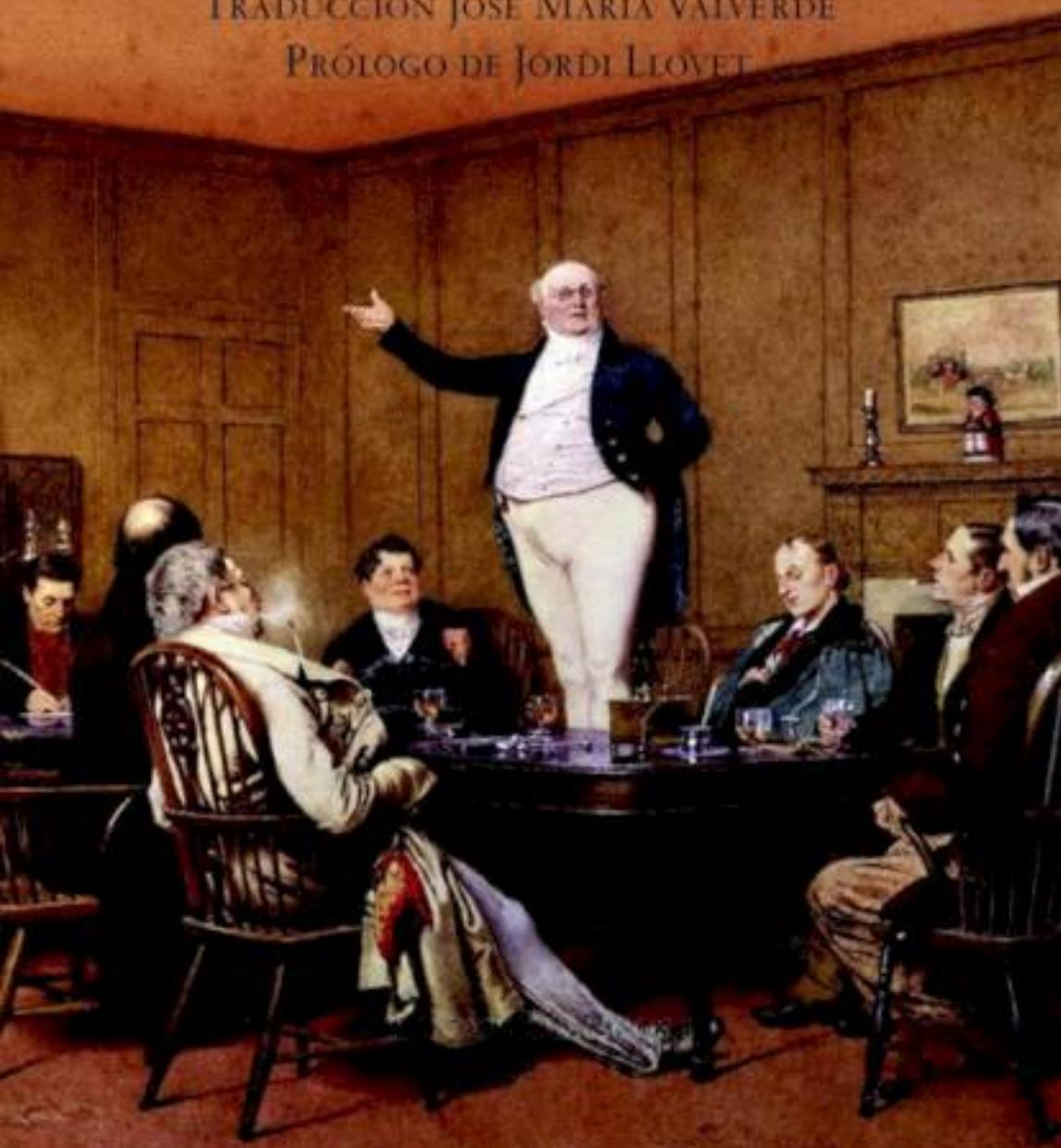


CHARLES DICKENS
LOS PAPELES PÓSTUMOS
DEL CLUB PICKWICK

TRADUCCIÓN JOSE MARIA VAIVERDE
PRÓLOGO DE JORDI LLOVET



Los papeles póstumos del Club Pickwick de Charles Dickens, que ofrecemos aquí en la magistral versión de José María Valverde, constituye uno de los grandes hitos de la literatura universal. Se trata de la primera novela del autor, quien empezó a publicar la obra, por entregas, en 1836, cuando tan solo contaba veinticuatro años. Ilustradas primero por Robert Seymour y más tarde por el genial Phiz — ilustraciones que recuperamos para esta edición—, las aventuras de Samuel Pickwick y Sam Weller se convirtieron en un éxito arrollador y supusieron la metamorfosis de un joven periodista mal pagado en el gran novelista del siglo XIX inglés, cuando despuntaban las primeras luces de la era victoriana. Los inolvidables miembros del absurdo Club Pickwick protagonizan aquí, según la generosa tradición de Cervantes, una infinita sucesión de aventuras disparatadas, cómicas, tristes, transidas siempre de una amabilidad quizá nunca igualada.

PRÓLOGO

Hay obras en la historia de la literatura europea que constituyen una síntesis magnífica de religión, filosofía y tradición literaria, como la *Divina comedia*; las hay que han representado una revolución extraordinaria en el campo de los géneros literarios, como el *Quijote*; otras han supuesto una hazaña prácticamente inigualable de experimentación lingüística, como *Ulises*, de James Joyce, y las hay que equivalen al diagnóstico de toda una época en sus aspectos más relevantes, como es el caso de *El proceso* y *El castillo*, de Franz Kafka. Muchas otras, por fin, han llevado hasta un punto inigualado la vieja lección de educar a los lectores haciéndoles pasar, al mismo tiempo, un largo rato lleno de una serena, tierna y desbordada felicidad. La mayor parte de la obra narrativa de Charles Dickens, empezando por su primera novela, *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, pertenece a esta última categoría y ocupa en ella uno de los lugares más altos que quepa imaginar dentro de los anales de la novelística europea.

