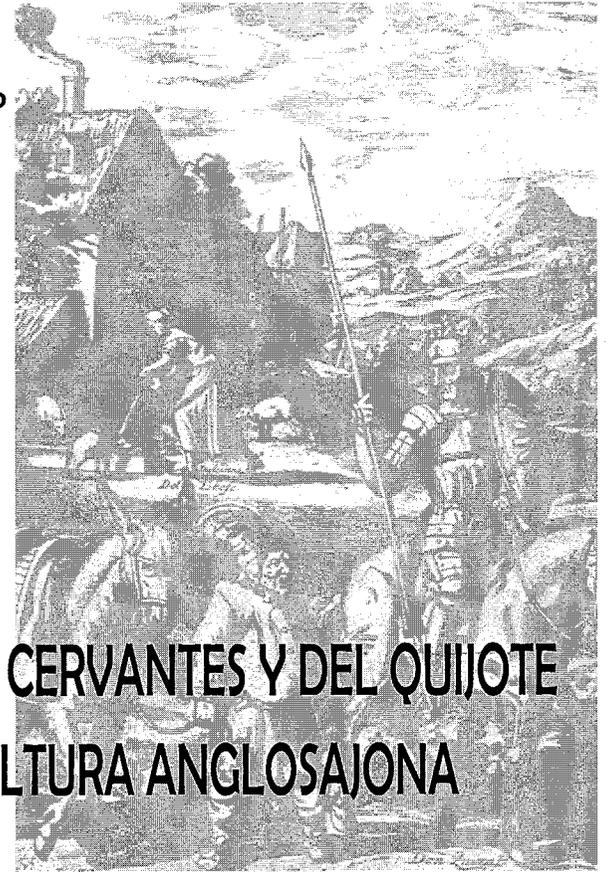


Editores

José Manuel Barrio Marco

María José Crespo Allué



LA HUELLA DE CERVANTES Y DEL QUIJOTE EN LA CULTURA ANGLOSAJONA

**EL SIGLO DE ORO DEL QUIJOTE EN LA LITERATURA INGLESA,
1740-1840**

Pedro Javier Pardo García

Universidad de Valladolid

Centro Buendía

2007

El Siglo de Oro del *Quijote* en la literatura inglesa, 1740-1840

Pedro Javier PARDO GARCÍA

Universidad de Salamanca

Cuando se estudia la huella del *Quijote* en la literatura inglesa, se utiliza a menudo como punto de partida el tópico acuñado por Fitzmaurice-Kelly en su estudio pionero sobre el tema. "...I propose to show that, since the first decade of the seventeenth century, this country has been foremost in paying tribute to an amazing masterpiece" (1905-6: 1), dice el hispanista británico al principio de su artículo y, tras una larga lista de alusiones, referencias, comentarios, traducciones e imitaciones que se extienden por los siglos XVII y XVIII y muy brevemente por el XIX, concluye:

I have shown that England was the first foreign country to mention *Don Quixote*, the first to translate the book, the first country in Europe to present it decently garbed in its native tongue, the first to indicate the birthplace of the author, the first to provide a biography of him, the first to publish a commentary on *Don Quixote*, and the first to issue a critical edition of the text. I have shown that during three centuries English literature teems with significant allusions to the creation of Cervantes's genius, that the greatest English novelists are among his disciples, and that English poets, dramatists, scholars, critics, agreed upon nothing else, are unanimous and fervent in their admiration of him. (ibid: 19)

Pese a que este tópico ha sido repetido por diferentes críticos¹ y a que los datos que ofrece Fitzmaurice-Kelly y que han ofrecido otros son objetivamente ciertos, pueden dar una idea engañosa del desarrollo y extensión de la influencia cervantina en Inglaterra. El entusiasmo por la obra de Cervantes y su difusión en el Reino Unido no fueron tan intensos y amplios como el aluvión de referencias, préstamos e imitaciones recogidos por Fitzmaurice-Kelly puede hacer pensar, o al menos no lo fueron desde el principio. La influencia cervantina fue más bien, como ha argumentado Knowles, un proceso que se desarrolló de forma gradual. "Anyone familiar with the writings about Cervantes in England knows that over and over again it is glowingly declared that *Don Quixote* was immediately popular, was at

¹ Medio siglo después del ensayo de Fitzmaurice-Kelly, Walter Starkie (1950) comenzaba su artículo sobre "Cervantes y la novela inglesa", un catálogo bastante superficial y sin apenas análisis de los novelistas ingleses influidos por Cervantes, con las afirmaciones de aquél citadas más arriba. Y, casi medio siglo después de Starkie, Juan Bautista A Valle-Arce (1989) también empieza su "Quijotes y quijotismos del inglés" constatando esta primacía de la recepción inglesa del *Quijote*.

once accepted as a great classic, and, by implication, at once had an important influence”, escribe Knowles, para acto seguido calificar esta idea de mito y contraponerle una realidad bien diferente:

Cervantes' masterpiece stole into England, but not as a masterpiece. It was read first by the readers of romances (for the most part uncritical folk), by dramatists in search of plot material, and by those with a penchant for the curious (like Burton) and the facetious (like Gayton). Its popularity developed gradually, for its appeal suffered because the book was not appreciated for what it is, because there was no critical push behind it, and because for a long while people tended to assume that it was “just another” romance. Its influence was slight from any point of view; none of the uses made of it were important. (1947: 274-75)²

De hecho en este primer tramo del siglo XVII, como explica Knowles, los franceses cobran ventaja en su recepción del *Quijote* frente a los ingleses. Efectivamente en el siglo XVII inglés, pese al tan comentado entusiasmo por la obra cervantina, existen pocas traducciones o ediciones de las mismas – la de Shelton (I, 1612; II, 1620), que se reimprime dos veces antes de 1700 (en 1652 y 1675), y la de John Phillips (1687) – frente a las catorce ediciones de traducciones que se producen en Francia. A diferencia de Francia, en suelo británico no existen críticas o discusiones serias de la obra, que en general no es entendida, y sólo se ve en ella el humor, la comedia baja y la farsa a costa del personaje quijotesco y su degradación burlesca. Así lo muestran el comentario a la obra de Edmund Gayton *Pleasant Notes on the History and Adventures of Don Quixote* (1654), una serie de glosas jocosas y a veces de una abierta grosería y obscenidad sobre pasajes seleccionados del *Quijote*; la traducción de Phillips, que sigue la línea rebajadora y degradante marcada por Gayton; y las burdas imitaciones dramáticas que distorsionan o deforman la obra más que la reproducen o emulan, la más representativa de las cuales es tal vez la comedia de Thomas D'Urfey *The Comical History of Don Quixote* (I y II, 1694; III, 1696), aunque existen algunas anteriores pero de un parentesco mucho más lejano o menor, como la de Fletcher y Massinger *The Double Marriage* (c. 1620) o la de D'Avenant *The Cruel Brother* (1630). La pobreza y tosquedad de las imitaciones dramáticas inglesas contrasta con las imitaciones narrativas y en prosa más sutiles y creativas del siglo XVII francés, como *L'Anti-roman, ou le Berger extravagant* (1627) de Charles Sorel, el *Roman comique* (1651) de Paul Scarron o el *Roman bourgeois* (1666) de Antoine Furetière.

En el Reino Unido sólo dos obras pueden compararse con éstas y destacan entre la mediocridad de las adaptaciones dramáticas. Una es una obra de teatro, *The Knight of the Burning Pestle*, de Francis Beaumont, una recreación de la obra cervantina que, aunque se mueve en los parámetros de la comedia y la farsa

² Rudolph Schevill (1907) ya había rebatido esta idea de la intensidad de la influencia del *Quijote* en el siglo XVII inglés en su artículo sobre este tema, y el panorama que pinta Schevill no se ve sustancialmente alterado en el artículo al respecto y posterior de Edward Wilson (1948).

característicos de las imitaciones teatrales de la época, sorprende por su sutileza y creatividad, pero sobre todo por su precocidad, pues fue representada en 1607, sólo dos años después de la publicación de la primera parte del *Quijote* y cinco antes de su traducción al inglés, lo que ha dado lugar a un interesante debate crítico sobre si hubo o no influencia cervantina en un autor que parece que no sabía español. La otra es una obra narrativa, aunque en verso, el *Hudibras* de Samuel Butler (I, 1663; II, 1664; y III, 1678), que sigue en la línea Gayton-Phillips-D'Urfey, es decir, utiliza el mismo enfoque rebajador y degradante del personaje quijotesco y lo presenta como un bufón despreciable y risible, pero al menos percibe la dimensión satírica y no simplemente cómica de la obra de Cervantes, pues utiliza a tal figura para satirizar a los Puritanos y el Puritanismo.

Por todo ello se puede afirmar que en las Islas Británicas, a diferencia de lo que ocurre en Francia, hay que esperar al siglo XVIII para ver la obra de Cervantes no sólo ampliamente traducida y leída, sino también *mejor* leída y entendida, y fructificando en una serie de obras no ya dramáticas sino narrativas. Estas obras desarrollan la nueva forma de percibir el *Quijote* como una sátira seria iniciada por *Hudibras* y presente también en otros dos textos de diferente índole escritos a finales del XVII. En *Miscellanea, The Second Part* (1690, ed. rev. 1692) Sir William Temple ofrece un sucinto testimonio de la nueva apreciación de Cervantes como escritor satírico con rango de clásico, aunque con una curiosa concepción del blanco satírico cervantino según la cual la decadencia española se debía a que Cervantes no sólo ridiculizó el amor romántico o la aventura errante, sino valores más universales como el honor y el valor. Y Peter Motteaux en el prefacio a su nueva traducción del *Quijote* (I y II, 1700; III y IV, 1703) argumenta que todo hombre tiene algo de don Quijote, y que todas las épocas producen Quijotes en religión o en política, asociando así la locura quijotesca con el fanatismo político o religioso como había hecho ya Butler. Con ello Motteaux sugiere la adaptabilidad de la figura quijotesca a otros contextos y por tanto su potencialidad satírica, si bien con la peculiar concepción del blanco satírico cervantino y sus efectos formulada por Temple. De esta forma Butler, Temple y Motteaux conforman una nueva visión del *Quijote* como sátira de la caballería y del quijotismo como emblema de excesos ideológicos de diferente índole. Tal visión es el telón de fondo que permite apreciar la novedad y originalidad de la extraordinaria floración cervantina que se producirá a partir de los años cuarenta.

