

Del tópico externo al canon implícito: influencias del *Quijote* en las formas ficcionalas del siglo XVII francés

Cristina SÁNCHEZ TALLAFIGO

IES “Gabriel García Márquez” (Madrid)
ctalla@telefonica.net

RESUMEN

Considerada como epidérmica e insustancial por la tradición crítica, la influencia del *Quijote* en las ficciones del siglo XVII presentaría niveles nulos de canonicidad. En este estudio presentamos varias obras en las que el influjo del texto cervantino permite hablar de indicios de canonización desde tres perspectivas: canonización literaria (*La Fausse Clélie* de Subligny, *Le roman bourgeois*, de Furetière), canonización crítica (*Critique du Livre de Dom Quichotte de la Manche*, de Pierre Perrault) y canonización cultural (*L'entrée en France de don Quichotte de la Manche*, ballet de corte). Los resultados permiten replantear la lectura crítica y subrayan los tempranos indicios de canonización del texto en sus recreaciones europeas.

Palabras clave: *Don Quijote*, Francia, siglo XVII, recepción, ficción.

ABSTRACT

Critical tradition has considered the influence of *Don Quixote* in the seventeenth century French literature as epidermic and insubstantial. According to this judgement, the Cervantes master piece canonicity would be null. In this article, we will present some works in which *Don Quixote*'s influence allows us to speak of some signs of a canonization process from three points of view: literary canonicity (in Subligny's *La Fausse Clélie* and in Furetière's *Le roman bourgeois*), critical canonicity (in Pierre Perrault's *Critique du Livre de Dom Quichotte de la Manche*) and finally cultural canonicity (in some court ballets as *L'entrée en France de don Quichotte de la Manche*). The results allow to redefine the traditional criticism about Cervantes influence in French Literature as to emphasize the early canonicity emerging from the *Quixote* and radiating through his european remakes.

Key words: *Don Quixote*, France, seventeenth century, reception, fiction.

La literatura crítica sobre la influencia del *Quijote* en el siglo XVII francés es escueta pero coincidente en su diagnóstico: el influjo fue epidérmico e insustancial y no llegó a rebasar el planteamiento cómico-burlesco. La canonicidad del texto habría sido nula. Los estudios consideran que las imitaciones del siglo carecen de profundidad y que sus autores fueron incapaces de percibir los principales valores compositivos y creativos del texto. A continuación se presentarán una serie de obras que desmienten dicha evaluación –que ha llegado a ser tópica– y que permiten cuestionar la absoluta inconsciencia creadora. Este estudio permite reivindicar indicios de elementos de canonización del texto desde una triple perspectiva:

Canonización narrativa: en la búsqueda de un nuevo modelo narrativo que releve a las formas heroico-preciosas, ya en su ocaso, surgen algunas obras que toman el marco anti-idealizado del *Quijote* como modelo de renovación. Esto nos permite afirmar el carácter de canon narrativo implícito que se atribuye al *Ingenioso Hidalgo*.

Canonización crítica: al margen de los múltiples juicios que expresan admiración por el ingenio cervantino, presentaremos un caso de evaluación crítica muy significativo que refrenda el ascenso del *Quijote* a la categoría de obra clásica en medio de la efervescencia intelectual suscitada por la Querrela de los Antiguos y los Modernos.

Canonización simbólico-cultural: en el ámbito de unas relaciones políticas tensas que dan lugar a la literatura hispanófoba, don Quijote emerge en los ballets cortesanos como símbolo de una España en decadencia. La criatura cervantina se convierte así en la metonimia de un imperio que declina y al que la Francia solar aspira a suceder en la hegemonía continental.