Charles Dickens nació en 1812 en Portsea, cerca de Portsmouth, como segundo hijo de John Dickens —quien, con su mujer, llegaría a tener ocho—, empleado de la Navy Pay Office, una oficina de recaudación de impuestos del ámbito de las Fuerzas Armadas británicas: Tras el nacimiento de Charles, la familia Dickens no tardó en trasladarse a Chatham, en el distrito de Kent, escenario campestre de los años de infancia más felices del futuro escritor, quien, en las

notas autobiográficas escritas mucho más tarde, recuerda las sesiones domésticas dedicadas a un teatro inventado por él mismo, los duetos vocales que cantaba con una de sus hermanas, y una serie de mascaradas, imaginadas y representadas ante sus padres y hermanos, para expansión de la imaginación de Charles y diversión de los espectadores ocasionales. También corresponden a estos años las primeras lecturas de nuestro autor, que incluyen, entre otros, libros claramente contruidos sobre la base de la permanente captación de la atención y la curiosidad del lector, como es el caso de *Las mil y una noches*, que Dickens devoró con verdadera pasión.

La familia se trasladó más adelante a Camden Town, un suburbio de Londres, y allí empezaron los problemas para los Dickens: en 1824, al no poder hacer frente a una deuda acumulada a causa de un deseo mal calculado —y peor ejecutado— de prosperar y conseguir cierta posición en la ciudad de Londres, John Dickens fue encerrado por deudas en la prisión de Marshalsea, en la metrópoli inglesa. Por aquel tiempo —como se leerá en las páginas de la presente novela, pero sobre todo en *Oliver Twist* y en *David Copperfield*— era habitual que las familias de los presos se alojaran en el propio centro penitenciario, en pésimas condiciones por cierto, al lado de los que cumplían sentencia, pues se suponía, con excelente criterio, que una familia no podía subsistir de ningún modo sin los ingresos aportados regularmente por el jefe de la casa. La mujer y los ya por entonces numerosos hijos de John Dickens —a excepción de Charles, el futuro escritor, que quedó en la calle en condiciones prácticamente de vagabundo— abandonaron el domicilio de Camden Town y se instalaron en la cárcel.

