

LA ESPAÑOLA INGLESA DE CERVANTES Y BLEAK HOUSE DE CHARLES DICKENS

Alan E. Smith

Conocida es la influencia de Cervantes en dos obras de Dickens, la del *Quijote* en *Pickwick Papers* (1836-1837), y la de *Rinconete y Cortadillo* en *Oliver Twist* (1838), pero, hasta donde hemos podido conocer, creemos que no se ha estudiado la relación entre *La española inglesa* y *Bleak House* (1853).¹

Las semejanzas anecdóticas son varias. La más notable es la desfiguración del rostro de ambas heroínas, Isabela y Esther.² En ambos textos, hay una relación madre-hija interrumpida, hay un amor aplazado (Ricaredo e Isabela, y Allan y Esther), y hay un amante heroico, que realiza su proeza en el mar (Ricaredo y Allan). En ambas novelas una alta dama se prenda de la belleza de una doncella, y la toma a su servicio (la reina Isabel se prenda de Isabela, y Lady Dedlock es ganada por la belleza de Rosa).

También en ambos textos, la anagnórisis es una forma fundamental de la narración, y aparece dos veces, una en la relación madre-hija, y otra en la relación amorosa entre sendas heroínas y sus respectivos amados. Otra semejanza formal es el apoyo de ambos textos en subtextos folkóricos y mitológicos.

Las semejanzas temáticas también son notables: los bellos rostros desfigurados ponen en tela de juicio la naturaleza de la belleza y del amor, y, con gran congruencia, remiten al tema del amor universal, sobre todo en su manifestación social y política, temas renacentistas, pero no menos válidos para el Realismo decimonónico (de hecho, tema recreado por Galdós en *Marianela*). La presencia central de la separación y la anagnórisis —que necesita, claro está, la separación previa— no es solo una peripecia de la trama, ni siquiera sólo un motivo, sino que adquiere un sentido temático fundamental, el de la consonancia individual y social, con lo cual se acopla al alcance simbólico fundamental de los rostros mudados, como veremos.

LAS HEROÍNAS

Si bien *Bleak House* forma parte de un grupo de novelas de la madurez de Dickens, junto con *Little Dorrit* y *Hard Times*, algo más oscuras que las risueñas historias de su juventud (*Enciclopedia Britannica Online* 8), no por eso deja de manifestar un optimismo ante la fuerza del amor, del amor en prácticamente todas sus modalidades. El amor filial, la amistad y el amor

erótico triunfan ante las vicisitudes que la larga novela despliega, así como también en *La española inglesa* son victoriosos el amor erótico y el filial, si bien la amistad no es tema en esta novela cervantina.³ El obstáculo más escandaloso, pero también el menos peligroso para el amor erótico en ambas historias, es la desfiguración de la cara de las heroínas, Esther e Isabela, heroínas cuyo espíritu generoso informa ambas obras. Las palabras de Ruth El Saffar acerca de *La española inglesa* caracterizan perfectamente *Bleak House*: «The work is full of displays of generosity of spirit through which the two main characters reveal themselves as exemplary» (151). Y añade acerca de Isabela: «She is so generous in her attitude toward others that she does not question what they have done, but only follows what she takes to be her duty in whatever circumstances she finds herself» (156), palabras que parecen haber sido escritas para describir a Esther.

Recordemos que la bella Isabela es envenenada por una criada de la reina Isabel, para salvar a su hijo de la desesperación, pero en vez de morir, la bella española inglesa «no perdió la vida, que el quedar con ella la naturaleza lo conmutó en dejarla sin cejas, pestañas y sin cabello, el rostro hinchado, la tez perdida, los cueros levantados y los ojos lagrimosos. Finalmente, quedó tan fea, que como hasta allí había parecido un milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad» (81).

