

## Don Quijote en el Romanticismo inglés: *A Romantic Drama* de George Almar (1833) y *A Comic Opera* de Harriet Stewart (1834)

---

J. A. G. ARDILA

**L**A PROFUSIÓN DE ESTUDIOS que el cervantismo está produciendo, de un tiempo a esta parte, ha ensanchado considerablemente líneas de investigación hasta hace muy poco desconocidas por poco exploradas. La recepción y la influencia de Cervantes fuera de España se ha constituido en una de las temáticas que más atención han recibido en el último lustro. El tópico de la punta del iceberg hace muy al caso para describir el estado de esta fascinante cuestión. Desde el cuarto centenario, no pasa un año sin que se publique un estudio monográfico donde se descubra la abrumadora influencia de Cervantes en los literatos de un país determinado o un periodo concreto. Además del libro de Canavaggio sobre Don Quijote en Europa, los más de estos trabajos se centran en las literaturas en lengua inglesa, a saber, el libro de Wood sobre la novela estadounidense entre 1792 y 1815, el de Ardila sobre la novela inglesa del siglo XVIII, el de Gordon sobre la literatura femenina inglesa de esa misma centuria, o el de Randall y Boswell sobre el siglo XVII. Eso amén de los volúmenes colectivos concebidos para dar cuenta de la recepción de la obra cervantina en lengua inglesa —los editados por Fernández-Morera y Hanke, Martínez Torrón y Dietz, Luis-Martínez y Gómez Canseco, Barrio Marcos y Crespo Allué, y Ardila (*The Cervantean Heritage*)—. Poco a poco vamos descendiendo las aguas y tomándole las medidas a este mañodónico iceberg. Y entre todas las épocas y los puntos menos estudiados cabe resaltar dos: las adaptaciones teatrales en particular y la época romántica en general. En este trabajo pretendo analizar las dos adaptaciones teatrales de Don Quijote que produjo el Romanticismo inglés: *Don Quixote*; or *The Knight of the*

# DON QUIXOTE;

OR, THE

KNIGHT OF THE WOEFUL COUNTERSTANCE.

A MUSICAL EXTRAVAGANZA,

En Two Acts,

---

BY G. ALMAR, ESQ.

*Author of "The Fire Raiser;" "The Rover's Bride;" "The  
Charcoal Burner," &c.*

---

PRINTED FROM THE ACTED COPY, WITH COPIOUS REMARKS,  
CRITICAL AND EXPLANATORY,

BY W. T. MONCRIEFF, ESQ.

To which are added,  
A DESCRIPTION OF THE COSTUME,—ENTRANCES AND EXITS,—  
AND THE WHOLE OF THE STAGE BUSINESS.

---

EMBELLISHED WITH A FINE ENGRAVING,

By MR. LANDELLS, from a drawing taken in the Theatre,  
By MR. SEYMOUR.

---

LONDON:

RICHARDSON AND CLARKE,

245, HIGH HOLBORN.

Woeful Countenance. A Romantic Drama, in Two Acts (1833) de George Almar y Don Quixote, or, the Knight de la Mancha, a Comic Opera, in three acts (1834) de Harriet Stewart.

