

CERVANTES MÁS ALLÁ DE CERVANTES: EL QUIJOTE TRANSNACIONAL

Pedro Javier Pardo
Universidad de Salamanca

Resumen:

La progenie cervantina no se limita a las obras de Cervantes más allá del *Quijote*, sino que se extiende a las descendientes de esta más allá de Cervantes y más allá de nuestras fronteras. Su estudio requiere un cambio de paradigma para convertirlo en transnacional y no simplemente internacional. Ello implica desplazar el énfasis desde el *Quijote* como texto fuente y sus reescrituras como textos meta, a estas últimas como textos mediadores para reescrituras posteriores. Este artículo presenta un proyecto de investigación que desarrolla este concepto de *transnacionalidad* y cinco poco conocidas novelas en cuatro lenguas diferentes que lo ejemplifican.

Palabras clave:

Recepción. Transnacionalidad. Reescritura. Traducción. Architexto

Abstract:

The Cervantean progeny is not restricted to the works by Cervantes beyond *Don Quixote*, but also includes this latter's descendants beyond Cervantes and beyond our frontiers. Our approach to them, however, demands a change of paradigm so as to make it transnational and not merely international. This implies shifting focus from *Don Quixote* as source text and its rewrites as target texts to these latter as mediating texts for later rewrites. This paper provides a survey of a research project turning around this concept

of *transnationality* and of five little known –even unknown– novels in four different languages illustrating it.

Key Words

Reception. Transnationality. Rewriting. Translation. Architext.

La otra progenie cervantina

Si el *Quijote* ha tenido un efecto empequeñecedor sobre el resto de las obras cervantinas, como comentan acertadamente los editores de este volumen al calificar a aquel como «el inconsciente hijo pródigo desvalorador de los demás retoños», no ha sido diferente su impacto sobre muchos de sus imitadores. Junto a algunos autores mayores como Paul Scarron, Henry Fielding, Christoph M. Wieland, Laurence Sterne, Gustave Flaubert, Benito Pérez Galdós o Fiódor Dostoyevski, hay una plétora de autores menores cuyas imitaciones del *Quijote* cervantino han sido oscurecidas por el brillo del modelo, quedando así literalmente *a su sombra*. Esta oscuridad se ha visto acentuada porque muchas de estas obras no son ni siquiera descendientes directas del *Quijote*, sino de los *Quijotes* producidos por imitadores previos, por lo que este parentesco más lejano les ha impedido al menos refractar esa luz proveniente del patriarca, que les llega más y más diluida a medida que se alejan en el tiempo o en el grado de consanguinidad. En suma, Cervantes ha producido no solo una serie de obras que han quedado a la sombra del *Quijote*, sino que este ha dado lugar a una genealogía propia de textos a los que les ocurre lo mismo. Hay una progenie cervantina más allá de Cervantes formada por hijos –pero también sobrinos, primos, nietos, etc.– del *Quijote*.

Que muchas de las novelas a las que nos estamos refiriendo sean menores no significa que no sean dignas de estudio. De hecho, algunas son incluso necesarias para entender una de las dos caras del legado cervantino: el *mito*. Si los autores mayores han visibilizado la otra cara de ese legado, el *método*, esto es, una cierta manera de concebir y practicar la novela, estas obras olvidadas por la mediocridad de sus autores y oscurecidas por el brillo del modelo son fundamentales para entender el proceso de mitificación que

genera un personaje arquetípico asociado a una fórmula narrativa recurrente¹. Y, más allá de su contribución a este proceso, alguna de ellas, por no decir la mayoría, no está exenta de mérito y es incluso notable, por no decir sobresaliente, en la forma en que recrea y hasta reinventa el legado cervantino. Merecen, por ello, no solo ser reivindicadas, como este volumen intenta hacer con las otras obras cervantinas, sino rescatadas de la oscuridad que ha caído sobre ellas para su lectura por los cervantistas. Este texto intenta dar cuenta de un ambicioso proyecto en marcha que tiene precisamente ese objetivo, así como de los resultados obtenidos hasta ahora, materializados en las cinco novelas que presentamos aquí. Estas novelas son también, en cierta medida, obras de Cervantes más allá del *Quijote*, forman parte del corpus cervantino a la sombra del *Quijote*, si bien, es evidente, en un sentido diferente.

Varias preguntas semejantes y una sola respuesta transversal

¿Qué tienen en común un joven francés de principios del siglo XVII que decide hacerse pastor siguiendo el ejemplo de la narrativa pastoril con uno inglés de finales del mismo siglo que se hace caballero andante siguiendo el de los libros de caballerías?

¿En qué se parecen los desvaríos de los dos enamorados protagonistas de una desconocida obra alemana de mediados del XVIII a los de la pareja que encabeza el reparto de una de las primeras novelas escritas por un conocido dramaturgo francés cuarenta años antes?

¿Por qué algunas heroínas que podemos encontrar en la literatura a ambos lados del Atlántico hasta bien entrado el siglo XIX, pero antes de *Madame Bovary*, esperan ser cortejadas de acuerdo con patrones aprendidos en la ficción que han leído?

¿Qué tiene que ver la erudición trasnochada de un español que bien avanzado el Siglo de las Luces sigue anclado en la Escolástica medieval con la de un francés que en el arranque de ese mismo siglo se especializa en libros de astrología y brujería?

¹ Tomo de Alexander Welsh (2002) estos conceptos de *método* y *mito* para explicar, como hace él, las dos vertientes principales la influencia cervantina.

La respuesta a esta serie de preguntas hay que buscarla, evidentemente, en el ancestro común a todos estos personajes, el don Quijote de Cervantes; pero no puede reducirse a la relación que todos guardan con el hidalgo manchego, a veces muy lejana, sino que requiere atender también a la relación más cercana existente entre ellos; y, naturalmente, no puede circunscribirse al personaje, sino que debe extenderse a la obra en su conjunto y a tantas novelas y lenguas como sea posible. El resultado es un corpus textual que será transnacional tanto por su composición como por la forma de abordar su estudio: se trata de poner en contacto una serie de obras de raigambre cervantina que permanecen encerradas en las fronteras de sus respectivos dominios nacionales para que puedan relacionarse no solo con su modelo común, el *Quijote*, sino también entre ellas. O, en otras palabras, es necesario analizar diferentes dominios nacionales de la recepción cervantina no de manera aislada, sino desde una perspectiva integradora que denomino *transnacional* porque atiende a la recepción internacional del *Quijote* de manera transversal.

El estudio del legado cervantino en las literaturas del mundo se ha basado tradicionalmente en la noción de influencia y en un esquema binario: Cervantes en una obra/autor/literatura. El enfoque transnacional implica dar cabida a una transtextualidad ampliada a terceros términos —o cuartos, quintos...— de otras literaturas y destacar el papel de la mediación: cuando un autor extranjero produce lo que identificamos como una recreación narrativa del *Quijote* está reescribiendo no solo el texto fundacional de Cervantes, sino también otras reescrituras posteriores del mismo convertidas en textos mediadores, que son decisivos para la conformación de un architexto quijotesco (el mito) o cervantino (el método). El objetivo último, naturalmente, es una mejor comprensión de tal architexto, tanto de su desarrollo y evolución como de su diseminación o expansión a través de diferentes dominios nacionales, lingüísticos y culturales². Solo a través de este proceso

² Utilizo el concepto de architexto tal como lo formula Genette (1982) al definir la architextualidad como la relación de todo texto con el paradigma, clase o tipo textual al que pertenece. Genette cita el género como el ejemplo más evidente de architexto, pero el mito narrativo o el método novelístico caben ahí también.

transnacional de reescritura puede entenderse cómo el *Quijote* se ha convertido en el icono narrativo y en la novela paradigmática que ha llegado a ser en la literatura y la cultura occidentales.

