasión es Jeri quien expone algunas costumbres inglesas: "The ladies treat with tea in their turns; and even girls of sixteen are not exempted from this shameful disposition — There is a public ball by subscription every night at one of the houses, to which all the company from the others are admitted by tickets" (195). Y aunque el pasaje pueda incluirse dentro de las muchas observaciones que los viajeros hacen al modo de los libros de viaje, la costumbre no es exclusiva de aquel lugar en particular, Harrigate, sino de la mayoría de los pueblos de Inglaterra.

En definitiva, *Humphry Clinker* presenta un completo panorama de las tendencias de la prosa en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la novela ya había cristalizado pero también se había escindido en una muy diversa variedad de subgéneros. *Humphry Clinker* es un ejemplo del hibridismo genérico que marcó la producción literaria de Smollett, fiel reflejo de la teoría cervantina de la novela, como también lo es de la rica diversidad temática y formal de la novela inglesa del siglo XVIII. El carácter híbrido de las novelas de Smollett como un efecto más de la influencia cervantina en Inglaterra no deja lugar a dudas. Sin embargo, la desmesurada proliferación de subgéneros hizo que un gran número de novelas participaran en mayor o menor medida de varias tradiciones: la novela inglesa del siglo XVIII es híbrida *per se*. En un buen número de novelas los elementos de uno y otro subgénero se superponen haciendo que muchas hagan su clasificación una difícil tarea. Smollett, que muy seguramente no pretendiese más que seguir las directrices estilísticas de su admirado Cervantes, crea con *Humphry Clinker* una obra que es representativa de toda la novela de su época al registrar las principales variantes de este género.

OBRAS CITADAS

- Ardila, John G. "Cervantes y la *Quixotic Fiction*: La parodia de géneros." *Anales Cervantinos* 34 (1998): 145–68.
- . "La tradición picaresca española en Inglaterra." *Bulletin of Hispanic Studies* [Liverpool], 74 (1999): 453–69.
- Blewett, David. "Introduction." Tobias Smollett, *Roderick Random*. Harmondsworth: Penguin, 1995. xi-xxvi.
- Bowers, Bege K., y Barbara Brothers. "Introduction." *Reading and Writing Women's Lives. A Study of the Novel of Manners*. Ann Arbor: UMI Research P, 1990. 6–28.
- Deyermond, Alan. "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature." *Hispanic Review* 43 (1975): 231–59.
- Doody, Margaret Ann. *The True Story of the Novel*. New Brunswick: Rutgers UP, 1996.
- Fielding, Henry. *The History of Tom Jones*. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard UP, 1976.
- Hammond, Brean. "Mid-Century English Quixotism and the Defence of the Novel." *Eighteenth-Century Fiction* 10 (1998): 247–68.
- Hunter, J. Paul. *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-century Fiction*. Nueva York: W. W. Norton, 1990.
- . *The Reluctant Pilgrim: Defoe's Emblematic Method and Quest for Form in Robinson Crusoe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1966.
- Langbauer, Laurie. *Women and Romance: The Consolations of Genre in the English Novel*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- McKeon, Michael. *The Origins of the English Novel 1600–1740*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.
- Niehus, Edward. "Quixotic Figures in Sterne." *Essays in Literature* 12 (1985): 41–60.
- Pardo García, Pedro Javier. "Formas de la imitación del *Quijote* en la novela inglesa del siglo XVIII: *Joseph Andrews* y *Tristram Shandy*." *Anales Cervantinos* 33 (1997): 133–64.3
- Parker, Alexander A. *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa (1599–1753)*. Trad. Rodolfo Arévalo Mackry.

- Madrid: Gredos, 1975.
- Paulson, Ronald. *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998.
- . *Satire and the Novel in Eighteenth-century England*. New Haven: Yale UP, 1967.
- Perry, Ruth. *Women, Letters, and the Novel*. Nueva York: AMS, 1980.
- Preston, T. R. *Not in Timor's Manner: Feeling, Misanthropy and Satire in Eighteenth-Century England*. Tuscaloosa: U Alabama P, 1975.
- Probyn, Clive. *English Fiction of the Eighteenth Century 1700–1789*. Londres: Longman, 1987.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 21 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Riley, Edward C. "Cervantes: Una cuestión de género." *El Quijote de Cervantes*. Ed. George Haley. Madrid: Taurus, 1980. 37–51.
- . *Introducción al Quijote*. Trad. Enrique Torner Montoya. Barcelona: Crítica, 1990.
- . "Three Versions of Don Quixote." *Modern Language Review* 68 (1973): 807–19.
- Ross, Angus. "Introduction." Tobias Smollett, *The Expedition of Humphrey Clinker*. Harmondsworth: Penguin, 1985. 8–19.
- Skilton, David. *The English Novel, Defoe to the Victorians*. Londres: David and Charles, 1977.
- Smollett, Tobias. *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*. Ed. Damian Grant. Oxford: Oxford UP, 1971.
- . "Introduction." Miguel de Cervantes. *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*. Trad. Tobias Smollett. Londres, 1782. vi–xxxii.
- . *Humphrey Clinker*. Ed. Angus Ross. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Spender, Dale. *Mothers of the Novel*. Londres: Pandora, 1986.
- Spencer, Jane. *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Starr, G. A. *Defoe and Spiritual Autobiography*. Princeton: Princeton UP, 1965.
- Staves, Susan. "Don Quixote in Eighteenth-Century England." *Comparative Literature* 24.3 (1972): 193–215.
- Todd, Janet. *The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660–1800*. Londres: Virago, 1989.

- Tompkins, Joyce M. S. *The Popular Novel in England, 1770–1800*. Lincoln, NE: U Nebraska P, 1961.
- Warner, William B. "The Elevation of the Novel in England: Hegemony and Literary History." *English Literary History* 59 (1992): 277–96
- . "Licensing Pleasure: Literary History and the Novel in Early Modern Britain." In *Columbia History of the British Novel*. Ed. John Richetti, John Bender, Deirdre David y Michael Seidel. Nueva York: Columbia UP, 1994. 1–22.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: Chatto & Windus, 1957.
- Williamson, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*. Trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1991.