DE LA COMEDIA A LA SÁTIRA: LOS SCRIBLERIANOS

La interpretación satírica del *Quijote* se convertiría en moneda de curso corriente en la primera mitad del XVIII, como demuestran los ecos de la misma discernibles en autores como Steele y Addison en sus artículos de *The Tatler* (1709-11) y *The Spectator* (1711-12), en la “Miscelánea V” de las *Characteristics* (1711) del ensayista conde de Shaftesbury, en las *Memoirs of Captain Carleton* (1728) del

novelista Daniel Defoe, o en las palabras escritas por el político Lord Carteret en la dedicatoria de la edición del *Quijote* en lengua original que él mismo promovió y patrocinó, publicada en Londres en 1738 con el título de *Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Tanto o más significativo que la visión satírica de la obra cervantina aparente en la dedicatoria es su tratamiento de clásico puesto de manifiesto en las características de la edición, cuatro volúmenes de cuidada presentación que incluían abundantes ilustraciones, la primera biografía de Cervantes y su primer retrato. La edición de Carteret es un indicio cierto del creciente prestigio y del proceso de canonización de la obra cervantina que se desarrollará a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Pero la mejor prueba del nuevo rango adquirido por Cervantes y de la nueva seriedad con que se lee su obra es la utilización creativa del *Quijote* como modelo satírico por parte de los autores denominados *augústeos* —adjetivo con el que se ha caracterizado el Neoclasicismo inglés— que ocupan el centro del sistema literario en la primera mitad de siglo, y en concreto por un grupo de ellos en el que destacan Swift y Pope.

Jonathan Swift es la figura que mejor expresa la visión satírica del *Quijote* característica del período augústeo de la primera mitad del XVIII en el terreno de la creación. Ello puede observarse en *A Tale of a Tub* (1704), una obra en la que tomaba partido en la polémica entre Antiguos y Modernos, que en Inglaterra había enfrentado a su maestro Temple con William Cotton y Richard Bentley, en defensa de los primeros. Para ello Swift satirizaba a los segundos a través de un autor que, siguiendo su ejemplo, intenta producir un nuevo sistema filosófico lleno de claves y descubrimientos superior a cualquier producción de los Antiguos, aunque por supuesto lo que finalmente produce no es tal cosa sino una parodia del mismo, quedando así caracterizado de forma quijotesca como víctima de una similar locura imitativa y literaria (tanto en sus orígenes, la lectura, como en sus frutos, la escritura). Swift utiliza la locura no sólo para caracterizar los abusos de erudición representados por el narrador sino también los de religión representados por los personajes de su narración, que son víctimas de formas de entusiasmo religioso que remiten a Butler y su utilización del quijotismo. Algo parecido hace Swift con el protagonista de su obra maestra, *Gulliver's Travels* (1726), aunque de modo más episódico, pues hay que esperar al final del libro para verlo caracterizado como una figura quijotesca. Cuando Gulliver vuelve a Inglaterra tras su estancia en el país de los caballos racionales, la admiración que siente por éstos como representantes de la racionalidad absoluta le induce a imitar sus ideas y sus hábitos, su forma de pensar y de comportarse, lo que lo convierte en una figura ridícula y alienada de la realidad que recuerda a don Quijote por su imitación demente y fallida de un ideal impracticable. A ello hay que añadir que de nuevo es el propio Gulliver quien narra sus despropósitos con toda seriedad, al igual que ocurría en *A Tale of a Tub*, de lo que resulta igualmente una parodia, en este caso de los libros de viajes, tan populares en la época como los de caballerías en la de Cervantes. Ambas obras están enunciadas por narradores quijotescos, víctimas de un similar desvarío de sus

facultades racionales que les conduce a imitar modelos inadecuados de forma fallida, y por tanto ambas hacen uso de la ironía cervantina consistente en la enunciación con toda seriedad de tal desvarío.

Parece muy probable que Swift empezara a narrar los viajes de Gulliver pensando en los de Martinus Scriblerus, el protagonista de una obra en cuya escritura Swift había participado desde 1714 pero que no vería la luz hasta 1741 en el segundo volumen de las obras de Alexander Pope, donde se atribuye a éste y a John Arbuthnot, aunque también contribuyeron los otros miembros del llamado *Scriblerus Club*, a saber, Thomas Parnell, John Gay y el conde de Oxford. *The Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus* son el ejemplo paradigmático de sátira de erudición a través de un pedante quijotesco, en realidad de dos, Martinus y su padre Cornelius. La erudición de éstos se asemeja a la locura del hidalgo por su carácter literario —de nuevo tanto en sus orígenes, las arcanas y arcaizantes lecturas que son su fuente, como en sus resultados, la escritura en que articulan sus sistemas y teorías— y absorbente o exclusivo —contemplan todo desde el prisma de su erudición y actúan siempre en función de la misma— que les lleva a acometer empresas o acciones igualmente descabelladas e insensatas, si bien de naturaleza erudita en vez de cabalresca. A ello hay que unir que éstas son narradas con la misma gravedad fingida con que Cervantes cuenta las de Don Quijote, conformando de hecho una especie de *romance burlesco*.

La sátira de erudición ocupa también un lugar prominente en la obra de Pope *The Dunciad*, en forma de las anotaciones realizadas al poema por un pedante quijotesco, atribuidas al propio Martinus, pero también a través del protagonista del mismo, que en la primera versión (1728 y 1729) era un trasunto de un erudito de la época, Lewis Theobald. A ello hay que unir que *The Dunciad* es la obra maestra de la épica burlesca, el género característico del *high burlesque*, cuyo modelo para Addison, tal y como declara en el número 249 del *Spectator* (1711), era Cervantes, pues se basaba en el tratamiento heroico y grave de un tema anti-heroico y cómico —la fórmula del *Quijote*—. La conexión la explicita el propio Pope cuando en el postscriptum a su traducción de la *Odisea* escribe que *Don Quijote* es la perfección de la épica burlesca o por Richard Owen Cambridge en el prefacio de su *The Scribleriad* (1752) al indicar que un poema épico burlesco “should, throughout, be serious, because the originals are serious; therefore the author should never be seen to laugh, but constantly wear the grave irony which Cervantes only has inviolable preserv'd” (cit. Paulson 1998: 41). Si tenemos en cuenta que el tratamiento grave de una materia ridícula no sólo caracteriza a la épica burlesca sino, como acabamos de ver, también a las sátiras de Swift, a quien el propio Pope relaciona con Cervantes al atribuirle en el prefacio a *The Dunciad* “Cervantes' serious air”, podemos ver en los autores del Scriblerus Club una concepción de la sátira muy ligada a Cervantes por servirse tanto de una ficción quijotesca —bien en la acción, bien en la

narración, un Quijote personaje o un Quijote narrador— como de la ironía grave que tanto ellos como sus contemporáneos identificaron como la quintaesencia del humor cervantino.³

Esta idea de gravedad cervantina parece haber orientado también la traducción de Charles Jarvis, publicada en 1742 pero realizada mucho antes. La traducción ha sido caracterizada por la crítica como fiel pero poco inspirada, como muy literal y exacta pero también muy rígida y acartonada, lo que no le impidió reeditarse al menos seis veces durante el XVIII y muchas más posteriormente. La edición incluía la biografía de Mayáns y las ilustraciones de Vanderbank que habían aparecido ya en la edición española de Carteret, pero añadía una introducción a los *romances* de caballerías escrita por William Warburton, amigo y editor de Pope, lo que sugiere una mayor conciencia de la dimensión paródica de la obra en perfecta sintonía con la lectura del *Quijote* como épica burlesca (presente también en el texto de Mayáns, que consideraba el *Quijote* como una imitación cómica de la *Iliada*). Ello se ve confirmado por el prefacio, en el que Jarvis critica a Motteaux por convertir el texto cervantino en un comedia de estilo bajo, algo totalmente ajeno a la intención de Cervantes, “whose principal and distinguishing character is, to preserve the face of gravity, generally consistent throughout his whole work, suited to the solemnity of a Spaniard, and wherein without doubt is placed the true spirit of its ridicule”. Jarvis recupera en su traducción la gravedad irónica o la solemnidad cómica observable en las obras de Swift o Pope — no en vano fue amigo de éste y pintó retratos de ambos —, llevando su visión de Cervantes al terreno de la traducción, como hicieron primero Phillips con la de Gayton y D’Urfey y luego Motteaux con la de Butler y Temple, o como haría más tarde Tobias Smollett con la de Henry Fielding y Corbyn Morris.