Este estudio transversal que incluye la mediación exige, dada la dificultad de conocer varias lenguas y literaturas extranjeras en profundidad, de un esfuerzo coordinado entre especialistas en diferentes áreas lingüísticas de la Filología, entre estudiosos de la recepción del *Quijote* en diferentes dominios nacionales. Y ese esfuerzo coordinado es el que ha fraguado en un proyecto de investigación (inicialmente financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación) y en un grupo de investigación (reconocido por la Universidad de Salamanca, donde descansa la iniciativa y liderazgo del mismo, pero integrado por investigadores de otras universidades españolas y extranjeras), que estudia la recepción del *Quijote* en la narrativa de diferentes ámbitos lingüísticos y nacionales desde una perspectiva transnacional y no meramente internacional. Es transnacional, insisto, porque abarca el diálogo no solo entre el texto fundador cervantino y las recreaciones posteriores del mismo en diferentes lenguas, como se ha venido haciendo hasta ahora, sino también entre las propias recreaciones. ¿Y qué mejor sitio para establecer ese doble diálogo que una biblioteca?

Los Quijotes del mundo se reúnen en una biblioteca

El proyecto Quijote Transnacional aspira a reunir a los Quijotes —me refiero a los personajes quijotescos— de la literatura mundial en una biblioteca para ponerlos no solo a leer el *Quijote*, el ancestro de todos, sino también a leerse entre ellos. Volviendo a la metáfora con la que hemos iniciado este artículo, podemos imaginar a toda la progenie de don Quijote leyendo los libros de los que son protagonistas otros personajes en los que reconocen un aire de familia, cuando no un parentesco directo, es decir, en los que *se* reconocen. Y el hidalgo, que sigue enfrascado en sus libros de caballerías, levanta la vista de vez en cuando para contemplar con no disimulada satisfacción a sus descendientes mientras leen. No es difícil trasladar la imagen de esta biblioteca física pero figurada en la que los Quijotes del mundo se leen a la biblioteca virtual pero real en la que podemos leer a tales Quijotes.

La *Biblioteca del Quijote Transnacional* (bQt) está integrada por una serie de novelas que son imitaciones o recreaciones narrativas del *Quijote* y que son el objeto de estudio del proyecto. La selección de las obras responde tanto a su carácter poco accesible como al conocimiento transversal al que aspira el proyecto. En ellas pueden observarse una serie de patrones tipológicos y narrativos compartidos, claramente desarrollados a partir de *Don Quijote* en un proceso de reescritura, pero también como resultado de esa mediación de reescrituras previas que explica tal desarrollo más allá de la formulación original cervantina y a veces puede ser incluso más determinante que esta. El corpus textual está formado por obras de los siglos XVII y XVIII –dando también cabida a alguna del XIX que entronca con aquellas– escritas en inglés, alemán, francés y español. Este marco espacial y temporal se justifica por la intensa, fructífera y compleja circulación de obras e ideas entre estos dominios nacionales en esta época; también por la luz que arrojan sobre la hegemonía o centralidad que ejercen algunos de estos dominios en tal circulación, lo que apunta a la posibilidad de establecer itinerarios de transmisión transnacional del architexto quijotesco/cervantino en un sistema literario europeo.

Cada título de la bQt incluye la traducción o edición –si fue originalmente escrita en castellano– de la novela, cuidadosamente anotada, precedida por una introducción a la vida y obra del autor, y analizada en profundidad por un estudio final sobre su relación tanto con el texto fundador como con los mediadores. Los títulos se publican en doble soporte: en línea (con acceso abierto) y en papel (a cargo de Ediciones Universidad de Salamanca). Esta dualidad no es mera duplicación, sino complementariedad, pues la versión electrónica ofrece en ocasiones materiales que estarán ausentes en la edición impresa posterior, a saber: el texto completo en el caso de obras muy extensas de las que el libro físico presenta una edición abreviada (más apta para el público general al que aspira a llegar la colección); la versión en lengua original para su lectura compaginada con la traducción cuando se considera que ello tiene un interés añadido (hasta ahora solo en los textos ingleses); nuevos apéndices que puedan desarrollar el estudio del texto en otras direcciones, aprovechando así la elasticidad del soporte digital para generar libros dinámicos, es decir, que pueden crecer con el paso

del tiempo. El soporte físico ofrece al lector la experiencia incomparable de sostener en las manos un libro cuidadosamente diseñado y editado; el digital trasciende las barreras físicas de aquel al ofrecer acceso universal desde cualquier ordenador y la posibilidad de expansión de los contenidos. De esta forma, la colección saca partido a la dualidad de soportes en un planteamiento que creemos es pionero, al menos en la edición académica de nuestro país.

El acceso a las ediciones en línea se realiza a través del sitio web del proyecto, que es la fachada visible de un portal de edición: www.quijotetransnacional.es. Podríamos describir el sitio web aludiendo a la limpieza, elegancia y creatividad de su diseño, con una identidad gráfica marcada por el asterisco que permite desplegar partes ocultas; llamando la atención sobre una página de inicio que es una auténtica greguería visual creada por el responsable de todo el diseño, Emilio Gil; o sobre la variedad en la forma de acceso a los textos, por localización geográfica desde una bola del mundo, por fecha de publicación desde una línea del tiempo (en realidad, dos, para acceder por separado a los estudios), o por orden de aparición en la bQt desde los iconos de los diferentes libros. También podríamos hablar de la tipografía Garamond sobre fondo gris en la que pueden leerse los textos, con dos tipos de notas que se despliegan en ventanas emergentes al clicar sobre sus llamadas en rojo; o del menú lateral izquierdo que es el índice completo de cada volumen y permite navegar por ellos. Pero no lo vamos a hacer. Es mucho mejor que quien esté leyendo estas páginas se asome a la web y pueda verlo con sus propios ojos. Ahí podrá leer, además, bajo el título «Historia de un asterisco», una presentación de la colección a través del relato de su largo y sufrido alumbramiento. Y encontrará, sobre todo, los cinco títulos ya publicados, de los que vamos a hacer una breve presentación en orden cronológico para ilustrar así el concepto de *transnacionalidad* que es la contribución esencial de este artículo a los estudios cervantinos.

1627-1628: Don Quijote se hace pastor

Al igual que no es descabellado decir que no habría existido género picaresco si al *Lazarillo de Tormes* no le hubiera sucedido el *Guzmán de Alfarache*, tampoco lo es afirmar que no puede entender-

se el proceso de transformación de la novela cervantina en archi-texto sin la intervención de Charles Sorel y su *Pastor extravagante* (*Le Berger extravagant*, 1627-1628). En efecto, solo unos pocos años después de la publicación de la segunda parte del *Quijote* en España y de su traducción al francés por César Oudin (I: 1614) y François de Rosset (II: 1618), el polígrafo francés, autor de una abundante obra que se repasa en la introducción del tercer título de la bQt y uno de los primeros y más importantes novelistas del siglo XVII en Francia, publica un texto en el que se empieza a desarrollar el potencial para la reescritura de la historia alumbrada por Cervantes; o, en otras palabras, a verificar la posibilidad de utilizar la trama quijotesca en nuevos contextos culturales para parodiar otros géneros literarios diferentes del caballeresco y para representar otras realidades diferentes a la del hidalgo manchego. Por ello, no es descabellado afirmar que Charles Sorel es el primer y más decisivo imitador del *Quijote* en la prosa narrativa europea y hasta mundial. A principios de un siglo que no se tomará demasiado en serio el *Quijote*, es decir, que lo valorará casi exclusivamente por su condición cómica, Sorel reconoce en él la trascendencia de haber inventado una herramienta capital para cartografiar nuevos territorios de la literatura y de la realidad.

