

CERVANTES Y LA *QUIXOTIC FICTION*: LA PARODIA DE GÉNEROS

La crítica quijotesca a la sociedad británica se inició en el siglo XVII en episodios puntuales de textos como *The Cruel Brother* (1630) de D'Avenant, *The Triumph of Peace* (1634) de Shirley o *Hudibras* de Samuel Butler, y en adaptaciones del *Quijote* a la lengua y la cultura inglesas, v.gr. el drama *History of Donquixot, or, the Knight of the illfavoured face* (n.d.) o *Don Quixote* (1687) de John Philips, que culminarían con *Don Quixote in England* (1734) de Fielding. No obstante, si los intereses y las aspiraciones intelectuales del siglo XVII suscitaron sólo traducciones, adaptaciones y episodios aislados, el XVIII produjo novelas que narraban exclusivamente las aventuras de un protagonista de corte quijotesco. *The Female Quixote* (1752), de Charlotte Lennox, es el primer ejemplo de este subgénero novelístico que finaliza con *Northanger Abbey*, escrita por Jane Austen entre 1798 y 1803, y publicada póstumamente en 1818.

Las parodias de Lennox y Austen no sólo son emblemáticas en la cronología de la *quixotic fiction*, representan, además, los dos ejemplos de mayor calidad literaria. Por estas razones y porque *The Female Quixote* y *Northanger Abbey* se ocupan de parodiar dos de las corrientes novelísticas de mayor difusión a lo largo del siglo XVIII, he estimado más provechoso centrarme en ellas a la hora de considerar la influencia cervantina en las parodias quijotescas de la literatura británica. Sin embargo, y a pesar de que la mayoría de los críticos se han manifestado partidarios de considerar que estas dos novelas son parodias de géneros literarios, se han publicado algunos estudios que cuestionan las teorías que anteriormente se habían entendido como axio-

máticas¹: en su introducción para la edición de 1989 de *The Female Quixote*, Margaret Doody² esboza una serie de argumentos con que logra presentar este texto como un romance de pretensiones feministas y a Lennox como una apasionada autora de romances; Elaine Kauvar³ controvierte el cervantismo de *Northanger Abbey* y reivindica la novela de Lennox como su principal antecedente. Al tratar de delimitar las características cervantinas en estas dos obras, este ensayo facilitará asimismo una serie de datos y conclusiones que atañen a las hipótesis de Margaret Doody y de Elaine Kauvar.

Cervantes construye su parodia de los romances sobre la crítica contenida en diferentes elementos del *Quijote*. (Al esbozar las líneas que el autor siguió para ejecutar sus intenciones críticas contra el romance me guiaré principalmente por la síntesis que Edward C. Riley ofrece en su *Teoría de la novela en Cervantes*⁴.) La crítica literaria en el *Quijote* se realiza de dos maneras: dentro de la ficción, y por medio de juicios directos emitidos por personajes, como el canónigo y el cura. El elemento principal de la parodia es un *quijote*, personaje incapaz de distinguir la ficción de la realidad y que parodia los romances involuntariamente cuando se esfuerza en vivir la realidad de acuerdo con normas de conducta poéticas. Al basar su comportamiento en los modelos extraídos de la ficción literaria, el quijote compone versos, imita el lenguaje de los romances, asigna a los demás personajes identidades ficticias típicas de esta tradición literaria y, por supuesto, actúa de acuerdo a los cánones de conducta que rigen el código de honor caballeresco. Por ello, el texto recoge dos versiones o verdades: la histórica, que es la realidad

¹ La perspectiva crítica en torno a la influencia cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII ha cambiado en la segunda mitad de los noventa, reivindicándose ahora el influjo quijotesco en la globalidad de los novelistas de este siglo. Véase ROLAND PAULSON, *Don Quijote in England: The Aesthetics of Laughter*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998; HOMER BROWN, *Institutions of the English Novel from Defoe to Scott*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997; BREAM S. HAMMOND, «Mid-century Quixotism and the Defence of the Novel», *Eighteenth-century Fiction*, X, 3, 1998, 1-20.

² MARGARET ANNE DOODY, «Introduction», en CHARLOTTE LENNOX, *The Female Quixote*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1989.

³ ELAINE M. KAUVAR, «Jane Austen and *The Female Quixote*», *Studies in the Novel*, 2, Summer 1970, 211-221.

⁴ EDWARD C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, 1981. Véanse también CELINA SABOR DE CORTÁZAR, «El *Quijote*, parodia antihumanística. Sobre literatura paródica en la España barroca», *Anales Cervantinos*, XXII, 1984, 59-75; EDUARDO URBINA, «Parodia y creación», en *Principios y fines del Quijote*. Potomac, Scripta Humanística, 1990, 129 y ss.; AGUSTÍN REDONDO, «Don Quijote: envés paródico de los héroes de los libros de caballerías», en *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid, Castalia, 1997, 294-299.

misma como la ven los lectores y todos los personajes con la excepción de don Quijote, y la ideal o poética que don Quijote recrea en su mente. Desde el punto de vista estilístico, los aspectos más notables del texto son la idealización, el realismo, la viveza visual y la variedad lingüística ⁵.

Con la excepción de Doody, la crítica ha entendido *The Female Quixote* como una parodia de los romances que disfrutaban de la atención de gran parte de los lectores británicos del siglo XVIII ⁶. Es ésta, muy probablemente, la novela más afín al *Quijote*, ya que participa de los mismos aspectos temáticos, estructurales y críticos: de un protagonista de psicología idéntica a la de don Quijote; una organización episódica similar —aunque el viaje sea casi inexistente se fundamenta en la sucesión episódica y la inclusión de episodios intercalados—, y un mismo fin —la parodia del romance— por un mismo motivo —su desfase ante el nacimiento de la novela—. Charlotte Lennox se encargó de disipar cualquier tipo de duda acerca de la influencia cervantina en *The Female Quixote* declarando en el título del primer capítulo que la idea había sido «borrowed from Cervantes» y titulado su novela igual que la fuente —salvando las diferencias de género entre los protagonistas—. A la crítica no le ha restado sino procurar analogías de tipo situacional que contribuyan a ilustrar el influjo de la fuente sobre *The Female Quixote*. Se han apuntado, asimismo, similitudes de tipo léxico, quedando la estructura de la novela ignorada por los intereses de la crítica ⁷, quizá, insisto, porque la obviedad podía hacer redundante cualquier estudio.

⁵ Sobre la idealización, el realismo y la viveza visual véase EDWARD C. RILEY, *Introducción al Quijote*. Barcelona, Editorial Crítica, 1990, 202. Sobre la variedad lingüística véase ÁNGEL ROSENBLAT, *La lengua del Quijote*. Madrid, Gredos, 1981, 347.

⁶ DUNCAN ISLES, «The Writing of *The Female Quixote*», en CHARLOTTE LENNOX, *The Female Quixote*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1989, 420-424, 420. LAURIE LANGBAUER, «Romance Revised: Charlotte Lennox's *The Female Quixote*», *Novel*, 18, Fall 1984, 29-49. MARGARET DALZIEL, «Introduction», CHARLOTTE LENNOX, *The Female Quixote*. Oxford, Oxford University Press, 1970, xv. DALE SPENDER, *Mothers of the Novel: One Hundred Good Women Writers Before Jane Austen*. Londres, Pandora, 1986, 201. MARY LASCELLES, *Jane Austen and her Work*. Oxford, Clarendon Press, 1939, 71. ELAINE M. KAUVAR, *op. cit.*, 212. MIRIAM ROSSITER SMALL, «*The Female Quixote* and other Quixotic Imitations of the Eighteenth Century», en *Charlotte Ramsey Lennox. An Eighteenth-Century Lady of Letters*. New Haven, Yale University Press, 1935, 64-117, 64.