Frente a la visión del *Quijote* como una obra exclusivamente cómica o humorística característica del teatro del siglo XVII, la visión neoclásica atribuye a este humor una seriedad dada tanto por su propósito satírico, que trasciende la parodia de los libros de caballerías para ridiculizar la caballería misma y sus valores de modo tan contundente que causó la decadencia española, como por su carácter grave, basado en una solemnidad o distancia irónica que contrapone el humor cervantino al de Rabelais y lo emparenta con el *high burlesque*. Tal visión convierte a Cervantes en modelo de la sátira augústea, y en especial de la scribleriana, que caracteriza los excesos de cualquier índole, particularmente de erudición o religión, como una forma de locura y los encarna en figuras quijotescas, siguiendo así en la

³ Paulson aduce varios testimonios de esta interpretación: Thomas Warton en *The Adventurer* 133 (1754) califica a Cervantes de superior a Luciano por “his solemn and important air with which the most idle and ridiculous actions are related” (Paulson 1998: 203) y Joseph Warton en su *Essay on Pope* (1756) se refiere a “the solemn irony of Cervantes, who is the father and unrivalled model of the true mock-heroic” (Paulson 1998: 41). A éstos hemos de unir el de Lawrence Sterne, quien menciona la “Cervantic gravity” en *Tristram Shandy* (1759-67) y en una de sus cartas describe el humor cervantino como la descripción de acontecimientos nimios y triviales con la pompa y circunstancia de los grandes.

estela de Butler, pero, a diferencia de éste y en consonancia con la nueva visión, lo hace con seriedad irónica, combinando locura quijotesca con gravedad cervantina. *Don Quijote* es asimilado a los valores del Neoclasicismo, tanto en lo reproductivo por su tratamiento como un clásico poseedor de las virtudes literarias requeridas por la preceptiva neoclásica como en lo productivo por su utilización para satirizar desvíos de la norma y la ortodoxia en términos literarios, ideológicos o históricos. La nueva interpretación del *Quijote*, sin embargo, tiene en común con la anterior el hecho de que sigue caracterizando el quijotismo en términos radicalmente negativos, como locura o entusiasmo, como una subversión o amenaza al orden intelectual, religioso, político. Frente a ella surgirá en los años 40 del siglo XVIII una interpretación positiva, que, pese a estar atenta todavía a los excesos y rasgos cómicos de la figura quijotesca, pone en primer término su benevolencia y superioridad moral respecto al mundo que lo rodea.

DEL BUFÓN AL HÉROE: FIELDING, MORRIS Y EL QUIJOTE FEMENINO

El mismo año en que se publicaba la traducción del *Quijote* de Jarvis aparecía la primera novela de Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of his Friend, Mr. Abraham Adams*, que llevaba como subtítulo “Written in Imitation of the Manner of Cervantes”. Esta obra inaugura una nueva fase en la recepción del *Quijote* en el Reino Unido que puede caracterizarse por la aparición de un nuevo tipo de quijotismo en un nuevo contexto literario —la novela— que permite desarrollar el legado cervantino más allá de tal quijotismo. Con Fielding aparece un nuevo tipo de Quijote benevolente, imbricado en nuevas tendencias no sólo literarias sino también ideológicas que transforman la visión de la figura quijotesca y culminan en su sentimentalización y heroicización, dejándola así a las puertas del Quijote romántico; a diferencia de éste, sin embargo, está todavía al servicio de una intención satírica, si bien como consecuencia de sus nuevas características la sátira cambia de dirección y se dirige contra el mundo circundante y no contra la figura quijotesca, que pasa a ser instrumento en vez de blanco satírico. Esta transformación tiene lugar en el género emergente del siglo XVIII inglés, la novela, el medio natural en el que tal figura fue concebida por Cervantes pero no imitada por los ingleses —que habían preferido el teatro y la sátira— y que sólo ahora pasa a ser protagonista de la recepción cervantina para no dejar ya nunca de serlo. Los novelistas ingleses toman de Cervantes no sólo las figuraciones quijotescas que aparecen por doquier sino, aún más importante, una forma de concebir y ejecutar la novela decisiva en la conformación del nuevo género en las Islas Británicas y en el continente. A partir de ahora el legado cervantino no consiste sólo en el quijotismo de personajes y episodios sino también

en el cervantismo de una teoría y práctica de la novela, como ha apuntado Britton⁴, y como se observa ya perfectamente en el *Joseph Andrews* de Fielding.

Lo primero que llama la atención de la novela es su utilización de la dimensión paródica de la obra cervantina, que desde la recreación pionera de Beaumont había prácticamente desaparecido. En el primer libro de los cuatro de que consta la novela Joseph aparece caracterizado como lector quijotesco de las cartas de su hermana Pamela que componían la *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740) de Samuel Richardson, que Fielding ya había parodiado en *Shamela* (1741), pero que ahora parodia a la manera cervantina, es decir, sometiéndola a la prueba de la realidad: Joseph intenta seguir el modelo literario de su hermana, pero, como le ocurre a don Quijote con sus modelos caballerescos, el resultado es radicalmente diferente, lo que demuestra la falsedad del mismo. Al final del libro I, sin embargo, Fielding deja de lado esta línea paródica para iniciar una sátira, que llevará a cabo también de manera cervantina al emparejar a Joseph con el auténtico Quijote de la obra, Abraham Adams, y lanzarlos a un cervantino viaje por los caminos y ventas de Inglaterra. Adams es quijotesco por poseer una idea del mundo basada en modelos literarios, en este caso los clásicos y especialmente la Biblia, a los que Fielding de nuevo aplica el correctivo de la realidad en la serie de aventuras narradas en los libros II y III; pero la transformación de estos modelos en referentes éticos y de la locura caballerescas en excentricidad benevolente (una forma peculiar e idiosincrásica pero inocente e ingenua de ver el mundo que le hace esperar siempre lo mejor de los demás y comportarse de manera singular), hace que ese correctivo se vuelva no contra el personaje o las ideas que representa sino contra la realidad circundante y degradada que no está a su altura. Como ha explicado acertadamente Susan Staves, Adams inaugura una nueva concepción de la figura quijotesca que "is still ridiculous, still a buffoon, but who, at the same time, is beginning to look strangely noble, even saintly" (Staves 1972: 193), situada a medio camino entre el Quijote que es sólo bufón o loco, un personaje ridículo y cómico al servicio de la sátira, y el que elimina todo aspecto cómico para centrarse exclusivamente en su idealismo y grandeza moral.

Esta nueva concepción de la figura quijotesca y de su función satírica se remonta a la obra de teatro de Fielding *Don Quixote in England* (1734), en la que puede además observarse la superposición de la trama quijotesca cómica con una romántica amorosa que es la marca de las adaptaciones dramáticas del *Quijote*

⁴ "What did emerge after 1750 in the fiction that drew directly upon *Don Quixote* was, for the most part, a superficial kind of imitation by writers with no outstanding talent, for the majority of whom Cervantes's book offered a comic character whose unique blend of madness, naivety and idealism could be adapted to provide often crude vehicles of satirical humour or social comment. Somewhat deeper and more significant lessons, however, were learned by Henry Fielding and Laurence Sterne, and it is to them we must turn to discover Cervantism (as distinct from mere Quixotism) assimilated and reapplied with crucial implications for the writing of the novel in England, both during the eighteenth century and beyond" [cursivas añadidas] (Britton 1993: 22-23).

desde D'Urfey hasta las posteriores de James Ayres, *Sancho at Court; or the Mock-Governor* (1742) y Frederick Pilon, *Barataria; or Sancho Turn'd Governor* (1785). Fielding lleva esta yuxtaposición más allá del teatro para convertirla en la base estructural de *Joseph Andrews* y de lo que denomina en el prefacio de la novela *romance* cómico, consistente en la inmersión o adaptación de los personajes y la trama característicos del *romance* —la historia de Joseph y su enamorada Fanny— en un contexto realista y anti-romántico. Si en *Joseph Andrews* tal contexto es de naturaleza quijotesca, en *Tom Jones* (1749) es más bien picaresco, pues protagonista y acción combinan lo romántico y lo picaresco, pero, aun sin quijotismo, la yuxtaposición sigue siendo cervantina. En esta obra Fielding elabora un tipo de novela dual basada no sólo en el contraste entre *romance* y realidad anti-romántica sino en una serie de contrastes dialógicos entre personajes modelados sobre el de don Quijote y Sancho. Además el narrador distanciado e irónico que reflexiona sobre la propia novela en los capítulos iniciales de cada libro y pone al descubierto su naturaleza ficticia está modelado sobre Cide Hamete y los narradores del *Quijote*. Fielding parte así de los hallazgos cervantinos en el arte de la novela para desarrollarlos más allá de Cervantes.

La visión de don Quijote que propone Fielding en *Joseph Andrews* podemos encontrarla en forma de comentario dos años más tarde en la obra de Corbyn Morris *Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire and Ridicule* (1744), donde Morris caracteriza a Don Quijote como *humourist*. El *humorista*, explica Morris, es aquella persona cuyo temperamento o conducta se caracteriza por un *humor*, es decir, una rareza o manía caprichosa. Pero Morris describe a tal figura no tanto en términos negativos —aunque apunta el orgullo como su principal defecto— como positivos, por su sinceridad —el humorista tiene el coraje y la honestidad de denunciar los fraudes y vicios que tienen lugar en el mundo — y benevolencia — el humorista a menudo da muestras de sentimientos generosos que lo hacen acreedor de nuestra estima. Ahí radica la diferencia entre los humoristas de Ben Jonson, de naturaleza odiosa, y otros en los que la risa y el afecto se dan la mano, por ejemplo el Falstaff de Shakespeare, el Sir Roger de Coveley creado por Addison en los artículos de *The Spectator* y el Don Quijote de Cervantes. Morris describe el humor de don Quijote como la fantasía de creerse obligado a intentar empresas esforzadas y perseguir románticas aventuras que lo convierten en objeto de ridículo, pero precisa que el hidalgo es también digno de aprecio por una serie de virtudes inseparables de su humor —sensatez, juicio, conocimientos, buenas maneras, cortesía, valor, honor, generosidad y humanidad— que le hacen referirse a él como *amiable*. De esta forma la locura quijotesca queda convertida en humor, excentricidad, manía, una debilidad en un personaje que en conjunto es virtuoso y admirable, y Don Quijote en lo que Tave (1960) ha llamado *amiable humorist*. El personaje cervantino ha dejado así de ser *entusiasta* para convertirse en *humorista*, y ello en un sentido positivo y no en el negativo que tenía en Jonson, de modo que el humorista no es alguien *de* sino *con* quien reírse. Lo

sorprendente es que Morris no aluda a Fielding, que había articulado en el terreno de la creación la reinterpretación de la figura quiijotesca que él enuncia de forma explícita en su comentario.