Para subvenir a las necesidades de padres y hermanos, Charles empezó entonces una larga carrera de pequeños oficios mal remunerados (como correspondía a las condiciones del trabajo infantil en aquella época, circunstancia que más tarde ocuparía también muchas de las páginas del

escritor), entre los que destaca el trabajo en una fábrica de betún para zapatos. Más adelante, ya muchacho, pudo reemprender los estudios primarios que había iniciado cuando niño, y en 1827 se empleó como «chico para todo» en una oficina de dudosa respetabilidad —de las que también se encuentran muchas, especialmente dedicadas a litigios, en sus novelas, empezando por la que el lector tiene en las manos—, alternando este trabajo con el estudio de la taquigrafía, técnica de escritura rápida que al futuro novelista le pareció, con notable sagacidad, que le presentaría fructíferas perspectivas laborales. Dickens destacó hasta tal punto en este oficio que llegó a convertirse en uno de los taquígrafos más apreciados en los círculos profesionales en los que esta profesión resultaba imprescindible, como es el caso de los despachos de pasantes de abogados, de los procuradores y hasta de los propios abogados, gremio que, por cierto, no se salva de un retrato mordaz y de enorme perspicacia en las páginas de *Pickwick*.

Este extremo de su biografía no es baladí, sino todo lo contrario, pues, gracias a un empleo que le obligaba a una escritura rápida, pero también, en segunda instancia, gracias a una imprescindible organización escrupulosa de las notas, a una labor de síntesis, y, en definitiva, a una composición que tenía que ser, en el fondo, de cuño «literario», Dickens adquirió los rudimentos del oficio al que terminaría dedicándose el resto de su vida. Esto se produjo de un modo progresivo: Dickens no tardó en convertirse en *repórter* en *Doctor's Commons*, en Londres, y más tarde en la Cámara de los Comunes, para la cual tuvo que realizar, en parte siguiendo su propia imaginación, más de un reportaje político sobre cuestiones de candente actualidad en el Londres de aquel momento. En este sentido, Dickens había redactado un informe sobre un famoso pleito por incumplimiento de promesa matrimonial que es, sin lugar a dudas, el punto de partida de uno de los hilos argumentales más

felices de *Pickwick*, es decir, la causa «Bardell contra Pickwick», que el lector leerá en el capítulo XVIII y en otros.

A todo lo dicho hasta aquí acerca de la juventud de Dickens cabría añadir algunas observaciones de orden histórico. El autor nació bajo la Regencia de 1811-1820 (tan bien reflejada en las novelas de Jane Austen); vivió bajo el reinado de Guillermo IV (1830-1837, periodo que incluye el movimiento del Acta Reformista de 1832), y desde 1837 y para el resto de su vida vivió bajo el cetro de la reina Victoria (1837-1901). En los tiempos difíciles en los que Dickens se educó, que son también los años, como se ha dicho, en los que se definen las características fundamentales de toda su obra, el autor conoció una terrible escasez, como la conocieron de un modo especial los medios rurales ingleses: fue la carestía que determinó la promulgación de la famosa Corn Law (Ley del Trigo, 1815), que reducía drásticamente los beneficios de los grandes productores de trigo en beneficio de un mayor acceso de la población a un alimento tan básico como el pan. También en su juventud, Dickens asistió al enorme movimiento migratorio de la población rural hacia los grandes centros urbanos, progresivamente industrializados —Londres, Manchester y Birmingham en especial—, que aseguraron cierto progreso material (por no decir la supervivencia) a grandes masas de la población inglesa de la época. De todos modos, la precariedad de los puestos de trabajo era absoluta, y por esta razón los alborotos protagonizados por la clase obrera fueron en preocupante aumento, hasta tal punto que tuvo que promulgarse la célebre Riot Act (Ley de Alborotos) para frenar el movimiento que, desde otro ángulo y en la misma Inglaterra, Marx y Engels aprovecharían en beneficio de su causa. La educación se hallaba en manos de la Iglesia y de instituciones caritativas en buena medida vinculadas a ella, como se lee en otras novelas del escritor, y también en ésta. Dickens conoció este tipo de educación represiva, severa y con mala nutrición, un modelo educativo que, con los años, se sua-

vizaría un poco bajo los auspicios siempre benevolentes, pero puritanos hasta extremos propiamente novelescos, de la moral victoriana.