⁷ Con la excepción de la nota crítica de Henry Fielding para el *Covent-Garden Journal* en que compara las características estructurales de ambas novelas en relación a sus respectivas aproximaciones al concepto de *epic regularity*. Véase GERALD E. JENSEN (ed.), *The Covent-Garden Journal*. New Haven, 1915, I, 279-282.

Miriam Small afirma —después de asegurar que *The Female Quixote* es «an imitation of Cervantes' satire of the romances»⁸— que:

The idea [of the composition of *The Female Quixote*] is definitely taken from the earlier work [*Don Quixote*]; a person is induced to a distorted view of the life from too much reading of unnatural romances. There, however, the resemblance practically ceases... No incidents are copied from Cervantes⁹.

Small observa también cómo las palabras que Arabella pronuncia solemne y pomposamente «The Law has no power over heroes; they will kill as many Men as they please without being called to any Account for it»¹⁰ (128) son eco de aquellas que don Quijote pronuncia cuando Sancho le advierte que liberar a galeotes es un delito castigado con severidad por la justicia civil (I, 22). En lugar de equiparar episodios con otros del original, Small se aproxima a las relaciones entre ambas novelas generalizando que *The Female Quixote* «possesses something of the spirit and tone of the original»¹¹. En cuanto al léxico, Small apunta que el empleo recurrente, por parte de Arabella, del adverbio «questionless»¹² es un préstamo del original cervantino, en cuyas traducciones al inglés aparece asiduamente en labios de don Quijote.

Margaret Dalziel¹³ ha señalado cuatro episodios como paralelos: cuando Arabella defiende a Edward, que es reflejo de la liberación de Andrés; la idea de la quema de libros por parte de los familiares de don Quijote y de Arabella; la heroica actitud de Arabella al aproximarse a Miss Groves y a la acompañante del oficial de marina en Vauxhall, que es copia exacta del caballeroso proceder de don Quijote, y el discurso del *Doctor of Divinity*, semejante al del canónigo. En estudios posteriores¹⁴, Dalziel ha estimado como análogas la disquisición de Arabella acerca de cómo «The Law has no power over heroes» y las protestas que don Quijote hace al liberar a los galeotes.

Pero las similitudes temáticas y estilísticas con el *Quijote* que pueden observarse en *The Female Quixote* alcanzan tanto a los per-

⁸ MIRIAM ROSSITER SMALL, *op. cit.*, 64.

⁹ *Ibid.*, 97.

¹⁰ Todas las citas provienen de la edición de 1989 de Margaret Dalziel para Oxford University Press (Oxford y Nueva York).

¹¹ MIRIAM ROSSITER SMALL, *op. cit.*, 116.

¹² *Ibid.*, 97.

¹³ MARGARET DALZIEL, «Introduction», *op. cit.*, xiv.

¹⁴ MARGARET DALZIEL, «Explanatory Notes», en CHARLOTTE LENNOX, *The Female Quixote*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1989, 388-418, 392, 398.

sonajes como a las formas de parodiar. Entre los personajes de *The Female Quixote* que son correlativos de otros en el original cervantino se encuentran, además de la protagonista, muchos de los principales a la acción: Lucy, el *Marquis* padre de Arabella, la *Countess*, el *Doctor of Divinity* y George.

Arabella es el personaje que más se ajusta al modelo quijotesco en *The Female Quixote* y quizá en la historia de la literatura. Las similitudes entre la «quijota» inglesa y el quijote español son numerosísimas. Los cuadros psicopatológicos¹⁵ que ambos presentan coinciden en la casi totalidad de sus síntomas; tanto don Quijote como Arabella padecen los síntomas propios de una esquizofrenia: disociación del pensamiento con lucidez del conocimiento; y alucinaciones que el enfermo insiste en declarar que pertenecen a la realidad por absurdas que puedan ser. Ambos casos se resuelven satisfactoriamente con sendas curaciones; no obstante, el delirio persecutorio, característico de esta variedad de demencia, hace el cuadro esquizofrénico de Arabella más típico que el de don Quijote, que no sufre de esta manía. En general, y con esta excepción, los rasgos psicopatológicos que caracterizan a don Quijote y a Arabella son idénticos, tanto que resulta improbable —si no imposible— que la imaginación de Lennox pudiese concebir un personaje de psicología tan enrevesada sin antes fijarse en el antecedente definido del que conocía todos los detalles. Los trastornos mentales que estos personajes sufren no sólo son equiparables, su exposición en la narración es también similar: en el primer capítulo del *Quijote* se especifica cómo al protagonista «llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros»; por su parte, Arabella «supposing Romances were real pictures of Life, from them she drew all her Notions and Expectations» (7). A partir de estas bases psicológicas, Lennox determina el patrón de conducta de Arabella según Cervantes estableció el de don Quijote, como ilustra el análisis behaviorista que a continuación ofrezco.

Uno de los aspectos más sorprendente del comportamiento de don Quijote es la alternancia entre el dislate verbal y el discurso razonable. Los consejos que el hidalgo manchego da a su escudero para el buen gobierno y para los cuidados del cuerpo son de un entendimiento cristalino (II, 42, 43), como también lo son el dis-

¹⁵ Edwin Williamson entiende la locura de don Quijote como un «supuesto literario»: EDWIN WILLIAMSON, «La naturaleza de la locura en el *Quijote*», en *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid, Taurus, 1991, 133-145, 137. Por el contrario, Otis G. Green reconoce en don Quijote todos los síntomas de la demencia según los presentó HUARTE DE SAN JUAN en su *Examen de conciencia* (1575): OTIS H. GREEN, *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*. Lexington, 1970, 171-184.

curso que evita una refriega en la boda de Camacho el rico (II, 21) o las recomendaciones que ofrece al Caballero del Verde Gabán acerca de la educación de los hijos (II, XVI), que hacen que éste vaya «perdiendo de la opinión que de él tenía de ser mentecato» y se pregunte si don Quijote era «un cuerdo loco o un loco que tiraba a cuerdo». Del mismo modo, Arabella sorprende a quienes han sido testigos de sus excentricidades con lúcidas disquisiciones acerca del comportamiento de Charlotte Glanville en el capítulo «In which our heroine, as we presume, shews herself in two very different Lights». Los juicios que Arabella emite producen la admiración de Sir Charles, quien «expressed much Admiration of her Wit, telling her, if she had been a Man, she would have made a great Figure in Parliament» (311), y proclama que «*Arabella... was a very sensible young Lady*» (314). En los últimos capítulos de la novela, Arabella añade a su esquizofrénica percepción de la realidad «such sensible Reasoning on the Nature of that Fondness for Fame, which prompted her to so rash an Undertaking, that the Doctor left her in strange Embarrassment, not knowing how to account for a Mind at once so enlighten'd, and so ridiculous» (367).

Don Quijote se esfuerza en todo momento en adecuar su comportamiento al de los ideales masculinos de los romances. Sus alusiones a Amadís son una constante a lo largo de la novela; al afrontar su retiro en Sierra Morena divaga primeramente sobre si debe imitar a Roldán en su marcial bravura o a Amadís en sus amorosas cuitas, para finalmente resolver: «Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere: del cual se dirá lo que del otro se dijo... venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo que comenzar por imitaros» (I, 27). Arabella se esfuerza asimismo en hacer su conducta afín a la de las heroínas de los romances. La narradora descubre desde el principio del relato que Arabella se fija en «those great Princes and Princesses, whose Actions... proposed for the model of hers» (55). En un momento de la historia, Arabella decide responder a una carta de George, pero antes de que Lucy regrese con papel y pluma, repara en que «*Amalazontha, whose Example, in order to avoid the Censure of future Ages, she was resolved exactly to follow, did not write to Ambiomer*» (181). La justificación que Arabella interpone ante aquellos que le reprochan lo ridículo de su conducta es siempre la misma: las heroínas de los romances obraron de la misma guisa, e incluso increpa a quienes no adecúan su comportamiento a los cánones de los romances, v.gr. cuando Lucy expresa sus limitaciones como narradora Arabella la reprende: «Did you ever hear of any Woman that refused to relate her Lady's Story, when desired?» (121). La razón por la que Arabella

decide consentir la compañía de Glanville es la misma que convierte a don Quijote en un enamorado modelo. Acerca de los preparativos que don Quijote hace para iniciarse en el oficio de la caballería, se refiere cómo:

Limpias, pues, sus armas, hecho el morrión celada, puesto nombre a su rocín, y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma (I, 1).