Por su parte Esther, quien, a pesar de su modesta descripción de sí misma, es considerada bella por otros,⁴ enferma. El efecto —en su caso permanente, y no transitorio, como en el de Isabela— es la desfiguración de su rostro:

Then I put my hair aside, and looked at the reflection in the mirror; encouraged by seeing how placidly it looked at me. I was very much changed. —O very, very much. At first, my face was so strange to me, that I think I should have put my hands before it and started back, but for the encouragement I have mentioned. Very soon it became more familiar and then I knew the extent of the alteration in it better than I had done at first. (...) I had never been a beauty, and had never thought myself one; but I had been very different from this. It was all gone now. Heaven was so good to me that I could let it go with a few not bitter tears, and could stand there arranging my hair for this night quite thankfully» (514).

Decíamos que la desfiguración de ambas heroínas, si bien parece ser el impedimento más patente a su amor, no lo es en absoluto. En cuanto a Isabela, en seguida nos indica el narrador: «Por mayor desgracia tenían los que la conocían haber quedado de aquella manera que si la hubiera muerto el veneno. Con todo esto, Ricaredo se la pidió a la reina, y le suplicó se la dejase llevar a su casa, porque el amor que la tenía pasaba del cuerpo al alma, y que si Isabela había perdido su belleza, no podía haber perdido sus infinitas virtudes» (81-82).

El caso de Esther sigue básicamente la misma pauta, si bien su rostro feo resulta ser una piedra de toque en múltiples ocasiones ante varios seres que la habían querido, extendiendo, por así decir, el alcance semántico de su prueba, más allá del amor erótico hacia un amor social. Su guardián, Mr. Jarndyce, quien la ama con una mezcla de amor paternal y dulce arrobamiento, la visita, después de su larga enfermedad por primera vez, y la abraza con ternura. Esther nos dice: «He has seen me, and he loves me better than he did; he has seen me, and is even fonder of me than he was before; and what have I to

mourn for!» (501). Poco después Ada, la amiga suya, a quien ama profundamente, ha de venir a verla: «There were more than two full hours yet to elapse, before she could come; and in that interval which seemed a long one, I must confess I was nervously anxious about my altered looks. I loved my darling so well that I was more concerned for their effect on her than on any one. (...) When she first saw me, might she not be a little shocked and disappointed?» (526). Pronto entra Ada en su habitación: «She ran in, and was running out again when she saw me. Ah, my angel girl, the old dear look, all love, all fondness, all affection. Nothing else in it—no, nothing, nothing!» (527). Por supuesto, Allan Woodcourt, el médico bueno y —como veremos— heroico, la amará aún, y será su esposo, si bien la escena de su reencuentro será más bien controlada, pues no se habrá declarado todavía su amor. Como contraste a estos ejemplos de amor inalterable, y precisamente, para destacar su valor, Dickens se complace en mostrar la reacción descompuesta del joven leguleyo, Guppy, quien, al ver el rostro de su «adorada» sufre un susto terrible, y retira en el acto su oferta de matrimonio. Como nos indica Esther en su propia narración: «I could hardly have believed that anybody could in a moment have turned so red, or changed so much, as Mr. Guppy did when I now put up my veil» (552).

¿Pero, deberíamos preguntarnos, cuál es el sentido de aquellos rostro desfigurados? ¿Qué relación tienen tanto con la central importancia de las anagnónisis como con los temas de conflicto político o social (pues no olvidemos que la novela de Cervantes, ocurre contra el fondo amenazador de las guerras religiosas, externas e internas,⁵ y la de Dickens es un alegato contra el sistema judicial y sus interminables litigios)? Una respuesta fundamental nos la da la tradición platónica que informa ambas obras. Platón, en su *Banquete*, y tres de los más importantes divulgadores renacentistas de su concepto del amor, Marsilio Ficino, León Hebreo y Baltasar Castiglione, exponen la naturaleza ascendente, transcendente, de la fuerza amorosa. Si bien el primer paso es el enamoramiento inspirado por la belleza de una persona, es segundo paso es la valorización de la belleza en general, para alcanzar por fin la contemplación del amor universal, que sostiene en armonía y cohesión el mundo entero, animal, vegetal, espiritual, individual y social. En todos, el amor personal, basado en la belleza física, es supeditado al amor del espíritu transcendente.⁶ Ficino, en su *De amor* (1484), fuente inmediata del discurso renacentista que señalamos, comenta un caso que bien podría ser modelo del motivo del rostro desfigurado cervantino:

Hence it happens that the Reason itself of beauty cannot be a body, since, if beauty were corporeal, it would not be applicable to the virtues of the soul, which are incorporeal. And beauty is so far from being a body that not only the beauty which is in the virtues of the soul cannot be corporeal, but also that which is in bodies and sounds. For although we call certain bodies beautiful, they are nevertheless not beautiful by virtue of their matter in itself. *For one and the same body of a man may be handsome today, but tomorrow, through some disfiguring misfortune, ugly* [énfasis nuestro] (87).

La armonía amorosa universal implica también la armonía del cuerpo colectivo.⁷ De esa manera, tanto Cervantes como Dickens, al desfigurar el rostro de su heroína, liberan, por así decirlo, el vuelo simbólico de eros, desvían y dirigen la imaginación y la reflexión de sus lectores a la otra

armonía: ya no la belleza del cuerpo, sino la universal armonía.. Así, la mudanza de los rostros de las heroínas —estorbo nulo para la historia de amor personal— sirve para unificar los dos grandes temas de ambas historias: la naturaleza del amor humano y también la necesidad de establecer la concordia del amor universal en sus respectivas sociedades: la de Cervantes, rota por odios religiosos, y la de Dickens, sometida al suplicio de litigios interminables, síntoma de una sociedad en contradicción consigo misma. La anagnórisis se manifiesta entonces como un motivo en relación estrecha y necesaria con el del rostro desfigurado: ambos remiten a la concordancia del amor en su sentido más amplio.

LOS NOVIOS

No menos nobles que sus damas, son sus novios y esposos. Si bien, su constancia ante el cambio de su amada es su principal manifestación de virtud, en particular, un suceso heroico marca a ambos como hombres de gran valor, y, en cierto sentido, simbólicamente dignos de la mano de la heroína. Ricaredo, obedeciendo la voluntad de la reina Isabela, emprende una expedición marítima, para probar ser digno de ella, como proclama la reina a Clotaldo, padre de Ricaredo: «él por sí mismo se ha de disponer a servirme y a merecer por sí esta prenda, que yo la estimo como si fuese mi hija» (57). Con buena fortuna, y valerosamente, Ricaredo entra en batalla con unas embarcaciones turcas, que vence, liberando a sus prisioneros y apoderándose de su presa, una galera portuguesa cargada de riquezas. Aventura marítima y heroísmo definen también el valor del futuro esposo de Esther, quien, médico en un navío inglés, ayuda a salvar a muchos y a llevar a seguro la gente de su barco naufragado, pero dejemos que lo cuente Miss Flite, la sufrida y rara viejecita, que en visita a la enferma Esther, le refiere la gran noticia, «everyone has been talking of» (510):

There has been a terrible shipwreck over in those East-Indian seas (...) An awful scene. Death in all shapes. Hundreds of dead and dying. Fire, storm, and darkness. Numbers of the drowning thrown upon a rock. There, and through it all, my dear physician was a hero. Calm and brave, through everything. Saved many lives, never complained in hunger and thirst, wrapped naked people in his spare clothes, took the lead, showed them what to do, governed them, tended the sick, buried the deas, and brought the poor survivors safely off at last! My dear, the poor emaciated craeatures all but worshipped him. They fell down at his feet, when they got to the land, and blessed him. The whole country rings with it. (510-511).

