El Quijote y Fielding

Vicente Serra

Henry Fielding rindió sus primeras armas al servicio del quijotismo literario cuando, ampliando sus estudios en la Universidad de Leyden, Holanda (adonde fue en 1728) y absorbido por la lectura de las aventuras de *El ingenioso hidalgo,* se entretuvo en pergeñar la comedia *Don Quixote in England.*

Al enfrentarse con las dificultades de adaptar al héroe de La Mancha al medio inglés, sin que por ello perdiese su particular idiosincrasia, abandonó momentáneamente el proyecto.

El hecho de que posteriormente, en 1729, intentase resucitar esta comedia, llegando a proponer su representación, nos da idea del apego de Fieldging por esta su primera manifestación de la fusión de su sensibilidad creadora con el numen de Cervantes. Finalmente, en 1734, hizo una última revisión que se representó en el Little Theatre de Haymarket y que fue publicada aquel mismo año.

Aunque en la versión definitiva, Fielding no consiguió su empeño de infundir al caballero y al escudero una personalidad esencialmente inglesa, sí logró evitar que las cualidades específicas de los personajes originales quedasen desfiguradas en el proceso de su inserción en un ambiente típicamente anglosajón [1].

Lo que Fielding no logró en *Don Quixote in England,* lo consiguió con todos los honores en su primera novela, *The Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Adams; Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote,* publicada en 1742 y que muy pronto mereció el calificativo de verdadero Quijote inglés [2].

La chispa inicial de esta novela es, como en el caso de *El Quijote,* el intento de parodiar un género literario determinado, aunque, como en el caso de *El Quijote,* Fielding continuó toda su obra como reacción ante —y hasta podemos decir contra— una sociedad. Si Cervantes concibió *El Quijote* como una parodia de los libros de caballería, Fielding se propuso satirizar las novelas pseudomoralísticas y amaneradas de Richardson, haciendo una parodia de *Pamela* y de su hipócrita virtud, en la persona de un presunto hermano de la protagonista de esa novela, Joseph Andrews. En igual medida que Cervantes, Fielding no contó con su genio, que le desvió muy pronto del plan original y que, como a aquél, le llevó por los derroteros de la auténtica recreación de un mundo novelesco con entidad propia: el panorama épico-histórico de la vida de un país en una época determinada, basado en el recurso de una estructura peripatética y una postura omnipresente y omnisciente por parte del nararador, lo que le permite abarcar todas las facetas de tal caleidoscópica vista desde todos los án-

[1] La actitud general de desdén con que los críticos suelen tratar esta obra juvenil de Fielding, no es compartida por H. K. Banerji, quien en su estudio *Henry Fielding* (Oxford, 1929), p. 49, dice: «*Don Quixote in England* is a play that has received less attention than it deserves. Though Fielding was indebted to Cervantes for his principal characters, he contributes enough of his own genius to the play to make it one of the most original of his comedies».

[2] Para las citas textuales de las novelas de Fielding, ver *The Works of Henry Fielding,* Ed. Thomas Roscoe (Londres: Henry G. Bohn, 1856).

gulos posibles: desde el de los personajes, desde el del autor y desde el del lector. Sobre la misma fórmula de Cervantes, es su entrañable carácter inglés lo que confiere universalidad a la obra de Fielding, por lo mismo que la trascendencia de *El Quijote* es resultado de su acendrada españolidad.

A mi buen entender, el modo cervantino de Fielding no se agotó con *Joseph Andrews,* sino que, aunque de una manera más difusa y en mayor o menor medida, continuó en el resto de su quehacer novelístico: *The History of the Life of the late Mr. Jonathan Wild the Great* (1743), *Tom Jones, or the History of a Foundling* (1749) e *History of Amelia* (1751), obras todas ellas en que se encuentra suficiente evidencia del entretejido de elementos de origen quijotesco.

