



Cervantes y la *Quixotic Fiction*: Sucesión episódica y otros recursos narrativos

JOHN G. ARDI-
LA



a sucesión episódica con que Fielding dispuso el hilo narrativo de su *History of Tom Jones* y todos los elementos narrativos que ello trae consigo¹—las acciones paralelas, los *flashbacks* y los episodios intercalados—denotan una muy acusada influencia de *Don Quijote*. Que Fielding reprobase la irregularidad de la estructura de *Don Quijote* tres años después de la publicación de *Tom Jones* porque la novela de Cervantes no se adaptaba a las exigencias de la *epic regularity* no implica en modo alguno que sus anteriores novelas lo hiciesen. De hecho, la incursión en *Tom Jones* de una serie de episodios intercalados que

¹Es decir, el perspectivismo narrativo del novelista, del cual Flores afirma: “el perspectivismo narrativo asume muchas formas y apariencias en la obra de Cervantes; surge, por ejemplo...en las maneras de percibir una o diferentes situaciones” (275).

están tan poco conectados con la historia rectora como lo están los de *Don Quijote* demuestra que Fielding no se tomó muy al pie de la letra las directrices de la *epic regularity*. Además de la sucesión episódica y las técnicas narrativas, existe otra serie de características que constatan aún más el parentesco entre *Tom Jones* y *Don Quijote*. La similitud existente entre personajes es asombrosa. Partridge es, ya se ha dicho, “a thin shadow of Sancho Panza” (Mutter xxvi). Tom recuerda en muchos aspectos al mismo Don Quijote, *v. gr.* es el único personaje que enarbola ideales caballerescos salvando al *Man of the Hill*, rescatando señoras en apuros, perdonando a quien es ladrón por necesidad y ayudando a los desamparados. Incluso algunos personajes lo toman por loco (XII, 7, 9) y se preguntan por los límites de la locura, o, como hace el Caballero del Verde Gabán en relación a Don Quijote, si es “un cuerdo loco o un loco que tiraba a cuerdo” (II, 17). Las similitudes que indican la influencia de *Don Quijote* en *Tom Jones* son muchas y variadas; en lo referente a la estructura de ambas novelas, y aunque parte de la crítica se haya esforzado en advertir las disparidades entre ambas, las directrices son básicamente las mismas. El interés de Fielding por la novelística cervantina no decayó, pues, después de la composición de *Joseph Andrews*. Con *Tom Jones* no pretendía sino contribuir al ennoblecimiento de la imagen de Don Quijote que, como indica Stuart Tave (151–63), se había propuesto.

La influencia que *Don Quijote* ejerció en la obra de Fielding es de sobra conocida. El primer crítico en anunciar este influjo fue el mismo Fielding, quien no dudó en afirmar en la primera página de su *Joseph Andrews*, y a modo de subtítulo, que dicha novela había sido “written in imitation of the manner of Cervantes, author of *Don Quixote*.” Fielding quedó fascinado por la combinación que de épica y prosa había realizado Cervantes. Pero si en un principio no dudó en hacer públicas su admiración por Cervantes y la influencia que *Don Quijote* había ejercido sobre *Joseph Andrews*, en sus críticas posteriores cuestionaría las características formales de la teoría cervantina de la novela. Las referencias a Cervantes en *Tom Jones* pasan a ser meramente alusivas, sin que el autor llegue a reconocer su influencia. Fielding se fijó un objetivo determinado: la aplicación de las leyes de la épica a la prosa con el fin de establecer las bases formales de la novela inglesa. Aunque los

postulados de la épica se remontan a Aristóteles, Le Bossu recopiló y publicó en 1675 las leyes de la *epic regularity*, que resumió en dos puntos: el engarzamiento de todos los episodios, y la restricción de digresiones a aquellas que estén conectadas a la acción principal.

La principal objeción que Fielding le encontraba a *Don Quijote* era precisamente la ausencia de regularidad épica en su estructura. Las expresiones de desaprobación que Fielding pronunció contra el libro llegaron tres años después de la aparición de *Tom Jones*, en una nota crítica que escribió para el *Covent Garden Journal* con motivo de la publicación de *The Female Quixote* de Charlotte Lennox. En su artículo, Fielding aludía a la regularidad épica y afirmaba que aunque la novela de Lennox no se adecuaba por completo a las reglas aristotélicas de Le Bossu, su proximidad a ellas la hacía superior al *Quijote* desde un punto de vista formal y, eminentemente, estructural. Con respecto a la obra cervantina, Fielding afirmó categóricamente que carecía de interés formal por no adecuarse a las reglas de la regularidad épica, y resaltó como su principal defecto las “loose unconnected Adventures,” ya que “you may transverse the Order as you please, without any Injury to the whole.”² A partir de entonces, en Gran Bretaña se consideró la estructura de *Don Quijote* un todo inconsistente, un conglomerado de digresiones episódicas que habían sido añadidas a la acción principal indiscriminadamente y cuya característica más apreciable era su desorden.³

Curiosamente, se presupuso que la carencia de regularidad épica en *Don Quijote* trasfiguró la intención compositiva en *Joseph Andrews*; por esta razón se exculpó la inconsistencia estructural de la novela de Fielding para reprochársela a la de Cervantes. No obstante, la perspectiva en torno a la estructura de *Don Quijote* cambió a mediados de este siglo. En su ensayo “Fielding and the Structure of *Don Quixote*,” Alexander Parker demostró muy

² “The Female Quixote,” *Covent Garden Journal*, 24 (24 de marzo de 1752), según la reimpresión en *Covent Garden Journal*, ed. Gerald Edward Jensen (New Haven: Yale University Press, 1915), I, 107–283, on pp. 108 and 279–82. La edición de Jensen fue reimpresa en 1964.

³ Esta técnica se ha denominado *entrelacement* y fue característica del romance. Véanse Loomis 95 y Tuve 364.

convincentemente que la ordenación episódica de *Don Quijote* no es ni “loose” ni “unconnected,” sino que se rige por la conducta y la evolución psicológica del protagonista: es imposible, concluye Parker (16), que el orden de las aventuras sea invertido—con una o dos excepciones—sin alterar el conjunto argumental del relato.