Desde el autor del último vástago de *Amadís*, a los poetas libertinos, los fabulistas, los doctos teóricos y defensores de la modernidad frente a la clasicidad, los pensadores, los novelistas que buscan nuevas fórmulas de renovación novelesca, los autores de novelas breves sangrientas, los dramaturgos de menor y mayor talla –todos acuden al *Quijote* y encuentran algo que destacar para sus diversos fines. El abanico de propuestas “quijotescas” del siglo francés es poliédrico. La literatura crítica ha dedicado sin embargo escasos estudios globales a evaluar dichas influencias en su conjunto. Para M. Bardon, el influjo más poderoso de Cervantes es el de autor novelesco idealizado: “Ce qu’ils goûtent vers cette fin de règne de Henry IV, et ce qu’ils goûteront encore dans le don Quichotte, c’est moins l’ironique transposition des chimères idéalistes que le poème pastoral et amoureux” (Bardon 1931: 11-2). La importancia de las imitaciones es muy escasa al margen de Scarron o Sorel: “Et, en ce sens, l’on peut dire qu’après Sorel et Scarron l’influence de Cervantes a diminué chez nous. Nos grands écrivains, s’ils lui empruntent quelquefois, n’imitent pas, à proprement parler, le romancier castillan” (239). Por su parte, E. Crooks considera que el aspecto privilegiado en la recepción del *Quijote* es su equiparación al *miles gloriosus* que constituye su vena cómica más explotada: “Of Cervantine personages Don Quijote is of greatest interest to Frenchmen. In the early part of the century the allusions to his cowardise and to his boastfulness show that he is considered a Miles gloriosus and, therefore, he serves a comic character” (Crooks 1931: 201). Cioranescu considera que si bien Cervantes fue muy leído y admirado, todas

sus imitaciones fueron “médiocres sans exceptions”. Los escritores del XVII fueron incapaces de captar y reproducir la ironía cervantina. Toda la época ve a Cervantes como un burlador y el *Quijote* como un monumento a la risa. La lectura es exclusivamente cómica, “infantil”: “On a vu que le public a choisi cette lecture: une image de l’extravagance et de la folie, et, les conceptions de la société contemporaine y aidant, la possibilité d’en rire à la gorge déployée” (Cioranescu 1983: 548). Pásemos, sin dedicar espacio a cuestionar tales sentencias que la crítica posterior ha ido reiterando, a analizar un pequeño grupo de obras –selección exigua de la cantera cervantina del siglo– a través de las cuales podremos reconducir los diagnósticos citados de la recepción del *Quijote* en el siglo XVII francés a través de la noción de *canon*, pues cada una de estas creaciones presenta implícitamente gérmenes de un proceso de canonización que se irradia desde el texto cervantino.

1. CANONIZACIÓN LITERARIA

Entre las múltiples imitaciones del *Quijote* encontramos una serie de obras que emplean la estructura compositiva del texto cervantino –parodia de un género idealizado a través de un personaje trastornado por el exceso de arte– para cuestionar los géneros heroico-bizantinos y galantes al tiempo que tantean buscando una solución para el relevo de patrones ficcionales. En este apartado, destacamos *La Fausse Clélie* de Subligny y la más acabada de la serie, *Le roman bourgeois* de Furetière.

Adrien Perdou de Subligny nos ofrece un caso de intoxicación novelesca en *La Fausse Clélie. Histoire françoise galante et comique* (1670). Al igual que Alonso Quijano enloquece por la lectura ininterrumpida de caballerías y da en convertir su vida en un romance caballeresco, la protagonista de esta novela es una joven lectora compulsiva de la *Clélie* de Mlle de Scudéry, Juliette d’Arvière. La obra más célebre de Mlle de Scudéry es una inmensa narración de más de cinco mil páginas que desarrolla en un marco histórico lejano –la Roma del siglo V– las aventuras bizantinas de la pareja Clélie-Aronce cuyo amor es estorbado por toda la batería de recursos al uso. Los héroes se sientan a conversar en el salón y dejan oír sus largas charlas: es el tiempo de las exquisiteces idiomáticas, del espíritu del *Pays de Tendre* y del *Hôtel de Rambouillet*, templo de la moda sentimental y galante entre 1620 y 1648. Pero los excesos de ampulosidad verbal y las vulneraciones flagrantes del marco histórico aceleran la decadencia del género y empiezan a elevarse voces contra este veneno del “Scudérisme”, que infecta la vida social y cultural (Cherbuliez 1921: 64). Es entonces cuando Subligny toma la pluma para parodiar la biblia de la *préciosité*, la *Clélie*. La locura libresca es presentada por nuestro autor según el modelo cervantino, aunque con el matiz de que la vida de la protagonista se asemeja en sus peripecias a la de Clélie, primer chirrido de la verosimilitud que pretende enarbolar Subligny, pues construye una ficción antigalante idéntica a la parodiada. Con estas premisas similares de partida, no es raro que Juliette dé en la locura de creerse la protagonista de *Clélie*, obra que devoró durante dos años sin salir de su casa. Finalmente un desequilibrio de humores, causados por un ataque de fiebre, hace el resto: Juliette se transforma en Clélie. Desde ese momento será, como don Quijote, loca entreverada. Una vez presentada su manía, su papel se reduce a ser espectadora de las múltiples historias que se relatan y entrelazan y que sólo cuando