La relación con los trabajos de Hércules es patente en el caso del texto cervantino, pues explícita es la prueba a la que la soberana somete a Ricaredo. Podemos ver cómo Dickens, siguiendo el modelo cervantino, aleja el motivo de la estructura explícita mitológica para poder reincidir en ella, pues las razones del alejamiento y aventura de su heroe amante no resultan de ninguna voluntad ajena y poderosa, sino de necesidades cotidianas, como son seguir su carrera, con lo cual la fuerza simbólica de esa «prueba del héroe» queda entretejida en el discurso del realismo decimonónico. En esto vemos una de las muchas aportaciones del estudio comparativo, al considerar las afinidades con

el texto cervantino se destaca el importante motivo mitológico, además de la impronta del cuento folklórico.

ANAGNÓRISIS

Además de la prueba del héroe, para mostrarse digno de la mano de su amada, aparece en ambas novelas el bizantino motivo de la anagnórisis. En ambos textos hay dos anagnórisis fundamentales, una entre madre e hija, y otro entre los amantes. En *La española inglesa* presenciamos el reencuentro de Isabela con sus padres, quienes han pedido ser traídos a Inglaterra por Ricaredo, para buscar a su hija años ha raptada en el saqueo inglés de su ciudad de Cádiz. En un espacio público, nada menos que en audiencia con la reina Isabel, se ven hija y madre por primera vez desde que Isabela fuera niña: «Así como Isabela alzó los ojos, los puso en ella su madre y detuvo el paso para mirarla más atentamente, y en la memoria de Isabela se comenzaron a despertar unas confusas noticias que le querían dar a entender que en otro tiempo ella había visto aquella mujer que delante tenía» (74).

Veamos la primera mirada de Lady Dedlock, madre de Esther, y ésta, también en un sitio público, una pequeña iglesia: «Shall I ever forget the rapid beating at my heart, occasioned by the look I met, as I stood up! Shall I ever forget the manner in which those handsome proud eyes seemed to spring out of their languor, and to hold mine! It was only a moment before I cast mine down — released again, if I may say so — on my book; but I knew the beautiful face quite well, in that short space of time. And very strangely, there was something quickened with me, associated with the lonely days at my godmothers's; yes, away even to the days when I had stood on tiptoe to dress myself at my little glass, after dressing my doll» 258-59). Las semejanzas son notables: ninguna de las dos heroínas esperaba el encuentro con su madre perdida, en ambos encuentros los ojos juegan el papel principal, y por fin, en ambas muchachas hay un despertar de emociones y recuerdos de su infancia más temprana profundamente enterrados.

La escena en palacio de la reina Isabel continúa, ya en plena forma del anagnórisis clásico (recordemos la cicatriz de Ulises) y folklórico, incluyendo la señal física (Avalle-Arce 75, n.81): la madre de Isabela «se llegó a Isabela, y sin mirar a respeto, temores ni miramientos cortesanos, alzó la mano a la oreja derecha de Isabela, y descubrió un lunar negro que allí tenía, la cual señal acabó de certificar su sospecha. Y viendo claramente ser Isabela su hija, abrazándose con ella dio una gran voz, diciendo:

—¡Oh, hija de mi corazón! ¡Oh, prenda cara del alma mía! Y sin poder pasar adelante se cayó desmayada en los brazos de Isabela» (75).

El abrazo y el reconocimiento pleno, acompañado de una prueba física también están presentes en el caso de Esther y Lady Dedlock, si bien separados por un lapso de tiempo, en el cual la dama se ha cerciorado de la existencia e identidad de su hija, a quien ella creía muerta. Esther ha sufrido ya su enfermedad, de la cual su madre ha tenido noticias, y, ha pasado unas semanas cerca de la mansión de Lady Dedlock. Mientras la muchacha paseaba por el bosquecillo de la comarca, de repente de la verdura surge la madre, en un