La operación de traslación cultural o, en la terminología de Lubomír Doležel (1998), de *transducción* (por traducir al tiempo que transformar tanto la lengua como el mundo posible que representa), es aparentemente sencilla. Don Quijote se convierte en un joven burgués parisino, Louis, quien, como aquel, decide hacer de sus lecturas, en este caso de índole pastoril, una forma de vida, para lo que adopta una nueva identidad como pastor literario, de nombre Lysis, y se traslada de la gran ciudad al campo para ocuparse de un rebaño de ovejas. La dificultad de dar movimiento narrativo al estatismo característico de la novela pastoril que imita Lysis la suple Sorel recurriendo a un grupo de nobles parisinos ociosos que alivian el aburrimiento de su retiro campestre divirtiéndose a su costa, a semejanza de los Duques cervantinos, mediante la invención y teatralización de una serie de aventuras inspiradas en la literatura, lo que confirma a Lysis en su desvarío libresco. La progenie cervantina se completa con su Dulcinea, Catherine, una criada a la que idealiza como Charite, y con su Sancho

Panza particular, un criado igual de glotón y cobarde, simple y sufrido que el del hidalgo, de nombre Carmelin.

La reescritura de Sorel tiene el acierto de identificar y reproducir los tres núcleos constitutivos de lo que, en parte gracias a su intervención, acabará convirtiéndose en lo que podemos denominar la *fórmula quijotesca*, que es la base del architexto: un imitador literario, un par contrastivo y una serie de aventuras imitadas. Pero, de acuerdo con la lógica de repetición y variación que define la reescritura del mito, Sorel introduce cambios importantes en los tres. En el primero, se observa un rejuvenecimiento del imitador literario que acabará dando lugar a un nuevo patrón tipológico, el *héroe quijotesco*, ya que su juventud permite obviar los rasgos antiheroicos del hidalgo y, andando el tiempo, le permitirá asumir muchas de las características románticas de los héroes que imita, como vamos a ver. En el segundo, Sorel alfabetiza su modelo cervantino: los refranes sanchopancescos dan paso a una erudición hecha de lugares comunes que combinan una educación impensable en Sancho con la misma veta popular. Y, en el tercero, detectamos un cambio decisivo: la serie de aventuras ya no tiene lugar en caminos y ventas, ni siquiera tienen índole peripatética, pues el género pastoril imitado no lo permite, pero es precisamente en ese carácter *imitado* donde reside la naturaleza quijotesca de las aventuras. Así lo confirman los calcos episódicos: el lector del *Quijote* podrá localizar en el *Pastor* los equivalentes del retablo de maese Pedro y la penitencia en Sierra Morena, de requesones y batanes, también de las farsas y burlas de los Duques, junto con motivos como la Edad de Oro y el escrutinio libresco, el banquete y los azotes de Sancho.

Tal vez uno de los aspectos más interesantes de las transformaciones que introduce Sorel sea la de convertir la locura quijotesca en *síndrome*, es decir, la forma en que la alucinación deja paso a la *extravagancia* del título, esa de transformar la literatura en vida o hacer de la vida literatura. En efecto, Lysis escribe una novela con sus acciones porque tiene el convencimiento de que un autor las pondrá por escrito. De hecho, la búsqueda de ese autor en su entorno inmediato es uno de los rasgos más originales e interesantes de la peripecia del protagonista, como pone de manifiesto el estudio de Tomás Gonzalo que acompaña a su magnífica traducción anotada. A ello hay que unir la mayor capacidad o iniciativa creati-

va del protagonista, que lo lleva a simular su propia muerte o inventarse una aventura, narrada con todo lujo de novelescos detalles, que él sabe perfectamente que no ha ocurrido. Esta *autoconciencia* quijotesca que hace de la imitación algo consciente y deliberado más que demente e incontrolado, convierte al protagonista en perfecta imagen del novelista. Ello es coherente con la dimensión metaliteraria de la obra, pues toda ella es un prolongado debate sobre literatura que puede leerse como una enmienda a la totalidad: la crítica de Sorel no se limita a la pastoril, sino que se extiende a la de ficción en general, incluyendo ahí la mitología y hasta la poesía.

Para concluir, hay que dejar constancia del diálogo que este *Pastor extravagante* establece con otras dos novelas publicadas en la colección que comparten la misma condición de inaugurar la reescritura del *Quijote* en la prosa narrativa de sus respectivos dominios lingüísticos, a saber, *El paladín de Essex* inglés y *El don Quijote alemán*. Todas están protagonizadas por Quijotes jóvenes, aunque con diferente grado de desvarío, a través de los cuales se parodian géneros literarios y se plantea la cuestión de los peligros de la lectura, para, en última instancia, describir la realidad del momento de acuerdo con un nuevo realismo novelesco que es *antiliterario* porque se opone a la idealización de los géneros parodiados. Estamos ante una tríada de novelas quijotescas fundadoras, aunque la francesa es –y por mucho– la primera de las tres y, por tanto, la que influye en las otras dos. Esta cronología no tiene nada de azaroso, pues es muy sintomática del proceso transnacional de difusión del realismo cervantino y de conformación del mito quijotesco. Sorel y los otros novelistas franceses que siguen el ejemplo de Cervantes (Scarron, Furetière, Marivaux) fueron los primeros en entender la relevancia del *Quijote* para la novela moderna y en reescribir su historia para transformarla en mito, convirtiendo así a Francia en centro de irradiación cervantina para el resto de Europa durante el siglo XVII y buena parte del XVIII.

c. 1694: Don Quijote en Essex

El paladín de Essex (*The Essex Champion*) no ha vuelto a ver la luz desde su publicación a finales del siglo XVII, primero en una edición sin fecha que podemos situar alrededor de 1694 (frente a la

datación de 1690 aceptada hasta ahora, como se explica en el estudio de la obra publicado en la bQt) y luego en una segunda de 1699. Se trata, por ello, de un texto prácticamente desconocido de un autor hoy olvidado, y no solo para el lector general sino también para el especialista, como corrobora su ausencia en monografías o estudios académicos. Por tanto, el primer volumen de la bQt ofrece una auténtica primicia no solo para los cervantistas, sino para los estudiosos de la literatura inglesa del siglo XVII.