Un somero estudio de la personalidad de Cervantes y de Fielding, según nos la presentan sus biógrafos y, sobre todo, según queda reflejada en sus respectivas obras, nos pone enseguida al descubierto la afinidad de sus cualidades humanas, base de una misma actividad moral ante la vida y justificación de una misma actitud estética con respecto a su producción literaria.

Profundos conocedores uno y otro de las complejidades de la naturaleza humana, les animaba el mismo espíritu de comprensión y tolerancia ante sus flaquezas y miserias. Lucharon contra la hipocresía, la crueldad y la mezquindad, con las armas del humor, de la ironía y de la sátira compasiva. Su sentido de la justicia incluía siempre el concepto de caridad. Su escepticismo racional quedaba ampliamente compensado por un cordial optimismo. Esta entereza de carácter, aplicada a la materia literaria, da a sus obras el significado moral de que gozan más allá de todo intento de didáctica dogmática y sermonera [3]. Si percibimos algún resabio de aspereza, lo mismo en Cervantes que en Fielding, es siempre en su actitud ante los vicios de las clases altas. La aristocracia suele, por lo general, ser objeto de la máxima severidad a que puede llegar el magnánimo espíritu crítico de uno y otro novelista.

La ironía es el recurso de que se valen ambos autores para resolver el conflicto de su severidad moral y de su liberalidad en comprender y excusar las flaquezas de los hombres. Conscientes de la naturaleza paradójica de toda realidad humana y de que sólo una actitud ambivalente puede abarcar y hacer justicia a la totalidad de esa realidad contradictoria, adoptan una postura irónica como único medio de resolver la pugna entre lo relativo y lo absoluto, a un mismo tiempo negando y afirmando ideas mutuamente conflictivas, defendiendo y atacando a la vez. La ambivalencia de esa actitud irónica les permite, como autores, dar rienda suelta a su afectividad y a su espíritu crítico, sumergiéndose en el caudal de la narración, aunque produciendo la impresión de estar totalmente ajenos a su obra, la que parecen estar manipulando como si se tratara de un juego.

No menos que Cervantes tuvo Fielding conciencia de su originalidad formal en la roturación de nuevos terrenos en el campo narrativo de sus respectivos países. Si aquél, después de haberse ejercitado en todos lo géneros literarios entonces en boga y haberlos sintetizado en lo que fue la primera novela moderna, podría ufanarse de haber escrito una «nueva y jamás vista histoira» *(Don Quijote,* I, iii) [4], éste pudo decla-

[3] En sus vicisitudes personales, dieron ambos cumplidas pruebas de su calibre humano en la alegre resignación y paciencia con que se enfrentaron con las adversidades y el dolor. Fielding nos dejó el mejor documento de su fortaleza de espíritu en las notas autobiográficas de su *Journal of a Voyage to Lisbon,* que escribió aquejado de la hidropesía que poco después le llevaría a la muerte; enfermedad de que, por cierto, murió también Cervantes.

[4] En contra de la teoría unamuniana sobre la irrelevancia de Cervantes como autor de *El Quijote* (ver *Vida de Don Quijote y Sancho)* y el ensayo «Sobre la lectura e interpretación de *El Quijote»),* encuentro muy acertada la observación de Palacín Iglesias: «No hay en toda la literatura universal una obra en la que el autor haya dejado tan evidentes muestras de su plena conciencia del valor de lo que escribía, como las dejó Cervantes en *El Quijote» (El Quijote en la literatura universal,* Madrid, 1965, p.32).

Centro Virtual Cervantes

rar rotundamente y sin falsas modestias que es «the founder of a new province of writing» *(Tom Jones,* II, i). Esta aserción está de todo punto justificada dentro de la narrativa inglesa a la que indudablemente la limita Fielding, a juzgar por su alusión a «this kind of writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our language» (Prefacio a *Joseph Andrews)* [5], que nos recuerda la observación de Cervantes en su prólogo a las *Novelas ejemplares* sobre haber sido el primero en novelar en lengua castellana.