La elaboración del personaje quiijotesco y de la novela cervantina llevada a cabo por Fielding sí será tremendamente influyente y de hecho se dejará sentir de forma casi inmediata en la novela, en concreto en la obra *The Female Quixote* (1752) de Charlotte Lennox. Su protagonista, Arabella, es quiijotesca porque se ha forjado una idea del mundo basada en los *romances* heroicos franceses del siglo XVII, de modo que sus expectativas románticas sobre la vida y en especial el amor dan lugar a una serie de aventuras cómicas. Pero su locura es transitoria, ocasionada por su juventud e inexperiencia tanto como por sus lecturas, y está además dotada de características románticas que la convierten en algo muy cercano a las heroínas que imita, como la novela posee aspectos, sobre todo su desenlace, que la acercan a los *romances* parodiados por Lennox. Ésta utiliza el *Quijote* como modelo paródico, como Fielding, pero, al hacer de su Quijote una heroína romántica superior a la mayor parte de los que la rodean, incorpora también algo de la sátira a lo Fielding y sobre todo de su concepción del *romance* cómico, pues en Arabella se cruzan las dos tramas romántica y quiijotesca representadas por Joseph y Adams en *Joseph Andrews*.

La feminización de Lennox de la figura quiijotesca tenía un precedente en el los escenarios a menudo olvidado, la Bidy Tipkin de la obra de teatro de Steele *The Tender Husband* (1705), a la que se describe "perfect Quixote in petticoats". Por ello no es de extrañar que, tras la novela de Lennox, sea en el teatro donde se produce la aparición de una serie de Quijotes femeninos: la protagonista de la anónima *Angelica; or Quixote in Petticoats* (1758), cuyo título evoca la caracterización de Bidy Tipkin, la de la obra de George Colman *Polly Honeycombe* (1760), o la Lydia Languish de la comedia de R.B. Sheridan *The Rivals* (1775). La novela tomará el relevo del teatro a partir de los años 90, aunque pueden encontrarse Quijotes femeninos como personajes secundarios en novelas quiijotescas anteriores e incluso algunos que lo son *avant la lettre*. Tal es el caso de la Pamela de Richardson, cuya visión de mundo y escritura, aunque no derivadas o asociadas a un género preciso de *romance*, están claramente orientadas por el idealismo romántico común a todos ellos, como detectan algunos personajes que la acusan de escribir un *romance* en sus cartas (la misma acusación implícita en la parodia de Fielding). Pamela, sin embargo, acaba imponiendo su romantización —o quiijotización— de la realidad a sus antagonistas, convirtiéndose así en una figura quiijotesca bastante atípica no sólo por estar romantizada (pues como Arabella posee todos los atributos de la heroína romántica, excepto el origen noble) sino también por conseguir el éxito.

Tanto Charlotte Lennox como los demás creadores de Quijotes femeninos someten a la figura quiijotesca a una romantización que la transforma de un anti-

héroe viejo en una heroína joven, un proceso que culminará en los Quijotes heroicos de Smollett y los novelistas sentimentales, pero que realmente había empezado con el redescubrimiento de la dimensión seria, inocente o noble de don Quijote por parte de Fielding y Morris. Tal reinterpretación no tarda en llegar al terreno de la traducción también de la mano de Smollett, quien no sólo completa así un nuevo trío de autores que formulan la nueva concepción de don Quijote en la creación, el comentario y la traducción, sino que además conforma, junto a Fielding y Sterne, el triunvirato de los grandes novelistas cervantinos del siglo XVIII.

SÁTIRA Y SENTIMIENTO: SMOLLETT, STERNE Y EL QUIJOTE SENTIMENTAL

La importancia de Tobias Smollett en la historia de la recepción del *Quijote* en el Reino Unido radica no sólo en su traducción, publicada en 1755 con el título de *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*, sino también en su emulación de Cervantes en sus novelas anteriores y sobre todo posteriores, en las que combina la sátira con el *romance* y lo picaresco con lo quiijotesco. Efectivamente, antes de la traducción Smollett había ya publicado *romances* cómicos cervantinos como *Roderick Random* (1748) y *Peregrine Pickle* (1751), en los que combinaba una trama romántica con una picaresca de manera similar a como había hecho Fielding en *Tom Jones* y en los que aparecían algunas figuras quiijotescas secundarias que podrían caracterizarse como *humoristas amables*. La traducción del *Quijote* de Smollett podría caracterizarse al revés que la de Jarvis como poco fiel y muy inspirada, aunque parece estar basada en la de Jarvis y su autoría fue discutida ya unos meses antes de su aparición por William Windham en sus comentarios al proyecto de Smollett, publicados de forma anónima con el título de "Remarks on the Proposal lately published for a New Translation of *Don Quixote*". Curiosamente Smollett se hace eco de un par de ideas formuladas por Windham en los materiales preliminares, donde pueden apreciarse perfectamente los cambios de interpretación que la orientan y marcan las diferencias frente a Jarvis. En primer lugar, Smollett insiste en que *Don Quijote* es una parodia de los libros de caballerías y no una sátira de la caballería y los valores caballerescos, dando así un giro radical a la interpretación de la primera mitad de siglo y alineándose con la recuperación de la parodia y la exaltación de los valores representados por la figura quiijotesca de Fielding y Morris. En segundo lugar, Smollett utiliza como argumento para su visión paródica y no satírica de la obra la vida del propio Cervantes, en la que ve un temperamento heroico y una inclinación a la caballería, produciéndose así una heroización de Cervantes que había empezado ya en la biografía de Mayáns, como ha explicado Burton (1968), y que va unida o al menos discurre paralela a la heroización de don Quijote que empieza con Fielding y culmina en la siguiente novela de Smollett.

El protagonista de *Launcelot Greaves* (1760-61) es un “Don Quijote moderno”, tal como se le califica en la obra, al que un desengaño amoroso impulsa a vestirse y actuar como un caballero andante, pero que posee todos los atributos de un héroe romántico y de hecho se enfrenta con éxito a desafíos y aventuras en su cruzada contra la corrupción del sistema político y judicial, que su idealismo quijotesco sirve para satirizar a lo Fielding. Smollett proyecta en Launcelot la dimensión heroica de don Quijote prescindiendo de la cómica, que aparece en el otro Quijote de la obra, el capitán Crowe, separando así en dos figuras lo que en Cervantes —o en Fielding— aparecía combinado en una. Esta proliferación de figuras quijotescas es también una característica de la última novela de Smollett, su obra maestra, que puede considerarse una especie de suma tanto del quijotismo como del cervantismo del XVIII. La galería de Quijotes de *Humphry Clinker* (1771) incluye un pedante no sólo quijotesco sino de quijotesca estampa — el capitán Lismahago —, un entusiasta religioso aunque benevolente — Humphry Clinker — y un humorista amable aunque disfrazado de misántropo — Matthew Bramble. Smollett además experimenta de nuevo con la yuxtaposición cervantina de lo romántico y anti-romántico a través del *romance* cómico así como con la presentación dialógica de la realidad a través del método epistolar, de forma que las cartas de los diferentes corresponsales que conforman la novela le permiten articular un diálogo de diferentes puntos de vista o visiones de mundo de rasgos netamente cervantinos. Smollett sintetiza en *Humphry Clinker* no sólo diferentes tipos de experiencia quijotesca sino diferentes aspectos del arte cervantino de la novela, y en ambos aspectos puede discernirse la influencia no sólo de Fielding sino también del tercer gran novelista cervantino del siglo XVIII, Laurence Sterne, cuya obra maestra, *Tristram Shandy* (1759-67), había sido publicada unos años antes.

Como *Humphry Clinker*, *Tristram Shandy* incluye una galería de Quijotes: Yorick es quijotesco de modo literal, por su estampa, los Shandy de forma desplazada, por sus *hobby-horses*, aficiones o manías convertidas en obsesiones y monomanías que determinan su forma de ver y actuar, que son por ello una domesticación de la locura quijotesca y que, como tales, dan lugar no a una serie de aventuras en el camino, en el ancho mundo, sino a pequeños incidentes en el ámbito doméstico. El *hobby-horse* de Walter es la erudición, lo que lo convierte en un pedante quijotesco claramente inspirado en los de Swift y los scriblerianos, y el de Toby la historia y la estrategia militar, aunque posee además un carácter benevolente que lo convierte en el tercer gran humorista amable quijotesco del siglo XVIII junto con Adams y Bramble. Como resultado de esta proliferación y desplazamiento de figuras quijotescas se produce la aportación más significativa de Sterne en lo que al quijotismo se refiere, cual es la universalización del mismo, la articulación en el terreno de la ficción de la idea de que todos somos Quijotes en mayor o menor medida. Tal idea había sido ya formulada a mediados de siglo por William Melmoth “Fitzosborne” en una de sus *Letters on Several Subjects* (1749) y por Samuel Johnson en el número 2 de *The Rambler* (1750), donde, tras referirse a

las fantasías caballerescas y sueños de grandeza del hidalgo, declara que pocos lectores podrán negar haber tenido visiones similares, si bien no tan desafortunadas o inadecuadas a sus medios, y concluye: “When we pity him, we reflect on our own disappointments; and when we laugh, our hearts inform us that he is not more ridiculous than ourselves, except that he tells what we have only thought” (Cit. Knowles 1947: 281).