Pese a los siglos de olvido, la obra no carece de interés, especialmente para los investigadores del legado cervantino. En este respecto cabe destacar la forma en que su autor, William Winstanley, conjuga la imitación literal del modelo cervantino, posiblemente la más literal de toda la literatura inglesa, por no decir europea, con una serie de novedades que hacen de ella una apropiación no carente de originalidad. Winstanley convierte al hidalgo manchego en un joven inglés, Billy, nacido en Billerecay (en la actualidad Billericay), al que la lectura de libros de caballerías conduce a la locura de creerse caballero andante y echarse a los caminos en busca de aventuras. Para ello, convierte a una vecina llamada Joan Grumball en su *Dulcina*, y Sancho Panza es aquí el leído y resabiado *Ricardo*, casi un segundo Quijote por la manera en que abraza la fe caballeresca de su señor, pero ahora sujeto de una serie propia de aventuras merced a un sorprendente don que recibe de un peregrino al poco de empezar el relato. Y los caminos y ventas de La Mancha se transforman en las veredas y posadas del condado de Essex, escenario de andanzas y sucesos que se van haciendo eco de las del hidalgo a través de un proceso de desplazamiento que encuentra siempre los equivalentes ingleses de los episodios cervantinos originales (desde molinos y ovejas al escrutinio libresco y la princesa Micomicona). Más allá de tales paralelismos episódicos, la novela en su conjunto se construye sobre esa fórmula quijotesca que ya veíamos en Sorel y cuya repetición por Winstanley consolida como paradigma narrativo: la locura imitativa quijotesca, el contrapunto panzaico y las aventuras que aquí vuelven a tener lugar en el camino porque su referente es el género caballeresco (de hecho, los mismos libros de caballerías hispánicos que provocaban la locura de don Quijote y cuya recepción inglesa se describe por extenso en el estudio y en los apéndices que acompañan a la obra).

La contribución de nuestro autor, sin embargo, no se limita a la repetición que convierte un texto en architexto, sino que también abarca la innovación que es la otra cara de la reescritura del mito. Tal innovación se observa en dos elementos que dotan de un indiscutible sello propio a la novela: el rejuvenecimiento de la figura quijotesca y el nuevo protagonismo de su escudero. En el primero se observa la impronta de la novela de Sorel: como esta, *El paladín* traslada la crítica de la literatura al problema más amplio de la lectura, especialmente entre aquellos a los que su edad o clase social deja más expuestos a los peligros que entraña, lo que será una constante en la tradición cervantina inglesa y europea del siglo XVIII (añadiendo a estos factores el de género, es decir, la condición femenina). El protagonismo del escudero confiere a la novela un carácter irreverente y subversivo tanto en el terreno social como en el literario, pues su empoderamiento no es solo narrativo, al convertirse en motor de la acción y desplazar al caballero a un segundo plano, sino que también cuestiona la jerarquía social y la visión aristocrática subyacente en el género caballeresco.

Este carácter subversivo o, como se califica en el estudio de la novela, *carnavalesco*, se observa no solo en lo referente a los libros de caballerías que son el blanco paródico de la novela, sino también al propio modelo cervantino que inicialmente es el instrumento del que se sirve la parodia. Digamos, por no entrar en detalles para los que no tenemos espacio aquí, que tal modelo es cuestionado por la incorporación del componente sobrenatural característico de los libros de caballerías e incompatible con el realismo cervantino al universo diegético de la novela. Winstanley convierte así al *Quijote* y al género caballeresco en extraños compañeros de viaje para producir un libro de caballerías cómico y popular, tal vez el último. En efecto, podemos considerar *El paladín* como el canto de cisne de un tipo de literatura que gozó durante más de cien años, desde las décadas finales del siglo XVI hasta las postrimerías del XVII, de una increíble y poco divulgada popularidad en las letras inglesas, precisamente entre esos lectores de baja extracción social que aquí están representados por un Ricardo convertido en sujeto caballeresco.

La de Winstanley es no solo la más literal, sino también la primera imitación narrativa del *Quijote* en la prosa inglesa. Se ade-

lanta así casi cuarenta años al texto que ostentaba este título, el *Joseph Andrews* (1742) de Henry Fielding, aunque este supone un indudable salto de calidad que lo pone a la altura del modelo imitado. Aun así, sigue siendo llamativo el retraso de los novelistas ingleses en entender y asimilar la significación del *Quijote* para el género de la novela, sobre todo si los comparamos con los franceses, que muestran una temprana y cabal comprensión de la misma desde la publicación de *El pastor extravagante*. Como ya hemos indicado, este sin duda influyó en la concepción y el planteamiento narrativos de *El paladín*, una afirmación sostenida por la existencia de traducciones inglesas de Sorel (también de Scarron y Furetière) que Winstanley pudo leer. Nuestro autor sin duda encontró en Sorel la idea de situar a un avatar rejuvenecido de don Quijote en el propio contexto nacional para así plantear el problema de la lectura y de un género específico de ficción, lo que dota a su reescritura de esa doble referencia internacional –la hispánica de Cervantes y la francesa de Sorel– que caracteriza al concepto de transnacionalidad.

Finalmente, además de esta doble influencia extranjera, la novela expresa a la perfección la visión degradada de la figura de don Quijote dominante en la recepción inglesa del siglo XVII, en la que se deja sentir la hispanofobia todavía presente en la vida y la cultura inglesas de la época. Todo ello hace de esta obra un espléndido crisol en el que se funden el quijotismo inglés y el francés. Después de leer esta novela, lo que resulta asombroso es que haya permanecido en el olvido durante tanto tiempo. La bQt ofrece no solo su primera traducción al castellano –acompañada del primer recuento de los datos biográficos y obras conocidas del autor y del primer análisis crítico sobre el texto y su posición en la tradición cervantina– sino también su primera edición moderna en inglés. No es poca cosa.

1752: Don Quijote con faldas

Pocas obras han tenido más impacto en el proceso de reconfiguración y transmisión transnacional del paradigma narrativo cervantino que *La mujer Quijote* (*The Female Quixote*, 1752), la novela escrita por Charlotte Lennox. Sin ella no se explica la larga nómina de heroínas quijotescas que proliferarán después, no solo en la

literatura inglesa (la más famosa es la protagonista de *Northanger Abbey*, de Jane Austen, pero hay muchas más), sino también en otras literaturas europeas –algunas tan importantes como la *Madame Bovary* de Gustave Flaubert o la *Isidora Rufete* de Galdós– e incluso americanas. Así lo atestiguan dos obras que darán al quijotismo femenino una dimensión transatlántica: *Female Quixotism* (1801), de la estadounidense Tabitha Gilman Tenney, y *La Quijotita y su prima* (1818-1819), del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi. Todas ellas son inconcebibles sin la feminización del mito quijotesco que lleva a cabo Lennox, pero esta es la culminación de un proceso que había empezado bastante antes, en la *Javotte* del *Roman Bourgeois* (1666) de Antoine Furetière, en la falsa Clelia de Adrien-Thomas Perdou de Subligny (*La Fausse Clélie*, 1670) y en la pareja de Quijotes, masculino y femenino, que protagonizan *Le Don Quichotte Moderne* (titulado *Pharsamon* en su primera edición de 1737, aunque ya escrito en 1712) de Pierre de Marivaux. Todas ellas fueron traducidas al inglés antes de 1752. Por ello, la obra de Lennox es un auténtico nodo transnacional que, además del *Quijote* español, recoge una tradición previa francesa y la proyecta de nuevo a estos territorios y hacia el continente americano.

La novela cuenta la historia de Arabella, quien crece leyendo las narraciones de amor y aventuras escritas por autores franceses del siglo XVII como *Mademoiselle de Scudéry* o *La Calprenède*, pero ambientadas en tiempos y lugares de la historia antigua, de ahí que la protagonista les atribuya un carácter histórico sobre el que se construye su quijotismo: Arabella asume que el mundo circundante responde a los parámetros literarios de sus lecturas e imita el comportamiento de las heroínas que las protagonizan. La sucesión de errores y malentendidos a los que tal imitación da lugar, aunque sin llegar nunca a las alucinaciones que caracterizan al hidalgo, genera una trama quijotesca –que reproduce algunos motivos tomados de la novela de Cervantes– al servicio de la parodia del género literario imitado; pero ello no es óbice para que, de manera simultánea, Arabella protagonice con su primo Glanville una trama romántica que sigue muy de cerca la de las narraciones que son el blanco paródico. Esto genera una curiosa ambivalencia en la que late una doble lección aprendida del *Quijote*.