Después de haber desdeñado las insinuaciones de Mr. Hervey y al verse acosada tanto por el arreglo matrimonial que su padre ha dispuesto como por el ímpetu de Glanville —a quien en un principio rechaza por no corresponderse con los modelos caballerescos—, Arabella resuelve no censurar el amor de este pretendiente, puesto que «there was not any Ladies in Romances, in the same circumstances with herself who was without a favoured Lover» (35), y Glanville es el único que le sirve al caso en ese momento.

Como las de don Quijote, las alucinaciones de Arabella son interpretaciones desviadas de la realidad. Las alucinaciones que se producen en el *Quijote* son de tres tipos: percepción distorsionada de personajes, de objetos y de situaciones. Los ejemplos de estas tres variedades son innumerables y se suceden a lo largo de toda la novela. Entre los ejemplos de la distorsión perceptiva de personajes se pueden citar la convicción que el caballero tiene de que la labradora Aldonza Lorenzo es la princesa Dulcinea (I, 1), de que los religiosos de San Benito son encantadores (I, 8), o de que los pastores y sus rebaños son Alifanfarrón y Pentapolín del Arremangado Brazo con sus respectivos ejércitos dispuestos a entrar en batalla (I, 18). Don Quijote también confunde objetos ordinarios por objetos característicos de la acción caballeresca: ve castillos donde hay ventas, gigantes donde molinos o cueros de vino, cree que la bacía del barbero es el yelmo de Mambrino, etc. Por último, las situaciones de corte caballeresco inundan la totalidad de la ficción, puesto que don Quijote asume que todo lo que acontece es verdad poética en lugar de verdad histórica.

Por su parte, Arabella reconoce a la mayoría de los personajes como individuos propios de una acción poética, invirtiendo sus identidades para adecuarlas a su percepción del mundo: toma a los ladrones por caballeros (258) y a los *haymakers* por ladrones (157); a Edward, el jardinero ladrón, por un príncipe que enamorado de ella ha decidido adoptar esa humilde condición para disfrutar del privilegio de su compañía (22); o piensa que Miss Groves es Candance, protagonista del romance de Scudéry (67). Aunque no reconozca

objetos de uso ordinario como pertenecientes al mundo del romance, Arabella se cree en todo momento la protagonista de una realidad poética, y al actuar como las heroínas de los romances realiza una serie de gestos que son incomprensibles para sus interlocutores: la amable invitación que hace a George en los «Olympic Games» (81) es tan impropia de la Inglaterra del siglo XVIII como habitual en los romances; y al tender su mano para que Selvin la bese, se confunden la sorpresa de la mentalidad del siglo XVIII con el desprecio que tal afrenta supondría en la ficción literaria. Los muchos ejemplos de lo que Arabella se empeña en entender como intentos de rapto son también ejemplo de interpretación distorsionada de personajes y situaciones. Con la excepción del *Doctor of Divinity* y del *Master Gardener*, Arabella cree que todos los hombres que han contemplado su belleza están enamorados de ella; salvo sus familiares, esto es, Glanville y Sir Charles, Arabella teme que el resto de los caballeros que la aman desesperadamente la rapten con la intención de violarla.

Don Quijote asume que su valor y constancia en el ejercicio de la caballería y en su amor por Dulcinea le granjearán el interés de historiadores que inmortalizarán su vida. Arabella, convencida de que su altísima beldad la hará ser amada por una infinidad de caballeros, vive bajo la convicción de que sus aventuras serán escritas en el futuro. En el capítulo 5 del Libro III, Arabella explica a Lucy cómo debe relatar su historia a George; instantes antes, Arabella ha discutido con Charlotte la relevancia que sus aventuras alcanzarán en los anales de la Literatura y la Historia:

You shall know my History; which will explain many things you seem to be surprised at, at present.

Your History, said *Miss Granville!* Why, will you write your own History then?

I shall not write it, said *Arabella*; tho', questionless, it will be written after my Death (110).

En su exhaustivo conocimiento de los romances, Arabella es consciente de que uno de los rasgos estilísticos más acentuados de este tipo de literatura es el detallismo y la «minuciosidad histórica»; por ello, supone que los historiadores recurrirán a su criada para registrar todos los pormenores e intimidades de su vida. En el capítulo 14 del Libro VII no duda en hacer a Lucy partícipe de ciertos detalles y explicar: «This I thought proper to tell you... that you may not fall into that Mistake when you are called to relate my Adventures» (306).

Por último, debe repararse en las características que han hecho de don Quijote uno de los personajes más queridos de la literatura

universal y, particularmente, de los literatos británicos: su nobleza y bondad. Don Quijote se esfuerza en todo momento en ayudar al prójimo, sobre todo cuando el prójimo se encuentra desvalido ante la injusta opresión que sobre él/ella ejerce alguna fuerza tiránica a que sólo puede hacer frente el arrojo de un esforzado caballero, como es el caso de Micomicona o de doña Rodríguez. Esta misma actitud castiga al caballero con un amargo sentido de culpabilidad cuando se cree la causa de la desdicha de su prójimo, como en el incidente que protagoniza con la doncella Altisidora (II, 45). En efecto, el caballero se siente culpable del dolor que inflige a las doncellas que supone enamoradas de él, como confiesa a Altisidora: «a mí me pesa de que hayáis colocado en mí vuestros pensamientos» (II, 70). Aunque la arrogancia sea una constante en su conducta, Arabella se aflige al contemplar tanto caballero infeliz por la imposibilidad de alcanzar su amor, y da muestras de una profunda y sincera consternación siempre que *sus pretendientes* se encuentran postergados por alguna pasajera indisposición que ella supone mal de amor. La bondad de Arabella se pone de manifiesto en su sentimiento de culpabilidad. Este pesar se refleja, como en el original cervantino, en los pensamientos de la protagonista sobre los enamorados a quienes su heroica indiferencia ha condenado a la desdicha. El complejo de culpa de Arabella se torna tormento cuando comprende que el amor que esos caballeros sienten por ella ha privado a otras doncellas del amor verdadero que aquellos les habrían jurado; Arabella confiesa no desear la muerte de George y Glanville (194, 134)¹⁶, pero se siente culpable de que Philonice no sea rescatada por George y quede a merced de su raptor (254), y de que Glanville haya abandonado a la *Princess of Gaul* (350).

La figura del sirviente es un importante complemento a la del quijote. Sancho es, principalmente, la contraposición a su sofisticado amo y la fuente de un buen número de situaciones cómicas que se producen a raíz de su particular psicología. La quijota inglesa no podía quedar desproveída de una criada con quien compartir sus excentricidades. Lucy participa de las características que han hecho famoso a Sancho —es el único personaje que llega a creer en las fantasías de su ama, y la simpleza de su intelecto produce un efecto cómico en la casi totalidad de los episodios en que interviene— y, probablemente, sea la mejor imitación literaria del escudero.

¹⁶ Este complejo de culpa sirve también para diferenciar a la *verdadera* Arabella, sensible y bondadosa, que surge al final de la novela de la heroína que ella se cree y que debe comportarse como los arrogantes modelos literarios, por lo que afirma: «Do you think I have any Cause to accuse myself, tho' Five thousand Men were to die for me?» (175).

