

# Las recreaciones teatrales en el examen de la recepción del *Quijote*

Emilio Martínez Mata

Universidad de Oviedo, España

**Abstract** Theatrical recreations of *Don Quixote* provide valuable information about the reception of Cervantes's novel and the changes in its interpretation. These recreations also help us to perceive Cervantes's artistic originality. This article examines some milestones by authors such as Shakespeare and Fielding within the wide range of theatrical recreations of *Don Quixote* in Spain and England in the seventeenth and eighteenth century. These will be regarded as testimonies that shed light on the interpretative changes experienced by *Don Quixote* in that period, the most transcendental in its trajectory.

**Keywords** Cervantes. Shakespeare. Fielding. Quijote. Theatre.

El estudio de la recepción del *Quijote* se ha basado fundamentalmente en el análisis de las opiniones que expresan una valoración o una interpretación del mismo, además del análisis de las novelas influidas por el *Quijote* en cuanto que revelan diferentes concepciones de la obra cervantina.

Mi pretensión en este trabajo es la de poner de manifiesto la utilidad de las recreaciones teatrales en el examen de esa recepción. Este análisis puede ilustrarnos acerca de las propias recreaciones y de los cambios en la interpretación del *Quijote*, pero también, por contraste, de la propia naturaleza de la novela cervantina. Las recreaciones quijotescas no solo nos dan información valiosa sobre cómo



Edizioni  
Ca' Foscari

**Biblioteca di Rassegna iberistica 24**

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

**Peer review | Open access**

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-03-08 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

**DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/003**

mo es percibido el *Quijote* en distintos momentos históricos y en diferentes países, sino que también nos ayudan a percibir la originalidad artística de Cervantes.

Trataré de mostrar un panorama muy sintético por medio de unos pocos casos, escogidos por su valor ilustrativo, en dos países, Inglaterra y España, y en los dos primeros siglos de la recepción del *Quijote*.<sup>1</sup> Así pues, dejaré fuera las recreaciones escritas a partir del Romanticismo, en las que la dimensión simbólica proporcionada por los románticos alemanes a la novela cervantina orienta esas recreaciones de una manera determinante, diferenciándolas de manera absoluta de las anteriores.

El hecho de que las recreaciones teatrales de los siglos XVII y XVIII se centren de forma prioritaria en las historias intercaladas, frente a la casi total ausencia de estas en las recreaciones posteriores al Romanticismo, nos está indicando no solo el interés teatral de esas historias sino también la consideración de la de don Quijote y Sancho como una historia de naturaleza puramente burlesca o paródica, propicia para los géneros vinculados a la comicidad, como las fiestas y mascaradas. Cuando aparecen don Quijote y Sancho en las recreaciones del siglo XVII, lo hacen como personajes cómicos, desprovistos de la densidad que les había otorgado Cervantes.

Probablemente la primera obra basada en el *Quijote* sea la comedia de Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle* (*El caballero del mazo de mortero en llamas*), representada en 1607 o 1608 y publicada en 1613 (Hattaway 1969, vii-ix).<sup>2</sup> La crítica más reciente descarta la autoría conjunta con John Fletcher, a pesar de que colaboró con él en al menos siete obras y de que este sabía español y había leído con interés a *Cervantes* antes de su traducción al inglés: siete de sus comedias están basadas en obras cervantinas, dos en el *Quijote*, cuatro en las *Novelas ejemplares* y una en el *Persiles* (además de influencias ocasionales del *Quijote* en otras dos).<sup>3</sup>

---

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Recreaciones teatrales del Quijote (RETEQ)* (Ref: MCI-20-PID2019-111485GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

**1** Dada la inmensa bibliografía sobre el tema (desde los primeros estudios específicos: La Grone 1937 y Pérez Capo 1947), procuraré reducir en lo posible las referencias citadas.

**2** Ha sido traducida por Jesús Tronch Pérez con el título *El caballero de la ardiente mano* para EMOTHE (ARTELOPE). Puede verse una revisión de los comentarios críticos de la obra en Albalá Pelegrín (2016, 56-8). Hace un valioso comentario del quijotismo de Beaumont Pardo García (2005).

**3** Del *Quijote* se derivarían el perdido *Cardenio* (1612), en colaboración con Shakespeare, y *The Coxcomb* (1608-1610), en colaboración con Beaumont, basada en *El curioso impertinente*. De las *Novelas ejemplares* procederían *The Chances* (1617), basada en *La señora Cornelia*; *The Fair Maid of the Inn* (representada en 1626), en *La ilus-*

La comedia de Beaumont muestra una indudable influencia del *Quijote* en una fecha muy temprana, 1607, cinco años anterior a la primera traducción inglesa, la de Shelton. Esa influencia se percibe no solo en personajes y episodios sino también en la intencionalidad paródica de la literatura caballeresca. El argumento, de naturaleza metaliteraria, juega con la representación en escena de una comedia, *The London Merchant* (*El mercader de Londres*), y con la intromisión en la misma de un personaje, George, precisamente un mercader londinense, y su esposa, que están sentados entre el público, aunque en seguida suben al escenario. Descontentos con la crítica a los comerciantes que suponen en la comedia, pretenden que se represente una acción caballeresca, más acorde a sus gustos, por lo que exigen un papel relevante para su criado, Rafe, quien, obedeciendo a sus amos, va a desempeñar el papel de un caballero andante.

De manera que en la obra se muestra la interferencia constante entre la comedia que están representando los actores -una intriga sentimental con algún parecido a la historia de Cardenio- y las interrupciones quijotescas del aprendiz, al modo de las interferencias de don Quijote en la historia de Cardenio. El personaje que interpreta el aprendiz revela notables similitudes con don Quijote: se ofrece para reparar afrentas (2, 4), se encomienda varias veces a su dama (3, 4), busca una empresa para obtener «fama eterna y liberar a almas gentiles de infinitas cadenas de acero» (3, 2), se refiere a la venta como castillo (2, 6). Sin embargo, hay una notable diferencia: el aprendiz, a diferencia del personaje cervantino, es consciente de que está representando un papel.

En la obra aparecen, además, un barbero, la princesa Polpiona, hija del rey de Moldavia (evocando a la princesa Micomicona) y una venta que recuerda la de Juan Palomeque. En la comedia representada dentro de la obra, *The London Merchant*, se pueden percibir también elementos de la historia de Cardenio, como el matrimonio concertado egoístamente entre el padre de una joven y un caballero rico sin tener en cuenta los sentimientos de la muchacha, y de *El curioso impertinente*, cuando el enamorado, a pesar de la seguridad de su amor, la pone a prueba de manera tan necia e impertinente como Anselmo hacía respecto de su esposa Camila (3, 1).

La obra de Beaumont revela una concepción burlesca y paródica del *Quijote* al utilizar episodios o alusiones concretas en una trama

---

*tre fregona; Love's Pilgrimage* (1615), en colaboración con Beaumont, en *Las dos doncellas*; y *Rule a Wife and Have a Wife* (1624), en *El casamiento engañoso*. Habría que añadir *The Custome of the Country* (1620), en colaboración con Philip Massinger, fuertemente influida por el *Persiles*, a lo que se suma la influencia ocasional del *Quijote* en dos obras más de Fletcher: *The Prophetess* (1622), en colaboración con Massinger, y *The Pilgrim* (1621). Sobre Fletcher, puede verse Ardila 2008.

al servicio de la burla de las clases medias o populares y de la inocencia con la que son arrastrados por las fantasías caballerescas. A la vez, se burla también de la fascinación que la violencia caballeresca o las inverosímiles fantasías (como la historia de Micomicón) producen en las mentes ingenuas de comerciantes o personajes humildes (a la manera de la fascinación por los relatos caballerescos que demuestran el ventero, su hija y Maritornes en el *Quijote*, I, 32).