aluden al mundo romano del que ella emerge imaginariamente, provocan sus accesos airados y desconcertantes: así su intento de suicidio arrojándose al que ella cree ser el Tíber para huir de sus captores al igual que había hecho Clélie. Pero la estructura general no es una imitación exacta sino que presenta altas dosis de hibridación. A lo largo de los seis libros en que se reparte la materia narrativa, Subligny acumula 17 historias relatadas en el curso del viaje de una comitiva de nobles, creando así un Decamerón portátil, galante y novelesco de historias breves de tono picante, marcado por la presencia de casos de locos de amor o extravagantes visionarios del más allá. El autor recuerda el *Quijote* en distintos momentos y hace que sus personajes critiquen la excesiva extensión, la verosimilitud de algunos aspectos¹ e incluso se alude burlescamente a los excesos idealizados de la obra parodiada: “Un autre que moy auroit un beau sujet de parler icy des larmes qui furent répandües avant qu’elle pût prendre cette resolution: des combats qui firent sa vertu & son amour; mais je laisse cela à une mademoiselle de Scudéry” (263-264). Subligny resuelve como puede su intento de fundir la línea quijotesca de parodia del modelo libresco y la consiguiente necesidad de crear un género novelesco amplio capaz de alojar dicha parodia. Su solución es disolver el relato principal en una serie de historias intercaladas entre las que podríamos incluir perfectamente la de Juliette, la “falsa Clélie”. Los ataques a la falta de escrúpulos de los autores, a la composición de la fábula, a la verosimilitud de los relatos, los guiños metaliterarios y la loca libresca son las apuestas más cervantinas del autor, aunque la obra reproduce demasiados elementos de la obra que desea parodiar y la distancia irónica resulta casi nula. Su principal mérito descansa en la originalidad de su arquitectura, en plena transición de formas novelescas: desde los *romans* interminables hacia la novela corta, la obra muestra la voluntad renovadora del autor que se ampara en el *Quijote* como referente intermitente, constatando la conciencia de la novedad compositiva del *Ingenioso Hidalgo*.

Los defectos formales y de composición de Subligny se ven compensados y resueltos en el *Roman Bourgeois* de Furetière. La narración presenta numerosas innovaciones. Desde un prólogo en que se avasalla al lector menoscabando las convenciones de los grandes novelones idealizados, Furetière convierte su creación en una gran mesa de mezclas para practicar no sólo la que cree será la autopsia a los grandes novelas de moda, sino –y esto es lo más destacable– tanteando para encontrar un nuevo camino en la creación narrativa de la mano del realismo y revocando el poder absoluto de la idealización. El magisterio cervantino se manifiesta en dos aspectos primordiales: las ironías de la voz autorial sobre su propia ficción y sobre las ficciones galantes idealizadas –parodiadas aquí–, y en segundo lugar en el desarrollo del personaje de Javotte, joven burguesa quijotizada por la lectura de *l’Astrée*.

Centrándonos en el primer aspecto citado, el primer aldabonazo está en la dedicatoria al lector. El texto se abre con un zumbido chirriante: “Je chante les amours et les adventures de plusieurs bourgeois de Paris, de l’un et de l’autre sexe; et ce qui

¹ “Monsieur, interrompit encore Madame de Mulionne, vous avez une grande sympathie avec les amis de Roman, de sçavoir si bien comme eux toutes les lettres que vostre Heros a escrites” (*LFC*, París: Pierre Witte 1712, 246).