Nuestro autor vivió, pues, en una época llena de contradicciones, de pugnas entre lo que acabarían siendo las «clases sociales» organizadas de la segunda mitad del siglo XIX, y en medio de una permanente remodelación del escenario social británico. Estas contradicciones fueron las que puso de relieve en su obra, aunque lo hiciera siempre, por así decirlo, sin acritud. En modo alguno puede decirse que Dickens sea un escritor socialista, y menos todavía un candidato a formar parte de las huestes de la Primera Internacional Comunista. Su punto de vista ante este tipo de cuestiones, ante la situación de los pobres y los privilegios de los ricos, fue una actitud que debe ser llamada, pura y llanamente, cristiana: es lo que se observa ya en su primera novela, como explicaremos más adelante, y lo que alcanza un punto culminante en las dos novelas que narran, de modo diferido, su propia experiencia infantil, es decir, las ya citadas *Oliver Twist* y *David Copperfield*.

Con el escaso bagaje literario citado, y en el seno de una sociedad que solo hemos caracterizado por encima, quedaron sentadas, en cierto modo, las bases de la futura categoría como escritor de Dickens, algo que no tardó en ponerse de manifiesto. Impulsado por la labor de *repórter*, el joven Charles se sintió empujado a la redacción de crónicas y reportajes de corte urbano *inventados* y ya no sacados del natural, como había hecho hasta entonces, y empezó a publicar en 1836, en el *Monthly Magazine*, los llamados *Cuentos de Boz*, que firmó con este pseudónimo de inspiración bíblica. El crédito que merecieron estos relatos y el hecho de que se aproximaran con tal grado de veracidad a situaciones y ambientes urbanos de la época hicieron que Dickens cosechara ya por entonces —es decir, solo con veinti-

cuatro años— un cierto prestigio en los medios literarios de la ciudad. Los periódicos ingleses de la época, como en cierto modo han seguido haciendo hasta la actualidad, eran la cantera de muchos escritores; y se consideraba lógico, además de un aprendizaje de la mejor categoría, iniciarse en la carrera de escritor en las páginas de un rotativo. Alentado por un editor, Dickens reunió una buena serie de sus cuentos y los publicó en forma de libro en ese mismo año.

Esta publicación le dio a Dickens alas para emprender la segunda de sus empresas literarias propiamente dichas, y sin duda la que le abrió de un día para otro las puertas de la fama, de un modo no muy distinto a como Lord Byron se convirtió en un escritor famoso, «de la noche a la mañana» según su propia expresión, a raíz de la publicación de su poema *Peregrinación de Childe Harold*. Así fue como, en el mismo año de gracia de 1836, el editor del periódico *Evening Chronicle* propuso al joven Dickens la redacción de una serie de episodios —que iban a editarse por entregas, como solía hacerse— que narrarían las aventuras de una delegación de varios miembros de un imaginario club londinense por la ciudad de Londres y sus alrededores. Merece la pena detenerse un poco en la explicación de lo que significa este «subgénero» de la literatura narrativa.

La novela por entregas fue el modo más habitual de publicar novelas (no otros géneros literarios) durante todo el siglo XIX y parte del XX: para poner un ejemplo glorioso, el propio Flaubert ofreció a los lectores franceses *Madame Bovary* en este formato antes de publicar la obra en forma de libro. Tanto los escritores franceses como los ingleses, los rusos o los españoles usaron este procedimiento para publicar sus novelas (hoy diríamos para su «prepublicación», pero ya veremos hasta qué punto este término traiciona la verdadera dimensión de la publicación por entregas). Los editores de un periódico o de una revista solicita-

ban de un escritor —no alguien precisamente con renombre, sino más bien un buen «cronista» de hechos diversos de actualidad, o que pudieran pasar por ciertos gracias a los mecanismos de la verosimilitud literaria— que desarrollara un argumento determinado, muchas veces sugerido, si no obligado, por la dirección literaria de la publicación. El escritor, entonces, con unos plazos que solían ser quincenales pero que llegaban a ser, en otros casos, mensuales, se obligaba a desarrollar el argumento sugerido, dando más o menos rienda suelta a su imaginación.