A pesar de su concepción burlesca, la primera recreación teatral de la novela cervantina daría muestra de un quijotismo más profundo, que va más allá de la influencia de personajes y episodios concretos, al poner en escena la conciencia de la diferenciación entre representación y realidad, entre literatura y vida. Pero parece que ese aspecto no fue bien comprendido: la comedia no tuvo éxito y las referencias al *Quijote* posteriores en el teatro inglés del XVII tendrían carácter puramente cómico o burlesco, cuando no lo hacen asociando la novela cervantina a los denostados libros de caballerías. Quizá ni siquiera el propio Beaumont fuera muy consciente de lo que implicaba su quijotismo y pretendiera simplemente burlarse a la vez del afán por el dinero de los comerciantes al tiempo que de sus disparatados e inapropiados gustos caballerescos. La utilización que lleva a cabo de los dos planos, el de la representación y el de la realidad, parece más enfocada hacia la burla y la comicidad que hacia una dimensión más profunda.

También de una fecha muy cercana a la publicación de la novela cervantina, 1613, es el *Cardenio* (o *History of Cardenio*) de William Shakespeare y John Fletcher. No hay razones para suponer un conocimiento de Shakespeare del español, por lo que solamente habría podido leer el *Quijote* en la traducción de Shelton de 1612, mientras que Fletcher es el dramaturgo que revela una mayor influencia de Cervantes: como he indicado antes, siete de sus comedias están basadas directamente en novelas cervantinas.

El *Cardenio* ha despertado un enorme interés crítico por los problemas de atribución que plantea, al conocerse solo en una versión del siglo XVIII, y, en especial, porque esta obra habría constituido el único lazo entre los dos grandes genios de la literatura occidental.

Tenemos noticia de dos pagos a la compañía de Shakespeare, The King's Men (lo que no implica necesariamente su participación como autor), el 20 de mayo y el 9 de julio de 1613, por la representación en la corte de seis obras, una de ellas con el título de *Cardenio* (Hammon 2010, 9-10). La inequívoca referencia al personaje del *Quijote* indicaría que la obra estaría basada en la historia cervantina. En 1653 un editor, Humphrey Moseley, inscribe en el Stationers' Register un manuscrito para publicar con el título *History of Cardenio. By Mr. Fletcher and Shakespeare*. El manuscrito no llegaría a editarse y acabaría perdiéndose, pero la inscripción nos informa de que habría sido una obra conjunta de los dos autores.

La colaboración de dos escritores en la composición de una obra dramática era una práctica frecuente porque permitía aumentar el repertorio de una compañía en menos tiempo en una época en la que se necesitaba un alto número de obras ya que se representaban solo unos pocos días. Por lo general, la crítica acepta que Shakespeare habría colaborado con otros dramaturgos en varias obras al final de su vida, sobre todo con Fletcher, un modo de proceder que resultaba excepcional en él, a diferencia de este, que escribe un elevado número de obras en colaboración, especialmente con Beaumont.

La versión que conocemos del *Cardenio* de Shakespeare y Fletcher es la que publicó Lewis Theobald en 1728 con el título de *Double Falshood, or The Distressed Lovers* (*Doble falsedad, o los amantes afligidos*), representada en Londres un año antes con bastante éxito. En la portada se indica que ha sido «escrita originalmente» por William Shakespeare y «revisada y adaptada para la escena» por Lewis Theobald. Era una práctica común entonces la de representar a Shakespeare o sus contemporáneos en una versión refundida, actualizando y simplificando la lengua.

El refundidor, Theobald, había sido, al lado de Alexander Pope y Warburton, uno de los más importantes editores de Shakespeare en la primera mitad del XVIII. En la licencia se indica que Theobald había declarado en su solicitud haber comprado a un alto precio una copia manuscrita de una obra de Shakespeare con el título de *Double Falshood, or The Distressed Lovers*.<sup>4</sup> En el prólogo del editor, Theobald afirma haber utilizado tres manuscritos para su versión. Dice que uno de ellos había sido regalado por Shakespeare a una hija natural y que otro lo había comprado al antiguo apuntador de la compañía de William Davenant (Theobald [1728] 2010, 167-9).<sup>5</sup> No se conserva ninguno de los manuscritos citados por Theobald, aunque, gracias a una nota en *The Gazetteer* (1770), sabemos que un manuscrito del *Cardenio* se guardaba en el museo del teatro de Covent Garden, si bien se habría perdido en el incendio de 1808 (Hammond 1984).

Theobald atribuye la obra únicamente a Shakespeare, aunque recuerda que «otros», aun admitiendo semejanzas con Shakespeare, habían identificado el estilo, la dicción y los caracteres como más próxi-

---

4 «By his petition [de Theobald], humbly represented to us that he having at a considerable expense purchased the manuscript copy of an original play of William Shakespeare called *Double Falshood, or The Distressed Lovers*» (Theobald [1728] 2010, 162).

5 Hammond (2010, 85) interpreta que la viuda de Davenant, que había sucedido a su marido al frente de la compañía, podría haber sido la 'hija natural' de Shakespeare mencionada, en cuanto esposa del hombre, Davenant, que se suponía hijo natural de Shakespeare. Lo notable del caso es que Davenant había escrito una comedia, *The Spanish Lovers* (*Los enamorados españoles*), representada en 1626. No se conserva el texto, pero con ese título podríamos aventurarnos a pensar que se trataría de los amores de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando.

mos a Fletcher.<sup>6</sup> Por otra parte, el análisis lingüístico y estilístico del *Cardenio* ha revelado un mayor papel de Fletcher, especialmente en la parte final, mientras que la intervención de Shakespeare estaría limitada a la primera parte de la obra.<sup>7</sup>

El debate crítico sobre si *Double Falshood* está basada o no en manuscritos derivados de la perdida *History of Cardenio* y sobre el papel de Theobald es un debate muy vivo, con opiniones enfrentadas.<sup>8</sup> Un indicio revelador de la posición mayoritaria de la crítica en los últimos años es el hecho de que la obra haya sido publicada en la colección «Arden Shakespeare» en una excelente edición de Brian Hammond.

Por mi parte, creo que el mayor peso de Fletcher en la redacción de la obra desbarata una de las acusaciones que se le han hecho a Theobald, la de hacer pasar una obra suya como escrita por Shakespeare. Por una razón muy simple: si hubiera pretendido escribir una falsificación de Shakespeare, habría imitado a este y no a Fletcher.

No es posible, por tanto, dilucidar con exactitud el grado de intervención del adaptador, aunque se piensa que los cambios introducidos por Theobald no habrían sido muy importantes, precisamente porque se manifiesta orgulloso de una novedad de muy pequeño calado (la adición de unos pocos versos en la serenata de don Fernando).