En mi opinión, la cuestión no debería reducirse a esta pugna por alzar a uno de estos dos novelistas por encima del otro en busca de un puesto de preeminencia en la literatura universal. La intención de este ensayo no es participar en esta polémica, que ha quedado obsoleta desde que Parker nos mostrara lo que el mismo Fielding no acertó a ver. Creo más interesante analizar—como ejemplo más representativo de la *quixotic fiction*—hasta qué punto fue efectivo el alejamiento de la novelística cervantina que supuestamente Fielding intentó imprimir a su *Tom Jones* con respecto a *Joseph Andrews* y, en última instancia, si ésa fue realmente su intención. Críticos posteriores a Parker han reclamado el reconocimiento de la influencia cervantina en la novela de Fielding. Recientemente, Pardo García ha tomado *Joseph Andrews* como ejemplo de la influencia ejercida por Cervantes en la novela británica del siglo XVIII y Brean Hammond ha mantenido que la casi totalidad de los novelistas de ese periodo se nutrieron de una forma u otra de la teoría novelística cervantina, y asegura que “Cervantes enabled Fielding to articulate a manifesto for prose fiction in opposition to the static, sedentary didacticism of Richardson’s *Pamela*” (252). Mas si *Joseph Andrews* ha servido para proclamar el quijotismo de Fielding, las huellas que del *Quijote* se pueden hallar en *Tom Jones* son harto evidentes, con la particularidad de la sucesión episódica y de ciertos recursos narrativos.

Pocos han sido, empero, los abogados del manco de Lepanto en el litigio acerca del cervantismo de *Tom Jones*: solos y en inferioridad numérica han quedado en la última década Edward C. Riley, Edwin Williamson y Ronald Paulson.⁴ Riley indica cómo

⁴ La discusión de Pardo se centra eminentemente en *Joseph Andrews* y ofrece unas conclusiones sin haber hecho referencia expresa a *Tom Jones*. Antes que Pardo y Hammond (y después de Parker) se habían ocupado del quijotismo de *Joseph Andrews*: Ballesteros, Antón-Pacheco, Acosta, Reed, Caminero, Driskell, Penner, y Goldberg.

ambos novelistas emplean lo que llama “percepciones ópticas de un objeto que difieren significativamente entre sí,” y pone como ejemplo el momento en que Don Quijote y Don Diego de Miranda (II, 16) se encuentran con “el carro de las banderas” produciéndose escenas diferentes en la imaginación de los diferentes personajes a partir de la escena real, y el momento en que Tom y Partridge divisan el carro de los titiriteros ambulantes (XII, 5) y Partridge piensa que son tropas rebeldes en número cercano a cinco mil (194). Edwin Williamson dedica varios párrafos de *El Quijote y los libros de caballerías* a apuntar el influjo cervantino en la obra de Fielding. Williamson reflexiona sobre todo acerca de las analogías psicológicas entre los personajes de Don Quijote y Tom Jones, para concluir que: “la diferencia fundamental entre *Don Quijote* y *Tom Jones* es que...la trama de *Tom Jones* es...fundamentalmente irónica” (266). Por su parte, Paulson reclama el evidente paralelismo entre “la aventura del titiritero” (II, 26) y el encuentro de Tom y Partridge con un *puppet show* (XII, 5),⁵ y proclama el quijotismo de “the eating scene in *Tom Jones*,”⁶ prefiriendo también centrar su estudio del cervantismo de Fielding en *Joseph Andrews* o *Don Quixote in England* y de la influencia del escritor complutense en el empiricismo y las tendencias artísticas (fundamentalmente en Hogarth y Vanderbank) de la época.

Las objeciones que la crítica ha puntualizado con el fin de diferenciar las estructuras de *Tom Jones* y *Don Quijote* provocan la errónea impresión de que los aspectos formales de ambas novelas son dispares. Aunque, efectivamente, la estructura de cada una de estas dos novelas responde a intereses distintos—esto es, la disposición temporal de sus respectivos argumentos—ambas se basan en una sucesión episódica, es decir, en la narración de una serie de aventuras que acontecen a un mismo personaje. *Don Quijote* presenta a un personaje que protagoniza un conjunto de aventuras que se suceden sin ninguna interrupción temporal, con la salvedad del mes que permanece en su casa coincidiendo con el final de la Primera Parte y el comienzo de la Segunda. En *Tom Jones*

⁵ Paulson 143–44. Lee Greene ya había advertido la correspondencia temática entre el gobierno de Sancho y la aventura de Partridge en la boda gitana (XII, 12).

⁶ Paulson 157. Otras alusiones a *Tom Jones* en las pp. 107, 149, 180 y 184.

se narra la historia del protagonista con contadas interrupciones temporales. La novela comienza ofreciendo todos los particulares relacionados con el entorno en que nace Tom, y se extiende hasta su matrimonio con Sophia. La única interrupción temporal se produce entre los libros II y III, y es de doce años.

La sucesión episódica hace del relato novelesco un todo episódicamente compacto; *Don Quijote* se divide en una serie de unidades/capítulos que, al encontrarse engarzadas una tras otra, no estorban la ininterrumpida fluidez temporal del relato. Estos capítulos, que se elevan a un total de ciento dieciséis, suelen corresponderse con aventuras concretas. En ocasiones, un capítulo puede incluir dos aventuras, como es el caso de los capítulos I, 4 o I, 8; en otras, una aventura puede extenderse a lo largo de varios capítulos, como la de la Condesa Trifaldi (II, 36–41). Lo importante es que el hilo de la narración es continuo y que estos capítulos jamás interrumpen la sucesión episódica. El final de un capítulo está por lo general separado del siguiente apenas por fracciones de segundo. El ejemplo más significativo quizá sea el de la aventura del vizcaíno, que comenzando en el capítulo I, 8, se cierra con las armas en actitud beligerante, continúa después de una digresión al principio del capítulo siguiente: “Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes” (I, 9). En otros momentos, los capítulos finalizan con los dos puntos que dan paso a la intervención verbal de algún personaje que comenzará su discurso en el siguiente, *v. gr.* “pues así es, esténme todos atentos, que la novela comienza desta manera” (I, 32); “y Dorotea, poniendo toda la atención posible, entendió que lo que se cantaba era esto” (I, 42).