Cuando Dickens, por ejemplo, empezó la serie del Club Pickwick, su editor periodístico, Chapman and Hall, no solo le obligó a someterse al género de «narración de viaje doméstico de una delegación de cuatro caballeros de una sociedad diletante típicamente inglesa», sino que también le obligó, en principio, a escribir cada una de sus entregas literarias a partir de los dibujos que le iría presentando el dibujante correspondiente. Así solía hacerse: un dibujante de fama tenía a su «escritor de turno». En el caso que nos ocupa, *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, el dibujante resultó ser el muy conocido Robert Seymour, quien, antes de que Dickens empezara a escribir una sola línea del libro, le presentó un dibujo, el primero de la serie, en el que se veía a trece miembros de una sociedad de las características que hemos dicho, entre ellos los cuatro que Dickens seleccionaría para narrar por entregas las aventuras de la delegación del Club capitaneada por Samuel Pickwick. En el dibujo de Seymour, que el lector tiene reproducido en la página 27 del presente volumen, los trece miembros aparecen sentados en torno a una mesa rectangular, con dos velas encima de la mesa y una lámpara —posiblemente, ya de gas— colgando del techo. Uno de ellos, calvo y rechoncho, de edad mediana, vistiendo la levita propia de la época y encaramado a una silla, parece estar dirigiendo un discurso al resto de los miembros del Club, quizá anunciando las andanzas que se propone realizar en fecha próxima y de las

que luego informará puntualmente, como jefe de la expedición, al resto de los miembros de la sociedad.

Ésta era una practica enormemente divulgada en la Inglaterra de aquel tiempo: los ingleses amaban tanto el calor y el confort del hogar —*Home, Sweet Home*—, y las comunicaciones eran tan complicadas y los caminos tan impracticables que, cuando los ciudadanos acomodados sentían curiosidad por conocer cabalmente a sus compatriotas, sus costumbres y los lugares más diversos de su país —por no hablar de cuando se trataba de países remotos y exóticos—, enviaban a «exploradores» a visitar esos lugares y a conocer a esas gentes, sin moverse de sus casas o de su ciudad, y los viajeros les informaban luego acerca de todos los avatares y curiosidades que el viaje hubiese presentado. Así, para poner un ejemplo muy fecundo en las letras inglesas y alemanas del periodo romántico, Richard Chandler viajó también para una sociedad londinense, a finales del siglo XVIII, a Grecia y Asia Menor, y de sus reportajes ulteriores no derivó tan solo el deleite de los socios sedentarios, sino también la información acerca de estos países, imprescindible para muchos escritores que, durante aquella época, decidieron ambientar sus obras en países lejanos e ignotos para la mayoría: éste fue el caso, por ejemplo, de la única novela de Friedrich Hölderlin *Hiperión o El eremita en Grecia*.

Pero sigamos con el dibujo de Seymour, el primero que Dickens tenía que (ilustrar) con palabras. En un primer plano se distinguen, en el suelo, como preparados para ser usados durante el primer episodio o la primera «salida» de los cuatro miembros viajeros del Club, o cuando menos en una de las primeras, los aparejos necesarios para practicar la pesca: cañas de pescar, una cesta de mimbre y una red (pues las instrucciones del editor habían sido, ya para el dibujante, que la novela tenía que parodiar la afición a los deportes campestres de los londinenses de aquel tiempo). Pues bien: Dickens, que nunca mostró interés alguno por el

arte de la pesca y que poseyó desde joven cierta vehemencia, no hizo el menor caso a esta «recomendación» que le venía dictada por el dibujante, y no hizo salir a pescar a sus cuatro personajes, ni en el primer episodio, ni en ninguno de los siguientes. El editor llamó al orden al joven Dickens, y éste realizó uno de los primeros actos de rebeldía de los escritores de novelas por entregas que se conocen en la historia de este formato editorial: le dijo a su editor que no pensaba someterse a las órdenes del dibujante, y que más bien deseaba que el dibujante se sometiera, en cada entrega, a los episodios que él iba a describir periódicamente, pues la literatura, suponemos que diría, le parecía más importante que el diseño. La disputa entre Seymour y Dickens fue, por lo que dicen los biógrafos del escritor, solemne, y aquél no llegó a completar la serie de ilustraciones, por los avatares que contaré. Seymour llegó a dibujar la escena de «El cochero agresivo», la de «El perro sagaz», la de «El doctor Slammer desafiando a Jingle», la de «La muerte del payaso», la de «El señor Pickwick a la caza de su caballo» y la de «El señor Winckle tratando de sujetar al caballo arisco»; pero ya cuando Dickens incluyó, en lo que luego sería el capítulo III del libro, la narración intercalada del «Cuento del cómico de la legua», Seymour creyó que el novelista se estaba alejando de un modo irritante de las secuencias que él mismo había imaginado y que consideraba, con gran soberbia, prioritarias. El caso es que Seymour no tuvo ni siquiera tiempo de pelearse a fondo con el escritor, porque, a causa de este disgusto o por las razones que fuera, se suicidó después de haber entregado la última ilustración citada anteriormente, aquí en el capítulo V