Sin embargo, hay un cambio que se debe con seguridad a Theobald (o a una versión intermedia): el nombre de los personajes. Como hemos visto, las referencias que tenemos de las representaciones de 1613 y la inscripción de 1653 del manuscrito *History of Cardenio* indican en el título el nombre del personaje cervantino. En cambio, en la versión de Theobald el personaje de Cardenio se llama Julio, el de Luscinda, Leonora, el de Dorotea, Violante, y el de don Fernando, Henriques.<sup>9</sup>

El perdido *Cardenio* se ha convertido en un fenómeno crítico en el que predomina la fascinación por la controvertida huella shakespeariana, al tiempo que ha quedado minimizada en buena medida la comparación con la historia cervantina (Martínez Mata 2016).

En el *Quijote*, Cardenio aparece adquiriendo protagonismo por el modo enigmático con el que es evocado, primero, por la maleta abandonada que contiene escritos de lamentación amorosa y, después, por

<sup>6</sup> «Others again, to depreciate the affair, as they thought, have been pleased to urge that though the play may have some resemblances of Shakespeare, yet the colouring, diction and characters come nearer to the style and manner of Fletcher» (Theobald [1728] 2010, 169).

<sup>7</sup> Hammond (2010, 98-104) revisa los resultados de los análisis de Stephan Kukowski, Jonathan Hope, Robert A.J. Matthews y Thomas V.N. Merriam y Cyrus Hoy, además de exponer su propio análisis.

<sup>8</sup> Folkenflik (2012) hace una revisión de las dos corrientes interpretativas. Una versión detallada de la posición escéptica en Stern 2011.

<sup>9</sup> Para no establecer más confusión, mantendré en mis referencias al *Cardenio* los nombres cervantinos.

el comportamiento que refiere el cabrero, el de una extraña locura que alterna momentos de gran violencia y otros de extremada amabilidad. Se construye, pues, como una figura enigmática, cuyo misterio le proporciona mayor protagonismo.

En el *Cardenio* de Shakespeare y Fletcher, la obra se inicia con la evocación no de Cardenio, sino de don Fernando, del mal comportamiento del joven noble que refieren su padre, el duque Ricardo, y su hermano mayor, don Pedro. El comienzo de la obra por parte de dos personajes de un alto rango de la nobleza, en cuyo diálogo se da por supuesto que los méritos del cabeza de familia se transmiten por la sangre al hijo, presenta ya los postulados aristocráticos que van a fundamentar la obra.

El Cardenio cervantino está atormentado por su indecisión, por la inexplicable paralización sufrida al contemplar la boda de su amada con su amigo el noble don Fernando. Por el contrario, el Cardenio de Shakespeare y Fletcher tiene una menor complejidad psicológica. Su papel en el final feliz es prácticamente inexistente. Frente al Cardenio cervantino que se transforma por completo al contemplar la fidelidad y firmeza en el amor de Luscinda,<sup>10</sup> el de Shakespeare y Fletcher desempeña en esa escena final una función secundaria, sin que se perciba ninguna evolución psicológica.

Las diferencias se aprecian aún más en el personaje de Dorotea. Por un lado, la Dorotea inglesa es un personaje que se expresa con mayor dramatismo que el cervantino. En cambio, carece de la determinación de la cervantina: su decisión de dejar a su familia y a la sociedad es resultado sobre todo de su desconcierto, sin ningún propósito que rijan sus pasos.

Se revela también como una mujer bastante más convencional que la cervantina: llora en tres ocasiones diferentes y es librada de la agresión sexual del dueño de los rebaños por la llegada de don Pedro, mientras que la cervantina se libra ella misma, con sus propias fuerzas, del asalto de su criado en la soledad del monte arrojándolo por un barranco (I, 28).

La Luscinda de Shakespeare y Fletcher se muestra interviniendo por sí misma, a diferencia de la historia cervantina, donde, hasta la escena del encuentro en la venta, aparece solo en las palabras de Cardenio y Dorotea. En cambio, la Luscinda y la Dorotea inglesas no tienen el papel determinante que desempeñan en el final feliz de la historia cervantina, ya que, en la recreación teatral, las dos mujeres quedarán relegadas a un segundo plano por la función ejercida en el desenlace por el duque y su hijo mayor.

En el personaje de don Fernando, Cervantes retrata, de una forma sorprendentemente descarnada, el egoísmo y prepotencia de un

---

<sup>10</sup> Sobre la transformación de Cardenio puede verse Martínez Mata 2015.

noble de elevado linaje, que no duda en incumplir la palabra dada y en traicionar al amigo, mientras que en el *Cardenio* aparece en una versión más amable en algún aspecto.

También hay diferencias notables en el episodio de la boda con Luscinda. En el *Quijote*, Cardenio refiere cómo don Fernando había acudido sin acompañamiento alguno y «sin otro adorno que los mismos vestidos ordinarios que solía» (I, 27). La propia ceremonia es un episodio apresurado, cuya trascendencia se cifra en el descubrimiento de la voluntad de la joven de darse muerte con el cuchillo que lleva oculto para mantenerse fiel a su amado sin desobedecer al padre.

En la obra de Shakespeare y Fletcher, se aprovechan las oportunidades dramáticas que ofrece el episodio. Frente al carácter semi-secreto en el *Quijote*, la ceremonia adquiere otra dimensión, proporcionada por el altar lleno de cirios, los criados de don Fernando con luces y los de Luscinda. Además, el propio don Fernando se dirige a Luscinda en la actitud del enamorado, humillándose ante ella («contempla tu esclavo»),<sup>11</sup> frente a la prepotencia y posterior ira del don Fernando cervantino.

La diferencia más destacada entre las dos historias se aprecia en el modo de llegar al final feliz: mucho más convencional en el *Cardenio* inglés, porque se produce por la sensata intervención del hermano de don Fernando, todo ello bajo la autoridad del padre. En el *Quijote*, por el contrario, el final feliz se consigue exclusivamente por la intervención de los personajes femeninos y gracias a sus cualidades: la lealtad y valentía de Luscinda y, en especial, la determinación e inteligencia de Dorotea, una simple labradora.

En el *Cardenio*, el encuentro de los personajes se produce en la casita de caza del duque. No se trata ahora del escenario neutro de la venta, sino de un lugar que sitúa de antemano a los personajes bajo el manto protector del duque. Y se llega al final feliz gracias a una trama tejida por el hermano mayor de don Fernando, quien simboliza, en cuanto que heredero del duque y ejecutor de sus designios, la jerarquía aristocrática.

Especial interés presenta, ya muy cerca del final de siglo, el drama musical de Thomas D'Urfey, *The Comical History of Don Quixote*, representado y publicado en tres partes, la primera y la segunda en 1694, y la tercera en 1696.<sup>12</sup> Se trata de un drama musical, es decir, una obra en la que se intercalan números de canto y baile, con música interpretada por una orquesta. En la obra de D'Urfey colabora-

---

**11** «Behold your slave» (3, 2).

**12** Se ha publicado recientemente la edición y traducción de la primera parte en la colección de recreaciones quijotescas que ha desarrollado el proyecto *Q.Theatre* (D'Urfey [1694] 2019).



ron los compositores de mayor relieve del momento, John Eccles y Henry Purcell. La representación alcanzó un gran éxito, permaneciendo en cartel durante más de treinta años.