Esa conciencia del valor de su propia obra que Fielding, so capa de ironía, hace explícita repetidas veces —como cuando habla del momento en que «some future commentador shall take this work in hand» (T. J., I, vi), o se refiere a «some future historian, if any shall do me the honour of imitating my manner» (T. J. XVI, i), es la misma que Cervantes demuestra innumerables veces a lo largo de *El Quijote,* bien directamente o a través de sus personajes.

Fielding parece haber tomado como guía de su quehacer novelístico la teoría declarada y demostrada por Cervantes de «que la épica también puede escribirse en prosa como en verso» (D. Q. I, xivii), según las leyes formuladas en el siglo XVI por los comentadores de Aristóteles.

La base formal, y aun de la mayor de su contenido, de la novela fieldingneana es, no menos que en el caso de la cervantina, el concepto de poema épico burlesco en prosa. Es en el prefacio de *Joseph Andrews* donde Fielding expone con la más absoluta precisión su definición de este subgénero de la épica [6].

Aunque para su división de la épica en trágica y cómica —con respecto a su contenido— y en prosa y en verso —en cuanto a la forma—, parte Fielding de la consideración de la obra homérica y no hace en ningún momento referencia alguna a Cervantes, me parece indudable que no hubiese llegado a la definición a que llegó si no hubiera tendio en cuenta *El Quijote* como ejemplo de la teoría que desarrolla, en sus aspectos de comicidad y de prosa. En su acertada observación sobre la licitud de que la prosa sea vehículo apropiado para la épica, entrevemos su apoyo en la autoridad que pudo darle la obra cervantina. Dice Fielding: «As this poetry may tragic or comic, I will not scruple to say it maybe likervise either in verse or prose: for though it wants one particular, which the critic enumerates in the constituent parts of an epic poem, namely metre: yet, when any other kind of writing contains all its other parts, such as fable, action, characters, sentiments, and diction, and is deficient in metre only, it seems, I think, reasonable to refer it to the epic» (J. A., Prefacio). Por último, la definición fieldingneana de la épica cómica en prosa corresponde, en todos los detalles de acción, fábula, personajes y dicción, al concepto de la novela cervantina:

> «Now, a comic romance, is a comic epic in prose: differing from comedy, as the serious epic from tragedy: its action being more extended and comprehensive, containing a much larger circle of incidents, and introducing a greater variety of characters. It differs from the serious romance in its fable and action, in this: that as in the one they are grave and solemn, so in the other they are light and ridiculous: it differs in its characters by introducing persons of inferior rank, and consequently, of inferior manners, whereas the grave romance sets the highest before us: lastly, in its sentiments and diction, by preserving the ludicrous instead of the sublime.» (J. A., Prefacio).

[5] En su introducción a la edición de Joseph Andrews (Londres: Everyman, 1948), George Saintsbury resume el consenso de la opinión crítica sobre este aspecto de Fielding, al decir que «in England at least... Fielding was the first to display the qualities of the perfect novelist as distinguished from the romancer». En *Tom Jones,* Fielding se refiere de nuevo a «this kind of writing, of which we have set ouserlves at the head» (T.J. V, i).

[6] En *Tom Jones* encontramos también alusiones específicas a la novela como poema épico en prosa: «this heroic, historical, prosaic poem» (T.J. IV, i); «prosai-comi-epic writing» (T.J. V, i).

Centro Virtual Cervantes

La actitud del novelista como historiador es también característica de Fielding en la misma medida que lo había sido de Cervantes. En uno y otro, el método de narración novelística está íntimamente relacionado con sus coincidentes teorías de fidelidad a la naturaleza y de la función del detalle esencial en la trama de la realidad intrahistórica, según el concepto unamuniano.