Don Quijote convence a Sancho de la importancia de las aventuras y de que es posible y lícito acometerlas¹⁷. Como Sancho, Lucy es una criada fiel a su ama y desconocedora del mundo, aspectos que la hacen creer en la actitud de Arabella. La seguridad que Arabella muestra en su heroico proceder induce a Lucy a aceptar como ineludible el protocolo de las cartas, como inminente el peligro de un rapto con su posterior violación, e incluso a imitar el lenguaje propio de los romances.

Ciertamente, Lucy rige su proceder según las normas de conducta de Arabella, v.gr. cuando recibe a dos mensajeros que portan sendas cartas de Selvin y Tinsel, Lucy asume, como hubiera asumido Arabella, que son cartas de amor, y «refus'd them, saying, her Lady would turn her away, if she received such Sort of Letters» (292). En la absorción que el mundo fantástico de Arabella ejerce sobre ella, Lucy llega a hablar empleando la misma terminología que su ama, v.gr. en su manera de dirigirse a Tinsel: «Sir, if you'll promise me faithfully, you are not in Love with my Lady, I'll go and deliver your Message»¹⁸ (397), y ante la respuesta de su interlocutor afirma: «Then 'tis likely you would die, that's all... without my Lady would be so kind to command you to live» (398). Al igual que Sancho del afán aventurero de don Quijote, Lucy no duda de la obsesión principal de su señora —el temor a un rapto—, produciendo dos situaciones que pueden contarse entre las más cómicas de esta novela. La primera de estas escenas está contenida en el Libro II, y se produce cuando Arabella recela de Edward, y es Lucy quien da más muestras de terror: «I am so frightened, that I think of nothing but that terrible Man, that wants to carry you away» (93) confiesa a su ama, e incluso le propone un plan para escapar del presunto violador: «Suppose... your Ladiship went down the Stairs that lead to the Dressing-room into the garden; and you may hide yourself in the gardener's House till *Mr. Glanville* come» (94). Más adelante, Lucy no duda en apresurarse a informar a Glanville: «You must know, Sir... that there came a Man here to take away my Lady: A great Man he is, though he worked in the Gardens; for he was in

¹⁷ La noción de qui jotización en Sancho propuesta por Salvador de Madariaga (*Guía del lector del Quijote* [Buenos Aires, 1947], 165-176), ha sido desarrollada por: FERNANDO SAINZ, «Don Quijote educador de Sancho», *Hispania*, XXXIV, 1951, 363-365; VÍCTOR OELSCHLÄGER, «Sancho's Zest for the Quest», *Hispania*, XLI, 1958, 73-76; DOROTHY THARPE, «The 'Education' of Sancho Seen in his Personal References», *Modern Language Journal*, XLV, 1961, 244-248; R. M. FLORES, «Sancho's Fabrications: A Mirror of the Development of his Imagination», *Hispanic Review*, XXVIII, 1970, 174-182.

¹⁸ Adviértase aquí cómo la combinación de terminología al estilo heroico con las fallas en la concordancia de tiempos y la prosodia (en el texto a través de la puntuación) elevan el tono cómico de la escena.

Love with her: And so he would not own who he was» (97). En la segunda, la cobardía de Lucy, adulterada por el temor a que Arabella sea raptada, desemboca en una hilarante confusión: Tinsel visita a Arabella, y Lucy, que como su ama tiene la certeza de que el visitante está locamente enamorado, le prohíbe el acceso; la determinación de Tinsel por abrirse paso es interpretada por Lucy como un intento de rapto, por lo que grita: «Help! Help! for Heaven's Sake! My Lady will be carry'd away» (300). Arabella se desmaya por la impresión que el aviso le produce, mientras que Glanville, Sir Charles y Charlotte acuden presurosos en su ayuda.

Como cualquier criado, Lucy proviene de la clase baja y carece de una formación intelectual. En este respecto, posee dos de los tres rasgos que caracterizan a Sancho: sus continuos vicios de dicción¹⁹ y su incapacidad de recordar palabras y mensajes —siendo el tercero la afición del escudero por reforzar su discurso con refranes—. Como Sancho en su dicción, Lucy incurre también en una serie de irregularidades en el uso del idioma: «you are the most-heartedest Lady I ever knew in my born days» (175) le dice a Arabella; «My Lady bad me say, that she will grant—No, that she consents to grant you a short Dience» explica a Tinsel, quien le corrige «Audience you would say Child» (299). Sancho es incapaz de recordar palabras extranjeras, a Cide Hamete Benengeli lo llama Cide Hamete Berenjena (II, 1), y Lucy, a pesar de repetirla varias veces para no dejarla escapar de su memoria, olvida «billet-doux» (292), palabra clave para justificar a su señora la aceptación de una carta. Sancho olvida el contenido de la carta que ha memorizado y que debe recitar a Dulcinea de parte de don Quijote (I, 25), y Lucy no consigue recordar los mensajes que debe dar a Tinsel (299) y a Glanville (350) de parte de Arabella.

La torpeza de los criados en su dicción y entendimiento produce el enojo de los quiijotes. Don Quijote no para de insultar a Sancho a lo largo de toda la novela, ora por su avaricia ora por su bajo intelecto. Arabella se encuentra a menudo «enrag'd at her [Lucy's] stupidity» (305) y también la increpa, casi siempre con el mismo insulto: «wench» (93, 175, 293, 298, 299, 305, 307), que suele acompañar de los adjetivos *simple* y *foolish*. Especialmente cómico es el pasaje en que Arabella compara a Lucy con Barsina, personaje de *Cassandra*, y Lucy, que se cree insultada, protesta inocentemente: «I am no *Barsina*, as your Ladiship calls me» (298).

¹⁹ Cf. A. T. CLOSE, «Sancho Panza: Wise Fool», *Modern Language Review*, LXVIII, 1973, 344-357; R. M. FLORES, «Don Quijote de la Mancha: perspectivismo narrativo y perspectivismo crítico», *Revista Canadiense de estudios hispánicos*, XXXI, 2, 1997, 273-293.

Al contrario que Sancho, Lucy no es avariciosa ni tampoco glotona, pero esas son características hasta cierto punto menores del comportamiento del escudero: su condición de criada, su función como único soporte en que la quijota se apoya para continuar con sus excentricidades, así como sus cómicos olvidos y equivocaciones hacen de Lucy uno de los personajes más parecidos a Sancho de toda la literatura universal.

La sobrina es el único familiar de don Quijote con presencia en la novela; junto a ella, el ama completa el círculo doméstico del hidalgo. La preocupación de estos dos personajes por el estado de salud de don Quijote, y su animadversión por los romances se manifiesta en los pasajes que acontecen en la aldea. El padre de Arabella, que ha consentido al paulatino almacenamiento de romances en la residencia familiar, también reprueba este género literario. El *Marquis* excusa el desprecio que Glanville ha demostrado sentir por los romances tildando el que Arabella había ofrecido a su primo de «foolish old-fashioned Book» (53) y concluyendo que «These foolish Books... have turn'd her [Arabella's] brain», por lo que deben ser quemados (55). Una vez muerto el *Marquis*, la custodia de Arabella pasa a su tío, Sir Charles Glanville, quien también expresa su repudio por los romances y se muestra convencido de que este tipo de literatura es responsable de los trastornos mentales de su protegida. En una de sus primeras conversaciones con Arabella, Sir Charles se desespera ante la insistencia de la joven en exaltar los romances y la increpa: «I never could like such Romances, not I; for they only spoil Youth, and put strange Notions into their heads» (61).