² Citamos por la edición de E. Fournier, París: P. Jannet 1854, 27.

est de plus merveilleux, c'est que je les chante, et si je ne sçay pas la musique"². Este arranque –burlesco anti-Ariosto– marca la vía de un prólogo muy cervantino por desautorizador de usos comunes de la literatura idealizada, declarada desde este mismo momento blanco de las críticas reflexiones autoriales:

Au lieu de vous tromper par ces vaines subtilitez, je vous raconteray sincerement et avec fidelité plusieurs historiettes ou galanteries arrivées entre des personnes qui ne seront ny heros ny heroïnes, qui ne dresseront point d'armées, ny renverseront point de royaumes, mais qui seront de bonnes gens de mediocre condition (28).

Además de la actitud autorial, la disonancia que turba el desarrollo de esta colección de historias es la clase social de los protagonistas: los burgueses. Así como la caballería y sus leyes se tornan grotescas en la árida geografía de la Mancha, en sus ventas polvorientas, entre galeotes, yangüeses o cuadrilleros, así, la galantería "Astrée" se vuelve mojiganga entre burgueses cuyas inquietudes galantes están supeditadas a las digestivas. Muchos mecanismos programáticos de la ficción idealizada serán criticados con fina ironía desde dentro del relato: Javotte va a ser raptada del convento por su enamorado, pero que nadie espere el relato pormenorizado. Furetière anima a los lectores a buscar entre sus obras favoritas algún fragmento que convenga al pasaje que él omite: "vous devez savoir 20 ou 30 de ces entretiens par coeur. Ils sont si communs que j'ay veu des gens qui, pour marquer l'endroit où ils en estoient d'une histoire, disoient: J'en suis au huitiesme enlevement, au lieu de dire: J'en suis au huitiesme tome. Je vous y renvoie donc" (204). De entre esta gama de comentarios jocosos que revelan un espíritu crítico e irónico podemos destacar la gran originalidad de la siguiente sugerencia que otros autores, andando el tiempo, tomarían al pie de la letra: "J'ay pensé mesme de commander à l'imprimeur de laisser en cet endroit du papier blanc, pour y transplanter plus commodement celuy que vous auriez choisi, afin que vous puissiez l'y placer" (204). Esta chispa de ingenio anticipa la página en negro de *La vida y opiniones de Tristram Shandy* (1759-66), de Sterne.

El personaje más cervantino de la obra es Javotte, que pasa de ser burguesa ignorante y algo alelada a coqueta preciosa. La bella joven crece sin recibir visitas ni salir más que a misa acompañada de su madre. Sus pretendientes burgueses recurren a alegorías y billetes propios del mundo precioso para cautivarla aunque ella se muestra completamente impermeable, incapaz de captar ningún sentido más allá del literal. Pero cambiará. Una vez acordado el matrimonio con el severo Bedout, la joven entra en contacto con el semi-*beau monde*. Pancrace, contertulio enamorado de su belleza, comprende que sólo hay una manera de instruir a Javotte: la lectura. Así comienza un proceso de vertiginosa quijotización. Detengámonos en su desarrollo. Llegan los libros: "Elle courut à sa chambre, s'enferma au verrouil, et se mit à lire jour et nuit avec tant d'ardeur qu'elle en perdoit le boire et le manger" (186). En poco tiempo esta "asiduidad" se vuelve veneno: "Javotte y but insensiblement ce poison". Después se le encaja lo que lee en la imaginación con tanta fuerza como a Alonso Quijano y tiene lugar la transformación de la realidad: "De sorte qu'elle prenoit tout ce que Céladon disoit à Astrée comme si Pancrace le luy eust dit en propre personne, et tout ce qu'Astrée disoit à Céladon, elle s'imaginoit le dire à Pancrace" (187). Pancrace comprueba el efecto demoleedor de las lecturas y para

sacar partido relea la obra. Así pues el cortejo de este amorío es vicario y vivido imaginariamente a través del poder de la lectura. La vida imita al arte. Y Javotte se vuelve *coquette*. El resto *va de soi*: la joven es castigada al encierro de un convento, donde –usos mundanos–, ve más a su amante que cuando era libre. De allí decide escapar con él y huir a su castillo, y Furetière, exhibiendo una vez más su sentido del humor ficcional, abandona definitivamente a los personajes en este punto para dejarnos imaginar su futuro. Con su apuesta de desautorización irónica de las ficciones idealizadas, Furetière prelude el desarrollo de la novela inglesa del siglo XVIII hacia la que tiende un puente por el que fluye el diálogo entre autores y entre creaciones, fuertemente marcado por el influjo señero de Cervantes. *Le roman bourgeois* es una de las muestras más originales del influjo cervantino y de cómo éste sirve para nutrir nuevas propuestas narrativas. Imitación y experimentación corren paralelas.