En los trabajos arriba citados, a más de otros anteriores,<sup>1</sup> se han soslayado consistentemente las adaptaciones teatrales de *Don Quijote*. Mencionan alguna (o algunas) Ardila (*Cervantes en Inglaterra...*, "The Reception and Influence..."), Mancing (*Encyclopedia*), Paulson, Flores y Knowles; antes mal, con la excepción de Ardila, ningún otro crítico ha reconocido todas y cada una de las versiones teatrales de *Don Quijote* escritas en Inglaterra. Mancing ("Reseña..." 235), por ejemplo, lamentaba en su reseña del primer volumen de la *Gran Enciclopedia Cervantina* la ausencia de una entrada sobre George Almar, autor de una de las adaptaciones decimonónicas. Tampoco aparecen Harriet Stewart y Mabel Dearmer en la *Gran Enciclopedia Cervantina*. Hasta la fecha se han localizado un total de siete adaptaciones teatrales en Inglaterra, publicadas entre 1694 y 1916: *The Comical History of Don Quixote* (Partes I y II de 1694, Parte III de 1697) de Thomas D'Urfey, *Sancho at Court; or the Mock Governor. An Opera-Comedy* (1742) de James Ayres, *Barataria, or Sancho Tur'd Governor* (1785) de Frederick Pilon, *Don Quixote; or The Knight of the Woeful Countenance. A Romantic Drama, in Two Acts* (1833) de George Almar, *Don Quixote, or, the Knight de la Mancha, a Comic Opera, in three acts* (1834) de Harriet Stewart, *Alonzo Quixano, otherwise Don Quixote* (1895) de George Morrison y *Don Quixote. A Romantic Drama* (1916) de Mabel Dearmer. A éstas cabe añadir otras dos obras de las que no se conserva copia alguna: *History of Donquixot; or, the Knight of the Illfavoured Face*<sup>2</sup> de fecha incierta y *Don Quixote, the Knight of the Woeful Countenance, and the Humours of Sancho Panza, his Trusty Squire* (1833) de Edward Fitzball.<sup>3</sup> D'Urfey es quien mayor atención crítica ha suscitado y

1 Para una bibliografía completa de los estudios sobre la influencia de Cervantes en Inglaterra véase Neville. Para un análisis general de la recepción y la influencia de Cervantes en Inglaterra véanse Ardila ("The Reception and Influence...") y De Bruyn, que son las aportaciones más recientes, y los más antiguos de, *inter alia*, Knowles, Burton, Staves, Paulson y Barrio Marco.

2 No se conservan copias de la *History of Donquixot; or, the Knight of the Illfavoured Face*. Sólo sabemos que fue anunciada por el librero Nathaniel Brook, en una ocasión en 1658 y en dos ocasiones en 1661 (Ardila, "The Reception and Influence..." 8).

3 El *Don Quixote* de Fitzball no ha sido advertido por ningún crítico antes de ahora; sin embargo, posee un interés sobresaliente. Fitzball fue uno de los dramaturgos ingleses más importantes del siglo XIX, entre cuyas obras se incluyen algunas adaptaciones de clásicos de la literatura. El catálogo *Lord Chamberlain's Plays*, vol. LVI (January-March 1833), ff. 1-76, incluye esta obra. La British Library posee una copia de este catálogo. No conservan

recibido: su *Comical History* ha sido objeto de los comentarios de Knowles, Paulson y Canavaggio (78-79), junto a los artículos de Ardila (“Thomas D’Urfey y la recepción...”) y Portillo, además de la entrada de Ardila para la enciclopedia de Alvar y la entrada en la enciclopedia de Mancing. Las obras de Ayres y Pilon apenas han inspirado las sendas entradas de Ardila para la *Gran Enciclopedia Cervantina*, las entradas de Mancing para la suya, el artículo de Ardila (“Sancho Panza en Inglaterra...”) y algunos comentarios de Flores sobre Pilon. En torno al *Alonzo Quixano* de Morrison escribió lacónicamente Knowles, y más detalladamente Ardila en la *Gran Enciclopedia Cervantina* y Mancing en su enciclopedia. Sobre Dearmer no ha escrito nadie.<sup>4</sup> Todo ello compone un cuadro que, merced a los trabajos de Ardila fundamentalmente, ha ido restaurándose en nuestro conocimiento, pero que hasta hace apenas cinco años constituía uno de los terrenos inexplorados del cervantismo. Los grandes desconocidos aún son George Almar y Harriet Stewart. En Almar sólo habían reparado Mancing, que le dedica un artículo de su enciclopedia, y Ardila (“The Reception and Influence...”), quien apenas lo nombra; en Stewart, sólo Ardila (“The Reception and Influence...”).