Un segundo procedimiento para efectuar el cambio de capítulos en el rápido y constante flujo de la narración consiste en advertir el comienzo de uno nuevo dentro de la temática presente. Por ejemplo, “Y acosados por la sed, dijo Sancho, viendo que el prado donde estaban estaba colmado de verde y menuda yerba, lo que se dirá en el siguiente capítulo:” (I, 19); “y alzando los ojos vio lo que se dirá en el siguiente capítulo” (I, 21).

Cuando la extensión temporal de una aventura ocupa más de un capítulo, estos se engarzan de manera tan natural que no llegan jamás a romper el fluir episódico, como en la aventura de la

Condesa Trifaldi. Véanse la primera y la última frase de los capítulos, *v. gr.*:

II, 36 Venga esta dueña, y pida lo que quisiere, que yo le libraré su remedio en la fuerza de mi brazo y en la intrépida resolución de mi animoso espíritu.

II, 37 En extremo se holgaron el duque y la duquesa de ver cuán bien iba respondiendo a su intención Don Quijote.

II, 37 En esto entraron tambores y el pífaro como la vez primera. Y así, con este breve capítulo, dio fin el autor y comenzó otro, siguiendo la misma aventura, que es una de las más notables de la historia.

II, 38 Detrás de los tristes músicos comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta cantidad de doce dueñas.

II, 38 A esta sazón dijo Sancho: —También en Candaya hay alguaciles de corte, poetas y seguidillas, por lo que puedo jurar que imagino que todo el mundo es uno. Pero dése vuesa merced priesa, señora Trifaldi; que es tarde y ya me muero por saber el fin desta tan larga historia. —Sí haré, respondió la condesa.

II, 39 De cualquiera palabra que Sancho decía, la duquesa gustaba tanto como se desesperaba Don Quijote.

II, 39 Y diciendo esto dio muestras de desmayarse.

II, 40 Dice, pues, la historia, que así como Sancho vio desmayada a la Dolorida dijo:

II, 40 Sancho...propuso en su corazón de acompañar a su señor hasta las últimas partes del mundo si es que en ello consistiese quitar la lana de aquellos venerables rostros.

II, 41 Llegó en esto la noche, y con ella el punto determinado que el famoso caballero Clavileño viniese.

En *Tom Jones* la trama se dispone en una sucesión episódica tan cuidada como en *Don Quijote*. En esta novela de Fielding el número de capítulos es significativamente alto, elevándose a

doscientos ocho, y se puede concluir que, por lo general, cada capítulo corresponde a una aventura determinada, *v. gr.* "The adventure of a company of soldiers" (VII, 11), "The adventure of a beggar-man" (XII, 4), "An adventure which happened to Mr. Jones at his lodgings..." (XIII, 5).⁷ La narración de una aventura puede extenderse por varios capítulos, como es el caso de la aventura del *Man of the Hill* o de la acontecida en la venta en Upton, que comienza en el libro IX y finaliza en el capítulo X, 7, titulado "In which are concluded the adventures that happened at the inn at Upton."

En su esfuerzo por encadenar los capítulos, Fielding recurre a tres métodos estilísticos. El primero consiste en cerrar un capítulo indicando que la narración sigue en el siguiente, o abrirlo indicando que se está retomando la acción con que se terminó el anterior; el segundo consiste en abrir un capítulo empleando el adverbio *now* para indicar que el momento es el mismo que aquel en que se finalizó el capítulo anterior; y el tercero en comenzar ciertos capítulos especificando que la acción se retoma después de una breve elipsis, con las fórmulas *soon*, *no sooner* o *not long*.

Fielding, como ya hiciera Cervantes, refiere al lector al siguiente o al anterior capítulo en un sinnúmero de ocasiones, *v. gr.* "I have told my reader in the preceding chapter" (I, 2); "Those who relish that kind of instructive writing may peruse it in the next chapter" (I, 6); "For the reasons mentioned in the preceding chapter" (II, 4); "We think it decent to communicate it in a fresh chapter" (V, 3). Menos profusos son los ejemplos del segundo método: "It was now past five in the morning" (IX, 6); "Sophia now, at the desire of her cousin, related..." (XI, 8). Como los del tercero: "The lady had no sooner laid herself in her pillow..." (X, 4); "He soon regained his side-saddle and, by the hearty curses and blows which he bestowed on his horse, quickly satisfied Mr. Jones that no harm was done" (XII, 11).

El enunciado de los capítulos de *Tom Jones* revela, asimismo,

⁷ Cf.: "De la jamás vista ni oída aventura..." (I, 20), "Que trata de la alta aventura..." (I, 21), "De la extraña aventura que sucedió al valeroso Don Quijote..." (II, 11), "De la famosa aventura del barco encantado" (II, 29), "De la cerdosa aventura que le aconteció a Don Quijote" (II, 68).

una muy marcada influencia de *Don Quijote*. Si Cervantes se inclina por comenzar muchos de los títulos de los capítulos con un "Donde...", "De...", "De cómo..." o "Que trata...", Fielding no duda en hacer sistemática la misma tendencia, en inglés "In which..." y "Containing..." Además, los títulos de los capítulos muestran una serie de características similares que quedan lejos de la mera casualidad: en primer lugar, sus semánticas, y, sobre todo, la adjetivación hiperbólica/hiperbólico-ennoblecadora que ambos novelistas llevan a cabo en su redacción.

El enunciado de los títulos de los capítulos en *Don Quijote* y en *Tom Jones* es, en un elevado número de ocasiones, de una gran semejanza. Estas similitudes semánticas son en buena parte producto de la disposición episódica de ambos textos. Cervantes opta por respetar la extensión media de sus capítulos, para lo que ha de fraccionar las aventuras que son más largas que el resto. Cuando esto ocurre, Cervantes suele recurrir a la identificación del tema o del personaje de la aventura en el capítulo en que se comienza a relatar, para titular el resto de los capítulos que abarca indicando simplemente que la historia "se prosigue." Así se producen secuencias como: "Donde se cuenta la novela el Curioso Impertinente" (I, 33), "Donde se prosigue la novela del Curioso Impertinente" (I, 34). Fielding, de la misma manera, se vale de los títulos para indicar el comienzo de una aventura y su continuación en los episodios sucesivos: "In which the Man of the Hill begins to relate his history" (VIII, 11), "In which the Man of the Hill continues his history" (VIII, 12), "In which the foregoing story is further continued" (VIII, 13), "In which the Man of the Hill concludes his history" (VIII, 14); "The history of Mrs. Fitzpatrick" (XI, 4); "In which the history of Mrs. Fitzpatrick is continued" (IX, 5).