En ambas obras aparecen personajes que intentan convencer al quijote del perjuicio que los romances les han producido. En el *Quijote* es el canónigo quien se esfuerza en persuadir a don Quijote de la falsedad de los romances (mientras que Sansón Carrasco prefiere actuar en lugar de discutir). En *The Female Quixote* se incluyen dos conversaciones en que sendos personajes intentan disuadir a Arabella de que vive en un mundo de fantasía. La primera en intentarlo es la *Countess*, que basa su argumento en el aspecto moral de los romances para, por esta vía, desenmascarar sus incongruencias. El segundo personaje es el *Doctor of Divinity*, que finalmente logra convencer a Arabella de que su percepción del mundo es errónea. Tanto en *The Female Quixote* como en el *Quijote*, el personaje que se aproxima al protagonista con la intención de mostrarle todo lo absurdo de los romances es un miembro de la Iglesia con amplios conocimientos de literatura, cultura y ciencia general. Estas dos conversaciones entre clérigo y quijote se guían por la misma organización de ideas. El canónigo (I, 47-48) pretende hacer ver a

don Quijote que los romances son «falsos y embusteros» y que «contienen necesidades», a lo que don Quijote responde que es imposible que sus contenidos sean falsos ya que se sostienen en verdades y narran hechos históricos, como demuestran los muchos detalles que ofrecen. Los argumentos del *Doctor* se orientan primero a demostrar que la trama de los romances no es rigurosamente histórica, para después descubrir las necesidades que encierran; todo en un breve argumento, ya que, como apunta el *Doctor*, «some of the Arguments by which I intended to shew the Falshood of these narratives may be now used to prove their Absurdity» (375). El canónigo entiende los romances como «cuentos disparatados que atienden solamente a deleitar y no a enseñar» (I, 47), mientras que el *Doctor* afirma que los «Romances are for children» y que no se pueden considerar literatura seria (374). Sobre los autores del género afirma el canónigo que «han compuesto semejantes libros, sin tener advertencia a ningún buen discurso, ni al arte y regla por donde pudieran guiarse y hacerse famosos en prosa» (I, 47); y el *Doctor* no duda en tacharlos de «Scribblers» (374).

El último de los personajes de ascendencia cervantina es George, quien desempeña un papel destacado en la novela: desde el punto de vista estilístico, su «History», relatada a lo largo de todo el Libro VI, es uno de los pasajes más cómicos; en lo referente a la calidad paródica de *The Female Quixote* George es el único personaje que, siendo conocedor del mundo que la quijota cree habitar y consciente, como el que más, de la gravedad de la demencia de ésta, decide beneficiarse de la enfermedad de Arabella. George pretende sacar partido de los trastornos mentales de Arabella para casarse con ella y con su abultada fortuna; con este fin urde una serie de maquiavélicos engaños que favorecen el tono cómico de la parodia: se introduce en el mundo fantástico de la quijota por medio del relato de historias heroicas y de la presentación de personajes que fingen pertenecer a ese mismo mundo. Además de la «History» del Libro VI, en que intenta presentarse a Arabella como un caballero digno de su atención, George se esfuerza en todo momento en adecuar su comportamiento al que Arabella espera de un héroe, como puede observarse en el exacerbado léxico que emplea en sus conversaciones con ella (144, 158, 195).

George no prescinde de la presión que otras personas puedan ejercer sobre Arabella: siendo sabedor del protocolo por el que Arabella rige su conducta y sus sentimientos, George no duda en pagar a una actriz para que se presente a ella como una princesa atormentada por la desaparición de su amado, que dice ser Glanville. Cuando recurre a terceros y hace que su recreación del mundo heroico resulte bochornosa para el burlado, George demuestra su

falta de bondad y honorabilidad —rasgos que, precisamente, caracterizan a Arabella—.

La conducta de George es análoga a la de los duques que se burlan de don Quijote en la Segunda Parte. Al igual que George, los duques conocen perfectamente el mundo de la caballería tanto por sus lecturas de romances como por su pertenencia a la clase protagonista del género. De este modo crean una réplica perfecta del mundo heroico para su provecho personal, que en este caso no es económico sino simplemente ocioso, pero tan egoísta como el de George. En definitiva, los duques se aprovechan de su estatus social y de sus posesiones para escenificar las fantasías de don Quijote: albergarse en un castillo de la alta nobleza siendo reconocido como el más valeroso caballero andante del orbe y gratificar a Sancho con el prometido gobierno. Los episodios que transcurren en el castillo y en la ínsula Barataria acrecentan la mofa, en ese punto desenfrenada, de lo absurdo de los libros de caballerías.

En *The Female Quixote* se producen algunas situaciones que, como apunta Dalziel, pueden ser equiparadas a otras en el *Quijote*. Por su parte, Miriam Small repara en cómo Lennox se ayuda de una «stock situation»²⁰ para elaborar los momentos más cómicos de su novela. Esta situación típica consiste en enfrentar el comportamiento heroico de Arabella a la simplicidad de otro personaje que desconoce el protocolo de los romances. Entre los pasajes de este tipo se cuentan aquel en que Arabella se dirige al mensajero enviado por George (226) o cuando teme la declaración amorosa de Selvin (297). Particularmente cómicas son las primeras reacciones de Sir Charles a la «History» de George, que cree verdadera. Cuando George explica que su abuelo era el «unhappy Prince *Veridomere*», legítimo heredero del reino de Kent, Sir Charles se sorprende:

Hey-day!... Will you new-christen your Grand-father, when he has been in his Grave these Fourty Years? I knew honest Sir *Edward Bellmour* very well, though I was but a Youth when he died; but I believe no Person in Kent ever gave him the title of Prince *Veridomer*: Fie! fie! these are idle Brags (210).

Y al reproducir la manera en que se dirige a la doncella Dorothea, que Glanville ha advertido no es otra sino la soez vaquera Dolly Acorn, Sir Charles comenta entre risas: «I can't but think... how poor *Dolly* must be surprised at such a rhodomontade Speech!» (215). Este tipo de situaciones es muy recurrido en el *Quijote*, produciendo el mismo efecto cómico que en *The Female Quixote*. Su

²⁰ MIRIAM ROSSITER SMALL, *op. cit.*, 72.

extensión hace que el *Quijote* albergue un número muy superior de aventuras y de situaciones de este tipo, las cuales producen dos reacciones en el resto de los personajes: una violenta y otra jocosa. Entre las primeras se cuentan la del vizcaíno (I, 8), la aventura de los rebaños, en que don Quijote pierde los dientes (I, 18), la aventura de los disciplinantes (I, 52) o la de los rebuznos (II, 25). Dentro del conjunto de aquellas que no derivan en un acto violento, o en conato de acto violento, se encuentran la aventura de los galeotes (I, 22) y la de las tres aldeanas (II, 5).

En términos generales, la actitud de la mayoría de los personajes con respecto a la locura de Arabella guarda evidentes paralelismos con el *Quijote*. Los personajes del *Quijote* no muestran reparo alguno en mofarse del caballero cada vez que éste emprende alguna de sus cómicas aventuras, y en reírse de sus desgracias y ocurrencias: a pesar de lo sangriento de la refriega, todos los presentes en la pelea entre el caballero y el pastor que le ha llamado loco se limitan a reírse y a disfrutar de la dispar riña (I, 52); y de don Quijote se mofan todos los residentes del castillo de los duques, Maritornes con su incómoda broma (I, 43) o Antonio el barcelonés (II, 62). De Arabella se ríen Glanville (52, 56), el *Marquis* (52) y Charlotte (97, 142, 143, 283, 283, 295); se sonríen por sus excentricidades Glanville (32, 261), el *Marquis* (39) y Charlotte (293); se aguantan la risa Glanville (33, 45, 119, 191), Charlotte (294) y Selvin (313, 314). George, que no ríe la excentricidades de la protagonista, es quien más daño inflige a Arabella al fundamentar su mundo ficticio con constantes imitaciones de dicción pomposa y de historias heroicas.