El caso de las adaptaciones inglesas de *Don Quijote* constituye apenas un ejemplo de una práctica literaria extendida por diversos países europeos. Las primeras adaptaciones aparecen en España: entre 1605 y 1608 Guillén de Castro escribió su *Don Quijote de la Mancha*, donde recoge exclusivamente las historias de Cardenio y Luscinda y de Dorotea y don Fernando; en 1617 se publicó el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Qui-*

---

copia de esta obra las principales bibliotecas de Gran Bretaña, ni la British Library, ni la National Library of Scotland, ni la National Library of Wales, ni la Bodleian de Oxford ni la Universidad de Cambridge. Al Lord Chamberlain correspondió entre 1737 y 1968 la potestad de otorgar licencias a las obras teatrales, primero las representadas en Londres y posteriormente en todo el territorio nacional. Fitzball estrenó su obra más famosa, de título *Jonathan Bradford, or Murder at the Roadside Inn*, en el Surrey Theatre el 12 de junio de 1833; el 8 de abril de ese mismo año se había estrenado en ese mismo teatro el *Don Quixote* de Almar. Que Fitzball supo de la obra de Almar y que conociese al mismo Almar es seguro, como es muy probable que tuviese acceso a una copia impresa del *Don Quixote* de Almar. Es muy probable que el *Don Quixote* de Fitzball obtuviese licencia pero nunca fuese estrenado ni publicado, o que fuese escenificado mas no llegase a editarse.

<sup>4</sup> *Don Quixote. A Romantic Drama* de Dearmer se incluye en el volumen de esta autora titulado *Three Plays* (véase las obras citadas). No cuentan el volumen entre sus fondos la National Gallery of Scotland ni la biblioteca de la University of Cambridge ni la Bodleian Library de la University of Oxford. Sólo posee copia de esta obra la British Library, aunque durante algún tiempo ha estado ilocalizable.

*jote de la Mancha* de Francisco de Ávila. En 1637 se estrena *Los disparates de Don Quijote de la Mancha* de Calderón, y en 1675, *Don Quijote de la Mancha* de Matos Frago, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez.<sup>5</sup> En 1633 se publica la primera de las adaptaciones francesas: *Les folies de Cardenio* de Pichou, a que pronto siguen otras: en 1639, 1640 y 1642 se publicó en Francia la trilogía *Don Quixote de la Manche*, *Don Quixot de la Manche II* y *Le gouvernement de Sancho Pança* de Guyon Guérin de Bouscal; en 1660 se representó *Dom Guichot ou les Enchantements de Merlin* de Molière. En Inglaterra, antes de que se escenificase *The Comical History* de D'Urfey, los más acendrados dramaturgos de la época jacobina, tales que Massinger, Fletcher, Middleton o Beaumont, habían tomado prestadas tramas de *Don Quijote*, las *Novelas ejemplares* y *Persiles y Sigismunda*.<sup>6</sup>

Las adaptaciones teatrales inglesas de *Don Quijote* poseen un interés sobrado. Se han erguido en categorías de importancia en el estudio de la recepción de Cervantes fuera de España, junto a las imitaciones, las emulaciones y las obras derivadas de otras cervantinas.<sup>7</sup> Mas si las imitaciones y las emulaciones ocultaban al público su origen,<sup>8</sup> las adaptaciones teatrales constatan que *Don Quijote* se instituyó en obra notoria en la sociedad inglesa de los siglos XVII al XX, que no sólo había deleitado a los lectores o inspirado a los literatos,<sup>9</sup> sino que se había llevado también a la escena para que de ella disfrutasen todas las clases sociales. Las piezas teatrales inglesas poseen un valor añadido, por razón del interés que ha venido suscitando la recepción de Cervantes en Inglaterra, país donde, quizá, obrase mayor influencia que en ningún otro. Por medio de estas obras podemos conocer el grado de conocimiento que en Inglaterra se tenía de *Don Quijote* y, muy especialmente, el modo en que se leyó. Dada la candente polémica en torno

5 Véase Jurado Santos, Arellano, LaGrone, Bardón, Valle, Mazouer.

6 Sobre el teatro jacobino véase Darby y también Darby y Samson.

7 Para un panorama del influjo de Cervantes en las letras inglesas, refiero nuevamente al ensayo de Ardila ("The Reception and Influence ...").