En la redacción de su «tan verdadera historia», no le importa a Cervantes que el auténtico nombre del caballero manchego sea Quijada o Quesada o Quejana, sino que le basta que la narración «no se salga un punto de la verdad» interna, lógica, poética y transcendental. Así pasará por alto todo lo que no sea «cosa digna de ponerse en escritura», por extraordinario que pueda parecer, y se atendrá a la puntualidad de las «nimias y rateras», aunque significativas, para ejemplo de los «historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente..., dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra» (D.Q. I, XVI).

Nada sustancial, ciertamente, se dejan en el tintero ni Cervantes ni Fielding. En su continua intromisión en los entresijos de la narración, uno y otro sacan a la luz las más recónditas intenciones y pensamientos de los personajes, dan respuesta a preguntas latentes, si no formuladas, aclaran dudas y elucidan las conjeturas que el más capcioso de los lectores pueda aventurar.

En *Joseph Andrews,* Fielding parte también de la irrelevancia del nombre del protagonista en lo que atañe a la consideración de si su apellido debiera escribirse o no con una *s* final, diciendo: «To waive, therefore, a circumstance which... is not greatly material, I proceed to things of more consequence» (J.A. II, xiii), aplicando su teoría de que «it is my business to relate matters of fact with veracity» »T.J. IX, v).

Para la formulación de su teoría de la esencial realidad histórica, y en último término de la realidad poética como base de su narración —a la que, como Cervantes, llama «true history»— explícitamente expuesta en el capítulo I del libro III de *Joseph Andrews,* Fielding se apoya en su certera interpretación de los mismos conceptos sobre los que se basa *El Quijote,* según demuestran sus referencias directas a la inmortal novela. Después de denigrar la «historia» tradicional como fuente de falsedades en el tratamiento de los personajes, y de deficiencias e inexactitudes en la significación total del cuadro humano que ofrece, a pesar de la meticulosa recopilación de nombres de lugares y fechas, dice Fielding:

> «Though it may worth the examination of critics whether the shepherd Chrysostom, who, as Cervantes informs us, died for love of the fair Marcella, who hated him, was ever in Spain, will any one doubt but that such a silly fellow hath really existed? Is there in the world such a sceptic as to disbelieve the madness of Cardenio, the perfidy of Ferdinand, the impertinent curiosity of Anselmo, the weakness of Camilla, the irresolute friendship of Lothario?, though, perhaps, as to the time and place where these several persons lived, that good historian may be defficient... Is not such a book as that which records the achievements of the renowned Don Quixote more worthy the name of a history than even Mariana's?: for, whereas the latter is confined to a particular period of time, and to a particular nation, the former is the history of the world in general» (J.A. III, i)[7].

Otra de las particularidades que se han señalado en la relación Cervantes-Fielding es la interpolación por parte del novelista inglés de historias y digresiones ajenas a la

[7] En el capítulo I del libro II de *Tom Jones,* «Showing what kind of a History this is; what it is like, and what it is not like», Fielding insiste en su teoría, declarando que no se propone imitar «the painful and voluminous historian, who... thinks himself obliged to fill as much paper with the detail of months and years in which nothing remarkable happened, as he emplys upon those notable areas where the greatest scenes have been transacted on the human stage».

Centro Virtual Cervantes

trama de la narración, del mismo modo que lo había hecho el novelista español. Considero pertinente precisar aquí la analogía entre los dos novelistas en su actitud ante tales interpolaciones.

De las narraciones intercaladas, sólo las de *Joseph Andrews* resultan tan ajenas a la acción principal, como la novela de «El curioso impertinente» en *El Quijote:* los personajes no participan en la acción en absoluto. Para la historia de «Leonard y Paul», Fielding se vale del mismo recurso que Cervantes: la lectura de una obra impresa, mientras que la historia de «Leonora» se introduce como narración de un hecho real. Fielding nos ofrece las reacciones de los oyentes de ésta última —entre ellos Adams— con más profundidad y detalle que Cervantes con respecto al auditorio de «El curioso impertinente». Ambas narraciones coinciden en ser intalianizantes y en tener un fin moralizador. Si en «El curioso impertinente» tenemos el ejemplo de Anselmo, artífice de su propia desgracia a causa de su desmedida curiosidad, en Leonora se nos presenta a la víctima de su propia excesiva vanidad e inconstancia.