Al igual que Beaumont, D'Urfey presenta también la mezcla de una historia amorosa con los elementos cómicos de la historia de don Quijote, recogiendo los episodios más conocidos por el público inglés (en la primera parte, la lucha con los molinos de viento, don Quijote armado caballero de modo burlesco, la batalla con los cueros de vino, el yelmo de Mambrino, la liberación de los galeotes, la historia de Marcela y la de Cardenio y Dorotea), además de la aparición como personajes degradados de Teresa Panza y su hija, llamada Teresa la Jamona, que se comporta como una campesina extremadamente burda y tosca.<sup>13</sup> La vulgaridad y degradación de los personajes en aras de un humor bajo, desvergonzado, es el rasgo más llamativo de la obra de D'Urfey. Esa degradación alcanza también al hidalgo, al que no se le muestra más que en una versión ridícula, casi grotesca.

Este humor degradante del drama musical de D'Urfey viene a ser continuación, en un tono más burdo y desvergonzado, de la línea interpretativa que había inaugurado Edmund Gayton, con sus *Pleasant Notes upon Don Quixot* de 1654, y la traducción de Philips del *Quijote* de 1687. Gayton había tomado la novela cervantina como punto de partida para hacer comentarios jocosos sobre determinados pasajes, rebajando al hidalgo al privarle de cualquier dimensión seria o bondadosa para convertirlo en un cobarde hipócrita y mentiroso. En su traducción, Philips no solo había cambiado la lengua de los personajes, convirtiendo a Sancho en un delincuente de los bajos fondos londinenses, sino que había añadido obscenidad para conseguir la risa.

Esta línea interpretativa que confluye en D'Urfey reduce el *Quijote* a una farsa y transforma a su protagonista en un bufón indigno. No está haciendo más que extremar la versión cómica y burlesca con la que se había interpretado al *Quijote* desde los inicios del siglo.

Las obras mencionadas, las más significativas del siglo, son una muestra de un gran interés por el *Quijote* en Inglaterra en ese momento, reflejado en el hecho de que se producen en el XVII no menos de dieciséis recreaciones teatrales del *Quijote*, de mano de algunos de los más importantes escritores. Además de los ya citados Shakespeare, Fletcher, Beaumont y D'Urfey, recrean o mencionan en sus obras al *Quijote* escritores de la talla de Ben Jonson, Philip Massinger,

---

**13** En la segunda parte, D'Urfey mantiene los personajes de la historia de Cardenio e incorpora la conversación entre don Quijote y Sancho sobre Dulcinea, las aventuras con los duques y algunas referencias a la historia de Marcela. En la tercera, aparecen la aventura de los leones, las bodas de Camacho, las enseñanzas que recibe Sancho, la representación teatral interrumpida y la muerte de don Quijote.

Thomas Middleton, Robert Davenport, William Cartwright, Thomas Randolph, William Davenant, William Wycherley, William Congreve y Aphra Behn.<sup>14</sup>

Esa considerable presencia cervantina, mayor que en ningún otro país en ese momento, se produce a pesar del clima anticatólico y antiespañol desarrollado especialmente a partir de 1623, con el desastroso resultado de la visita del Príncipe de Gales a la Corte española. Precisamente, algunos de esos autores influidos por Cervantes, como Ben Jonson y Thomas Middleton, compondrían comedias con un fuerte componente antiespañol (Vila Carneiro 2017). La fascinación por lo español, incluyendo la apropiación (*piratería*), no resulta incompatible, ni mucho menos, con la perdurable rivalidad entre las dos naciones. La difundida imagen de la enemistad generada desde 1555 y exacerbada con la Armada Invencible (1588), a pesar de algunos periodos de paz, ha oscurecido a los ojos de la crítica la importancia y cantidad de los préstamos españoles en la literatura inglesa del periodo (Fuchs 2013).<sup>15</sup>

Si pasamos a la recepción en España, podemos observar que en el siglo XVII la novela cervantina será recreada en unas pocas comedias: *Don Quijote de la Mancha* (publicada en 1618, pero escrita entre 1605 y 1608) y *El curioso impertinente* de Guillén de Castro;<sup>16</sup> *Don Gil de la Mancha* (1627), de autor desconocido;<sup>17</sup> *El hidalgo de la Mancha* (1673), de Juan de Matos Frago, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara (una comedia burlesca, relacionada con el carnaval de 1673);<sup>18</sup> la comedia de disparates *Aventuras verdaderas del segundo don Quijote* de un tal Castillo; *La fingida Arcadia* (1622-1623), de Tirso de Molina.<sup>19</sup> A esta lista tendríamos que añadir la comedia inédita –y, casi con toda seguridad, inacabada por fallida– de finales del XVII *Don Quijote de la Mancha*, de Andrés González Barcia, de la que se conserva únicamente un fragmento (Madroñal 2010), y la perdida *Don Quijote de la Mancha* o *Los disparates de don Quijote* de Calderón, estrenada en el carnaval de 1637, que sería, sin duda, una comedia burlesca o de disparates.<sup>20</sup> Junto con las comedias men-

**14** Sabemos incluso que se llegó a representar una mascarada con dos personajes que evocaban a don Quijote y Sancho: *The Triumph of Peace. A Masque* (1634), de James Shirley.

**15** Hay abundante bibliografía sobre las relaciones hispano-inglesas en ese periodo y sobre la imagen de España en Inglaterra. Puede verse, en especial, Maltby 1971; Shaw Fairman 1981; Dadson 2004.

**16** Véase Arellano 1998.

**17** Editada por Jurado (2012).

**18** Editada por García Martín (1982), cf. Mata Induráin 2003.

**19** Editada por Roncero (2007).

**20** Sobre los datos conocidos de las representaciones de esta comedia y otras quijotesas, cf. González 2010.

cionadas, los personajes del *Quijote* aparecen también en, al menos, ocho entremeses<sup>21</sup> y nueve mascaradas.<sup>22</sup>

Tanto las comedias como los entremeses y las relaciones de las mascaradas coinciden en ofrecernos unos personajes cervantinos caracterizados por su extravagancia, su carácter ridículo y la comicidad destemplada que producen. Por ejemplo, en la relación de una de las mascaradas se señala que «dio mucho que reír a todos [...], era para parecer de risa [...] y hacían parecer de risa a la gente, y en particular a los que habían leído el libro». Concluye la relación resaltando el alborozo que produce la mascarada: «Puedo afirmar que fue este uno de los buenos días de regocijo que yo he visto en mi vida».<sup>23</sup>

El carácter ridículo de la apariencia y comportamiento de don Quijote es resaltado en las comedias. Un personaje de la obra de Guillén de Castro destaca la apariencia ridícula del caballero y su consecuencia, la comicidad: «¡Jesús, qué extraña figura! [...] / Risa me pudo causar» (v. 1370 y v. 1373).

Don Quijote es presentado como un personaje fuera de lo común por su aspecto y su habla, a la vez que relacionado con el carnaval y la locura, en la comedia *El hidalgo de la Mancha*. En la presentación que hace don Pedro de don Quijote en el principio de la primera jornada pone de manifiesto la «extravagancia de su locura», reflejada en la apariencia y en su habla: «Y te aseguro, Beatriz, / que es rara la extravagancia / de su locura en el modo / de lenguaje, adorno y cara» (I, vv. 269-272). Poco antes había señalado cómo su llegada constituirá motivo de alborozo en las fiestas de Carnestolendas: «Y [las fiestas] han de ser regocijadas, / porque ha llegado al Toboso / un hidalgo de la Mancha / a quien llaman don Quijote» (I, vv. 260-263).