Tanto *Don Quijote* como *Tom Jones* incluyen diálogos que en numerosas ocasiones ocupan todo un capítulo. Cervantes no deja de indicar la importancia del diálogo en el título de los capítulos, *v. gr.*: "De los graciosos razonamientos que pasaron entre Don Quijote y Sancho Panza, su escudero" (I, 10), "Donde se cuentan las razones que pasó Sancho Panza con su señor Don Quijote" (I, 18). En *Tom Jones*, la importancia que adquieren los diálogos los lleva a monopolizar la forma de capítulos enteros, y Fielding así lo especifica en sus respectivos títulos, *v. gr.*: "Containing a dialogue

between Sophia and Mrs. Honour" (VI, 6), "A dialogue between Jones and Partridge" (VIII, 9), "A friendly conversation in the kitchen" (IX, 6).

En otras ocasiones, la exactitud del contenido semántico es tan tremendamente análoga en estas dos novelas que los títulos de los capítulos parecen préstamos que Fielding se permite. Donde Cervantes advierte que "cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa" (II, 33), Fielding apunta "containing such very deep and grave matters that some readers, perhaps, may not relish it" (IV, 4); o si Cervantes acaba un título con "otros acontecimientos famosos" (I, 19), Fielding lo hace con "other grave matters" (II, 6).

La adjetivación hiperbólica muestra que la influencia que *Don Quijote* ejerció sobre los títulos de los capítulos en *Tom Jones* no se limitó al mero trasvase de contenidos semánticos. La adjetivación de los sustantivos que aparecen en los títulos de los capítulos de *Don Quijote* es hiperbólica, como es propio del libro de caballerías. La exageración retórica en *Don Quijote*⁸ se torna cómica dado su carácter paródico: si el autor anuncia una *famosa* aventura o una *descomunal* batalla, el lector no encuentra más que varias calamidades que acontecen al desdichado Caballero de la Triste Figura cuando enfrenta su visión idealizada del mundo con la realidad. No parece existir una explicación lógica para que Fielding califique de *bloody* las batallas que no pasan de meras refriegas taberneras, de *tempestuous* el enfado que Western muestra al descubrir el amor entre Sophia y Tom, o de *deep and grave* las perniciosas y subjetivas opiniones de Thwackum y Square—que siempre presenta como enemigos del bueno de Tom—, sino la imitación, consciente o inconsciente, de la adjetivación hiperbólica propia de la dialéctica de *Don Quijote*.

Seis son los adjetivos calificativos que se repiten tanto en los capítulos del *Quijote* como en los de *Tom Jones*: grande (II, 22)/*great*

⁸ Que Laurence Sterne designa "Cervantic tone." "In a letter written in the summer of 1759, he [Sterne] defines 'Cervantic honour' as 'describing silly and trifling Events, with the Circumstantial Pomp of Great Ones.' Clearly burlesque and irony (mock gravity) are a large part of Sterne's definition of 'cervantick tone'" (New, 552).

(III, 9; VII, 13), espantable (I, 8)/*dreadful* (IV, 13; VII, 14; IX, 6; XI, 8), rara (I, 23; I, 36)/*odd* (I, 4), agradable (I, 43)/*pleasant* (VIII, 4), extraño (I, 43; I, 47; II, 11; II, 12; II, 36)/*strange* (VII, 7; XIV, 9; XVII, 3) y extraordinario (II, 59)/*extraordinary* (VIII, 1; XIII, 8). Mientras que algunos aparecen una sola vez en la totalidad de *Don Quijote*, otros se repiten, casi manierísticamente, a lo largo de la novela, impregnando el texto de ese sabor caballeresco que debe tener la “gran historia” que Don Quijote sabe estar viviendo y estar siendo recogida por algún sabio encantador—y que dentro del tono paródico del texto, insisto, se convierte en otro recurso cómico. En *Tom Jones*, los adjetivos hiperbólicos se repiten, envolviendo la lectura en un ambiente exagerado y casi eufemístico similar al cervantino. El empleo de adverbios para enfatizar aun más el carácter hiperbólico del adjetivo es evidente también en ambas novelas, *v. gr.* la aventura “jamás vista ni oída” (I, 20), la “jamás imaginada” (II, 36) o la “nunca vista” (II, 56), frente a la “*ever recorded*” (II, 4) o la “*very tragical*” (XVIII, 2).

Mientras que los episodios de la Primera Parte transcurren en el campo, los de la Segunda se ambientan en interiores. En *Tom Jones* la división en tres secciones (a que me referiré como “partes”) que del relato se hace en relación con los diferentes escenarios es de una exactitud matemática: los seis primeros libros transcurren en Somersetshire; los seis siguientes en los caminos, ventas y poblaciones que se hallan en el espacio geográfico que recorren los protagonistas desde Somersetshire hasta Londres; y los seis últimos en Londres. Al igual que en *Don Quijote*, desde que Tom y Sophia realizan su salida, los episodios se dividen entre aquellos que acontecen en un ambiente rural y los que se desarrollan en el ambiente urbano de Londres. Esta estructuración sirve a Fielding, como a Cervantes, para criticar a la clase noble y ensalzar la vida rural. Mutter (xviii–xix), a pesar de observar la ausencia de un detallismo grotesco de estilo hogarthiano en las descripciones costumbristas, acusa en *Tom Jones* una aguda crítica a la clase alta. En efecto, los mayores peligros a que se enfrenta el amor de Tom y Sophia acontecen en Londres y son producto de la malicia de Lady Bellastone y la impetuosidad pasional de Lord Fellamar. Por otro lado, mientras que en los episodios que acontecen en exteriores es Don Quijote quien lleva el peso de la acción—tomando la

iniciativa en las aventuras al acometer contra todo aquello con que se encuentra—en la Segunda Parte el caballero pasa a ser un personaje pasivo que participa en las aventuras que otros personajes le han preparado, *v. gr.* las bromas de los duques. Del mismo modo, Tom, que se desenvuelve perfectamente en el ambiente rural de las partes primera (Somersetshire) y segunda (en los caminos), rescatando a Mrs. Waters (XI, 2) o defendiendo al *Man of the Hill* de los bandidos (VIII, 10), pasa a ser objeto pasivo de las intrigas de la nobleza en la tercera parte, ambientada en el marco urbano de Londres.