Por una parte, Lennox reproduce los tres motivos de la fórmula narrativa quijotesca presente ya en los dos textos anteriores, pero ausente en la lectora quijotesca de obras previas a Lennox, lo que transforma a tal lectora en una mujer Quijote, la primera de la literatura. El quijotismo de esta nueva variante del mito es *formativo* en vez de *deformativo*, es decir, no es la monomanía que altera de manera permanente una identidad o personalidad adulta, sino un error juvenil transitorio que es parte de un proceso de formación, crecimiento o maduración. Tal proceso culmina en la boda con Glanville y corona así la trama romántica. Por otra parte, Lennox es cervantina en la manera de concebir la novela: su método narrativo, en el que late la influencia del francés Marivaux, puede describirse como un realismo que no solo es antiliterario u oposicional frente a la literatura que parodia, sino romántico en cuanto que la integra dentro de sí, como se aprecia en la romantización a la que somete al sujeto quijotesco; y su método satírico, influido por Fielding, se sirve de ese sujeto quijotesco que ahora es admirable además de ridículo para censurar al mundo circundante que no está a la altura de su idealismo, de modo que su mujer Quijote ya no es blanco sino instrumento satírico. *La mujer Quijote* se sitúa así en un cruce de caminos de claro carácter transnacional.

La novela de Lennox, sin embargo, es en la traducción de la bQt *Don Quijote con faldas*, pues se trata de la publicada en 1808 por Bernardo María de Calzada con tal título. La versión de Calzada posee el valor de su carácter histórico, pero contiene también algunas notorias traiciones (*traduttore, traditore*), como explican los dos apéndices que la analizan. ¿Tiene sentido, entonces, recuperarla para el lector de hoy? Lo tiene, y no solo por la cercanía temporal de su castellano al inglés de Lennox, sino por la forma en que incrementa el alcance transnacional de la novela. Efectivamente, la mayor parte de carencias en la traducción de Calzada, particularmente su omisión y compresión de numerosos pasajes —de lo que resulta una reducción en la extensión de la obra, aunque sin que falte en ella nada importante—, no son propias, sino que proceden de la versión francesa que le sirvió de fuente. Al verter al castellano la traducción al francés de la novela, obra de Isaac-Mathieu Crommelin y publicada en París en 1801 (como revisión de una primera versión que el mismo traductor había dado a la imprenta en

1773), *Don Quijote con faldas* lleva al campo de la traducción la difusión transnacional del *Quijote*: este se reescribe primero en inglés, la reescritura se traduce luego al francés y desde esta lengua acaba retornando al castellano.

Hay dos aspectos de interés en este proceso que merece la pena destacar. Por un lado, la transferencia de la hegemonía cultural europea, al menos en lo que a la tradición cervantina se refiere, desde Francia a Inglaterra: si en el siglo XVII, como hemos visto, Francia se sitúa a la vanguardia de la imitación narrativa del *Quijote*—de manera que las novelas de Sorel, Scarron, Furetière o Marivaux, ya a principios del XVIII, se traducen al inglés o a otras lenguas europeas y condicionan las producciones cervantinas posteriores—, desde mediados del XVIII son autores ingleses como Richardson, Fielding, Lennox o Sterne los que abren nuevos caminos para la novela cervantina y se traducen a otras lenguas, el francés entre ellas, convirtiendo a la literatura inglesa en el nuevo centro de irradiación de la tradición cervantina. Por otro lado, esta nueva posición de la literatura inglesa en el sistema literario europeo se hace evidente en la obra de Calzada: si bien *The Female Quixote* se traduce desde el francés porque esta sigue siendo la lengua de cultura hegemónica en España (así ocurre con casi todas las novelas inglesas, por ejemplo las de Richardson), el desembarco de esta obra en nuestro país permite incorporar a la cultura hispánica una interpretación más avanzada y una imitación más elaborada del *Quijote* que las que se habían producido previamente en suelo español. Al comparar el texto de Lennox con la serie de imitaciones quijotescas de las que daremos cuenta al comentar más abajo *Don Quijote el Escolástico*, es fácil constatar su superioridad tanto en la concepción del sujeto quijotesco, que recupera la dignidad perdida en aquellas, como en el desarrollo de la novela cervantina, que la rescata de la simplificación operada por los imitadores españoles al servicio de la sátira. En ese sentido, podemos decir que este *Quijote* vestido con los ropajes ingleses y femeninos de Lennox está más cerca del original cervantino que sus derivaciones hispánicas.

Ello pone en valor el papel fundamental de la traducción y de los traductores en la tradición cervantina, máxime si tenemos en cuenta que, como todo invita a suponer, la traducción de Calzada pudo surcar los mares y llegar a América, donde aparecería esa

Quijotita de Lizardi pocos años después. *Don Quijote con faldas* aumenta así el valor de *The Female Quixote* como nodo transnacional del que hablábamos al principio.

1753: Don Quijote se multiplica

El don Quijote alemán fue publicado de forma anónima por primera y única vez en 1753, con tan solo las iniciales W. E. N al pie de la dedicatoria como rastro de su autor, quien, gracias a las pesquisas de Lieselotte Kurth-Voigt, coautora de la edición alemana moderna (1972) que rescató la novela de más de dos siglos de olvido, ha sido identificado como Wilhelm Ehrenfried Neugebauer. Los datos disponibles sobre su figura, sin embargo, eran y siguen siendo tan escasos que podríamos decir que la oscuridad del autor es casi mayor que la de la obra. Pero, como ocurría con *El paladín de Essex*, esta oscuridad no se corresponde con el enorme interés que la novela encierra, no solo por su relación con el *Quijote*, también por su originalidad y su fértil carácter transnacional.

El patrón cervantino que sigue Neugebauer es evidente a primera vista en la figura de su protagonista, que responde claramente a lo que, a mediados del siglo XVIII, es ya un tipo consolidado en la literatura europea, el joven imitador quijotesco del que tenemos ejemplos acabados en las tres novelas que ya hemos comentado. Se trata de un lector que no se conforma con devorar libros de un determinado tipo de ficción, sino que intenta llevarlos a la práctica para convertir su vida en una novela como las que ha leído y ello da lugar a una serie de aventuras. Aquí responde al nombre de Johann Glück, un joven burgués alemán que, enajenado por sus lecturas, decide dejar su vida de aprendiz de comerciante para adoptar una nueva identidad como marqués de Bellamonte y convertirse en un héroe como los de sus libros, lo que lo impulsa a iniciar un viaje a París. La elección de destino se explica porque sus lecturas son sobre todo francesas: los textos imitados son justamente los mismos que imitaba Arabella, el género que florece en Francia en la primera mitad del siglo XVII, donde se conoce como *roman héroïque* o *roman de longue haleine* (por su extensión). Siendo sus modelos literarios diferentes a los de don Quijote, también lo serán sus aventuras, aunque conservando el sello cervantino que le dan el

compañero sanchopancesco, Gorge (rebautizado como Du Bois), y el cronotopo del camino, con sus posadas y casas señoriales (que también veíamos en *El paladín de Essex*).