Incluso cuando parecería, por el título, que el personaje cervantino iba a ocupar un papel principal, como en *Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro,<sup>24</sup> acaba desempeñando una función de burda comicidad, casi entremesil, como un simple contrapunto cómico a la acción principal, la de la trama amorosa procedente de la historia

---

**21** Esos entremeses serían los siguientes: el *Entremés de los romances* (frente a las frecuentes consideraciones del *Entremés de los romances* como posible fuente argumental del *Quijote*, Azcune y Fernández Nieto [2004] defienden de manera convincente la posterioridad del citado entremés respecto de la novela cervantina); el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha* (1617), de Francisco de Ávila; *El ventero* (ca. 1630) y *El remediador*, los dos de Quiñones de Benavente; la *Mojiganga o entremés de las aventuras del caballero don Pascual de Rábano*; el *Entremés de don Guindo*, el *Entremés del hidalgo* (ca. 1637) y el *Entremés del rey de los tiburones* (Madroñal 2012, 327-8).

**22** Para un comentario de las fiestas y mascaradas a las que da pie el *Quijote*, incluyendo la celebrada en un lugar tan lejano como Manila en 1621, puede verse Martínez Mata 2019b.

**23** El texto de la relación editado en Arellano 2005, 950-1.

**24** Escrita en 1607 o 1608, pero publicada en 1618 (cf. la edición de Arellano [2007]).

de Cardenio. Esa historia adquiere en la comedia de Guillén un desarrollo diferente al cervantino al introducir el tema del cambio de identidad, lo que se indica en el título originario: *Los hijos trocados*. Algo que se ha ido insinuando desde el principio a los espectadores, pero que los personajes no conocerán hasta el final: Cardenio y don Fernando han visto cambiadas sus identidades cuando eran unos recién nacidos. A diferencia de la novela cervantina, Cardenio no es noble sino villano, aunque habla y se comporta como un noble, mientras que el noble prepotente, don Fernando, se comporta de un modo extremadamente ruin y desleal, hasta el punto de que, primeramente, abandona a su padre a punto de perder la vida en las garras de un oso y, en la última escena, pretende incluso darle muerte.

Sancho apenas interviene, mientras que don Quijote es una figura ridícula. En su primera aparición los personajes le califican en seguida de loco (vv. 665 y 671), llama la atención por lo extraño de su apariencia<sup>25</sup> y el único efecto que consigue es provocar la risa, incluso en situaciones de tensión.<sup>26</sup> No solo acabará enjaulado, sino que, algo inconcebible en la novela cervantina, don Quijote se pone a nadar en el escenario, creyendo que es el Leandro de la historia clásica que cruzó a nado el estrecho entre Sesto y Abido para visitar a su amada Hero, aquí una doncella que se burla del hidalgo.<sup>27</sup>

En cuanto a las alusiones a personajes del *Quijote* en la comedia española del siglo XVII, podemos constatar que son relativamente abundantes, lo que testimonia su popularidad, pero están puestas en boca de personajes locutores del donaire, el gracioso o las criadas.<sup>28</sup> Lo que puede deducirse de las referencias a don Quijote en las comedias del XVII es que aparece como prototipo del loco extravagante, caracterizado por la connotación burlesca, con una función esencialmente cómica, además de presentarlo en ocasiones como la personificación del fracaso (Profeti 2009, 65).

Calderón es el autor que hace un mayor número de menciones al *Quijote* en sus obras, pero, aun cuando hay influencia de episodios concretos, como el de Clavileño o la carreta de las Cortes de la Muerte, en general son alusiones a la figura de un don Quijote ridí-

**25** Lucinda exclama al verle: «¡Jesús, qué extraña figura!» (v. 1370). En la acotación se había indicado: «Sale don Quijote en Rocinante, y él vestido como le pintan en su libro» (p. 52).

**26** En boca de Dorotea: «con tan bravo defensor / riera, si no llorara» (vv. 669-670), «Dios me detenga la risa» (v. 2908) y en la de Lucinda: «risa me pudo causar» (v. 1373).

**27** «Quiero irme / a ver mi Hero nadando [...] *Va nadando por el tablado como si estuviera dentro del agua* [...] ¿No nado como una pluma?» (vv. 1884-1885 y 1892).

**28** Profeti (2009) revisa alusiones en Lope, Calderón, Tirso, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y Juan Bautista Diamante.

culo, como un caballero loco y entrometido (Arellano 1999, 14-16).<sup>29</sup> Resulta significativo que, Calderón, el escritor de su tiempo que más cita a Cervantes, cree un neologismo con sentido despectivo, puesto además en boca de un criado: *enquijotarse*, con el valor de 'dejarse seducir por aventuras novelescas, amorosas o caballerescas'.<sup>30</sup>

La asociación entre el texto de Cervantes y el entretenimiento, especialmente el vinculado al carnaval, se pone de manifiesto en una carta de la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora general de los Países Bajos, al marqués de Vileda, en la que le agradece el envío del *Quijote* y lamenta que no hubiera llegado a tiempo para utilizarlo en las recientes Carnestolendas, porque podría haber dado motivo a una mascarada:

También os agradezco a don Quijote, que ha sido todo mi pasatiempo estas Carnestolendas y si hubiera llegado más temprano, quizá hubiéramos sacado algo de él para alegrallas, pero no faltará alguna ocasión. (Bruselas, 6 de marzo de 1615)<sup>31</sup>

Si pasamos al siglo XVIII, podemos observar que las recreaciones teatrales del *Quijote* en España no difieren en exceso de las del siglo anterior y, lo que es más importante, no nos dan información de relieve sobre el cambio interpretativo que la novela cervantina había experimentado en algunos países. Al contrario, pese a la enorme difusión europea, unida a un creciente prestigio, y al éxito editorial que llegó alcanzar en ese momento, las recreaciones teatrales no resultan en absoluto relevantes desde la perspectiva de la interpretación del *Quijote*. De esas recreaciones, dos se basan en la historia de Cardenio y Dorotea y cuatro en el episodio de las bodas de Camacho, que también plantea el tema de los matrimonios por interés.<sup>32</sup>

La mayor parte de esas obras pertenecen al último tercio del siglo, el momento en el que la Academia da respuesta con su edición de 1780 a la gran acogida que el *Quijote* había tenido en toda Europa. En orden cronológico, serían las siguientes: *El Alcides de la Mancha y famoso don Quijote* (1750), de Rafael Bustos Molina (sobre

<sup>29</sup> Arellano (1999) hace una revisión de los estudios anteriores sobre el tema. Close (2001) analiza la influencia de Cervantes en la comedia, especialmente en Calderón, centrándose más que en elementos concretos, en el desarrollo de una nueva estética, la de «lo fabuloso verdadero», por medio de la supresión o modificación de los elementos ingenuamente maravillosos, en la vinculación entre literatura y vida, a través de la conciencia de ello por parte de los personajes, y en la actitud racionalista, antisupersticiosa, por la que los fenómenos aparentemente prodigiosos son aclarados por el narrador o los personajes.