Si el fin de la narración es recoger las aventuras de un protagonista, el hilo conductor del relato deberá mantener siempre una misma y regular fluidez. La historia de Don Quijote discurre como un río que fluye (y que, como escribió Manrique, va a dar a la mar que es el morir) y en que desembocan unos afluentes o ríos menores, que son los episodios intercalados. Existe, sin embargo, una irregularidad en este fluir: la trama de la novela fluye perfectamente hasta que los dos protagonistas sobre quienes se ha venido fijando se separan; en ese momento, el autor debe pasar a relatar dos historias diferentes, la de Don Quijote en el castillo de los duques y la de Sancho en su ínsula. En el símil fluvial, el curso del río se dividiría en dos cauces, que volverían a unirse cuando Don Quijote halla a Sancho en “una sima” (II, 55), para continuar su fluir en un único cauce hasta el final. Las acciones paralelas suponen una alteración a la regularidad episódica. Cervantes ofrece una solución tan sencilla como efectiva: dedica un capítulo a Don Quijote y el siguiente a Sancho, y alternando de este modo ambos relatos imprime rapidez a la lectura y crea suspense. El lector se ve de este modo inmerso por completo en dos interesantísimas aventuras que lee al mismo tiempo: por una parte Don Quijote acosado por la insistente broma de Altisidora y preocupado en solucionar el conflicto de la Dueña Dolorida, y por otra el increíble éxito de Sancho como gobernador. Esta alternancia episódica es advertida en el título, el comienzo y el final de los capítulos en que se produce, *v. gr.*:

II, 46 “Del temeroso espanto becerril y gatuno que recibió Don Quijote en el discurso de la enamorada Altisidora”:

comienza: Dejamos al gran Don Quijote envuelto en sus pensamientos que le había causado la música de la enamorada Altisidora.

termina: La cual no quiere su historia contar ahora por acudir a Sancho Panza, que andaba muy solícito y muy gracioso en su gobierno.

II, 47 “Donde se prosigue cómo se portaba Sancho Panza en su gobierno”:

comienza: Cuenta la historia que desde el juzgado llevaron a Sancho Panza a un suntuoso palacio.

termina: Pero dejemos con su cólera a Sancho, y ándese la paz en el corro, y volvamos a Don Quijote, que le dejamos vendado el rostro y curado de las gatascas heridas...

II, 48 “De lo que sucedió a Don Quijote con Doña Rodríguez, la dueña de la duquesa, con otros acontecimientos dignos de escritura y de memoria eterna”:

comienza: Además estaba mohíno y melancólico el mal ferido Don Quijote.

termina: Pero ello se dirá a su tiempo, que Sancho Panza nos llama y el buen concierto de la historia lo pide.

Fielding estructura la narración de las acciones paralelas de forma diferente. Al igual que en *Don Quijote*, en *Tom Jones* el hilo conductor del relato comienza siguiendo los acontecimientos vividos por los dos protagonistas de la novela, Tom y Sophia, hasta que Tom es expulsado de la casa de los Allworthy y debe abandonar Somersetshire (libro VII). Llegado este momento, el cauce de la trama se divide en dos, volviéndose a hacer uno en diferentes ocasiones—como en el libro que transcurre en Upton (X) o en casa de Lady Bellaston (XIV)—pero sin unirse definitivamente hasta el final.

Las acciones paralelas en *Tom Jones* se organizan en agrupaciones de capítulos—en lugar de en capítulos individuales como en *Don Quijote*—que a menudo se corresponden con la extensión de

un libro. Esta disposición es particularmente apreciable en la segunda parte de la novela—desde que los protagonistas abandonan Somersetshire hasta que llegan a Londres, o los libros VII al XII. Los seis libros que componen la parte central del texto, y cuyo episodio central, la confusión en Upton, es el epicentro de toda la historia, se ocupan casi exclusivamente de seguir los diferentes caminos que toman Tom y Sophia. El libro VII se abre con la expulsión de Tom y su decisión de dirigirse a Bristol, para pasar inmediatamente a centrarse en Sophia, todavía en Somersetshire, hasta que decide fugarse; en ese momento la historia retoma las aventuras de Tom para relatar sus experiencias hasta el final de ese libro. El libro VIII se centra exclusivamente en las aventuras de Tom por los caminos. El libro IX continúa enfocando la figura de Tom. En el libro X los protagonistas confluyen en Upton: el capítulo 2 se ocupa de Tom; Sophia se encuentra en la venta desde el capítulo 3 al 5, para después reemprender viaje; el 6 y el 7 cuentan la *universal confusion* en Upton; el 8 es un *flashback* que explica cómo Western llegó a Upton; y el 9 es un *flashback* al *flashback* y explica cómo Sophia escapó de la casa de su padre. El libro XI se ocupa por entero de lo acontecido a Sophia desde que deja Upton hasta que llega a Londres. Y el libro XII sigue a Tom en su trayectoria desde Upton hasta la capital británica.

Al igual que Cervantes, Fielding advierte al lector que la narración cambia de escenario y de personaje, *v. gr.*:

VII, 2 *termina*: But before we attend him on his expedition, we shall resort a while to Mr. Western's and see what farther happened to the charming Sophia.

VII, 3 *comienza*: The morning in which Mr. Jones departed, Mrs. Western summoned Sophia into her apartment....

y se ocupa de Sophia hasta VII, 9, que termina:

But before we proceed any further with Sophia, we must now look back at Jones.

VII, 10 *comienza*:

The reader will be pleased to remember that we left Mr. Jones, in the beginning of this book, on his road to Bristol...