De esta manera, Neugebauer extiende a Alemania el proceso que ya hemos visto cómo arrancaba en Francia y fructificaba en Inglaterra: la difusión transnacional de una fórmula narrativa que puede trasplantarse a otras geografías o tiempos y encarnarse en otros personajes, dando cabida a otras realidades como objeto de representación y a otros tipos de literatura como blanco paródico. El nuevo Quijote alemán sigue el mismo patrón de rejuvenecimiento que los anteriores, pero su trayectoria se desmarca de la de Louis o Billy al quedar desprovisto su quijotismo del perfil alienado y alucinado que tenía en estos –sobre todo en el inglés– para convertirlo en una forma de interpretar la realidad sin transformarla, al menos en su aspecto exterior, que se corrige como parte de un proceso formativo, el mismo tipo que ya hemos visto en Arabelle (aunque lo novela inglesa no se traducirá al alemán hasta 1754), y al que me he referido como *novoquijotismo* por oposición a *veteroquijotismo* (Pardo, 2016). De esta forma, un anciano que enloquece a causa de la lectura para recuperar súbitamente la cordura justo antes de morir se transforma en un joven inexperto al que la lectura hace concebir una idea errónea del mundo, pero es capaz de corregirla como fruto de un proceso de aprendizaje que le permite reintegrarse en la sociedad al final. Podemos decir que este *Quijote* alemán es el eslabón perdido entre el *Quijote* y el *Bildungsroman* o novela de formación, aunque será Wieland quien dará a esta conexión su forma quijotesca más acabada en *Don Sylvio von Rosalva* (1764) y Scott quien la dará a conocer en toda Europa al seguir la estela de Cervantes y Wieland en su *Waverley* (1814) (Moro, 2016).

Otra novedad, tal vez la más original, que nos ofrece la novela de Neugebauer en su manera de desarrollar o transformar el modelo cervantino es la duplicación de figuras quijotescas más allá del protagonista, tal como señala Alfredo Moro en el estudio que acompaña a la novela. Esta duplicación es, además, doble, ya que hay no una sino dos parejas de Quijotes, y es, por tanto, multiplicación. La primera tiene que ver con la trama quijotesca: el encuentro del protagonista una especie de doble negativo en cuanto que absolutamente demente le permitirá tomar conciencia de su error,

llamando la atención sobre la convivencia en la misma novela de la nueva forma de quijotismo que representa Glück con la tradicional encarnada en el príncipe Vardanes. Este emparejamiento de Quijotes sirve para marcar la distancia que va del quijotismo concebido como locura visible en Vardanes (o en Billy) a la nueva concepción representada por Glück (y Arabella), con la extravagancia soreliana en una posición intermedia: variantes textuales de un mismo síndrome literario que es su denominador común architextual.

La segunda duplicación se produce como parte de la trama amorosa que Neugebauer toma de los modelos que está parodiando, que se yuxtapone sobre la quijotesca y que da a su texto un paradójico carácter romántico: el lector quijotesco se enamora de la lectora quijotesca —que se hace llamar la condesa de Villafranca— para conformar una pareja de Quijotes, masculino y femenino. En la creación de una mujer Quijote como pareja del Quijote protagonista, o sea, en la quijotización de Dulcinea, Neugebauer está siguiendo, como indica Moro en su estudio, a Marivaux. Podemos añadir que este, además, fue la fuente de Lennox para esa superposición de una dimensión romántica sobre la quijotesca tanto en la acción de la novela como en su protagonista observable también en Neugebauer. Los tres autores comparten un mismo concepto del *heroísmo quijotesco*, es decir, un mismo tipo de Quijote que se parece a los héroes o heroínas que imita por sus innatas cualidades románticas (frente a las anti-románticas o antiheroicas del modelo original hispánico). Comparten también esa concepción romántica de la novela como desplazamiento del universo de la ficción idealista a la realidad ordinaria de la época. Este método novelesco procede en última instancia del *Roman comique* de Scarron, que en suelo inglés se había metamorfoseado en el *comic romance* de Fielding, pero me inclino por Marivaux como el modelo cervantino fundamental para Neugebauer por su seguimiento del autor francés tanto en el método como en el mito (la trama quijotesca protagonizada por una pareja de Quijotes románticos); también por la presencia en Glück de esa autoconciencia quijotesca que Pharsamon, el Quijote de Marivaux, había llevado más lejos que Sorel.

En Marivaux, como en Scarron y Fielding, puede encontrarse otro tipo de autoconciencia, la del narrador que comenta la construcción del propio texto y da lugar a una serie de juegos me-

taliterarios. Neugebauer lo imita también, pero va un poco más lejos al hacerlo presente no solo en el nivel extradiegético, sino también en el intradiegético de los personajes, como se indica en el estudio. Añadamos que es como si ese Lysis que buscaba sin encontrar al que sería autor de su historia entre los personajes que lo rodeaban, se hubiera convertido ahora en un autor que, sin buscarlo, encuentra a su personaje. Todo ello muestra a las claras cómo el modelo cervantino, desarrollado en Francia e Inglaterra, fructifica en una de las primeras novelas alemanas.

1788-1789: Don Quijote regresa a España

Con admirable inconsciencia del daño personal que podía ocasionarle la publicación de su *Don Quijote el Escolástico* (1788-1789) y otros textos como las críticas literarias fulminantes camufladas como supuestos elogios que aparecían en su periódico, *El Apologista universal*, fray Pedro Centeno, el Juvenal literario español, como lo llamó un coetáneo suyo, empenó su vida y su obra por la causa de la Ilustración. Su fin fue tan trágico como el de muchos otros ilustrados: preso y condenado por la Inquisición, ni siquiera sus compañeros de orden quisieron acogerlo en sus últimos días. Y después fue el olvido en el que todavía se mantiene su figura y su obra, que el cuarto volumen de la bQt pretende subsanar con una introducción que ofrece por primera vez una visión de conjunto de la vida y la obra de Centeno, la edición rigurosamente anotada de una novela que no había vuelto a publicarse desde su edición original y el primer estudio monográfico del texto, todo ello obra de Manuel Ambrosio Sánchez.

Amén de reivindicar esa intelectualidad española que en el siglo XVIII dio la batalla por la modernización y el progreso de nuestro país, la recuperación del autor agustino se justifica por la que este realiza del legado cervantino en una literatura española que, paradójicamente y a diferencia de la francesa o inglesa, parecía haberse olvidado de él. Así lo reivindicó el propio Centeno al referirse a su don Quijote como el segundo de ese nombre, aunque estaba soslayando el hecho de que tal privilegio corresponde al personaje creado por José Francisco de Isla en su *Fray Gerundio de Campazas* (1758 y 1768). Es evidente que la reescritura de Isla mar-

ca la pauta de todas las aparecidas en las décadas subsiguientes en España, incluyendo la de Centeno, al encarnar al hidalgo en un avatar cuyo quijotismo representa los males que se pretenden satirizar, como pone de manifiesto el utilísimo recorrido por tales reescrituras que puede encontrarse en el estudio de este volumen. En descargo de Centeno hemos de decir que Isla no había usado el nombre de *Quijote* para su protagonista y que nuestro autor muestra mayor conocimiento y seguimiento de Cervantes al trasladar el modelo caballeresco al escolástico, el combate de armas al retórico y el tránsito peripatético por la nación a la ciudad de Madrid. Sin embargo, tampoco se debe olvidar que, antes de Centeno, Donato de Arenzana había dado a la imprenta su *Don Quijote de la Manchuela* (1767). Solo la mayor calidad del *Escolástico* podría explicar la vanidad de Centeno al colocarse inmediatamente tras Cervantes, y es también esa calidad la que explica la elección de esta obra para abrir la serie española de nuestra biblioteca de Quijotes.