<sup>30</sup> En *Mañana será otro día* (cf. Torres 1998).

<sup>31</sup> Citado en Martínez Hernández 2010, 51.

<sup>32</sup> Se trata de un problema relevante en la época, como refleja la atención que le presta la prensa y la literatura, en especial Leandro Fernández de Moratín (Martínez Mata 1990).

la historia de Cardenio); *Las bodas de Camacho* (1777), de Antonio Valladares de Sotomayor; *Las bodas de Camacho el rico* (1784), de Juan Meléndez Valdés; *El amor hace milagros* (1784), de Pedro Benito Gómez Labrador (con la historia de Camacho); *El Rutzvandscadt o el Quijote trágico* (1785), de José Pisón Vargas, que no es propiamente una recreación quijotesca, porque solo utiliza la novela cervantina como modelo paródico para criticar las tragedias de la época; dos comedias anónimas, sin fecha conocida, conservadas en manuscrito: *Aventuras de don Quijote y religión andantesca* (sobre la historia de Cardenio) y *Comedia pastoral en cinco actos. Las bodas de Camacho*; además de *Don Quijote renacido*, de Francisco José Montero Nayo (no localizada).<sup>33</sup>

También resulta significativo que, al igual que en el siglo anterior, los personajes de la novela cervantina den pie a ocho entremeses o sainetes, además de varias referencias en tonadillas (Roldán Fidalgo 2019), pese a que el atractivo del teatro menor para el público sea la actualidad de su temática.

Por el contrario, la acogida del *Quijote* en las tablas en Inglaterra en el siglo XVIII se muestra muy diferente. La primera recreación teatral de relieve es una obra, titulada *Don Quixote in England*, de Henry Fielding, el más importante autor teatral de la primera mitad del siglo. Escrita hacia 1728, retocada más tarde, añadiendo el tema de las elecciones, y estrenada y publicada en 1734, se sitúa en los inicios de la carrera de su autor. Como es bien conocido, Fielding triunfaría después en el género de la novela, abriendo un camino, seguido por Smollet y Sterne entre otros, que situaría al *Quijote* en la base de la novela moderna.

En *Don Quixote in England*, si bien el caballero y el escudero siguen dando pie a escenas cómicas (ambos resultan apaleados y no queda ninguna duda de la locura del uno y de la simpleza del otro), don Quijote se convierte ahora en instrumento de la sátira.

La acción tiene lugar en una venta, como en la novela cervantina, situada ahora en Inglaterra, en la que se entrecruzan los episodios cómicos de don Quijote y Sancho con los amorosos de una Dorotea que integra también a la Luscinda cervantina por su amor correspondido con un joven de su clase social y por el propósito del padre de casarla por interés con un caballero rico y prepotente. Es don Quijote el que efectúa una sensata defensa de los jóvenes enamorados, mostrando lo que debería ser obvio para todos: el dislate de casar a una joven con un noble desconsiderado debido a la codicia del padre.

Encontramos, además de los citados, abundantes paralelos con episodios de la novela cervantina: la confusión de la venta con un

**33** Sobre las recreaciones españolas del *Quijote* en el siglo XVIII, sigue siendo fundamental Montero Reguera 1993.

castillo, el ventero reclamando inútilmente el pago de sus servicios, la farsa de una Dulcinea encantada (Gnutzman 1981). La recreación teatral de tan elevado número de episodios de la novela cervantina en una realidad diferente, la de la Inglaterra en elecciones, supone una conexión bastante fiel con el modelo en lo argumental para darle una dimensión de otra naturaleza.

Fielding incorpora el motivo de las elecciones parlamentarias, con la corrupción aneja, además de una serie de sensatas reflexiones de don Quijote criticando la hipocresía social y la corrupción, con un propósito que va más allá de la actualización de la historia en un contexto bien diferente. A pesar de su locura, el personaje pasa de ser objeto de burla a instrumento de sátira social, en línea con la interpretación satírica del *Quijote* predominante en ese momento en Inglaterra (estudiada por Martínez Mata 2019a). Desde el personaje ridículo que veía el siglo XVII, objeto únicamente de la mofa, en la obra de Fielding don Quijote se ha convertido en medio para satirizar no ya los disparates de los libros de caballerías, sino diversos comportamientos sociales. Su ingenua sinceridad pone en evidencia la hipocresía de una sociedad interesada únicamente en el medro y en el dinero, por lo que viene a ser un precedente del personaje Parson Adams de su novela más cervantina, *Joseph Andrews* (1742).

En *Joseph Andrews*, Fielding habría mostrado a sus contemporáneos la dimensión seria de don Quijote, la combinación cervantina de locura en lo caballeresco y buen juicio en todo lo demás que había pasado desapercibida en el siglo XVII. Cuando Fielding sustituye en su personaje Parson Adams el modelo caballeresco de don Quijote por otro irreprochable, el de la Biblia y el mundo clásico -un referente ético aceptado en teoría por todos, pero bien lejos de ser llevado a cabo en la realidad-, consigue que la inocencia y buena intención del personaje desenmascare el comportamiento corrupto e interesado de los demás, proporcionando por tanto a su quijotismo una función satírica. La locura acaba siendo una manía o excentricidad inocente, compatible con su ingenua sinceridad y su benevolencia (su deseo de ayudar a los demás), lo que convierte al personaje quijotesco en un excéntrico amable (Tave 1960), en contraste con el egoísmo de los personajes que encuentra en su camino.

La última cala que vamos a efectuar en este panorama es la de una desconocida recreación cuyo manuscrito hemos editado recientemente Clark Colahan y yo. Se trata de la obra de James Whitchurch, *Don Quixote. A Comedy*, de 1774-1776, por lo que sabemos, nunca impresa ni representada.

Al igual que habían hecho, como acabamos de ver, Shakespeare y Fletcher, D'Urfey y Fielding, Whitchurch reserva también un lugar central a la historia de Cardenio, si bien no se percibe ninguna huella que pudiera revelar una hipotética influencia de sus predecesores. A diferencia de ellos, ofrece una versión bastante fiel al original

cervantino otorgando a don Quijote y a Sancho un relieve y una caracterización muy próxima a la que tienen en el *Quijote*.

Lo significativo es que Whitchurch, aun manteniendo la fidelidad argumental, consigue reflejar el sentimentalismo ético característico de la Ilustración inglesa. A la carga ética de las historias intercaladas cervantinas (determinados comportamientos pueden causar la infelicidad de los demás), Whitchurch incorpora una concepción benevolente de la naturaleza humana basada en la idea de moralidad de Shaftesbury, que tendrá una enorme influencia en los pensadores británicos del XVIII, en especial, Francis Hutcheson, David Hume y Adam Smith.

En la opinión de Shaftesbury, sentimos de forma natural un rechazo por la maldad y una satisfacción ante el bien, de manera que incluso la persona más perversa posee alguna capacidad de empatía. La preocupación por la condición de los otros, incluso la de los malvados –el inmoderado noble don Fernando, en este caso–, se ve como algo natural, ya que la benevolencia es «la más grata y placentera de las emociones» (en palabras de Adam Smith 1997, 525).