No fue fácil encontrarle un sustituto: Dickens pensó en el gran dibujante George Cruikshank, que ya había iluminado con mucho arte sus *Cuentos de Boz*, pero el editor sugirió el nombre de un jovencísimo William M. Thackeray, que más adelante sería el otro gran novelista de la era victoriana. Por fin, para fortuna de las entregas restantes y de las

ediciones ilustradas de este gran libro, el dibujante escogido fue Hablot K. Browne, quien, con el pseudónimo y parónimo de «Phiz», se encargaría también de ilustrar una gran cantidad de obras ulteriores de nuestro autor. Debe decirse a favor de Phiz que, quizá a causa de su corta edad, se sometió sin violencia alguna a los designios del escritor: de la colaboración entre ambos surgió uno de los libros ilustrados más preciosos de la novela inglesa del siglo XIX y de todos los tiempos.

Pero hay algo más que conviene subrayar sobre este formato de publicación de novelas. En aquel tiempo, un escritor que libraba quincenal o mensualmente un episodio de una novela —más todavía en el caso de un autor recién casado que, además, tenía que asistir todavía a sus padres y hermanos con trabajos más lucrativos que la escritura— no tenía propiamente en la cabeza, antes de empezar su labor, el plan general y completo de la obra; tenía quizá una idea aproximada de lo que iba a suceder, pero básicamente improvisaba a medida que vencían los plazos de entrega. Aquí interviene un factor de los que hoy estudia, de un modo especializado, la llamada «teoría de la recepción literaria»: el escritor podía percibir, entrega tras entrega —por los comentarios de lectores conocidos, por las cartas enviadas al director de la publicación, o por otros medios— hasta qué punto lo que estaba escribiendo era del agrado o no de sus lectores, y podía, de este modo, torcer sus planes iniciales (cuando los tenía) en favor de otros más adecuados a la «demanda» espontánea de su público. Esto fue, propiamente, lo que marcó, desde *Pickwick* y para el resto de su producción, el modo de concebir la literatura, y hasta el estilo, de Charles Dickens. Para poner un ejemplo, cuando Dickens incorporó a la entrega número 6 de *Pickwick* (entrega que no se corresponde con los capítulos que acabó presentando el libro: aquí se trata del capítulo X) al

personaje popular de Sam Weller —provisto de un lenguaje característico, el denominado «cockney», o inglés de la baja clase urbana de Inglaterra, en especial de Londres—, las ventas del *Evening Chronicle* se dispararon: el tiraje pasó de cuatrocientos ejemplares a cuarenta mil; se trata de uno de los éxitos más sorprendentes de la historia de la novela por entregas. No es necesario decir que, con estas entregas, y luego con la publicación de las mismas en forma de libro, en 1837, Dickens se ganó para el resto de su vida el favor de un público muy amplio en Inglaterra, desde la clase aristocrática al pueblo llano, pasando por el público burgués urbano, que en la Europa de los siglos XVIII y XIX fue el más aficionado a la lectura.

Los papeles póstumos del Club Pickwick pudo haber acabado como uno más de los folletines que se escribían en la época, con independencia de su éxito de ventas; pues en su momento no lo tuvo de crítica, como suele suceder cuando aparece un libro de verdadero genio en el mundo editorial. Pero muy pronto se puso en evidencia que, no solo en el marco general de la producción novelesca de Dickens, sino aun en el cuadro general de la literatura europea moderna y contemporánea, *Pickwick* alcanzaba las cotas propias de las obras maestras. La obra es considerada todavía hoy, por muchos lectores (los ingleses y los catalanes, por la versión de Josep Carner, en especial), como la mejor de su autor, aunque, por las razones que ya hemos aducido, no sea la mejor construida.