La parodia en *The Female Quixote* está, por tanto, contenida en la ficción misma por medio de los personajes y las situaciones. Al igual que Cervantes, Charlotte Lennox vitupera los romances mediante juicios contenidos dentro de la ficción, para así ofrecer su punto de vista teórico sobre el tema. Como he apuntado anteriormente, Cervantes utiliza al cura y al canónigo para emitir estos juicios críticos. En *The Female Quixote* los argumentos más poderosos en contra de la lectura de romances son los planteados por la *Countess* primero (325-330) y por el *Doctor of Divinity* después (368-382).

Las críticas a la legitimidad literaria de los romances no sólo se argumentan por boca de estos dos intelectuales. Al principio de la obra se reproduce un episodio que, sin llegar a identificarse completamente con el escrutinio de los libros de caballerías en el *Quijote*, rememora las cuestiones filológicas presentadas por el cura y el barbero. En la acción, situada en el capítulo titulado «The Adventure of the Books», Arabella y Glanville discuten el valor ar-

tístico de los romances, ofreciendo una síntesis temática de uno de los favoritos de Arabella, *Oroondates*, y de la calidad moral de su epónimo protagonista frente a otros del mismo género. Tras la conversación interviene el *Marquis*, que ordena la quema inmediata de todos los romances. En *The Female Quixote* no se analizan los romances individualmente, por lo que no se dictan las sentencias de condenación, retención y expurgación que aparecen en el Quijote²¹. En efecto, había mucho material salvable entre los romances de caballerías y pastoriles españoles, pero no así entre los desafortunados romances franceses y las aún más censurables traducciones al inglés (7), y el *Marquis* decide no perder tiempo en un escrutinio que considera totalmente innecesario.

Como señala Riley²², existen dos versiones diferentes en el *Quijote* —a que ya he aludido—: la novela «histórica», esto es, la que recoge la verdad histórica; y la versión «caballeresca», o el romance que don Quijote piensa que se escribirá sobre sus hazañas. Los discursos de don Quijote constituyen la mayor parte de la versión poética. La descripción que don Quijote hace de las grandezas de la literatura caballeresca por medio de la improvisada historia del Caballero del Lago es un valioso ejemplo del estilo de los romances, como también lo son las historias de la princesa Micomicona (I, 30) y de la Condesa Trifaldi (II, 38-39).

De la insistencia de Arabella en que sus aventuras serán immortalizadas por algún autor (110, 306) es corolario la existencia de una versión poética. Ciertamente, son muchos los fragmentos de esa versión poética que aparecen en la novela, v.gr. la historia de George, la de la *Princess of Gaul* y las intervenciones de Arabella. Además, las imágenes y los tópicos que caracterizan a los romances aparecen esporádicamente por parte del narrador. Al igual que don Quijote improvisa la historia del Caballero del Lago para ejemplificar la esencia temática de los libros de caballerías, Arabella no duda en esquematizar en una también breve intervención la grandeza de los contenidos que sólo pueden encontrarse en los romances, y que, según ella, son más fidedignos que los que presentan los historiadores de Roma (62).

Lennox traza muy sutilmente el concepto de heroísmo a partir de la mención de Arabella a «the Laws of Knights» (155) —temática que Dalziel²³ entiende coma analogía más con el *Quijote*—. En la conversación que Glanville y Arabella mantienen acerca de la ley

²¹ HELMUT HATZFELD, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, C.S.I.C., 1949, 187.

²² EDWARD C. RILEY, «Three Versions of *Don Quixote*», *Modern Language Review*, LXVIII, 1973[1], 807-819.

²³ MARGARET DALZIEL, «Explanatory Notes», *op. cit.*, 398.

poética o *Laws of Honour* frente a las *Land Laws* la quijota afirma que «a Man maybe justify'd by the one, and yet condemn'd by the other» (320). Los británicos de mediados del siglo XVIII veían en don Quijote a un modélico caballero a quien le estaba hasta cierto punto permitido ignorar las leyes del Rey para regirse exclusivamente por las de la caballería andante²⁴. Glanville, cuyo verdadero y desinteresado amor lo eleva sobre el resto de los pretendientes de Arabella, no duda en desafiar las *Land Laws* para embestir contra George como si de un caballero competidor en un torneo se tratase. El concepto de heroísmo es, por tanto, presentado en *The Female Quixote* de la misma manera en que los británicos contemporáneos a Lennox pensaban que se desarrollaba en el *Quijote*.

Hasta aquí he expuesto aquellas analogías que pueden establecerse de manera más evidente entre la parodia de Cervantes y la de Lennox. Además de éstas, que son eminentemente temáticas, el estilo de *The Female Quixote* se asemeja al del *Quijote* en todos aquellos aspectos narratológicos que contribuyen a la crítica de los romances. Riley²⁵ señala la idealización, el realismo y la viveza visual como las principales características narratológicas del *Quijote*. La viveza visual dinamiza las acciones protagonizadas por don Quijote, que siempre aparece en movimiento, v.gr embistiendo contra sus enemigos o enzarzado en terribles peleas. La movilidad es también rasgo constitutivo del comportamiento Arabella, que huye de sus *agresores*, se desmaya, realiza las gesticulaciones propias de una heroína, se arroja al Támesis, es rescatada... Tanto la parodia como la idealización y el realismo son en *The Female Quixote* medio ineludible para construir una crítica efectiva a los romances. La idealización y el realismo están en las dos versiones —la histórica y la poética— del *Quijote* y de *The Female Quixote*. Esta dualidad contribuye a la variedad que caracteriza la lengua y el estilo del *Quijote*, del que Rosenblat afirma que «lo peculiar es que varíe, combine y acumule todos sus recursos... Su ideal es la variedad»²⁶, principio, en la opinión de Gérard Genette Palimpsestes²⁷, de todo hipertexto y que es fundamental en un *antiroman*. Al presentar una visión poética además de la realista, Lennox introduce también la variedad ligüística en *The Female Quixote* y hace de esta novela un hipertexto y *antiroman* de efectos paródicos semejantes a los del *Quijote*, como demuestran los resultados.

²⁴ Véase A. P. BURTON, «Cervantes the Man Seen Through English Eyes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, 1968, 1-15, 11-13.

²⁵ EDWARD C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, op. cit., 67.

²⁶ ÁNGEL ROSENBLAT, op. cit., 347.

²⁷ GÉRARD GENETTE PALIMPESTES, *La littérature au second degré*. París, Seuil, 1982, 164.

De todo lo expuesto se colige que las apreciaciones de Miriam Small y de Margaret Dalziel en torno al influjo cervantino en *The Female Quixote* son alarmantemente insuficientes. La influencia que el *Quijote* ejerció sobre esta parodia inglesa de los romances no se limita al préstamo del título, la presentación de cuatro situaciones análogas y el empleo reiterativo que la quijota hace del adverbio *questionless*; muy por el contrario, engloba la casi totalidad de las características que hacen del original español una parodia: desde el título hasta las situaciones y las psicologías de los personajes principales, pasando por la crítica teórica por medio de las reflexiones de la *Countess* y el *Doctor of Divinity* o por la variedad lingüística del texto.