Hay una justificación adicional para tal elección, cual es el hecho de que Centeno inaugura la utilización ideológica del archi-texto quijotesco que domina en las imitaciones españolas de las décadas finales del XVIII e iniciales del XIX. De hecho, puede considerarse su ejemplo paradigmático por la pureza y radicalidad de que hace gala; es, además, una de las pocas que lo utiliza en defensa de los ideales ilustrados (junto con el propio *Fray Gerundio* o el *Don Quijote de la Cantabria*). En efecto, el *Quijote* de Centeno se inscribe dentro de la guerra de ideas que trajo consigo la Ilustración por la resistencia que desencadenó tanto en el ámbito político como en el filosófico o científico, una reacción que en nuestro país se deja sentir en muchas de las reescrituras quijotescas (*Don Rodrigo de Peñadura*, *Don Papis de Bobadilla* o *El Quijote del siglo XVIII*). El personaje del Escolástico se sirve de lo que Susan Staves (1972, 195, 200) ha denominado *Quijote ideológico*, es decir, una figura cuyo quijotismo es resultado de la lectura de no ficción: si los lectores quijotescos vistos hasta aquí lo son de diferentes géneros de ficción, el Quijote de Centeno lo es por su adhesión sin fisuras a la filosofía escolástica. Centeno lo enfrenta a una serie de adversarios, avatares del propio autor, quienes, con argumentos y datos de la ciencia moderna, desmontan sus desfasadas posiciones con el objetivo de satirizar el tardoescolasticismo, encarnado en la época por

la *Summa philosophica* (Roma 1777) de Salvatore Roselli, cuya publicación en España (1788) visibilizó el evidente riesgo de involución y dio lugar a la respuesta de Centeno.

Esta utilización ideológica del quijotismo en el debate de ideas no es exclusiva del mundo hispánico, sino que está en sintonía con lo que puede observarse en otras literaturas europeas, especialmente la inglesa, donde, en la misma época, proliferan obras similares con la palabra *Quijote* en el título. La crítica del Metodismo religioso que la ortodoxia anglicana sentía como una amenaza había sido blanco de sátira a través de un Quijote ideológico en *The Spiritual Quixote* (1773), de Richard Graves, y las nuevas ideas políticas ilustradas que habían desembocado en la Revolución Francesa fueron atacadas en *Sir George Warrington, or The Political Quixote* (1797), de las hermanas Purbeck, o en *The Infernal Quixote* (1801), de Charles Lucas. Charlotte Smith, sin embargo, utilizó el quijotismo para defender tales ideas en *The Young Philosopher* (1798), mostrando así la reversibilidad del mito quijotesco, apto tanto para atacar como para defender una determinada posición. Algo parecido ocurre con las innovaciones científicas también asociadas a las Luces en la anónima *The Philosophical Quixote* (1782), aunque la crítica del nuevo espíritu científico ya había hecho acto de presencia, si bien de forma diluida, pero con un perfil netamente quijotesco, en las *Memoirs of Martinus Scriblerus* (1741), escritas por John Arbuthnot, Alexander Pope y Jonathan Swift. La reversibilidad del quijotismo como herramienta de crítica ideológica se pone en evidencia una vez más si cruzamos el canal de la Mancha y reparamos en una obra como *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle* (1710), de Laurent Bordelon, que comparte los presupuestos ilustrados de Centeno, desde los que se atacan saberes falsos y caducos, en este caso los de la astrología y las ciencias ocultas, encarnados por un Quijote ideológico³.

³ La Biblioteca Nacional de España custodia una copia de *The Spiritual Quixote* fechada en 1783 y otra de la primera edición de *Monsieur Oufle*. La Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca incluye entre sus fondos un ejemplar de *Martinus Scriblerus* impreso en el cuarto tomo de las obras de Pope publicadas en 1758 en Leipzig y Amsterdam. Cito estos datos para llamar la atención sobre el hecho de que, si bien la traducción es el testimonio más evidente de la difu-

Con *Don Quijote el Escolástico* la reescritura quijotesca salta de la novela a la sátira, pues difícilmente puede calificarse esta obra como una novela, todo lo más como una sátira narrativa, y aun de escasa narratividad. Podemos aplicar a la obra de Centeno la descripción que Arenzana hizo de la suya como *metáfora quijotesca en clave satírica*: el mito de don Quijote queda reducido al quijotismo como metáfora del carácter absurdo y descabellado de las ideas que se pretenden desacreditar, prescindiéndose de la acción y caracterización que le daba sustento narrativo; o, en otras palabras, el mito queda reducido a la condición de *tropo*. Y ahí radica precisamente gran parte del interés de la obra en términos cervantinos, esto es, en esa transformación del mito en tropo como mecanismo satírico con el que articular el debate de ideas, ampliamente utilizado y extendido en la literatura no solo española sino también europea. Centeno demuestra que la versatilidad del mito reside en su capacidad no solo de utilizarse al servicio de uno y otro bando en tal debate, sino también de adoptar esta forma mínima o reducida para intervenir en ese conflicto tan español y tan universal, tan del siglo XVIII y tan perenne, entre lo nuevo y lo viejo.

Algunas conclusiones provisionales

Este recorrido por los títulos publicados en la bQt permite formular, aunque solo sea de manera provisional, algunas conclusiones generales, si bien se derivan del análisis no solo de estos textos tan poco conocidos, sino también de otros más estudiados que se han mencionado más arriba, tales como los de Scarron, Marivaux, Fielding o Sterne.

En primer lugar, demuestran la hegemonía francesa durante el siglo XVII en el proceso transnacional de configuración del architexto quijotesco y cervantino, y también nos ofrecen indicios de su progresiva sustitución por la inglesa a lo largo del XVIII, además de la irrelevancia de la literatura española, excepto en su papel receptor de los textos europeos y mediador de cara a la recepción cervantina hispanoamericana. Asimismo, hemos detectado

sión transnacional de la progenie cervantina, no hay que descartar la circulación y lectura de los libros en lengua original.

que algunas de estas obras actúan como nodos por su trascendencia transnacional, como sería el caso de *El pastor extravagante*, en cuanto que iniciador del proceso reescritural que transforma el texto en architexto, o de *Don Quijote con faldas*, por su posición de enlace en el proceso de transmisión o de agente en el cambio de dirección del proceso y, por tanto, en el cambio de ciclo.

En segundo lugar, las novelas estudiadas apuntan a una noción de transnacionalidad que se apoya en las traducciones como fundamento empírico de una influencia evidenciada por la huella textual, pero ello no excluye que esta pueda ser resultado, primero, de la lectura directa de los textos escritos en francés y luego en inglés, cuya hegemonía hizo de estas lenguas objeto de aprendizaje por diferentes agentes culturales; segundo, de la conformación de un architexto que no se propaga solo horizontalmente por contacto entre obras específicas sino verticalmente por actualización del paradigma –implícito en una gran variedad de textos– en nuevos sintagmas; o incluso, tercero, de la poligénesis, de la confluencia en vez de la influencia, es decir, de analogías o paralelismos en la idiosincrasia autoral o en el contexto cultural.

En tercer lugar, las obras objeto de estudio contribuyen a consolidar la existencia de una tradición cervantina en la novela mediante la incorporación de otros autores que no han recibido hasta ahora demasiada atención y en los que se observa, salvando las distancias existentes, los mismos rasgos del realismo cervantino, a saber, su carácter *romántico*, *dialógico* y *autoconsciente* (Pardo, 1997). El primero se pone de manifiesto particularmente en las obras de Winstanley, Lennox y Neugebauer, en las que el modo narrativo idealista llamado *romance* en inglés no queda arrinconado por el realismo, sino que se integra con él para producir un híbrido que ya aparecía de forma germinal en Cervantes y plenamente desarrollado en Scarron, Marivaux y Fielding. El dialogismo claramente visible en estos novelistas aparece también en las novelas de Sorel y Winstanley por el desarrollo que tiene en ellas la figura sanchopanzesa. Y la autoconciencia característica de esta tradición, que años más tarde Sterne llevará a su grado máximo, solo se hace presente en Neugebauer, siendo así el rasgo menos difundido.