contexto que parece folklórico (la aparición en el bosque de la figura femenina mayor)⁸: «I had been resting at my favorite point, after a long ramble, and Charley was gathering violets at a little distance from me. I had been looking at the ghost's Walk lying in a deep shade of masonry afar off, and picturing to myself the female shape that was said to haunt it, when I became aware of a figure approaching through the wood» (518). La asociación por continuidad, o metonimia, de la figura de la madre, que emerge del bosque, con la figura fantástica del fantasma femenino que visita el gran palacio de Chesney Wold, en el paseo llamado «the Ghost's Walk» es otra indicación de la presencia aquí poderosa del discurso de la tradición fabular oral. La señora se sienta a su lado, y saca un pañuelo: «I cannot tell in any words what the state of my mind was, when I saw in her hand my handkerchief» (...) (519). Y en seguida el abrazo amantísimo de la madre y la hija, tanto tiempo separadas: «I looked at her; but I could not see her, I could not hear her, I could not draw my breath. The beating of my heart was so violent and wild, that I felt as if my life were breaking from me. (...) she caught me to her breast, kissed me, wept over me, compassionated me, and called me back to myself; then she fell down on her knees and cried to me, "Oh my child, my child, I am your wicked and unhappy mother!" (...)» (519). Si bien son de esperar en esa situación, las palabras con que irrumpen en exclamación las madres —dicho sea— son las mismas.

Las anagnórisis de los amantes ocurren, como es lógico, cerca del final. En ambos casos, la joven ve a su amado en una multitud, si bien en el caso de Esther, como mencionamos, no se trata de dos prometidos, pues aún no se han reconocido abiertamente enamorados los que, sin haberlo confesado, ya lo son. La situación multitudinaria es muy cervantina: «There was a concourse of people in one spot, surrounding some naval officers who were landing from a boat, and pressing about them with unusual interest. I said to Charley this would be one of the great Indaman's boats now, and we stopped to look. (...) "Charley, Charley!" said I, "come away!" And I hurried on so swiftly that my little maid was surprised. (...) In one of the sunburnt faces I had recognized Mr. Allan Woodcourt, and had been afraid of his recognizing me. I had been unwilling that he should see my altered looks. I had been taken by surprise, and my courage had quite failed me» (634). Sobre todo la perspectiva visual tiene un fuerte sabor cervantino, empezando desde una lontananza, y luego acercándose, y procediendo desde la vista de un grupo a la de un individuo en ese grupo. Por cierto, si le ha fallado el valor momentáneamente, pronto la digna muchacha se recompone, y avanza hacia su futuro esposo con la cara descubierta.

LA CARA DESCUBIERTA

Dejemos a esos amantes y esas madres e hijas en su momento extraordinario. Ahora nos incumbe resumir las presentes reflexiones sobre otras relaciones, aquellas entre una novela ejemplar cervantina y una novela de la plena madurez de Charles Dickens. En vista de la innegable influencia de otros textos cervantinos en dos de las novelas primeras del maestro del realismo británico, no es demasiado suponer que, además de haber leído el *Quijote* y *Rinconete* y

Cortadillo, leyese también la novela ejemplar que en su título apela a su misma nación, *La española inglesa*, que, al contrario de *Rinconete y Cortadillo*, fue incluida ya desde la primera traducción parcial de *Las novelas ejemplares*, de 1640,⁹ y que contaba con una traducción de 1822 (Londres: T. Cadell), a la que Dickens podría haber tenido acceso.

Las semejanzas de caracterización, trama, estructura y tema que hemos indicado nos sugieren con gran probabilidad la efectiva influencia de este texto cervantino sobre la naturaleza del amor en la gran novela de la gama toda del amor de Dickens. Este cotejo nos proporciona una comprensión más profunda de los motivos clásicos y folklóricos en el discurso realista decimonónico, al verlos de forma más desnuda en el modelo del siglo dieciséis. De esa manera podemos comprender la resonancia profunda que ambos textos tienen en la imaginación fabular que nos une. Además nos ha ayudado a comprender la genial congruencia del arte de ambos escritores, en cuyas obras los temas personales y nacionales se implican mutuamente y se manifiestan en motivos de gran densidad semántica.