Con la publicación en 1818 de *Northanger Abbey* se cierra el ciclo de parodias quijotescas en Gran Bretaña. Jane Austen intenta por medio de esta obra reprobar la novela gótica, subgénero novelesco que se convirtió en la corriente literaria de mayor difusión en la última década del siglo XVIII, superando en popularidad a la novela sentimental. Dicha novela sentimental, que se inaugura con *A Sentimental Journey* (1768) de Lawrence Sterne, había heredado de los romances franceses la exaltación del amor como motivo existencial. La tradición sentimental impregna su filografía de los conceptos *sensibility* y *romantic*, el primero asociado a la melancolía entonces premonitoria del Romanticismo, y el segundo —no a la corriente artística de la cual posteriormente sería adjetivo sino— a la noción de improbabilidad que había distinguido al romance y que después desembocaría en las excentricidades de la novela gótica. La cual novela gótica se caracteriza (primero) por favorecer el concepto de improbabilidad sobre el de ficción histórica o realismo formal que había prevalecido desde la publicación de *The Female Quixote*, (segundo) por su interés en temas filográficos y (tercero) por la escenificación de sus argumentos en marcos siniestros —como conventos, castillos o abadías— y tempestuosas vigilias. Los primeros tintes góticos aparecen en *Ferdinand Count Fathom* (1753) de Tobias Smollett; a Horace Walpole se le considera el primer autor puramente gótico por su *The Castle of Otranto* (1765), y a Mary Radcliffe la madre del género por la excelente calidad literaria de sus *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) y *The Italian* (1797). La novela gótica se convirtió en un peligro moral con el surgimiento de ejemplos cuyo exacerbado hiperbolismo les ha conferido la inmortalidad sobre muchos otros, v.gr. *The Monk* (1796) de Matthew Lewis, donde las descripciones llegan a resultar verdaderamente repugnantes, y las alusiones a la religión y las religiosas insultantes.

Northanger Abbey se ha relacionado e incluido dentro del con-

junto de parodias al modo quijotesco. Esta novela tiene como protagonista a Catherine Morland, una jovencita que permite que las historias y los personajes de las novelas góticas que lee condicionen su percepción del entorno. *Northanger Abbey* no comparte el tono cómico-burlesco del *Quijote*, pero ha sido incluida entre su descendencia inglesa por A. Walton Litz, Mary Lascelles y Henrietta Harmsel²⁸. Según los estudios de estas filólogas, el interés de Austen por la parodia de movimientos literarios contrarios a la buena literatura y a la moral se manifiesta desde el comienzo y a lo largo de toda su carrera: Walton Litz²⁹ observa cómo en *Juvenalia* y en *Love and Freinship* [sic] Austen ataca la novela sentimental mediante el recurso de la parodia cómica al modo cervantino; Lascelles y Harmsel³⁰ mantienen que la psicología de la epónima protagonista de *Emma* (1816) es eminentemente quijotesca.

Por su parte, Elaine Kauvar mantiene la teoría de que Jane Austen se fijó en *The Female Quixote* en lugar de en el *Quijote* al acometer la redacción de aquellas novelas donde predominan los intereses de la crítica literaria. Kauvar comienza su discusión presentando pruebas de la manifiesta admiración que Austen profesaba a *The Female Quixote*, según la novelista confesó en su correspondencia³¹, para acto seguido establecer una serie de similitudes entre Arabella y Catherine, y entre el *Doctor of Divinity* y Henry Tilney. La base del vínculo que Kauvar afirma que emparenta a estas dos novelas es la presencia como tema principal en ambas de la transición psicológica de la adolescencia a la juventud en la vida de una mujer. Según Kauvar «Catherine's realizations come about more naturally and normally than do those of Arabella because Jane Austen is more interested in using the burlesque element to reinforce Catherine's education than in the burlesque per se»³², teoría contraria a las de Walton Litz, Lascelles y Harmsel. La educación de una señorita inglesa en una sociedad obsesionada por las clases y los matrimonios como vehículo de ascenso o de consolidación social es el tema predominante en la obra de Austen³³; no obstante, creo necesario analizar en qué medida Catherine es reflejo de don

²⁸ A. WALTON LITZ, *Jane Austen: A Study of her Artistic Development*. Nueva York, 1965, 13; MARY LASCELLES, *op. cit.*, 13; HENRIETTA TEN HARMSSEL, *Jane Austen: A Study in Fictional Conventions*. Londres, 1964, 136.

²⁹ A. WALTON LITZ, *op. cit.*, 19.

³⁰ MARY LASCELLES, *op. cit.*, 68-69; HENRIETTA TEN HARMSSEL, *op. cit.*, 134-140.

³¹ Véase *Jane Austen's Letters*, ed. R. W. CHAPMAN. Oxford, 1932, I, 173.

³² ELAINE M. KAUVAR, *op. cit.*, 216-217.

³³ Véase, por ejemplo, BEGE K. BOWERS y BARBARA BROTHERS (eds.), *Reading and Writing Women's Lives. A Study of the Novel of Manners*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1990.

Quijote y Henry Tilney lo es del canónigo, y cotejar los estilos y características narrativas de ambas novelas para concluir si *Northanger Abbey* fundamenta su crítica literaria en la obra de Cervantes o en la de Lennox —o, acaso, en ambas—.

A pesar de encontrarse terriblemente obnubilada por los tópicos de la literatura gótica, Catherine no sufre alucinaciones, como don Quijote y Arabella, sino simplemente imaginaciones. Al igual que los quijotes, la joven protagonista de *Northanger Abbey* no acierta a distinguir entre la realidad y la ficción literaria, como demuestran sus deseos de hallarse en un escenario gótico donde pueda acontecerle una aventura gótica; pero, al contrario que don Quijote y Arabella, Catherine no es, ni tampoco se cree, «heroic», según la narradora reitera (3, 5, 15)³⁴, lo que significa que ni su apariencia, ni su conducta, ni su discurso se corresponden con los de una heroína de ficción gótica. Como a don Quijote, a Catherine se le llena la fantasía de los contenidos de la ficción literaria desde que se aficiona a la relectura de *The Mysteries of Udolpho* (33, 35, 47). A partir de ese momento, Catherine atraviesa tres estadios hasta alcanzar la confusión total entre realidad y ficción —que es la culminación de la parodia quijotesca—.

El efecto que las novelas góticas obran sobre Catherine se manifiesta primeramente en las comparaciones que establece entre la realidad y la novela de Radcliffe, v.gr. acerca del tiempo («Oh! that we had such weather here as they had at Udolpho, or at least in Tuscany in the South of France!—the night that poor St. Aubin died!—such beautiful weather!» [83]) o sobre el paisaje («It always puts me in mind of the country that Emily and her father travelled through, in 'The Mysteries of Udolpho'» [110]). El segundo estadio lo caracteriza un desmesurado deseo por alcanzar la experiencia poética; en este momento la narradora le presupone características propias de las heroínas (91, 110) aunque el lector es consciente de que no las posee. A partir de entonces, Catherine pierde el temor a expresar públicamente su interés en la literatura gótica (111, 112, 113). Por último, la protagonista se adentra en un tercer estadio en que imagina que elementos de su entorno, hasta cierto punto fuera de lo ordinario, son pruebas de la existencia de una trama gótica, v.gr. cuando habla de asesinatos en Londres (117), de conspiraciones (118) o califica «Northanger Abbey» de «thrilling words» (145). Estos tres estadios son, fundamentalmente, los mismos que atraviesa don Quijote: primero se trastorna la mente por la excesiva lectura de romances; después siente la necesidad de vivir aventuras; y, por último, contempla el mundo desde la perspectiva poética de la fic-

³⁴ Todas las citas y referencias provienen de la edición de Wordsworth de 1993.

ción literaria. No obstante, del hecho de que Catherine no sufra alucinaciones se infiere que no padece esquizofrenia, lo que hace su psicología sustancialmente diferente de la de don Quijote y a la de Arabella.