Como queda dicho, la novela no era precisamente original, pues novelas de aventuras, de caballeros andantes y de lances y correrías de una serie de personajes sobre un terreno plural las había a montones en la tradición literaria inglesa anterior a nuestro autor. El mismo Dickens reconoció su deuda con Cervantes —de quien calcó, posiblemente por mediación de autores ingleses del XVIII, la contraposi-

ción entre un caballero leído y la naturalidad asilvestrada de un mozo sin lecturas— y también con los grandes novelistas de su país que imitaron al novelista español, en especial Laurence Sterne, Henry Fielding y Tobías Smollett. La trama argumental, por su lado, no presenta la estructura perfectamente trabada de algunas de las obras de madurez de Dickens, como *Casa desolada*; solo dos de los cuatro miembros del Club, el propio Pickwick y Winkle, y con ellos, naturalmente, Sam Weller, poseen el perfil de los grandes personajes matizados, pero ni Tupman ni Snodgrass, y tampoco muchos otros personajes del libro, adquieren ese hábito de seres reales que suele ser imprescindible en el arte de la novela; la recurrencia —tan cervantina, otra vez— a las novelas intercaladas no siempre resulta feliz, y despista más que orienta (hay nueve de ellas, y son a veces estupendas, pero otras ligeramente tediosas); por otro lado, los guiños permanentes a las escenas góticas, lúgubres o cargadas de misterio, recuerdan demasiado a la tradición romántica, a Walter Scott en especial, para que puedan ser consideradas asombrosas.

Y, sin embargo, *Los papeles póstumos del Club Pickwick* se sitúa hoy, en el panorama de la novela inglesa, en un lugar tan destacado, o más, que *Tom Jones*, *Joseph Andrews* o *Tristram Shandy*; y, en el panorama de la novela universal de los últimos cinco siglos, en un lugar equiparable con el *Quijote* por lo que respecta a la repercusión que ambos libros han tenido en sus respectivos países, o con Shakespeare y su Falstaff en lo que se refiere a la creación de un personaje de rasgos impercederos.

No es fácil, en términos generales, explicar las razones del genio, entre otras razones porque no son precisamente genios los que buscan argumentos para explicarse, y aún menos aceptar, el talento de los demás. Pero algo puede decirse como aproximación al enorme valor del libro que el lector tiene en sus manos. Ante todo, como ya se ha dicho, Dickens irrumpió en la tradición novelesca inglesa con un li-

bro que dejaba en un lugar enormemente secundario al cúmulo de novelas góticas, históricas y sentimentales que había generado el romanticismo inglés. En segundo lugar, Dickens consiguió con *Pickwick* (como pocos autores hasta el momento en la historia de la lectura de novelas en el mundo de habla inglesa) interesar por igual a las sólidas capas aristocráticas de Inglaterra y a la prolija clase burguesa, tanto urbana como rural, en la medida en que situó las aventuras de los cuatro miembros del famoso Club en los medios más dispares que quepa imaginar: aparecen primero unas cuantas escenas rurales, luego la acción se centra en la ciudad de Londres, llegan luego varias episodios en los alrededores de la capital, vuelta a la gran ciudad, y, por fin, *Pickwick* toma un retiro merecido, una vez disuelto el Club, no lejos de Londres, en una escena del más puro cuño horaciano, también volteriano: *beatus ille...* El tercer elemento destacable, aunque bien podría ser considerado el primero de ellos, es el hecho de que Dickens demostró un dominio de la lengua inglesa que no tiene nada que envidiar al de los grandes creadores de lenguaje de su tradición: la retórica «aristocratizante» con que se expresa el señor *Pickwick*, o la aparición, como se ha dicho, del personaje de Sam Weller y luego de su padre, ambos del pueblo llano, así como la aparición del extraño lenguaje taquigráfico del señor Jingle, elevan esta obra en apariencia intrascendente a un lugar destacadísimo en los anales de la caracterización de personajes de la novela universal. En cuarto lugar, el balance entre las *set pieces* convencionales, tan habituales en la novela inglesa del siglo XVIII —como las cacerías de Winkle, el partido de críquet del capítulo VII o la sesión de patinaje del capítulo XXX—, las escenas de recogida cordialidad, de amabilidad extrema y de sentimientos nada dulzones —como el incomparable encuentro de Samuel Weller con su padre después de la muerte de la madrastra de Sam, en el capítulo LII—, y, por fin, los episodios relativos a la crítica mordaz de la abogacía londinense —casi siempre