La forma en que Fielding dispone la narración de las acciones paralelas en *Tom Jones* es distinta a como fueron organizadas en *Don Quijote*. Cervantes se encuentra con que los dos personajes que decide seguir a lo largo de la novela sólo se separan en un corto espacio de tiempo. Esto permite a Cervantes alternar las narraciones en las unidades narrativas más pequeñas—los capítulos—, imprimiendo de este modo una velocidad trepidante a la lectura e incrementando considerablemente el suspense por la resolución de sendas aventuras. En *Tom Jones*, después de toda la primera parte de la novela en que los protagonistas viven en el mismo lugar, Tom y Sophia se separan para no volver a unir sus destinos hasta el final del texto. La disposición de las acciones paralelas no podría haber sido en *Tom Jones* exactamente idéntica a como fue en *Don Quijote* puesto que la alternancia en capítulos hubiera podido obstruir la fluidez episódica e incluso resultar tediosa. La distribución que Fielding hace de las acciones paralelas, alternándolas y tomando como unidades libros que suelen ser de alrededor de diez capítulos, es la elección más acertada. Este proceder, no obstante, presenta un inconveniente: el tratamiento de las aventuras de un personaje durante un elevado número de páginas puede hacer que el lector olvide detalles acerca de los acontecimientos ocurridos al otro personaje con que va a enlazar, que en la cronología de la historia se continúan, pero que el lector ha leído muchas decenas de páginas atrás.

A pesar de estas diferencias, tanto Cervantes como Fielding presentan acciones paralelas que se originan como resultado de la sucesión episódica y de la unificación del relato por unos personajes principales—Don Quijote y Sancho, y el amor de Tom y Sophia. Indudablemente, es lícito conjeturar que Fielding pudiera haberse fijado en *Don Quijote* a la hora de considerar el tratamiento de los cauces narrativos de *Tom Jones*.

El *flashback* es el único recurso que permite a Cervantes omitir los detalles que de darse al principio de ciertas aventuras obviarían el final de las mismas; *v. gr.* Don Quijote y Sancho se encuentran con Maese Pedro, que resulta ser Ginés de Pasamonte, uno de los

galeotes que el caballero libera, pero sólo después del final de la aventura el autor aclara por medio de un *flashback* que se trataba de Ginés y explica cómo llegó a pasarse por el tal Maese Pedro. Si Cervantes hubiese revelado al principio de la aventura que Maese Pedro era el pícaro que el lector ya conoce, el episodio hubiese perdido toda emoción. Cinco son los *flashbacks* en *Don Quijote*: el *flashback* con que se explica el plan de Sansón Carrasco, el cura y el barbero para forzar el regreso de Don Quijote a la aldea (II, 15), el que aclara las razones y la autoría del apaleo de Don Quijote y la Dueña Rodríguez (II, 50), aquel en que se da cuenta de la entrevista que Sansón Carrasco sostuvo con los duques (II, 65) y el que esclarece la identidad de Maese Pedro (II, 27).

Con los mismos fines estilísticos, Fielding recurre a los *flashbacks* en muchos momentos de su narración; *v. gr.* después de que los personajes principales y un buen número de los secundarios convergen en la venta de Upton sin que el lector sepa cómo ni por qué, Fielding comienza a ofrecer *flashbacks* con el fin de explicar cómo todos aquellos personajes confluyeron en el mismo punto geográfico. Este *flashback* se ofrece inmediatamente después de que la aventura haya acontecido; en otras ocasiones, el *flashback* no viene justo después del acontecimiento que explica, como el que descubre la identidad de Mrs. Waters, que no le es proporcionado al lector hasta el capítulo XVIII, 1 aunque este personaje realizara su entrada en el IX, 2. La aparición de Partridge en el capítulo VIII, 4 como el *barber-surgeon* es esclarecida “en dos tiempos”: primero con un *flashback* en que se descubre que es el presunto padre de Tom (VIII, 6); pero Fielding nos hace esperar hasta casi el final del relato para relatar a través de otro *flashback* cómo Partridge llegó a ejercer de *barber-surgeon* (XVIII, 6).

Antes de los *flashbacks*, Fielding suele advertir al lector que el relato se va a interrumpir para retomar un momento del pasado. En ocasiones suele indicarlo en la narración, *v. gr.* antes de referir la manera en que Northerton escapa apunta: “we shall not delay a moment in rescuing his character from the imputation of this guilt” (VIII, 15); de la misma manera adelanta que va a relatar los pormenores referentes al ataque a Mrs. Waters (IX, 7), o antes de referir cómo Sophia y su padre llegaron a Upton (X, 8). Además de advertir de la proximidad de un *flashback* en la narración, Fielding

suele anunciarlo también en el título del capítulo que lo ocupará, *v. gr.* “Containing a fuller account of Mrs. Waters, and by what means she came into that distressful situation from which she was rescued by Jones” (IX, 7), “In which the story goes back” (X, 8) o “The escape of Sophia” (X, 9).

Cervantes había anunciado la proximidad de un *flashback* recurriendo a estos mismos procedimientos: en la narración, *v. gr.* “Se acordará el que hubiere leído la primera parte desta historia que aquel Ginés de Pasamonte, a quien entre otros galeotes dio libertad Don Quijote en Sierra Morena...” (II, 27), “Dice Cide Hamete...que al tiempo que Doña Rodríguez salió de su aposento para ir a la estancia de Don Quijote, otra dueña que con ella dormía lo sintió” (II, 50); o en los títulos de los capítulos, *v. gr.* “Donde se cuentan quiénes eran Maese Pedro y su mono” (II, 27), “Donde se aclara quién fueron los encantadores y verdugos que azotaron a la Dueña y pellizcaron y arañaron a Don Quijote” (II, 50), “Donde se da noticia quién era el de la Blanca Luna” (II, 65).

La supuesta incoherencia organizativa que se atribuyó a la disposición de los capítulos en *Don Quijote* surgió de la creencia de que, aparentemente, esta novela se forma de un conjunto de, en palabras de Michael Bell, “random episodes” (244). Una de las razones fundamentales para que se haya llegado a esta descalificación de la organización episódica de *Don Quijote*, en contraste con la perfección de *Tom Jones*, se debe a las digresiones narrativas—que, sin embargo, aparecen tanto en una como en otra obra. Existe en *Don Quijote* un total de doce digresiones narrativas o episodios intercalados (que Riley, 100, define como historias “de cierta extensión, con un mínimo de coherencia y cuyo origen y desarrollo, aunque no forzosamente su desenlace, carecen de relación con Don Quijote y Sancho”). El hecho de que el origen y desarrollo de estos episodios no guarden relación alguna con la historia rectora ha sido la principal traba que se ha venido poniendo a su inclusión en la novela y también el origen de la teoría de la estructura desordenada.