No podemos dar por concluida esta breve nota sin señalar una diferencia fundamental entre estas dos historias que tantas semejanzas manifiestan: Isabela apenas tiene voz. Si bien por razones de economía narrativa, no deja de ser emblemática la dramática interrupción del narrador: «Callaron todos los presentes, y teniendo las almas pendientes de las razones de Isabela, ella así comenzó su cuento, el cual le reduzco yo a que dijo todo aquello que desde el día de que Clotaldo la robó en Cádiz (...)» (94-95). En cambio, Esther tiene su propia narración, «Esther's Narrative», cuyos capítulos alternan en primera persona con los del narrador. Este discurso en primera persona expresa la conciencia de la protagonista, verdadera belleza de la novela, que a todos toca y ennoblece. Así como la novela está llena de espejos en los que la muchacha se mira,¹⁰ su «narrative» es el espejo que nos proporciona Dickens, en el sentido de reflexión y ejemplaridad. Por otra parte, si bien es cierto que, a pesar de la poca voz de Isabela, ella promete, hacia el final, una vez requerida por dos eclesiásticos, poner «toda aquella historia por escrito, para que la leyese su señor arzobispo» (99),¹¹ no menos cierto es que esa promesa se cumple precisamente en la novela de Dickens, con la narración de Esther, heredera de Isabela.

OBRAS CITADAS

- ANÓNIMO. «Dickens' Tales.» *Edinburgh Review* 66, No. 137 (Octubre, 1838): 41-53.
- ASHBEE, H. S. «*Don Quixote and Pickwick.*» *Review Hispanique*, 6 (1899): 307-310.
- CASTIGLIONE, Baldesar. *The Book of the Courtier*. Translated and with an Introduction by George Bull. London: Penguin Books, 1976.
- CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Edición, introducción y notas Juan Bautista Avallé - Arce. Vol.II. Madrid: Editorial Castalia, 1987. 3 Vols.
- DICKENS, Charles. *Bleak House*. New York & Boston. H. M. Caldwell Company, sin año.

- DOWLING, Constance. «Cervantes, Dickens and the world of the Juvenile Criminal.» *The Dickensian* 82 (Autumn 1986): 151-57.
- EL SAFFAR, Ruth. *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1974.
- Encyclopedia Britannica Online. v.: «Dickens, Charles.»
- GALE, Steven H. «Cervantes' Influence on Dickens, with Comparative Emphasis on *Don Quixote* and *Pickwick Papers*.» *Anales Cervantinos*, 12 (1973): 135-56.
- FICINO, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium on Love*. Trad. Sears Jayne. Dallas: Spring Publications, 1985.
- HEBREO, León. *Diálogos de amor*. Trad. ucido por el Inca Garcilaso de la Vega. *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Biblioteca de Autores Españoles. Vol 132. Madrid: Atlas, 1965.
- LONG, Pamela H. «Fagin and Monipodio: The Sources of *Oliver Twist* in Cervantes's *Rinconete y Cortadillo*.» *The Dickensian* 90 (Summer 1994): 117-24.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón. «*Rinconete y Cortadillo* en *Oliver Twist*.» *Principios y finales de la novela*. Madrid: Taurus, 1958: 67-69. También en *ABC* (Madrid). 6 mayo 1956.
- PLATÓN. *Diálogos*. Estudio preliminar de Francisco Larroyo. México: Porrúa, 2000.
- POTAU, Mercedes. «Influjos cervantinos en el *Pickwick* de Dickens.» *Anales Cervantinos*. 32 (1994): 169-83.
- PROPP, Vladimir. *Les racines historiques des conte merveilleux*. Trad. Lise Gruel-Apert.. Préface Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt. Paris: Gallimard, 1983
- RICAPITO, Joseph V. *Cervantes's Novelas Ejemplares: Between History and Creativity*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1996.