Se llega así a una interpretación del quijotismo que está en las antípodas de la que lo veía como locura o entusiasmo y que va más allá de la que lo ve como humor o excentricidad: no es la ruptura de la norma sino la norma misma. Junto a esta proliferación de Quijotes domésticos que universaliza el concepto de quijotismo, la otra gran aportación de Sterne se produce en el terreno del cervantismo y viene dada por un tercer Shandy, el narrador, cuya quijotesca aspiración de contar su vida de modo exhaustivo y el particular método que emplea para ello resulta en una parodia del género novelesco que reflexiona de forma auto-consciente precisamente sobre la imposibilidad de tal tarea. Sterne dramatiza la imposibilidad de la aspiración mimética que define a la naciente novela inglesa al mismo tiempo que desarrolla una nueva forma de mimesis en la que late la herencia cervantina por su naturaleza dialógica y auto-consciente, pero que mira por su carácter radical y experimental más allá de Cervantes a la novela del siglo XX.

En *Tristram Shandy* hay además un elemento nuevo que es resultado directo del culto a la sensibilidad —entendida como la capacidad de experimentar refinados sentimientos de amor y amistad hacia los demás, especialmente ante sus desgracias, así como de expresarlos en forma de lágrimas y de aliviarlos con acciones generosas— que empapa no sólo la literatura sino otras áreas de la cultura inglesa —y europea— de la segunda mitad del siglo XVIII. La valoración de la benevolencia que expresan las figuras quijotescas a partir de los años cuarenta es uno de los síntomas que anuncian ese culto, y Sterne le da entrada de forma más clara en el universo quijotesco al teñir la benevolencia de Toby de sentimentalismo, creando así una asociación entre ambos que será muy fructífera. El primero en recoger esta herencia es Oliver Goldsmith, quien crea en el protagonista de *The Vicar of Wakefield* (1766), el Dr. Primrose, otro humorista amable de corte sentimental, como Toby y también Bramble, cuya excesiva inocencia, que recuerda a la de Adams, no sólo es el origen de su benevolencia sino la causa de una percepción errónea de la realidad que da lugar a una sucesión de desastres a punto de causar su ruina y la de su familia. El propio Sterne desarrolla en su última novela, *A Sentimental Journey* (1768), los rasgos sentimentales de Toby proyectándolos ahora en Yorick, en el que el sentimentalismo no es sólo condimento de la benevolencia sino que asume las funciones del *hobby-horse* shandiano o de la locura quijotesca y se convierte en una forma de ver y de actuar, creando el paradigma del Quijote sentimental, pero desde una distancia irónica dada

por la comicidad, lo que lo diferencia de otros Quijotes sentimentales totalmente serios, como ha observado Niehus (1971).

El primero de éstos es Harry Moreland, que protagoniza la novela de Henry Brooke *The Fool of Quality* (1764-70), cuyo título naturalmente es irónico y alude al hecho de que Harry es un tonto para el mundo en el que su idealismo e ingenuidad no tienen cabida y que le impulsan a llevar a cabo continuas acciones generosas en socorro de los necesitados, lo que lo caracteriza como un héroe quijotesco, y de hecho es comparado de forma explícita con el hidalgo pero exclusivamente en su dimensión heroica, dejando de lado la cómica o ridícula. El segundo es Harley, protagonista de *The Man of Feeling* (1771), de Henry Mackenzie, que es no sólo el paradigma del héroe sentimental en su variante seria como lo es Yorick en la cómica, sino la apoteosis del héroe quijotesco formulado por Brooke, aunque Mackenzie no lo relaciona de forma explícita con don Quijote, como sí hacían Sterne o Brooke. Como el Quijote femenino, este tipo de Quijote sentimental serio tiene un precedente en el personaje creado por Sarah Fielding, la hermana de Henry, en *The Adventures of David Simple* (1744) y su secuela *Volume the Last* (1753). La búsqueda por parte del protagonista de un amigo de verdad se caracteriza de forma explícita en términos quijotescos y da lugar a que otros personajes de la novela lo tomen por loco. La verdadera amistad que busca David aparece como un ideal equiparado con la Dulcinea de don Quijote y fundado en una idea errónea —aunque noble y positiva— de la realidad, como la de Adams, con el que comparte también una ingenuidad e inocencia que revela la depravación del mundo y se convierte así en instrumento satírico, aunque tal idea en este caso no procede de la literatura, sino de su juventud e inexperiencia (como en Lennox).

Con el Harley de Mackenzie culmina el proceso de heroicización de don Quijote iniciado con David Simple e impulsado especialmente por Launcelot Greaves, así como la transición de una visión de la figura quijotesca fundamentalmente cómica a una trágica. Todos estos personajes hacen gala de un nuevo tipo de heroísmo que es quijotesco porque sus virtudes heroicas en vez de promoverlos a la cúspide del mundo los ponen en conflicto con él, porque poseen un idealismo que los aliena y aísla de una sociedad prosaica y ruin, lo que los sitúa en la antesala de la visión romántica de Don Quijote. En la misma antesala, aunque por razones diferentes, se sitúa la obra más relevante del último tercio del XVIII en lo referente a la recepción reproductiva. Se trata de la primera edición profusamente anotada del *Quijote* en lengua original, la *Historia del Famoso Cavallero Don Quijote de la Mancha*, aparecida en seis volúmenes en 1781, y de la que fue responsable John Bowle. Esta edición culmina el proceso de canonización del *Quijote*, inicia otro nuevo, el del estudio especializado de la obra que continuarán sobre todo los victorianos, y es además sintomática, por sus prolijas notas y documentación sobre libros de caballerías, del nuevo interés por el *romance* medieval que acabará convirtiendo el *Quijote* en un texto semejante a los que

parodiaba y a su protagonista en un héroe no muy diferente de los que imitaba. En este sentido la edición de Bowle apunta a la *romantización* de la obra cervantina característica del período romántico de la literatura inglesa que arranca en la última década del siglo XVIII.

LA ROMANTIZACIÓN DE *DON QUIJOTE*: EL ROMANCE Y LOS ROMÁNTICOS

Cuatro años antes de aparecer esta edición, publicaba Bowle un texto a propósito de la misma —“A Letter to the Reverend Doctor Percy concerning a new edition of *Don Quixote*”— en el que ponía de manifiesto su profundo conocimiento e interés por los libros de caballerías, del que era partícipe su destinatario, el bibliófilo y medievalista Thomas Percy, editor de las famosas *Reliques of Ancient Poetry* (1765) que son uno de los hitos fundamentales del Prerromanticismo inglés. Percy, además, era un erudito cervantino que poseía una colección de los libros de caballerías citados en el *Quijote* y posiblemente ayudó a Bowle en su empresa anotadora. La actitud de Bowle y Percy —o de Johnson, otro admirador y lector de libros de caballerías— forma parte de una tendencia de revalorización del *romance* medieval caballeresco que había iniciado Richard Hurd con sus *Letters on Chivalry and Romance* (1762) y que va asociada a una nueva estética prerromántica de lo sublime y lo gótico. Pero el hecho de que ambos fueran además eruditos lectores del *Quijote* da cuerpo a la paradoja de que los admiradores de Cervantes de la época lo eran también de los libros que éste pretendió desacreditar, lo que explica que, tal vez como un intento de resolverla, se produjera en la recepción cervantina de finales del XVIII y principios del XIX un proceso de atracción del *Quijote* y de la figura quijotesca a la órbita del *romance*. Tal paradoja con su paradójico resultado aparece formulada de forma explícita en la obra que culmina esta nueva valorización del *romance*, *The Progress of Romance* (1785), de Clara Reeve. Reeve afirma en esta obra que se puede admirar tanto el *Quijote* como los *romances* que ridiculizó y justifica tal posición vinculando tanto al autor como al protagonista del primero con los segundos: Cervantes fue autor de *romances* —escribió la *Galatea* y el *Persiles*— y, al preguntarse si el hidalgo no es más respetable y admirable que las personas inmersas en empresas bajas, afeminadas y mercenarias, sin asomo de virtud ni en lo privado ni lo público y de pensamientos y deseos egoístas, acerca a Don Quijote al héroe de *romance*.

Esta paradójica transformación de don Quijote en héroe de *romance*, prefigurada en el Launcelot de Smollett y sugerida por Reeve, se traslada a la ficción en las obras de dos novelistas plenamente románticos, Charlotte Smith y Walter Scott, que Susan Staves (1972) ha relacionado acertadamente con Cervantes. En *The Old Manor House* (1793) y *The Young Philosopher* (1798), Smith utiliza un tipo de héroe quijotesco para atacar la corrupción de las instituciones y el sistema legal inglés y para defender sus ideas radicales en sintonía

con las de la Revolución Francesa. Los héroes de estas novelas representan tales ideas de forma romántica e idealizada, especialmente en la segunda, y además protagonizan una trama amorosa típica del *romance*. Pero poseen un componente quijotesco que viene dado no por una percepción errónea de la realidad, sino que, como argumenta Staves (1972), poseen una lucidez que choca con la visión dominante pero mezquina de otros personajes: no es error epistemológico sino idealismo moral con una fuerte carga romántica e ideológica, aunque aprendido de los libros y en conflicto con la realidad, con un mundo degradado en el que no hay sitio para tales ideales. El mismo conflicto pueden reencontrarse en el gran novelista romántico por excelencia, Walter Scott, aunque con una mayor conciencia de inadecuación epistemológica, como puede observarse en los inicios mismos de su carrera como novelista. Al principio de *Waverley* (1814) el narrador describe la infancia de su protagonista como la de un lector empedernido y enumera sus abundantes lecturas de índole romántica, para especificar acto seguido que no está escribiendo una imitación del *romance* de Cervantes, pues no pretende describir la total perversión del intelecto consistente en distorsionar los objetos que se presentan a los sentidos, sino la más común aberración del sentido común que percibe las cosas como realmente ocurren, pero las tiñe de un tono y coloración románticos. Scott transforma así el quijotismo en una coloración romántica juvenil que habitualmente se supera con la experiencia y crea el patrón de héroe romántico pero inadecuado – por el carácter anti-romántico de su entorno o por sus propias características – recurrente en sus obras. Scott además se refiere al *Quijote* como *romance*, con lo que remata la tendencia iniciada por Reeve de asimilar el *Quijote* al tipo de obra que parodiaba. Scott, que como Percy o Bowle era un experto conocedor no sólo del *Quijote* sino también de los libros de caballerías, justifica esta opinión en sus escritos sobre literatura cuando explica que en el *romance* se dan la mano lo maravilloso y lo real, de modo que el género no excluye la realidad, al igual que la novela de Cervantes no excluye lo romántico. En este sentido el *Quijote* sería una combinación modélica de *romance* y realismo, y así lo vieron efectivamente los autores de *romances* cómicos del XVIII como Fielding o Smollett a los que Scott también admiraba y conocía bien. Por ello no es de extrañar que éste adoptara a Cervantes como ejemplo para modelar no sólo un nuevo tipo de héroe sino también de ficción narrativa – el *romance* histórico – que sitúa un personaje o trama románticos en una realidad ordinaria e histórica.