Las causas de la inclusión de estos episodios intercalados no deben procurarse en la teoría cervantina de la novela, sino en la tradición a que ésta pertenecía y al público a que se debía. En primer lugar, debe tenerse en cuenta la importancia que los

cuentecillos tradicionales habían ejercido en la literatura española desde la edad media—como ha enfatizado María Cruz García de Enterría—y la afición de los literatos españoles a elaborar obras a base de ellos, *v. gr.* Don Juan Manuel o Juan Ruiz. Por otro lado, las poéticas españolas del Siglo de Oro estaban profundamente influenciadas por las italianas contemporáneas, que habían convertido los episodios intercalados en una necesidad estilística.⁹ Esta práctica no era de creación renacentista; ya en su *Poética* Aristóteles apunta que “si son apropiadas al tema...acrecerán la magnitud del poema, con ventaja para la magnificencia, distracción de los oyentes y variedad en desiguales episodios” (1459).

La vastísima formación cultural de Cervantes explica las muchas recurrencias críticas en torno al empleo de episodios intercalados. En *Persiles y Sigismunda*, Periandro parece justificar su digresión con conocimiento de causa: “de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada” (II, 16). En *Don Quijote* son dos los personajes que arguyen las ventajas estilísticas de estos episodios intercalados: el versado canónigo (I, 47) las cree necesarias en la narración, y Cide Hamete (II, 44) incide en que amenizan la lectura, que de limitarse a las conversaciones del caballero y su escudero resultaría harto tediosa. Pero existen otras razones que indujeron a Cervantes a introducir episodios intercalados en *Don Quijote*. Como apunta Jorge Irrutia (“Narración” 513), la mayoría de los materiales de la novela cervantina y su expresión lingüística no hubiesen atraído al lector contemporáneo de no haber sido estructurados de una manera novedosa.¹⁰

Jorge Irrutia contempla la posibilidad de dividir las novelas de Cervantes en bloques, que a su vez pueden ser parcelados en otros bloques más pequeños, lo que resulta en la obtención de una dualidad temporal. El lector de *Don Quijote* se encuentra con dos niveles temporales: el presente que vive Don Quijote y el pasado a ese presente, en que se desarrollan los episodios intercalados. De

⁹ Véase, por ejemplo, Gibaldi 25.

¹⁰ “The interpolated stories were introduced primarily as a respite for Cervantes himself but also as an opportunity for him to display his imaginative gifts more openly to his reader” (Williamson, “Romance” 44).

este modo, Irrutia diferencia dos tipos de narraciones en *Don Quijote*: por un lado los *bloques narrativos básicos* que conforman la historia rectora; y por otro los *bloques narrativos adjetivadores*, o episodios intercalados. Irrutia incide en que supondría un error subordinar los bloques narrativos adjetivadores:

La novela cervantina no es la suma de una historia rectora más una serie de episodios... La propia historia rectora aparece ya construida a base de bloques narrativos. Tendremos que considerar que las novelas de Cervantes se constituyen por una sucesión de *bloques narrativos básicos* y *bloques narrativos adjetivadores*, siendo ambas clases esenciales... En el *Quijote* los bloques narrativos adjetivadores se suceden y son unidos por la locura de Don Quijote.¹¹

Esta apreciación de la razón estilística de los episodios intercalados en *Don Quijote* y de su importancia en el todo del texto cuestiona la *random nature* que le fue atribuida. En *Tom Jones* nos encontramos con una serie de episodios intercalados que no contribuyen en lo más mínimo al desarrollo de la trama—no más de lo que pueda hacerlo cualquiera de los episodios intercalados que aparecen en *Don Quijote*.

Doce son los episodios intercalados que se incluyen en *Don Quijote*. En *Tom Jones* aparecen también episodios intercalados que curiosamente incumplen las normas de Le Bossu: la historia del *Man of the Hill* (VIII, 11–15); la de Mrs. Fitzpatrick (XI, 4–5, 7); la de Nightingale (XIII, 5); la de Mrs. Miller (XIV, 5); y la de Partridge (XVIII, 6).¹² El número de episodios intercalados en *Tom Jones* es sustancialmente inferior a los de *Don Quijote*, y la mayoría apenas ocupan un capítulo dentro del *mare magnum* capitular de la novela;

¹¹ 518. Véase también Irrutia, "Sobre."

¹² Existen otras dos historias que no me parece oportuno incluir, puesto que no se adaptan a la definición que Riley hace de los episodios intercalados, y que son la de la prima de Mrs. Miller (XIII, 8) y la del Quaker (VII, 10). Aparte de aquellas otras "stories" que en realidad no pasan de ser meras anécdotas, como la "story of Nell Gwynn" (XI, 8) o la "story of the two lovers and the moon" (VIII, 9); y las historias *reductio ab absurdum* que Partridge cuenta y que son análogas a las de Sancho (II, 20).