Tomando pie en la observación de Sansón Carrasco, al efecto de que una de las tachas que los lectores ponían a la primera parte de *El Quijote* era la inserción en ella de «El curioso impertinente», «no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tampoco tener que ver con la historia» (D.Q. II, iii), en el capítulo XLIV de la segunda parte justifica Cervantes su inclusión basado en la conveniencia de dar variedad a la acción principal con otro tipo de galas literarias diferentes de las que en la primera parte había considerado como no menos recomendables que la historia principal [8].

Aunque en la segunda parte de *El Quijote* se nos manifiesta la decisión del autor de limitarse al desarrollo de la acción principal y «pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir» (D.Q. II, xliv), sabido es que, no sólo a lo largo de toda la primera parte, sino también en la segunda, no guarda el novelista esta contención, dejándose en el tintero apenas alguno de todos los temas de que su gran entendimiento es capaz de tratar, lo que hace por medio de digresiones, mejor o peor acopladas al curso de la fábula.

Partiendo de la misma postura de justificada suficiencia, Fielding es más explícito en abrogarse el derecho de dejar correr su pluma en una no menor variedad de asuntos del entendimiento sobre la casi totalidad de la naturaleza humana. Así, dirigiéndose al lector le advierte: «Reader, I think proper, before we proceed any farther together, to acquaint thee, that I intend to digress, through the whole history, as often as I see occasion» (T.J. I, ii), y arrostra la posible ira de los objetadores, como cuando dice: «And here, in defiance of all the barking critics in the world, I must and will introduce a digression concerning true wisdom» (T.J. VI, iii).

La facilidad que Cervantes y Fielding tienen para lanzarse por los descampados de las más inusitadas lucubraciones, no empece para que uno y otro hagan uso del mismo irónicamente ingenuo recurso de hacer hincapié en las dificultades que les supone redactar un prólogo. Si Cervantes advierte al lector que, aunque le costó algún trabajo componer la historia, ninguno tuvo por mayor que hacer el prefacio, hasta el extremo de haber muchas veces tomado la pluma para volver a dejarla, por no saber

[8] «Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero Don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta Orden de la andante caballería, gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo la dulzura de su verdadera historia, sino los cuentos y episodios de ella, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia» (D.Q. I, xxviii).

Centro Virtual Cervantes

qué escribiría (D.Q. I, Prólogo), Fielding no es menos enfático al declarar en *Tom Jones:* «I can with less pains write one of the books of this history, than the prefatory chapter to each of them» (T.J. XVI, i).

No obstante, abundan las situaciones en que Fielding explícitamente se excusa por sus digresiones y las justifica por ser necesarias para una cabal comprensión de la psicología de los personajes o por motivos estilísticos [9]. La razón estética aducida por Fielding es la de aplicar la ley de contrastes constitutiva del concepto de belleza, así natural como artificial: «Thus the beauty of day, and that of summer, is set off by the horror of night and winter. And, I believe, if it was possible for a man to have seen only the two former, he would have a very imperfect idea of their beauty» (T.J. V, i). Aunque, refiriéndose a este conocimiento, Fielding dice que «if it hath been discovered, hath not, to our remembrance, been wrought on by any ancient or modern writer» (T.J. V, i), no nos cabe duda alguna de que lo había visto actualizado, y en grado sumo, en la obra de Cervantes.

[9] «And now, reader, I hope thou wilt pardon this long digression which seemed to me necessary to vindicate the great character of Mrs. Slipslop» (J.A. II, xiii). Refiriéndose a cada uno de los capítulos iniciales de los 18 libros de *Tom Jones,* dice Fielding: «we shall proceed to lay before the reader the [aesthetic] reasons which have induced us to intersperse these several digressive essays in the course of this work» (T.J. V, i).

Centro Virtual Cervantes