2. CANONIZACIÓN CRÍTICA

Pierre Perrault, miembro del clan de hermanos del que Charles destacó por sus cuentos, participó activamente en la Querrela de los Antiguos y los Modernos que enmarca la reflexión literaria de la Francia de fines del siglo XVII. Su *Critique du Livre de Dom Quichotte de la Manche* (1679) es una de las críticas más sorprendentes y descomunales jamás escritas contra el *Quijote*. Desde el prólogo lo advierte: en una reunión de *beaux esprits*, expuso sus críticas contundentes al texto de Cervantes. Recibió durísimas críticas: la creación cervantina se nos aparece ya como una obra con un prestigio reconocido e indiscutible. En su anhelo de claridad y dolido con estos espíritus, partidarios de todo lo clásico, se resuelve a escribir pormenorizadamente sus juicios críticos sobre el *Quijote*. Vaya como anticipo el recenso de las principales censuras que ya desde el mismo prólogo – A Monsieur*** – achaca al *Ingenioso hidalgo*:

Par laquelle je fais voir des absurditez, contrarietez, Impossibilittez, Indecences, malhonestetez, langueurs et longueurs de stile et de narration, Inutilitez, bassesses, négligences, manque de Jugement et d’invention, fanfaronnerie et de vanité de l’auteur avec son peu de capacité et suffisance (72).

Y ésta es y será la pauta general de la crítica. Perrault no concede al autor, a sus criaturas o a la composición el más leve respiro: todo es absurdo, mal construido e inadmisibles para el buen gusto. Los defectos espantan a un espíritu crítico y al sentido común. Quienes disfrutaban con esta obra son inconscientes, irreflexivos y poco atentos. Pero todo tiene solución: aquí está Perrault para llevar a cabo su particular cruzada para el desengaño de este error común en el mundo con la certeza de que el futuro le dará la razón: “la preoccupation n’aveugle pas tout le monde et Il y en a d’assez sinceres pour changer d’avis” (125). El texto, amplio y de un detallismo analítico sorprendente, encierra dos vías de lectura sumamente interesantes. Por una parte nos detendremos en el nivel de análisis textual y demorado. Perrault pasa revista a parlamentos, aventuras, expresiones, personajes, vestimentas –nada escapa a su lupa quisquillosa. Dicho nivel nos permite sin embargo

acceder a una lectura más abstracta: la lectura *ex-contrario* que arroja el verdadero diagnóstico de la aceptación general de la obra en su tiempo y es, en tal sentido, sumamente enriquecedora para evaluar el alcance del *Quijote* en las letras francesas de fines del siglo XVII.