Con muy pocos cambios en los diálogos y en la actitud de los personajes, sin modificar la trama de la novela cervantina, Whitchurch consigue que su versión del *Quijote* resulte un manifiesto de los nuevos valores de la Inglaterra de la Ilustración, la benevolencia y la empatía, popularizados por el Adam Smith de *La teoría de los sentimientos morales* (1759).

En la obra de Whitchurch toda esa carga ética que se observa en la novela cervantina se potencia con una concepción benevolente de la naturaleza humana. No importa tanto el amor, sino la amistad y los afectos sociales. La reacción de don Fernando es instantánea al conocer, por el escrito de Leonora (la Luscinda cervantina), las consecuencias de su comportamiento, desplomándose en una silla, «abrumado por el remordimiento». También, cae rendido a los pies de Dorotea al conocer la firmeza de su amor, a pesar de su innooble comportamiento con ella. Don Fernando pide repetidamente a Dorotea, Cardenio y Leonora que le perdonen, humillándose ante cada uno de ellos. Declara que ya no merece el amor y la fidelidad de Dorotea, pero que se esforzará para ser digno de ellos.

Y ofrece su espada a Cardenio para que tome venganza, quitándole la vida, del mal que le ha causado. El arrepentimiento instantáneo y la voluntad de reparar el daño causado, ofreciendo su propia vida para ello, le hace merecedor de la grandeza del perdón. Todo ello concluye no solo en la felicidad de las parejas, sino en especial en el restablecimiento de los «indisolubles» vínculos de la amistad («reconciliémonos ahora con los insolubles lazos de la amistad» dice Cardenio).<sup>34</sup>

---

**34** «Now let us be reunited by the indissoluble bonds of friendship» (Martínez Mata, Colahan [2016] 2019, 112)



De hecho, en la recreación de Whitchurch se pone más énfasis en restaurar la amistad que en la felicidad de las parejas, en línea con el alto valor ético atribuido a la amistad por los pensadores de la Ilustración. Las palabras 'amigo' y 'amistad' aparecen cinco veces en esa escena, mientras que 'felicidad' aparece solo en dos ocasiones.<sup>35</sup>

Si la amistad ocupa un primer plano en el final de la comedia de Whitchurch, la empatía va a desempeñar un relevante papel a lo largo de ella. De manera reiterada, se expresa en los diálogos la inquietud por la felicidad de los otros y la compasión por sus sufrimientos. La preocupación que muestran los personajes de Whitchurch por lograr no solo la felicidad propia sino también la de los demás solo puede explicarse por una ética similar a la manifestada por Adam Smith, quien da un papel central a la participación en los sentimientos de los otros.

La escena final está muy lejos de la tensión del episodio en el *Quijote*. La conducta del ofensor, tal como se muestra en la obra de Whitchurch, es muy diferente de la del personaje cervantino. Don Fernando cambia tanto su actitud que su arrepentimiento le lleva a entregar su espada a Cardenio para que haga justicia en él, diciendo: «He aquí un hombre indigno del sagrado nombre de amigo. Toma esta espada y húndela en el pecho de quien es demasiado vil para vivir».<sup>36</sup>

Ese inesperado arrepentimiento refleja el fondo de empatía que anidaría incluso en el mayor malvado (según la concepción ética que acabo de comentar) y permite que pueda ser reintegrado a la nueva sociedad, alejada de forma absoluta de los valores aristocráticos del honor del Antiguo Régimen. En esa nueva sociedad, es la amistad, la relación entre iguales, la que establece las nuevas reglas de convivencia.

En el *Quijote* de Cervantes la espada que lleva Cardenio a la boda de Luscinda, aunque finalmente no la utiliza, y la espada a la que dirige la mano el noble prepotente, don Fernando, cuando ve a Luscinda y Cardenio abrazados en la venta, están expresando el riesgo de que la historia acabe trágicamente, como había ocurrido en la historia de *El curioso impertinente*. A la vez, simbolizan el comportamiento aristocrático propio del Antiguo Régimen, en el que las diferencias se

**35** Cardenio pregunta a Leonora si es capaz de perdonar a don Fernando: «¿Qué dice mi Leonora? ¿No puedo esperar que aún sea él un amigo?» («What says my Leonora? May I not hope he still will be a friend?», 111). Después del perdón de Leonora, Cardenio le llama «amigo mío» y le abraza diciendo «reconciliémonos ahora con los indisolubles lazos de la amistad», y redondea su entusiasmo con «seremos perfectos amigos» («Now let us be reunited by the indissoluble bonds of friendship [...] We will be perfect friends» 112). El comportamiento perverso de don Fernando aparece sintetizado por él mismo, en el momento del arrepentimiento, precisamente en haber sido «indigno del sagrado nombre de amigo» («Here thou beholds't a man unworthy of the sacred name of friend», 111).

**36** «Here thou beholds't a man unworthy of the sacred name of friend. Take then this sword, and plunge it in the bosom of one too base to live» (111).

dirimen por la violencia individual, de manera muy próxima al estado de naturaleza que había descrito Hobbes, en el que el hombre vive en un estado de guerra, con la consecuencia de que el más fuerte maltrata al más débil. En la obra de Whitchurch, el acto de Cardenio de arrojar al suelo la espada que le ofrece don Fernando y perdonar sus ofensas da lugar al nacimiento del *nuevo* don Fernando, de manera que se reemplazan los violentos códigos aristocráticos, que pertenecerían a un estadio anterior de civilización, por las prácticas humanitarias e ideales igualitarios de la nueva sociedad.

Lo que revela *Don Quixote. A Comedy* es que James Whitchurch encontró en el *Quijote* el instrumento apropiado para difundir por medio de la escena las ideas de benevolencia y empatía, además del relevante papel otorgado a la amistad, un tipo de relación social que anula las diferencias jerárquicas propias de la sociedad del Antiguo Régimen.

Desde la comedia de Beaumont, el *Quijote* había sido recreado en el teatro reflejando diferentes valores ideológicos y estéticos. Las recreaciones españolas habían mostrado una concepción del *Quijote* situada dentro de lo burlesco y la comicidad, con un personaje ridículo en su apariencia y comportamiento, un loco extravagante o, en ocasiones, un hidalgo con pretensiones nobiliarias inapropiadas. Esa concepción no se había modificado demasiado en España ni siquiera en el siglo XVIII, en el que las recreaciones teatrales, al igual que en el siglo anterior, reflejaban un mayor interés por las tramas novelescas de Cervantes, las más próximas a la *novella* renacentista italiana. Por el contrario, la trayectoria del *Quijote* en el teatro en Inglaterra refleja una conexión estrecha con el cambio de interpretación que se produce a finales del XVII y, sobre todo, a comienzos del XVIII. Si la obra de Beaumont respondía a la visión burlesca de los inapropiados gustos caballerescos de la burguesía londinense, la de Shakespeare y Fletcher reflejaba el interés por la trama amorosa y las consecuencias de las pasiones desenfrenadas de un joven noble y la de D'Urfey por la burda comicidad, en cambio, la de Fielding mostraba la interpretación satírica de la novela cervantina, a la vez que la de Whitchurch convertía al *Quijote* en exponente de los valores morales de la Ilustración inglesa.