Walter Scott leyó el *Quijote* en el original y parece que en algún momento se planteó traducirlo, pero acabó traspasando el encargo de preparar una nueva edición de la obra en inglés a su yerno y primer biógrafo, John G. Lockhart, quien utilizó para ello la traducción de Motteaux – parece que la preferida de Scout – pero acompañándola de una introducción y notas (1822)⁵. En la introducción Lockhart

⁵ Curiosamente, y a diferencia de lo que ocurre en Alemania, no hay ninguna traducción original al inglés durante el período romántico, pues la de Mary Smirke, publicada en 1818, era en realidad una

rechaza la idea del *Quijote* no sólo como parodia de los libros de caballerías sino también como sátira de la caballería, yendo así un paso más allá en el proceso de ampliación progresiva del referente de la locura quijotesca para convertirla en encarnación de la imaginación en pugna y contraste con la realidad, representada por Sancho, y formulando así la lectura simbólica característica del Romanticismo que sustituye a la satírica del XVIII. Lockhart además reacciona contra la visión cómica de la figura quijotesca, declarando que, aunque a veces ciertas situaciones producen risa, sentimos reverencia por el noble espíritu de don Quijote, al que considera un auténtico caballero pese a su locura – como Scott consideraba el *Quijote* un auténtico *romance*. El de Lockhart es uno de los comentarios más extensos y representativos de la visión Romántica del *Quijote*, junto con el de Henry David Inglis en su libro de viajes *Rambles in the Footsteps of Don Quixote* (1837), en el que estaba siguiendo la tradición de combinar el comentario literario con el relato de un viaje por lugares ligados a episodios quijotescos inaugurada por John Talbot Dillon con sus *Letters from an English Traveller in Spain* (1781). Sobre este patrón de reminiscencia topográfica quijotesca Inglis superpone un patrón dialógico cervantino al introducir un personaje, Lázaro, supuesto descendiente del barbero del *Quijote* y devoto admirador de la obra, con el que el autor viaja y dialoga, y de tales diálogos emerge el comentario de la misma. En él reaparecen los lugares comunes de la visión romántica formulados ya por Lockhart como la nobleza, idealismo y caballerosidad de don Quijote, la naturaleza seria y la grandeza trágica de la obra, o la mayor importancia, frente a las aventuras cómicas, del diálogo y el contraste entre el hidalgo y su escudero, personajes que se interpretan en términos simbólicos como la parte intelectual y animal de nuestra naturaleza.

En realidad algunos de estos lugares comunes habían sido puestos en circulación por uno de los grandes poetas románticos ingleses, Samuel Taylor Coleridge, en una conferencia pronunciada el viernes 20 de febrero de 1818 de la que dio cuenta el *New Times* en su número del Lunes siguiente. Del cruce de la crónica periodística de la misma con las notas de Coleridge se deduce que éste admitía la dimensión paródica de la obra, pero relegándola a un papel secundario y atribuyendo su universalidad a otros motivos. Para Coleridge, que traza el paralelismo entre Shakespeare y Cervantes tan del gusto de los Románticos, Don Quijote ejemplifica la perversión del entendimiento y el juicio pero preservando la razón y el sentido moral, lo que explica que a pesar de su locura sea admirable y un perfecto caballero, y Sancho es lo contrario, el sentido común desprovisto de razón o imaginación, de forma que los dos juntos conforman el intelecto perfecto y de ahí

refundición de traducciones del XVIII para acompañar los grabados de su padre, Robert Smirke. No es la primera vez, sin embargo, que lo que parece una nueva traducción es en realidad una revisión de otras anteriores. Eso es lo que había hecho el capitán Stevens con la de Shelton en 1700, o George Kelly en 1769 y Henry Charles Wilmot en 1774 con las de Motteaux y Jarvis.

que se necesiten uno a otro para estar completos. Queda así articulada la estrategia hermenéutica característica de los Románticos consistente en prescindir de los rasgos quijotescos externos o circunstanciales que se consideran secundarios en favor de una esencia que se interpreta en términos simbólicos. Como en otras esferas de su vida intelectual, Coleridge trajo tanto la estrategia como las ideas de Alemania, la fuente primera de la visión romántica del *Quijote* como Francia lo es de la neoclásica, que posiblemente diseminó de forma oral, como era su costumbre, entre su círculo de amigos. No es de extrañar por tanto que ambas puedan discernirse en los comentarios más breves de ensayistas y poetas románticos cercanos a él.

Así por ejemplo Hazlitt había escrito en "Standard Novels and Romances" (1815) que era un error considerar el *Quijote* una sátira cómica de la caballería cuando de hecho era un *romance* que exaltaba el espíritu de la caballería, dando la vuelta a la visión del XVIII que veía a Cervantes como responsable de la decadencia española para afirmar que si algún día reviviera tal espíritu romántico en España sería gracias a Cervantes. Hazlitt detecta eso que luego se ha dado en llamar la *quijotización* de Sancho y destaca la veneración y amor que el lector siente por Don Quijote como dechado de virtudes, lamentando por ello que provoque risa cuando debería producir lágrimas. Esta idea reaparece junto con otras afines en el breve comentario sobre el *Quijote* inserto por Lord Byron en cuatro estrofas del canto XIII de su *Don Juan* (1821), donde concluye que la enseñanza que se deriva de la obra cervantina no puede ser más lamentable ni sus efectos más perniciosos, porque, en palabras que se han repetido luego hasta la saciedad, "Cervantes smiled Spanish chivalry hawai". Y la idea será retomada por el ensayista Charles Lamb en "Barrenness of the Imaginative Faculty in the Productions of Modern Art" (1833), donde ve al hidalgo como un héroe admirable y dice que la obra se escribió para las lágrimas y no para la risa. Lamb añade que prefiere la primera parte a la segunda porque en ésta Don Quijote es humillado por personajes inferiores, sobre todo Sancho, que le pierde el respeto y se convierte en protagonista.

Finalmente, el gran amigo y colaborador de Coleridge, el otro líder del Romanticismo poético inglés, William Wordsworth, en su poema autobiográfico *The Prelude* (escrito en 1805 pero no publicado hasta 1850), asoció de forma explícita la figura de don Quijote con la del Árabe a lomos de un dromedario y armado con una lanza que ve en sueños. Por su misión de preservar un orden ideal más allá de lo sensible (representados por la piedra y la concha que encarnan la verdad científica y la poética) así como por su carácter visionario más que loco (anuncia el fin del mundo y se dice que en su locura yace escondida la razón), el Árabe-Quijote acaba siendo un símbolo de la imaginación, la facultad poética fundamental para los Románticos, lo que explica la identificación del poeta con él. Wordsworth en el terreno de la creación poética marca así el climax de la

entronización de la figura quijotesca como héroe y símbolo romántico que formulan otros autores en sus comentarios y algunos novelistas a través de nuevas figuraciones quijotescas. Esta visión heroica, trágica y simbólica del Romanticismo se sitúa en las antípodas de la interpretación bufonesca y cómica del siglo XVII, conformando así las dos posiciones extremas en la recepción del *Quijote* —no sólo en el Reino Unido sino en el mundo occidental en general— que se han caracterizadas en tiempos recientes como *soft* y *hard* respectivamente

EL *QUIJOTE* ANTI-ROMÁNTICO: NOVELAS SATÍRICAS Y PARODIAS DEL *ROMANCE*

De lo dicho hasta ahora se desprende que la recepción del *Quijote* en el período romántico que se extiende aproximadamente desde la última década del XVIII a la cuarta del XIX puede caracterizarse por su asimilación al *romance* en el terreno productivo y a la cosmovisión de los Románticos en el reproductivo. Pero tal caracterización crea una impresión de homogeneidad que falsea la realidad literaria, pues junto a esta apropiación de la figura quijotesca desde el *romance* y el Romanticismo que hemos denominado *romantización* existe una interpretación anti-romántica que tiene lugar exclusivamente en el ámbito productivo y no en el reproductivo, en un tipo de novela satírica primero y paródica después que hunde sus raíces en el siglo XVIII.