NOTAS

¹ Ya desde 1838, tan sólo dos años después de la publicación de *Pickwick*, la *Edinburgh Review*

se refiere a *Pickwick* y su sirviente Weller como «the Modern Quixote and Sancho of Cockaigne» (citado en Gale 135). Véase también H.S. Ashbee, «*Don Quixote* and *Pickwick*,» *Revue Hispanique*, 6 (1899): 307-310. Más recientemente, aparecieron en los *Anales Cervantinos* sendos estudios sobre el tema: Steven H. Gale, «Cervantes' Influence on Dickens, with Comparative Emphasis on *Don Quijote* and *Pickwick Papers*.» *AC*, 12 (1973): 135-156; el artículo de Mercedes Potau en su «Influjos cervantinos en el *Pickwick* de Dickens.» *AC* 32(1994): 169-183, reincide en el tema, mas no menciona el trabajo de Gale. Sobre la influencia de *Rinconete y Cortadillo* en *Oliver Twist*,» pueden consultarse los siguientes trabajos: Ramón Pérez de Ayala, «*Rinconete y Cortadillo* en *Oliver Twist*,» *ABC* (Madrid), 6 mayo, 1956; también en su libro, *Principios y finales de la novela*, Madrid, Taurus, 1958, 67-69; Constance Dowling, «Cervantes, Dickens, and the World of the Juvenile Criminal,» *The Dickensian* 82 (Autumn 1986): 151-57; Pamela H. Long, «Fagin and Monipodio: The Sources of *Oliver Twist* in Cervantes's *Rinconete y Cortadillo*,» *The Dickensian*, 90 (Summer 1994): 117-24.

² También el *Persiles* contiene una peripecia en la que la heroína enferma, y pierde su belleza, como me recordaba la profesora Mary Gaylord, después de mi presentación en este congreso. Pero se trata de una peripecia entre muchísimas en esta novela paratáctica, y no un hecho central. El cuadro que se pinta de las aventuras de Periandro es perfecto emblema de esta horizontal historia, de figuras múltiples y pequeñas, en un espacio vasto, todo lo contrario de la novela realista de

Dickens, y de la novela ejemplar que aquí estudiamos, enfocadas ambas en unos cuantos personajes que evolucionan a lo largo de la historia. Las aventuras marítimas de Periandro tampoco tienen la importancia de certificar su valor antes de ser esposo de Auristela, como se le exige a Ricaredo, y como, simbólicamente sucede con Allan. Por otra parte las múltiples anagnorsis de la novela bizantina de Cervantes no ocurren de manera necesaria y crítica entre los amantes, ni mucho menos entre la heroína y su madre, como es el caso en *La española inglesa* y en *Bleak House*. Tampoco ocurre que una dama principal tome a su servicio a una joven bella, como acontece en las dos historias que aquí estudiamos. La naturaleza de esta larga novela, con bastantes elementos fantásticos, verdadera sarta de aventuras que no desarrollan las personalidades de sus protagonistas, no creemos sería manjar para la lectura del realista Dickens, que, ciertamente no contaría con traducción posterior a 1742, (según *The National Union Catalog Pre-1956 Imprints*, v.101, 586-87), y por tanto muy difícilmente podría haber tenido acceso a ella, antes de escribir su novela profunda. Por lo contrario, *La española inglesa* contaba con una traducción al inglés asequible a Dickens, publicada en Londres, en 1822, según *The National Union Catalog* (493-95). No podemos dejar de mencionar que el *Persiles* fue un texto poco popular en Inglaterra, al juzgar por sus cuatro traducciones anteriores a 1853, frente a las diez de *Las novelas ejemplares*, según consta en dicho catálogo.

³ Como nos recuerda Juan Bautista Avallé-Arce, según Aristóteles «Las formas de la amistad son compañía, intimidad y parentesco» (Nota 65 a su edición de *La española inglesa*).

⁴ «Mother, why is the lady not a pretty lady, like she used to be»? Pregunta un niño señalando a Esther (517). Si el narrador no describe la belleza de Esther directamente, como no describe su desfiguración en detalle, es hija de Lady Dedlock, cuya belleza es notoria, y con quien el pobre de Guppy nota en Esther una semejanza estrecha.