## Bibliografía

- Albalá Pelegrín, M. (2016). «Don Quijote ante sus traductores: un siglo de traducciones y adaptaciones dramáticas en Inglaterra (1612-1703)». Morgado, N.; Schwartz, L. (eds), *Cervantes ayer y hoy*. Nueva York: Hispanic Society of America, 53-74.
- Ardila, J.A.G. (2008). «Fletcher, John». Alvar, C. (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. 5. Madrid: Castalia, 4861-4.
- Arellano, I. (1998). «Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro». *Crítica*, 72, 73-92.

- Arellano, I. (1999). «Cervantes en Calderón». *Anales Cervantinos*, 35, 9-35.
- Arellano, I. (ed.) (2005). «Mascaradas quijotescas». *Príncipe de Viana*, 236, 947-61.
- Arellano, I. (ed.) (2007). «Guillén de Castro: *Don Quijote de la Mancha*». *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Visor, 9-155.
- Azcune, V.; Fernández Nieto, M. (2004). «Cervantes no imitó al *Entremés de los romances*». *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 29, 103-7.
- Close, A. (2001). «Novela y comedia de Cervantes a Calderón: el caso de *La dama duende*». Egido, A. (ed.), *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Ibercaja, 33-52.
- Dadson, T. (2004). «La imagen de España en Inglaterra en los siglos XVI y XVII». López de Abiada, J.M.; López Bernasocchi, A. (eds), *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Verbum, 127-75.
- D'Urfey, T. [1694] (2019). *The Comical History of Don Quixote. Part I*. Ed. by L. Baratta. Transl. by A.M. Khan and V. Chacón Carmona. Florence: Società Editrice Fiorentina. Recreaciones quijotescas en Europa 11.
- Fielding, H. (1734). *Don Quixote in England*. London: J. Watts. Trad. esp.: *Don Quijote en Inglaterra*. Trad. de A. Ballesteros González. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2005.
- Folkenflik, R. (2012). «'Shakespeareque': The Arden *Double Falsehood*». *The Huntington Library Quarterly*, 75(1), 131-43.
- Fuchs, B. (2013). *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- García Martín, M. (ed.) (1982). *Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante, Juan Vélez de Guevara: El hidalgo de la Mancha*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gnutzmann, R. (1981). «*Don Quixote in England* de Henry Fielding con relación al Quijote de Cervantes». Criado de Val, M. (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo = Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1115-35.
- González, L. (2010). «El Quijote en el teatro español del s. XVII». Marín Pina, M.C. (ed.), *Cervantes en el espejo del tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 147-72.
- Hammond, B. (1984). «Theobald's *Double Falshood*: An 'Agreeable Cheat'?». *Notes and Queries*, 31(1), 2-3.
- Hammond, B. (ed.) (2010). *Double Falsehood*. London: Methuen Drama. The Arden Shakespeare.
- Hattaway, M. (ed.) (1969). *Francis Beaumont: The Knight of the Burning Pestle*. London: Ernest Benn.
- Jurado, A. (2012). *La locura de don Quijote en las tablas del XVII. Don Gil de la Mancha*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- La Grone, G.G. (1937). *The Imitations of "Don Quixote" in the Spanish Drama*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Loftis, J. (1984). «English Renaissance Plays from the Spanish *Comedia*». *English Literary Renaissance*, 14(2), 230-48.
- Madroñal, A. (2010). «La comedia inédita *Don Quijote de la Mancha*, de Andrés González Barcia». *Anales Cervantinos*, 42, 305-52.
- Madroñal, A. (2012). «Una colección de entremeses inédita y desconocida (con la edición de *La cabeza encantada*)». *Anales Cervantinos*, 44, 319-46.
- Maltby, W.S. (1971). *The Black Legend in England: The Development of Anti-Spanish Sentiment, 1558-1660*. Durham: Duke University Press.
- Martínez Hernández, S. (2010). «*En la Corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos*. Mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte». *Cuadernos de Historia Moderna*, 35, 35-67.

- Martínez Mata, E. (1990). «El discurso XLI del *Censor* y el tema del matrimonio impuesto». *Estudios de Historia Social*, 52-53, 313-17.
- Martínez Mata, E. (2015). «Cardenio a la luz de Luscinda». *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(8), 949-63.
- Martínez Mata, E. (2016). «Cervantes y Shakespeare, la historia de Cardenio». *Clarín*, 126, 18-24.
- Martínez Mata, E. (2019a). «El *Quijote* en el nacimiento de la novela moderna: la interpretación satírica». Martínez Mata, E.; Carvajal Pedraza, P. (eds), *Recepción e interpretación del Quijote*. Madrid: Visor, 61-77.
- Martínez Mata, E. (2019b). «Las primeras recreaciones teatrales del *Quijote*: fiestas y mascaradas». Martínez Mata, E.; Fernández Ferreiro, M.; Marigno, E. (eds), *Recreaciones teatrales del Quijote. Perspectivas teóricas, lingüísticas y culturales*. Madrid: Visor, 95-114.
- Martínez Mata, E.; Colahan, C. (eds) [2016] (2019). «James Wadham Whitchurch: *Don Quixote, A Comedy*». *Harvard Library Bulletin*, 27(3), 1-119.
- Mata Induráin, C. (2003). «Burlas carnalescas a don Quijote en *El hidalgo de la Mancha*, comedia de tres ingenios». *Signos Literarios y Lingüísticos*, 2, 51-71.
- Montero Reguera, J. (1993). «Imitaciones cervantinas en el teatro español del siglo XVIII». *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990). Barcelona: Anthropos, 119-29.
- Montero Reguera, José (2005). *El "Quijote" durante cuatro siglos*. Valladolid: Universidad.
- Pardo García, P.J. (2005). «Beaumont, Francis». Alvar, C. (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. 1. Madrid: Castalia, 1215-17.
- Pérez Capo, F. (1947). *El «Quijote» en el teatro. Repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*. Barcelona: Millá.
- Profeti, M.G. (2009). «Presencia de don Quijote en el teatro del siglo de Oro». Kumor, K. (ed.), *De Cervantes a Calderón. Homenaje al Famoso Kazimierz Sabik*. Varsovia: Universidad, 55-72.
- Roldán Fidalgo, C. (2019). «Tras la pista de don Quijote en el teatro breve dieciochesco». *Hipogrifo*, 7(1), 665-83.
- Roncero, V. (ed.) (2007). «Tirso de Molina: *La fingida Arcadia*». *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Visor, 157-303.
- Shaw Fairman, P. (1981). *España vista por los ingleses del siglo XVII*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Smith, A. (1997). *La teoría de los sentimientos morales*. Trad. de C. Rodríguez Braun. Madrid: Alianza.
- Stern, T. (2011). «The Forgery of Some Modern Author?: Theobald's Shakespeare and Cardenio's *Double Falsehood*». *Shakespeare Quarterly*, 62(4), 555-93.
- Tave, S.M. (1960). *The Amiable Humorist*. Chicago: University of Chicago Press.
- Torres, J.C. de (1998). «"Enquijotóse mi amo" o el tema del caballero idealista en las comedias de Calderón». *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997). Palma: Universitat de les Illes Balears, 619-29.
- Theobald, L. [1728] (2010). *William Shakespeare: Double Falsehood*. Ed. by B. Hammond. London: Methuen. The Arden Shakespeare.
- Vila Carneiro, Z. (2017). «La representación de las identidades nacionales española e inglesa en el teatro de principios del siglo XVII». *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 20(2), 139-54.