Efectivamente en 1773, cuando la visión positiva —heroica y sentimental— que apuntaba ya al Quijote romántico era la dominante, aparece *The Spiritual Quixote* de Richard Graves, donde el quijotismo del protagonista vuelve a encarnar el blanco satírico, en este caso los excesos del Metodismo y los predicadores metodistas itinerantes, volviendo así a la tradición de Butler y Swift, pero con la novedad de que tal protagonista es heroico y no anti-heroico, lo que denota la influencia de Lennox —y en última instancia de Fielding y su *romance* cómico—. En efecto la novela se basa en la yuxtaposición de una trama romántica con una quijotesca en un mismo personaje, que puede actuar simultáneamente como Quijote satírico y como héroe romántico porque su quijotismo está radicalmente desvinculado de su esencia romántica. La novela de Graves inicia una serie de novelas en cuyo título la palabra Quijote va acompañada de un adjetivo que indica la fuente y naturaleza de su quijotismo, que incluye la anónima *The Philosophical Quixote; or, Memoirs of Mr. David Wilkins* (1782), en la que la figura quijotesca se utiliza para satirizar las ideas de la Ilustración y en particular sus aspiraciones científicas, encarnadas en este caso por una figura anti-heroica cuyo afán por realizar algún descubrimiento científico capital para la humanidad lo arrastra a una serie de disparatados y fallidos experimentos; y la también anónima *The Amicable Quixote; or, The Enthusiasm of Friendship* (1788), en la que se vuelve al héroe romántico aunque quijotesco por su exagerado *entusiasmo* por la amistad, que lo hace presa de un desmedido afán por buscar y hacer amigos, una especie de David

Simple pero desde una perspectiva cómica. En estas novelas, particularmente las dos primeras, el quijotismo es de nuevo caracterizado negativamente para encarnar ideas o ideologías que se consideran subversivas para el orden político, social o intelectual, desde posiciones claramente conservadoras, como ha detectado Niehus (1971), y como pone de manifiesto el “Ensayo sobre el quijotismo” que Graves inserta en medio de su obra. Es por ello que este tipo de *Quijote ideológico*, como lo ha denominado Staves (1972), se demostrará muy útil para satirizar y combatir las nuevas ideas políticas que empiezan a diseminarse a raíz de la Revolución Francesa y que marcan el período romántico inglés.

Ello puede observarse en una serie de obras protagonizadas por Quijotes ideológicos que ofrecen el contrapunto conservador a los de Smith. Se trata de *The History of Sir George Warrington; or the Political Quixote* (1797), de Jane Purbeck (quien había escrito con su hermana Elizabeth otra novela quijotesca publicada en 1791, *William Thornborough, the Benevolent Quixote*), *The Infernal Quixote; a Tale of the Day* (1801), de Charles Lucas, y *The Political Quixote; or the Adventures of the Renowned Don Blackibo Dwarfino and His Trusty 'Squire, Seditio* (1820), de George Buxton. Todos tienen en común la sátira de las ideas políticas revolucionarias que sus protagonistas encarnan e intentan propagar de forma quijotesca, aunque con notables diferencias entre ellos: el primero es el héroe joven y atractivo, benevolente y bienintencionado pero ofuscado por una serie de lecturas que lo arrastran a una ideología perniciosa, patentado por Graves; el segundo un villano hipócrita cuya cruzada quijotesca enmascara su propio beneficio e intereses, como ocurría en Butler; y el último es apenas una caricatura quijotesca con fines propagandísticos —la obra es un panfleto de setenta páginas— que lleva al extremo la misma táctica de atacar las ideas destruyendo al personaje que las sustenta.

Junto a esta serie de novela satíricas aparece a finales del XVIII otra serie de novelas cuyo propósito es parodiar el *romance* gótico a través de Quijotes femeninos en la tradición de Lennox, que son la contrapartida paródica de las heroínas que suelen protagonizar este tipo de *romance* como Don Quijote lo era de los héroes caballerescos. La primera es la anónima *Susanna; or Traits of a Modern Miss* (1795), a la que siguen, “Angelina or L’Amie Inconnue” (1801), un relato incluido en los *Moral Tales* de Maria Edgeworth, y *Romance Readers and Romance Writers* (1810), de Sarah Greene. Todas ellas están protagonizadas por una heroína que a raíz de su lectura de *romances* góticos, aunque en ocasiones también sentimentales y de otro tipo, desarrolla una serie de expectativas románticas sobre el mundo y recibe el correctivo de la realidad habitual en la novela quijotesca, aunque la extremosidad de tales expectativas y el grado de simpatía hacia la heroína es variable —*Susanna*, por ejemplo, se desmarca explícitamente de la tradición instaurada por Lennox de hacer a la heroína una figura atractiva—. Posiblemente la culminación, en cuanto que es la más elaborada y cervantina de

estas parodias además de la más popular de la época, fue la escrita por Eaton S. Barrett y titulada *The Heroine; or Adventures of a Fair Romance Reader* (1813), que narra las aventuras de una joven que se cree la heroína de un *romance* gótico, siguiendo en gran medida las pautas de Lennox, pero situándola en el ancho mundo y utilizando abundantes episodios quijotescos como modelo para las mismas, lo que acerca el libro más a Cervantes.

Podría pensarse que Jane Austen se inspiró en la novela de Barrett para escribir su propia versión de la heroína que se cree protagonista de un *romance* gótico en *Northanger Abbey* (1818), pero en realidad Austen había escrito la novela mucho antes, en 1798. Ésta parece haberse inspirado más en Lennox o incluso tal vez en Fielding que en Cervantes mismo, pero su utilización de un personaje que modela la realidad en función de la literatura tanto para desacreditar tal literatura como para reforzar la impresión de realidad, así como para tejer una serie de contrastes dialógicos a su alrededor, sitúa a la novela en la tradición cervantina. Sus novelas posteriores, especialmente *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813) y *Emma* (1816) siguen girando en torno a este cervantino tema de la percepción errónea del mundo —el conflicto entre ilusión y realidad— que recibe un similar tratamiento dialógico a través de visiones contrastivas, pero se desarrolla más el nuevo contexto de un proceso de maduración o aprendizaje y el blanco paródico literario desaparece progresivamente, de modo que la heroína que actúa de acuerdo con cierta idea quijotesca —esto es, romántica y literaria— de la realidad se transforma en la que lo hace con una idea simplemente errónea —resultado de exceso de imaginación y falta de experiencia— de la realidad. Austen transforma así a Cervantes para formular un tipo de heroína y de conflicto característico de la novela decimonónica, pero en *Northanger Abbey* explicita su raíz quijotesca.

Curiosamente, en esta transformación Austen muestra una inesperada afinidad con Scott, que representa una forma de concebir la novela contrapuesta, romántica en vez de anti-romántica; pero se sirve de un tipo de héroe similar en su quijotismo romántico asociado a la lectura pero sobre todo a la juventud e inexperiencia, en conflicto con la realidad histórica y a resultados del cual se produce un proceso de aprendizaje o maduración, aunque en ese conflicto las simpatías de Scott están con el polo romántico y no con el realista, como en Austen. Ambos autores siguen el ejemplo de Cervantes o de los autores cervantinos del XVIII para crear un tipo de ficción que está a las puertas del *bildungsroman*, la novela de formación que será uno de los géneros más característicos de la novela victoriana. En este sentido podría matizarse la acertada idea de Lukács sobre *Don Quijote* como nexo de unión entre la épica y el *bildungsroman* señalando a Scott y Austen como el nexo de unión entre *Don Quijote* y este tipo de novela. En la novela del período romántico conviven por tanto dos tradiciones —romántica y anti-romántica— en la interpretación de *Don Quijote*, observables en los dos novelistas más relevantes e

influyentes, Scott y Austen, quienes representan dos posiciones antagónicas frente al *romance* pero quienes se sirven igualmente de un tipo de héroe/heroína quijotesco joven adaptable a ambas posiciones, que se había ido configurando en la novela del siglo XVIII y que reaparecerá en la victoriana.

Ello no quiere decir que el Quijote anti-heroico viejo desaparezca por completo, y de hecho puede encontrarse en uno de los personajes más populares de la época, el Dr Syntax, creado por William Combe en una serie de narraciones en verso *hudibrástico* — *The Tour of Dr Syntax in Search of the Picturesque* (1809-11), *The Second Tour of Dr Syntax in Search of Consolation* (1820) y *The Third Tour of Dr Syntax in Search of a Wife* (1821)— realizadas a partir de las ilustraciones de Rowlandson y siguiendo el patrón de los humoristas amables dieciochescos. Una visión menos amable pero igualmente anti-heroica de la figura quijotesca puede encontrarse en *Sancho; or, the Proverbialist* (1816), de John W. Cunningham, en la que aparece una mujer Quijote que remite al pedante dieciochesco por su tendencia a reducir la complejidad de la realidad a una serie fija e inflexible de ideas, en este caso en forma de proverbios, que el protagonista de la obra asume como Sancho las nociones caballerescas de don Quijote, de modo imperfecto e interesado.

Finalmente, el mismo patrón del humorista amable quijotesco (y tal vez incluso la influencia de Combe) es discernible en la primera novela de Charles Dickens, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836-37), protagonizada por la pareja integrada por Samuel Pickwick y Sam Weller, que está claramente diseñada sobre la de Don Quijote y Sancho: el quijotismo de Pickwick no consiste en una locura de orígenes literarios, sino en una percepción distorsionada de la realidad resultado de su ingenuidad e inocencia, de una honestidad y benevolencia que lo convierten en caballeresco defensor de una serie de causas, frente al que Weller, tal vez la mejor transposición de Sancho de toda la literatura inglesa, actúa como contrapeso realista. La novela está construida sobre principios estructurales cervantinos, por una parte el patrón de aventuras en el camino, por otra el contraste entre dos formas antagónicas de ver la realidad, y tales principios, al igual que la caracterización quijotesca de Pickwick como humorista amable, remiten no sólo a Cervantes sino a los autores cervantinos favoritos de Dickens —Fielding, Smollett y Goldsmith— de modo que la novela en su conjunto se acerca al pastiche de la novela del XVIII, hasta el punto de que puede aseverarse, como ha hecho Reed (1981), que transcurre en un mundo no tanto contemporáneo como pretérito. Dickens inicia su carrera como novelista con un homenaje a los maestros que leyó de niño porque estaban en la biblioteca de su padre — en una carta cuenta su experiencia como lector niño de *Don Quijote* y cómo proyectaba quijotesca sus lecturas a su alrededor — para tomar enseguida derroteros propios y característicos de la época victoriana.