Analicemos el primer nivel de la lectura. Los vicios de autor y texto son infinitos. Para empezar, el estilo es difuso y siempre excesivamente largo (el proverbial “verbiage insupportable” de la literatura española). Y ¿qué decir del título? Hasta eso es inexacto. Diccionario español en mano, Perrault rechaza la cualidad de “ingenioso” para don Quijote: él es loco redomado sin ingenio alguno. Ni siquiera el nombre del protagonista le contenta: “Car que D. Qu. ait nom Quichada ou Quesada qu’importe ou est le plaisant?” (98-99). En cuanto a las aventuras, son todas ellas desacertadas y mal compuestas. La de los molinos provoca en Perrault compasión: “pitié de voir une chose si froide et si mal entendue” (108). A esto hay que unir la absoluta falta de verosimilitud, pues si en las afueras de París se cuentan tres molinos de viento, ¿cómo aceptar sin rebelarse que en la llanura manchega se descubran más de cuarenta? Como escritor, Cervantes es un desastre. Su sistema de narradores interpuestos resulta caótico e indescifrable: “tout cela de telle sorte embrouillé que l’on n’y comprend rien” (96). Demasiado para Perrault, se le toma por tonto: “Quoy un auteur me traittera avec cette négligence? Et me Croira assez stupide pour ne m’en pas apercevoir?” (189). En la extensa lista de adjetivos con prefijo negativo que despliega Perrault, dos se repiten con frecuencia obsesiva: indecoroso e inverosímil. Éstas son las principales taras de la obra. Los personajes sufren oscilaciones que contravienen el principio aristotélico del carácter constante. Los decretos de Sancho en Barataria son del todo impropios de un tipo de “poca sal en la mollera”. En cuanto a su amo, don Quijote se desdibuja en la aventura del rebuzno: la huida es contraria a su heroicidad: “Je ne le reconnois plus, Cervantes ne sçait où il en est, la teste luy tourne ou bien il s’endort comme Homere” (212).

La crítica *ad hominem* crece alojada en la censura y reprobación unánime al escritor. Cervantes es un autor ansioso de fama y reconocimiento, así como de exhibir su “saber”, exiguo por otra parte, según Perrault. La vanidad literaria está en la génesis del gigantesco *Quijote*: “Et cet applaudissement qu’il se donne à luy mesme se mettant sans honte au dessus de tous ceux qui escrivoient ou avoient escrit de son temps, ne cause-t-il pas de l’indignation?” (94). Podría parecer que la persecución a Cervantes alcanza niveles de “Procez criminel”: nada más lejos de la verdad. Perrault es un crítico constructivo, moderado y que habla siempre siguiendo las “regles du sens commun”, en posesión del cual sentencia que “cet homme là ne merite pas qu’on luy pardonne rien, son orgueil est chocquant, et offence son lecteur qu’il croit n’avoir pas l’Esprit de s’apercevoir qu’il se mocque de luy” (109). Su escritura es de un estilo desparramado que revela su natural condición— “legere-té et inconstance d’esprit”— y en el que cabe todo. Las “ordures y malhonnestetez” se acumulan: vómito de Sancho, escena vergonzosa de Maritornes y el arriero en el camaranchón de don Quijote, las distintas apariciones de éste en camisa—intolerables para el buen gusto— sus zapatetas en Sierra Morena, de las que señala: “Je ne puis souffrir ces culebuttes qu’il fait tout nud [...] elles offensent les honnestes gens” (147). Ésta es una comicidad para lacayos y pajes, carente de buen gusto y sin elegancia ni gracia. A ello hay que unir el recurso a la violencia del sanguinario Cervantes: “mais ne remarquez vous pas que nostre auteur, quand il ne sçait plus

où prendre sujet pour faire rire, Il fait battre quelqu'un, et Il y en a toujours qui ont la teste ou le nez cassé ou les dents en sang" (162).

Como una flor extraña y extravagante crece a fines de siglo esta curiosa diatriba contra el *Quijote* y su autor, "ce pauvre fanfaron espagnol". Además del interés anecdótico de esta obrita, lastrada por el exceso de sentido común y la moderación insobornable de su autor, es muy destacable comentar la lectura *ex contrario* del texto. Como hombre de juicio independiente y crítico, Perrault es uno de los modernos que se niegan a aceptar la primacía del arte de la clasicidad sobre el actual, al tiempo que desdeña el valor incontestable de los clásicos-porque-sí. Su actitud es reactiva a toda imposición. Y su reacción al *Quijote* responde a un hecho reconocido implícitamente y de sumo valor: en 1679 el *Ingenioso Hidalgo* ha ascendido ya a la categoría de obra "clásica" de las letras europeas, generando así una gama de juicios ensalzadores³ que irritan a un Perrault reivindicador del juicio libre y objetivo. Este valor velado e implícito presente en su obra constituye un elemento crucial para la valoración de la influencia del *Quijote* en la literatura y la crítica francesa del siglo XVII.