En cuarto lugar, puede observarse el proceso de desarrollo del mito a través de la repetición de una fórmula integrada por tres

motivos: el imitador/sujeto quijotesco, cuyo rasgo distintivo y, por tanto, architextual, no es la locura, sino el síndrome literario, del que aquella es su manifestación más radical, pero que puede ser extravagancia o simplemente error transitorio o autoconsciente; el par/contrapunto panzaico, que suele tomar la forma de un criado cuyo carácter sanchopancesco puede estar más marcado o más diluido, e incluso carecer de él, de ahí la necesidad de diferenciar la función panzaica que define el architexto del carácter sanchopancesco que identifica al personaje cervantino; y una serie de aventuras que en su versión más literal se sitúan en el cronotopo del camino, cuando el género imitado así lo permite, pero que pueden ser estáticas, como en Sorel, por lo que el marcador architextual es su carácter imitado y no itinerante.

Y, en quinto y último lugar, esta concepción del mito aconseja su diferenciación de los conceptos de *tipo* y *tropo*. El desarrollo y transmisión transnacional del mito en estas obras va conformando una serie de tipos que seguirán apareciendo en obras posteriores: el héroe quijotesco, la mujer Quijote (o la heroína quijotesca), el Quijote erudito (o el pedante quijotesco). Y el caso particular de *Don Quijote el Escolástico* nos alerta sobre el uso del mito de una forma superficial, como tropo, categoría aplicable a obras en las que los autores invocan el mito quijotesco ya desde el título –o lo hacen los lectores sin que el autor lo haga–, pero su presencia efectiva se reduce a una mínima expresión, respondiendo a un uso o propósito más extrínseco que intrínseco a la obra, más retórico que narrativo.

Continuará...

Para ser definitivas, estas conclusiones necesitan consolidarse y expandirse con más estudios y con más obras. De ahí la importancia de la traducción a nuestra lengua de los textos, pues permite el acceso a los mismos de otros investigadores ajenos al proyecto que los podrán hacer objeto de sus pesquisas. La bQt, en este sentido, aspira a convertirse en un fondo o archivo de materiales de investigación imprescindible para los especialistas en el legado cervantino. De ahí la necesidad de ampliar el corpus de novelas traducidas para enriquecer este archivo y mejorar o afinar su alcan-

ce transnacional. Por eso seguimos trabajando en otras cinco novelas: algunas ya casi terminadas y a punto de entrar en producción, como las ya citadas *La historia de monsieur Oufle* (1710), *Las aventuras de don Sylvio von Rosalva* (1764) y *La Quijotita y su prima* (1818-1819); otras dos todavía en proceso de edición, traducción y estudio: *Las memorias de Martinus Scriblerus* (1741) y *El Quijote del siglo XVIII* (1836), que esperamos verán la luz en 2025.

Con ellas se completará la primera serie de la colección, pero ya está preparada otra selección de diez más para una segunda, a la espera de conseguir financiación con la que comenzar los trabajos. Solo nos falta convencer a los evaluadores de la necesidad de continuar el proyecto incorporando más obras: a la luz de los resultados aquí presentados parecería tarea fácil, pero no ha sido ese el caso en una primera tentativa. Volveremos a intentarlo, si no nos falla esa resistencia sin la cual no hubiéramos conseguido poner en marcha este proyecto después de muchos intentos fallidos. Al fin y al cabo, este es un proyecto quijotesco no solo por sus contenidos, sino por su naturaleza misma: va a contracorriente de las coordenadas y parámetros en que se mueve la investigación subvencionada por nuestras autoridades académicas, tanto por sus ambiciosos objetivos y aspiraciones como por la escasa valoración que recibe el enorme trabajo que supone su cumplimiento. Esta disonancia nos hace sentirnos como quijotes, a veces ridículos, a veces heroicos, dependiendo del momento y de los ánimos.

Pero, habiendo llegado ya hasta aquí, superando un sinfín de obstáculos, y contando ya con un portal de edición que es la envidia de todos los colegas que de buena fe se asoman a él, ¿cómo no seguir? Al fin y al cabo, nuestra bQt, como dejamos escrito más arriba, es ese espacio en el que todos los Quijotes que andan todavía perdidos en libros polvorientos y olvidados por un mundo que solo atiende a la novedad podrán encontrar un lugar de refugio y reconocimiento. ¿Cómo vamos a fallarles? No nos queda sino conjurarnos contra todo y contra todos al clamor —o al lamento— de larga vida a Cervantes, más allá, mucho más allá, de Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

CENTENO, Pedro. (2022) *Don Quijote el Escolástico*. Edición, estudio, introducción y notas de Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez. Biblioteca del Quijote Transnacional. <https://doi.org/10.14201/bqt.4>.

DOLEŽEL, Lubomír. (1998) *Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, London. The Johns Hopkins University Press.

GENETTE, Gérard. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris. Éditions du Seuil.

LENNOX, Charlotte. (2023) *Don Quijote con faldas*. Traducción de Bernardo María de Calzada. Edición, introducción II y notas de José Montero Reguera. Estudio de Pedro Javier Pardo. Introducción I de Cristina Garrigós. Apéndices de Catherine Jaffe y Alexia Dotras Bravo. Biblioteca del Quijote Transnacional. <https://doi.org/10.14201/bqt.5>.

MORO MARTÍN, Alfredo. (2016) *Transformaciones de la novela cervantina en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII*. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá.

NEUGEBAUER, Wilhelm E. (1972) *Der Teutsche Don Quichotte*. Edición de Lieselotte Kurth-Voigt y Harold Jantz. Berlin. De Gruyter.

NEUGEBAUER, Wilhelm E. (2022) *El don Quijote alemán*. Traducción y notas de Javier García Albero y Alfredo Moro Martín. Estudio e introducción de Alfredo Moro Martín. Biblioteca del Quijote Transnacional. <https://doi.org/10.14201/bqt.2>.

PARDO, Pedro Javier. (1997) *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. <https://gedos.usal.es/handle/10366/56699><https://gedos.usal.es/handle/10366/56699>.

PARDO, Pedro Javier. (2016) «Cervantes, Scott y el héroe quijotesco decimonónico». *Erebea, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. 6. 109-145.

SOREL, Charles. (2022) *El pastor extravagante*. Traducción, estudio, introducción y notas de Tomás Gonzalo Santos. Biblioteca del Quijote Transnacional. <https://doi.org/10.14201/bqt.3>.

STAVES, Susan. (1972) «Don Quixote in Eighteenth-Century England». *Comparative Literature*. 24. 193-215.

WELSH, Alexander. (2002) «The Influence of Cervantes». *The Cambridge Companion to Cervantes*. Anthony Cascardi (ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 81-99.

WINSTANLEY, William. (2022) *El paladín de Essex*. Traducción de María Losada Friend y Pedro Javier Pardo. Estudio de Pedro Javier Pardo. Introducción y notas de María Losada Friend. Apéndices de Leticia Álvarez Recio y Jordi Sánchez Martí. Biblioteca del Quijote Transnacional. <https://doi.org/10.14201/bqt.1>.