Pese a la presencia de estos Quijotes anti-heroicos y anti-románticos, la contribución distintiva y decisiva de este período en lo que a la ficción se refiere es la transformación del quijotismo en una coloración romántica juvenil, y por tanto en algo universal e inherente a la condición humana, pues viene en gran medida dado por la juventud y la inexperiencia, aunque sea alimentado por la lectura. La peripecia quijotesca adquiere así otra dimensión simbólica que unir a las formuladas por los Románticos en sus comentarios y que se desarrollará narrativamente como el proceso de ilusión y desilusión recurrente en la novela decimonónica.

* * * * *

1837 es la fecha en que se publica el libro de Inglis o en que concluye la publicación por entregas de los *Pickwick Papers* de Dickens, pero Dickens es también el primer gran novelista victoriano y el 37 es también la fecha del acceso al trono de la reina Victoria que inicia un nuevo período en la historia de la literatura inglesa y también en la recepción del *Quijote*. De hecho en esta fecha empieza a publicarse la *Introduction to the Literature of Europe*, de Henry Hallam, en cuyas páginas dedicadas al *Quijote* podemos encontrar un punto de vista típicamente victoriano sobre la obra y por tanto algunas claves para conceptualizar el nuevo período en lo que a la recepción del *Quijote* se refiere. Éste se caracterizará no tanto por aportar nada sustancialmente nuevo como por combinar y desarrollar lo ya aportado desde un cierto eclecticismo y un mayor equilibrio, y por supuesto desde nuevas preocupaciones y parámetros culturales. Ello es en gran medida resultado del hecho de que en 1837 la recepción del *Quijote* en la literatura inglesa ha recorrido ya todo el camino disponible, el espectro completo de las lecturas posibles, desde la visión dura del siglo XVII que lo considera un bufón sólo apto para la farsa a la blanda del Romanticismo que lo transforma en un héroe de dimensiones trágicas y simbólicas universales. Siendo ello así no queda sino combinarlas y sintetizarlas con diferentes énfasis y en diferentes proporciones, como ocurrirá ya hasta nuestros días, aunque siempre con el dominio de la visión blanda sobre la dura. En esto, como en otras cosas, somos herederos del Romanticismo.

Esta visión de la recepción del *Quijote* en la literatura inglesa del siglo XVII al XIX coincide en líneas generales con la de Knowles, tal y como la expone al final de su artículo:

[...] there have been four relatively distinct English interpretations of the novel and its hero: that of the 17th century, which emphasized only the surface farce; that of the 18th century, which while enjoying the comic values, chiefly esteemed the serious satire; that of the 19th century romantic period, which deprecated both the comedy and the satire to exalt the deep spiritual implications; and that of the late 19th and 20th centuries, which—most eclectic of all—embraces the earlier views in a more just

proportion and sees in the book an eternal human classic of a richly complex nature. (Knowles 1947: 267)

La de Knowles sigue siendo la mejor visión de conjunto hasta nuestros días, y creo que es insuperable en lo que respecta al siglo XVII, pero, tal como se deduce de lo expuesto más arriba, requiere precisiones en lo que respecta al XVIII y al primer tercio del XIX (del resto del XIX y del XX se ocupa muy sumariamente), de manera análoga a como él se las hizo a Fitzmaurce-Kelly en lo referente al XVII.

En primer lugar, la visión satírica del XVIII de la que habla Knowles (1947) no es de una pieza, y exige diferenciar no sólo el reconocimiento de la sátira seria tras la comedia que se produce con los scriblerianos, sino también el del héroe escondido tras el bufón que arranca con Fielding y su combinación de la sátira seria cervantina con una dimensión noble y benevolente del personaje quijotesco. Fielding ocupa así una posición de transición entre los scriblerianos ciegos a esta dimensión y los románticos que la llevarán al extremo, en cuya dirección avanza más claramente Smollett (también Sarah Fielding y los novelistas sentimentales), quien no se limita a crear humoristas amables sino también un tipo de héroe quijotesco que resulta de convertir a don Quijote en lo que intentaba pero nunca conseguía ser, un héroe de *romance*. Curiosamente, este mismo héroe quijotesco es utilizado al servicio de la vieja concepción satírica en los Quijotes ideológicos de Graves y sus seguidores. Pero en ambos casos se produce una simplificación de lo que era complejo en Cervantes, quien funde en Don Quijote lo ridículo y lo admirable, y tal complejidad es la que encontramos en figuras quijotescas mayores del siglo XVIII como Adams, Toby o Bramble, que no son ni bufones o entusiastas ni héroes románticos o sentimentales, sino una síntesis de ambos, o sea, humoristas amables.

La misma falta de homogeneidad, en segundo lugar, puede detectarse en el período romántico, en el que conviene deslindar la recepción productiva de la reproductiva. Efectivamente los grandes autores del Romanticismo inglés, en su mayoría poetas o ensayistas, y tal vez precisamente por ello, dejaron testimonio de su admiración por Cervantes en forma de comentarios más que de préstamos o emulaciones. Los novelistas, por su parte, siguieron las pautas de la ficción quijotesca del XVIII, en particular las dos grandes líneas del último tercio: por un lado, hay un tipo de Quijote que es *romántico* porque es un héroe o heroína de *romance*; por otro lado, hay un tipo de ficción satírica y/o paródica que se sirve de un Quijote *anti-romántico*, es decir, de una figura que representa un mal o exceso de carácter romántico que es objeto de censura —el propio *romance* cuando el blanco es la ficción, las ideas revolucionarias cuando se trata de Quijotes ideológicos—. Si los primeros se acercan más a la interpretación distintiva y dominante del período, los segundos son paradójicamente más numerosos y más evidentemente quijotescos, por lo que podría decirse que el *Quijote* del período romántico es tanto romántico como anti-romántico, tal como fue el período en su

conjunto y como se refleja en sus dos grandes novelistas —Walter Scott y Jane Austen—, cuya gran contribución radica en la transformación del quijotismo en una coloración romántica juvenil asociada a un proceso de ilusión y desilusión.

Tras realizar este recorrido por la recepción del *Quijote* en la literatura inglesa es fácil entender por qué los cien años que van de los años cuarenta del siglo XVIII al comienzo de la época victoriana a finales de los treinta en el XIX pueden considerarse la Edad Dorada del *Quijote* en el Reino Unido. En primer lugar, la obra cervantina se consolida como un clásico y se naturaliza como parte de la cultura inglesa, de hecho como una parte fundamental del bagaje cultural de todo británico instruido. En segundo lugar, se produce una enorme cantidad y variedad de respuestas tanto en lo productivo como en lo reproductivo, de forma que esta época puede considerarse un crisol en el que de una u otra manera está incluido todo lo de antes y todo lo de después: la visión neoclásica sobrevive de manera residual junto a una más equilibrada que es dominante durante la segunda mitad del siglo XVIII y que no sólo integra comedia y sátira sino que además combina al héroe con el bufón, abriendo así camino a una visión romántica emergente que acabará dominando a finales del XVIII y principios del XIX. Además en esta época la obra cervantina, que había empezado leyéndose como un *romance* similar a los que parodia y, tras haber pasado por el teatro, donde debuta en un papel cómico, y la sátira, donde por vez primera es tomada en serio, se convierte en el paradigma de la novela moderna que seguirá siendo hasta el siglo XX, y en particular de la victoriana, a la que presta sus temas y procedimientos fundamentales; y empieza a convertirse en el mito que, al experimentar diferentes metamorfosis que lo van alejando del libro original, ha llegado a ser independiente de él, pero sin el cual figuraciones quijotescas posteriores no podrían identificarse ni entenderse como tales. Las interpretaciones posteriores del *Quijote* en la literatura inglesa se construirán en gran medida sobre las interpretaciones de esta época más que sobre el texto cervantino; las imitaciones y recreaciones tomarán como modelo las de esta época más que el original cervantino. Unas y otras se basarán no tanto en la novela como en el mito que se configura en este auténtico Siglo de Oro del *Quijote* en la literatura inglesa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS

- AVALLE-ARCE, J.B. "Quijotes y quijotismos del inglés". *Ojancano* 2 (1989): 58-66.
- BRITTON, R.K. "Don Quixote's Fourth Sally: Cervantes and the Eighteenth-Century Novel". *New Comparison* 15 (1993): 21-32.
- BURTON, A.P. "Cervantes the Man Seen through English Eyes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries". *Bulletin of Hispanic Studies* 45 (1968): 1-15.
- FITZMAURICE-KELLY, J. "Cervantes in England". *Proceedings of the British Academy* 3 (1905-06): 11-30.

- KNOWLES, E. B. "Cervantes and English Literature". *Cervantes Across the Centuries*. Ed. Á. FLORES y M. J. BENARDETE. Nueva Cork: The Dryden Press, 1947. 277-303.
- NIEHUS, E.L. "The Nature and Development of the Quixote Figure in the Eighteenth-Century English Novel". Tesis Doctoral Inédita. University of Minnesota, 1971.
- PARDO, P.J. *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- PAULSON, Roland, *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- REED, W.R. *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago: Chicago University Press, 1981.
- SCHEVILL, R. "On the Influence of Spanish Literature upon English in the Early 17th Century". *Romanische Forschungen* 20 (1907): 604-34.
- STAVES, S. "Don Quixote in Eighteenth-Century England". *Comparative Literature* 24 (1972):193-215.
- STARKIE, W. "Cervantes y la novela inglesa", *Homenaje a Cervantes* II. Ed. F. SÁNCHEZ CASADO. Valencia: Mediterráneo, 1950.
- TAVE, S.M. *The Amiable Humorist*. Chicago: Chicago University Press, 1960.
- WELSH, A. *Reflections on the Hero as Quixote*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- WILSON, E. M. "Cervantes and English Literature in the Seventeenth Century". *Bulletin Hispanique* 50 (1948): 27-52