3. CANONIZACIÓN SIMBÓLICO-CULTURAL

Aunque sus orígenes cortesanos se remontan a fines del siglo XIV, es en 1581 cuando comienza el reino del ballet de corte en Francia con la representación del *Ballet comique de la Reine* de B. de Beaujoyeux. El Ballet es un espectáculo de la corte y para la corte, de asuntos mitológicos, amorosos o carnavalescos. Su principal valor es la gestualidad, la gracia en el movimiento y la elegancia en el porte de los bailarines. Los versos de los poetas se combinan con la música de los grandes compositores Lully, Campras o Charpentier. La escenografía despliega escenarios artificiales y lujosos –cavernas, fuentes, bosques, infiernos o cielos–, en los que los propios reyes y la aristocracia actúan representando breves entradas compuestas por pasos de ballet y versos en un ambiente de autocelebración del poder y la gloria de la corte.

Abriéndose paso entre molinos de viento humanos, caballeros encantados, hechiceras, locos, monos, demonios en carretas, el panteón olímpico al completo y los nobles más importantes del momento que se mezclan en extraña confusión, aparece don Quijote. *L'entrée en France de Don Quichot de la Manche* (1614)⁴ arranca con la exaltación del héroe por parte de personajes caballerescos y se cierra tras la huida de don Quijote con la declaración de su poltronería y el despojo de su condición heroica. La primera en aparecer es la Fama que publica la llegada del gran Quijote a tierras francesas. Le siguen, proclamando la condición guerrera del manchego, seis caballeros de la tabla redonda, Urganda la Desconocida sobre un dragón, cuatro Amadis, Roland, Olivier. Finalmente entra el séquito de don Quijote.

³ Así las alabanzas de Saint Evremond – "celui de Cervantès en Don Quichotte que je puis lire toute ma vie, sans en être dégoûté un seul moment" (Saint-Evremond, *Critique littéraire*, ed. M. Wilmotte, París: Brossard 1921, 234).

⁴ P. Lacroix, *Ballets et mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Ginebra: Gay & fils, 1868, vol. III, 59-80.

Enanos, Amazonas y escuderos le preceden. Él llega “seul, sur Rossinante” y le siguen el licenciado y el barbero de su pueblo, así como Ferragus, gigante español mascota de Dulcinea. El extenso parlamento de don Quijote es un híbrido entre sus pautas de conducta caballeresca y puntas de vanidad sobre su fama y valor pero mantiene principios de actuación como la ayuda a los desvalidos y el castigo de los soberbios: “Pour soutenir les bons et punir les coupables, Mon bras laisse partout des remarques palpables, Qu’à peine le Soleil compteroit dans son tour”. Y aquí viene el gran cambio introducido en el personaje, afrancesado en sus lealtades: “N’importe que l’Espagne en souffre le dommage! Sçay-je pas que le Ciel approuve cet hommage, Et n’est qu’amy de ceux qui le sont de Louys?”. Así, llegamos al momento dramático de la mascarada. El Caballero sueco lee un cartel de desafío al héroe manchego: “Il est temps que l’opinion fasse place à la verité, que les rodomontades cedent aux effects et qu’une valeur genereuse l’emporte sur la vaine gloire”. La reacción de don Quijote es de cobardía: huye y abandona el combate. La mascarada permite una lectura metafórica pues el de Suecia no derrota sólo a don Quijote, emblema o metonimia de una España vanidosa y fantasmal, sino que con él pone en fuga la hegemonía española, antaño temida: “Et qui pourroit blasmer ceste comparaison, S’il est vray que l’Espagne est en cette saison, L’ombre tant seulement d’une grandeur enorme?”. La grandeza de España aparece como una imaginación potencialmente quijotesca, una fantasía irreal por completo:

Aussi comme Don Quichot dans son illusion
A produit des effects pleins de derision,
Et qu’un moulin à vent est son plus beau trophée,
Faut-il pas esperer qu’au regne de Louys
On verra les desseins d’Espagne esvanouys
Et son ambition sans ressource estouffée?

Empleado instintivamente como icono representativo de España, don Quichotte se carga de luces y sombras y pasa a ser el reflejo de ilusiones políticas de dominio y poder que en la realidad se vuelven molinos, ventas y ovejas. Se inicia así una equivalencia cultural entre la figura quijotesca y España. El de la Triste Figura se convierte así en el emblema imaginario de un país, un tiempo y una cultura.