La prueba más reveladora de la estabilidad mental de Catherine es que ella misma reconoce lo absurdo de sus imaginaciones, rompiendo así la inicial reconciliación de realidad y ficción. Una vez alcanzado el tercer estadio, Catherine atraviesa por experiencias en que: (primero) interpreta la presencia de un objeto desde el punto de vista de la ficción gótica; (segundo) se atreve a acometer una investigación con el fin de descubrir evidencias de una trama de corte gótico; y (tercero) indaga y llega a la conclusión de que sus suposiciones son erróneas. Estas experiencias son las aventuras del *chest*, del *cabinet* y de la alcoba en el *old cloister*. Nada más llegar a Northanger Abbey y ser instalada en su dormitorio, Catherine se siente aterrorizada por la presencia de un *chest*. Inmediatamente descubre que no pertenece a los Tilney y se pregunta: «If not originally their's [sic], why what strange events could it have fallen into the Tilney family?» (173). Dominada por una desmesurada curiosidad Catherine abre el *chest*, y sólo encuentra un vestido, que reconoce como tal, sin sufrir ningún tipo de alucinación que la haga percibir esta prenda como otro objeto. Acto seguido, Catherine advierte la presencia de un «old black cabinet» (174). En su obcecación por obtener indicios de una trama gótica, Catherine se dispone a examinar su contenido sin dilación, pero cuando logra abrirlo encuentra sólo un pergamino. De repente, un golpe de viento apaga la única vela que alumbraba la estancia; Catherine tendrá que esperar al amanecer para examinar el documento, y en su espera no puede evitar preguntarse:

The manuscript so wonderfully found, so wonderfully accomplishing the morning's prediction, how was it to be accounted for?—what could it contain?—to whom could it relate?—by what means could it have been so long concealed?—and how singularly strange that it should fall to her lot to discover it! (180-181)

Al amanecer se encuentra con que su fantástico descubrimiento es simplemente un inventario de la colada. La última de estas experiencias es la de la habitación de la difunta Mrs. Tilney en el *old cloister*. Catherine ha supuesto que el General Tilney asesinó a su esposa; y cuando el General le prohíbe abrir la puerta que da a la habitación de la finada, Catherine supone que la estancia contiene la prueba irrefutable del crimen. La joven reconstruye inmediatamente lo que podría haber sido la trama de la muerte de Mrs. Tilney según los cánones góticos (195), y resuelve esperar a la noche para

adentrarse en la alcoba; mas cuando logra acceder a la estancia no encuentra evidencia alguna del crimen que le había imputado al General Tilney. Tras el descubrimiento del inventario de la colada, Catherine se muestra «impatient to get rid of those hateful evidences of her folly» (183), y tras averiguar que Mrs. Tilney falleció de una enfermedad y no víctima de una conspiración se reprocha a sí misma «Her folly» y «The absurdity of her curiosity» (213); proceder éste que constata su estabilidad mental.

En definitiva, Catherine no sufre alucinaciones como don Quijote o Arabella; el exceso de lectura gótica sólo ha obrado en ella un delirio persecutorio que es mucho menos intenso que el que sufre Arabella. Que el comportamiento de la protagonista sea psicósomático en lugar de psicopatológico puede responder a la hipótesis de Kauvar, según la cual el verdadero tema de la novela es el desarrollo psicológico de una joven que está superando la adolescencia. Sin embargo, y a pesar de las diferencias en cuanto a la elaboración de la psicología de los protagonistas, la parodia en *Northanger Abbey* se realiza precisamente porque, al igual que Cervantes, Austen pretende que el protagonista ridiculice involuntariamente la ficción con sus esfuerzos por revivirla; la diferencia estriba en que don Quijote imita las hazañas de los caballeros andantes y Catherine, mentalmente estable, no llega a realizar actos propios de una heroína de ficción gótica.

Los juicios acerca de la literatura gótica en *Northanger Abbey* son expuestos en la conversación que Catherine y Henry Tilney mantienen en la primera mitad de la novela. Esta discusión sirve a Kauvar para equiparar a Henry con el *Doctor of Divinity*, como podría también justificar una comparación entre Henry y el canónigo. En *Northanger Abbey*, Henry es el personaje más versado en literatura y quien ofrece la más coherente de las interpretaciones sobre la novela gótica. En su conversación literaria con Catherine, Henry se confiesa un admirador de la obra de Radcliffe (110), pero discrepa en cuanto al valor educativo de la ficción gótica. Si el canónigo y el *Doctor of Divinity* censuraban los romances porque no ofrecían contenidos instructivos, Henry protesta:

... in behalf of the most distinguished historians, I must observe, that they might well be offended at being supposed to have no higher aim; and that by their method and style, they are perfectly well acquainted to torment readers of the most advanced reason and mature time of life. I use the verb «to torment,» as I observed to be your own method, instead of «to instruct,» supposing them to be now admitted as synonymous (114).

Catherine arguye inmediatamente las cualidades de la ficción gótica (118), y Henry acaba la conversación con una sarcástica bur-

la al género femenino por ser tan aficionado a las novelas góticas (119). Su parecido con el *Doctor* no es, en consecuencia, mayor que el que guarda con el canónigo.

La parodia se halla contenida también en la ficción misma. Aunque Catherine no es *heroic* sino más bien vulgar en su aspecto (3), «often inattentive, and occasionally stupid» (4) —por lo que no puede imitar el lenguaje de las heroínas góticas— existe en *Northanger Abbey* una versión poética que está proporcionada por: las historias que Catherine imagina y que la narradora relata; la historia que Henry improvisa como ejemplo de la novela gótica; y las descripciones que la narradora ofrece. En su delirio gótico, Catherine imagina dos historias de corte fantástico: su hipótesis acerca de cómo después de la *Restoration* los Tilney lograron adueñarse de Northanger Abbey, en la cual se incluye una alusión a «some traditional legends, some awful memorials of an injured and ill-fated nun» (147); y, por supuesto, el asesinato de Mrs. Tilney a manos de su esposo (191-193, 199-202). Si don Quijote sintetiza las bases del romance de caballerías en la historia del Caballero del Lago, Henry recrea los tópicos de la ficción gótica en la historia que improvisa momentos antes de llegar a Northanger Abbey (165-168). Por su parte, la narradora pinta Blaize Castle (89), la abadía de los Tilney (188) y las vigilias de Catherine (176) al estilo gótico.

En lo concerniente a las características propias de la narración, *Northanger Abbey* discrepa tanto de las directrices paródicas del *Quijote* como de las de *The Female Quixote*. En *Northanger Abbey* existe una variedad lingüística, pero de particularidades muy dispares al tipo de variedad lingüística que caracteriza la parodia de Cervantes y la de Lennox. No existe en *Northanger Abbey* un discurso gótico, puesto que las limitaciones intelectuales de Catherine, su cordura y su conciencia del ridículo (111) no le permiten reproducirlo. Sólo aparecen en la narración descripciones góticas, lo que podría cuestionar la variedad lingüística —que, no obstante, proporcionan Henry y la narradora— en el texto y, por lo tanto, su categoría de hipertexto y *antiroman*. De las tres características propias de la narración que Riley señala en el *Quijote*, *Northanger Abbey* posee un innegable realismo y una viveza visual en las acciones de Catherine, pero no así la idealización de ninguno de sus personajes.

Como Walton Litz, Lascelles y Harmsel, Susan Staves atribuye la intención paródica de Austen al *Quijote*, puesto que: «Jane Austen forces a comparison between the world of those romances and the obvious—once the comparison is made—more realistic world which her heroine inhabits»³⁵. *Northanger Abbey* pertenece a la corriente

³⁵ SUSAN STAVES, «Don Quixote in Eighteenth-century England», *Comparative Literature*, XXIV, 3. Summer 1972, 193-215, 198.

burlesca de personaje quijotesco iniciada por Lennox; el sexo y la edad de Catherine pueden servir para acercar *Northanger Abbey* a *The Female Quixote* y alejarla del *Quijote*, pero la idea principal sigue siendo la misma que marcó la percepción de la novela cervantina en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII: cuestionar una tradición literaria de escaso valor artístico y moral por medio de la oposición que un protagonista de corte quijotesco establece entre la realidad y el idealismo propio de esa tradición. Las diferencias que se desprenden de una comparación entre la parodia de Austen y la de Cervantes son fundamentalmente las mismas que las que se infieren al cotejarla con la de Lennox; no se puede, por tanto, afirmar categóricamente que el *Quijote* o *The Female Quixote* haya influido más o menos que el otro en Austen.

JOHN G. ARDILA