sin embargo, todos coinciden con los de *Don Quijote* en que el protagonista es “the one thread that unites these small fictional units that would otherwise be isolated from each other.”¹³ Refiriéndose a las *fictional units* en *Don Quijote*, que Irrutia posteriormente bautizaría como bloques narrativos adjetivadores, resulta una definición perfectamente aplicable a las *fictional units* en *Tom Jones*. Ciertamente, la temática de los episodios intercalados no tiene absolutamente nada que ver con la historia de Tom, son—y vuelvo a ayudarme del símil fluvial que creo que tan bien me sirve al caso—afluyentes que desembocan en el fluir de la historia rectora, y, al igual que en *Don Quijote*, su principio y desarrollo es independiente de la historia rectora. Su disposición en el hilo narrativo es también arbitraria, ya que se pueden alternar sin afectar en lo más mínimo el desarrollo argumental del relato: el episodio del *Man of the Hill* igual podría haberse emplazado en el libro VII—en que Tom se echa al camino—como en el XII—cuando llega a Londres—; y la historia de cómo Partridge se convirtió en *barbersurgeon* casi podría haber encajado más adecuadamente en el libro VIII, que es cuando reaparece en escena, en lugar de en el XVIII, donde se apostilla al desenlace. Por otro lado, y aunque la mayoría de estos episodios intercalados se reduzcan a un episodio, las historias del *Man of the Hill* y de Mrs. Fitzpatrick se extienden a lo largo de cuatro y tres capítulos respectivamente, una cifra muy cervantina. Fielding llega incluso a recurrir a la interrupción del relato con otro evento perteneciente a la historia rectora: en el caso de la historia de Mrs. Fitzpatrick, ésta debe aplazar su discurso para que el autor dedique un capítulo a desarrollar la confusión que se ha creado en torno a la identidad de Sophia y Mrs. Fitzpatrick. Desde el punto de vista estructural, la desmesurada extensión de la historia del *Man of the Hill* y su carencia de conexión con la historia rectora es análoga a la del Curioso Impertinente o la del Capitán Cautivo.

Para Fielding, estas historias periféricas participan del todo textual. En efecto, el lector ha de sorprenderse cuando el novelista pide perdón por una digresión: “The honest lovers of liberty will, we doubt not, pardon that long digression into which we were led

¹³ La cita proviene de “The Structure of *Don Quixote*” de Bell (247), ya citado.

at the close of the last chapter" (XII, 13), puesto que la digresión a que Fielding se refiere no es ninguno de los episodios intercalados, sino la aventura de la boda gitana (XII, 12) que sólo ocupa un capítulo y que pertenece a la historia rectora. La cuestión es ineludible: ¿por qué se disculpa Fielding por este *bloque narrativo básico* y no lo hace por los *bloques narrativos adjetivadores*? La lógica y la obviedad inducen a colegir que para Fielding los episodios intercalados forman parte de su teoría novelesca, como también lo hicieron en la de Cervantes, aunque contravinieran las exigencias de regularidad épica de Le Bossu. La inclusión consciente de episodios intercalados demuestra que Fielding no se desentendió tan ciegamente del modelo cervantino con que construyó su *Joseph Andrews* como se ha supuesto. Que el reconocimiento a Cervantes y al *Quijote* no apareciese en el subtítulo de *Tom Jones* no significa que no tuviesen cabida en esa "new province of writing" de la cual Fielding, según escribe en *Tom Jones*, se pretende el "founder" (II, 1).

(Se continuará.)

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

OBRAS CITADAS

- Acosta, Santiago. "El influjo del *Quijote* en *Joseph Andrews*." *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 11 (1985): 69–80.
- Antón-Pacheco Sánchez, Luisa. *Sátira y parodia en el Quijote y Joseph Andrews*. Madrid: Universidad Complutense, 1989.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. Juan D. García Bacca. México: UNAM, 1946.
- Ballesteros, Isolina. "La presencia de *Don Quijote* de Cervantes en *Joseph Andrews*." *Anales Cervantinos* 27 (1989): 215–24.
- Bell, Michael. "The Structure of *Don Quixote*." *Essays in Criticism* 18 (1968): 241–57.
- Camintero, Juventino. "Joseph Andrews y Don Quijote de la Mancha: dos castos varones." *Letras de Deusto* 9 (1979): 95–129.
- Driskell, Leon V. "Interpolated Tales in *Joseph Andrews* and *Don Quixote*: The Dramatic Method." *South Atlantic Bulletin* 33

- (1968): 5–8.
- Flores, R. M. "Don Quijote de la Mancha: perspectivismo narrativo y perspectivismo crítico." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 21 (1997): 273–93.
- García de Enterría, María Cruz, ed. *Literatura popular*. Anthropos, 166–67 (1995).
- Giraldi, Giambattista Cinthio. *Discorso...intorno al comporre dei romanzi*. Venecia, 1554.
- Goldberg, Homer. "The Interpolated Stories in *Joseph Andrews* or 'The History of the World in General' Satirically Revised." *Modern Philology* 63 (1963): 295–310.
- Greene, Lee J. "Fielding's Gypsy Episode and Sancho Panza's Governorship." *South Atlantic Bulletin* 39 (1974): 117–21.
- Hammond, Brean. "Mid-century English Quixotism and the Defiance of the Novel." *Eighteenth-Century Fiction* 10 (1998): 247–68.
- Irrutia, Jorge. "Narración y bloques narrativos en Miguel de Cervantes." *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*. Madrid: Nacional, 1984. 499–518.
- Irrutia, Jorge. "Sobre la técnica de la narración en Cervantes." *Anuario de Estudios Filológicos* 2 (1979): 343–53.
- Loomis, R. S. *The Development of the Arthurian Romance*. Nueva York: Harper and Row, 1970.
- Mutter, R. P. C. "Introduction." En Henry Fielding, *Tom Jones*. Harmondsworth: Penguin, 1985. xi–xxvii.
- New, Melvyn y Joan. "Notes." En Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Harmondsworth: Penguin, 1997. 544–666.
- Pardo García, Pedro Javier. "Formas de imitación del Quijote en la novela inglesa del siglo XVIII: *Joseph Andrews* y *Tristram Shandy*." *Anales Cervantinos* 33 (1997): 133–64.
- Parker, A. A. "Fielding and the Structure of *Don Quixote*." *Bulletin of Hispanic Studies* 33 (1956): 1–16.
- Paulson, Roland. *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998.
- Penner, Allen R. "Fielding's Adaptation of Cervantes' Knight and Squire. The Character of Joseph." *Revue de Littérature Comparée* 41 (1967): 508–14.
- Reed, Walter L. "*Joseph Andrews* and the Quixotic: The Politics of

- the Classic." *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago: Chicago UP, 1981. 117–36.
- Riley, Edward C. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Tave, Stuart. *The Amiable Humorist*. Chicago: U Chicago P, 1960.
- Tuve, Rosamond. *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and their Posterity*. Princeton: Princeton UP, 1966.
- Williamson, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*. Trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1991.
- . "Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*." *Cervantes* 2 (1982): 43–67.