4. CONCLUSIÓN

Pese a que algunas de las obras analizadas en esta breve muestra han sido devoradas por el tiempo, podemos afirmar que rebasan el perfil medio del siglo, productor de imitaciones “pálidas e insustanciales” que no captan la complejidad de la composición cervantina. En efecto, no existe un segundo *Quijote* ni en este siglo ni en otro, pero las obras estudiadas nos permiten advertir los primeros indicios de canonicación que se desprenden del *Quijote*. Así, desde el punto de vista literario, el *Quijote* actúa como mesa de mezclas en la que practicar experimentos de búsqueda de la nueva fórmula novelesca para el relevo de la novela gigante, lo cual demuestra la conciencia de los autores de la novedad que la propuesta cervantina encerraba. En segundo lugar, desde una vertiente esencialmente crítica, asistimos al ascenso del *Quijote* a la categoría de clásico literario, declarado *ex contrario* por el quisquilloso

moderno Pierre Perrault. Esta línea de canonización que concede al *Quijote* la cualidad de clásico desde sus mismos albores y en una literatura receptora que no es la autóctona (sino la de un país vecino con el que la une una situación política tensa), es muy significativa. A partir de este momento, el *Quijote* se convierte en referente constante de las letras francesas y pervivirá en imitaciones del siglo XVIII hasta eclosionar en la narrativa de donde su impronta se acentúa. El siglo XVII habría iniciado así un proceso de canonización de trayectoria constante. Y, finalmente, el proceso de canonización que se genera en torno al texto a través de sus emulaciones, debe verse completado por una tercera vía: la formación de una imagen mental que asocia culturalmente la figura quijotesca al carácter español. Enmarcada en la literatura hispanófoba que produce cientos de panfletos y libelos infamantes a ambos lados de los Pirineos, la identificación del *Quijote*— que confunde la realidad con sus deseos de grandeza caballeresca— se considera la metonimia perfecta de una potencia que se sueña imbatible pero cuya decadencia es ya un hecho, alentado por una Francia que desea ser el relevo de su hegemonía continental como así será. La asociación de don Quijote con la figura y el espíritu de la nación española es una vía de canonización cultural de larga vigencia: precedente en primera instancia de los numerosos estudios de caracteres nacionales que alumbrará el siglo de la Enciclopedia, constituye una línea imagológica de amplio espectro y descendencia. La canonización del *Quijote* en las letras europeas se descubre a través de sus inicios en la literatura francesa del XVII como un proceso complejo y poliédrico, que ensambla vectores diversos y focaliza tres aspectos claves: renovación literaria, consideración crítica e imagen cultural. Valores todos ellos que subrayan el enorme poder irradiador de la obra y su capacidad para convertirse en canon. Los imitadores franceses, ingenuos o simples en algunas de sus propuestas, son capaces de captar dichos valores y de explotarlos en sus obras, dando así origen a un proceso de canonización constante y nunca abandonado en las letras europeas. Y este valor debía ser destacado pues además de incidir en la faceta canónica de dimensión europea del *Quijote*, permite releer el proceso de recepción destacando facetas de una complejidad nunca antes atendida por la crítica y que podría constituir un cauce adecuado para la revisión de la recepción que el siglo XVII francés hizo del *Quijote*.

BIBLIOGRAFÍA

- BARDON, M., *“Don Quichotte” en France au XVIIe et XVIIIe siècles (1605-1815)*. París: Champion 1931.
- CHERBULIEZ, V., *L'idéal romanesque en France de 1610 à 1816*. París: Hachette 1921.
- CIORANESCU, A., *Le masque et le visage. Du Baroque au Classicisme Français*. Ginebra: Droz 1983.
- CROOKS, E. J., *The influence of Cervantes in France in the Seventeenth Century*. Baltimore: John Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages 1931.
- PERDOU DE SUBLIGNY, A., *La Fausse Clélie. Histoire galante et comique*. París: Pierre Witte 1712.
- PERRAULT, P., *Critique du Livre de Dom Quichotte de la Manche (1679), manuscrit publié par M. Bardon*. París: Les Presses Modernes 1930.