⁵ Como nos muestra Joseph V. Ricapito en su libro *Cervantes's Novelas Ejemplares: Between History and Creativity*.

⁶ El *Banquete* o *Symposium*, más que el *Fedro*, el otro diálogo platónico centrado en la naturaleza del amor, fue la base del discurso renacentista sobre el tema. Allí leemos las enseñanzas que la sabia Diotima imparte a Sócrates: «El que quiere aspirar a este objeto por el verdadero camino, debe desde su juventud comenzar a buscar los cuerpos bellos. Debe además, si está bien dirigido, amar uno solo [...] En seguida debe llegar a comprender que la belleza que se encuentra en un cuerpo cualquiera es hermana de la belleza que se encuentra en todos los demás [es decir, comprender la categoría o idea de la belleza] [...] Después debe considerar la belleza del alma como más preciosa que la del cuerpo, de suerte, que un alma bella, aunque esté en un cuerpo desprovisto de perfecciones [énfasis nuestro] baste para atraer su amor [...] El que en los misterios del amor se haya elevado hasta el punto en que estamos, después de haber corrido en orden conveniente todos los grados de lo bello [...] percibirá como un relámpago una belleza maravillosa, aquella, ¡oh Sócrates!, que era objeto de todos sus trabajos anteriores: belleza eterna, increada e imprecible» (376-77).

Por su parte, en *Los diálogos de amor* (hacia 1502) de León Hebreo (a quien Cervantes menciona en el prólogo a la primera parte del *Quijote*), traducido por el Inca Garcilaso, la influencia platónica es patente: «Luego es justo, ¡oh Sofía!, que dejemos las pequeñas hermosuras mezcladas con deformidad y feos defectos, como son todas las hermosuras materiales y corpóreas, y en tanto las amemos en cuanto nos guían al conocimiento y amor de las perfectas hermosuras incorpóreas [...] aun en ellas, subamos de las menores a las mayores hermosuras [...] de tal suerte que nos lleven al conocimiento y amor, no solamente de las hermosísimas inteligencias, ánimas y movedoras de los cuerpos celestes [nótese el papel del amor como fuerza unificadora y organizadora del universo entero], más bien al de esa suma hermosa [...]» (207).

El cortesano de Castiglione (1528), con la obra de León Hebreo, sumamente conocida en España, expone la misma gradual ascendencia, de la belleza humana a la universal, base del amor transcendente, «the true image of the angelic beauty [...] the soul opens its eyes wide to those of heaven [...]» (339-340).

⁷ Como leemos en *El banquete*: «Si se ha restablecido la concordia entre los dioses, hay que atribuirlo a Eros, es decir, a la belleza (...) Eros es el que de paz a los hombres, calma los mares, silencio a los vientos, lecho y sueño a la quietud. El es el que aproxima a los hombre, y les impide ser extraños los unos a los otros; principio y lazo de toda sociedad» (367).

⁸ Como nos enseña Vladimir Propp, «En partant 'droit devant lui', le héros ou l'héroïne parvient à une forêt profonde. La forêt est l'un des attributs permanents de la Yaga. (69).

⁹ Seis de las doce novelas, incluyendo *La española inglesa* fueron traducidas ya por Mabbe, en 1640 (Knowles 283, 287).

¹⁰ Por ejemplo, significativamente, al ver a su madre por primera vez, a quien todavía no reconoce como tal, pero cuya efigie le ha conmovido y provocado recuerdos vagos de su infancia, recuerda el espejito que tenía de niña (259); y también en otro momento crítico, al querer mirarse en el espejo tras su enfermedad, escena que miramos al comienzo de nuestros comentarios. La presencia del espejo es tan numerosa que evoluciona desde su condición de motivo, a una condición temática, como indicamos.

¹¹ Como nos recordó una colega en el coloquio que siguió a esta presentación.