8 Las excepciones más conocidas es la novela de Fielding *Joseph Andrews*, titulada *Written in Imitation of Cervantes, Author of Don Quixote*, añádase la letanía de imitaciones de *Don Quijote*, siendo la más conocida *The Female Quixote* de Lennox.

9 Es muy probable que *Don Quijote* haya sido la obra más influyente (extranjera y vernácula) en la literatura inglesa, después de la Biblia. Evidentemente, incurrirá en atrevimiento quien se aventure a realizar tal aseveración, mas lo cierto es que a día de hoy, ninguna otra obra, según ha constatado la crítica, ha palpitado con igual resonancia en multitud de obras escritas en lengua inglesa, desde el *Hudibras* de Butler a las imitaciones de Chesterton y Greene, pasando por las novelas de Fielding, Smollett, Dickens o Scott, por nombrar sólo a algunos. (Véase Ardila "The Reception and Influence ...").

a la interpretación de *Don Quijote* y a la división de opiniones entre quienes lo consideran una obra esencialmente cómica y quienes reconocen en ella unas cualidades más profundas,<sup>10</sup> las adaptaciones teatrales se convierten en elementos clave para determinar cómo se entendió la novela de Cervantes en una y otra época. Todo ello además de que constituyen, como califica Ardila (“Sancho Panza en Inglaterra...” 565) a los textos de Ayres y Pilon, unas “preciosas reliquias” de su época.<sup>11</sup>

Por otra parte, es fuerza reparar en la escasez de estudios en torno a la recepción de Cervantes en el Romanticismo inglés. Hace medio siglo, Knowles escribía, refiriéndose a la recepción de Cervantes en Inglaterra, que “in the fields of the 18th and the 19th century very little scholarly research has ever been done” (277), plana que apenas se ha enmendado desde entonces. El siglo XVII ha quedado bien analizado por Randall y Boswell en su libro de 768 páginas, donde se recogen más de mil alusiones a Cervantes, además de Paulson; la novela del siglo XVIII ha quedado estudiada, principalmente, por Ardila (*Cervantes en Inglaterra...*) y Gordon. (Todo ello además de los numerosos artículos sobre el tema, véase Neville.) Las épocas romántica y posteriores, empero, apenas han inspirado los estudios de Eisenberg, De Bruyn y Mancing (“The Quixotic Novel in British and...”, “The Quixotic Novel in British Fiction...”) y algunos artículos (véase Neville). En su *Romantic Approach* (42-43) Close apenas dedica dos páginas a los románticos ingleses, que ninguna mención le merecen en *A Companion to Don Quixote* (239-40), donde Close destaca la labor exegética de Schelling, Herder y August-Wilhelm Schlegel. Canavaggio se centra también en Alemania y se refiere apenas al *Don Juan* de Byron (149). El voluminoso libro editado por Barrio Marco y Crespo Allué apenas incluye un capítulo (el de Sola Buil) sobre tema romántico. El editado por Ardila contiene un capítulo, a cargo de Donahue, sobre Mary Shelley. Ardila, quien sugiere que “the Romantic perception of Cervantes’s novel, enunciated by

10 La polémica es de sobra conocida en el cervantismo actual. A las tesis expuestas por Close (fundamentalmente *The Romantic...*, *Cervantes and the Comic Mind*) se han opuesto frontalmente los más de los críticos. El tratamiento más reciente corresponde a Ricapito, los últimos comentarios a Armistead (11 nota 15).

11 En 2008, Mancing publicó su trabajo “The Origin of The Impossible Dream,” donde demuestra que la frase “The Impossible Dream”, que titula la famosa canción del musical *Man of La Mancha* de Dale Wasserman, tiene su origen en la adaptación teatral *Don Quixote: A Dramatization of Cervantes’ Novel* (1913) del estadounidense Paul Kester. Sirva el descubrimiento de Mancing para ilustrar el interés que estas adaptaciones tienen o pueden llegar a tener.

German writers, was forestalled by the English” (“The Influence and Reception...” 17) —en referencia a los comentarios de Fielding en *Rape upon Rape* (1730), de Corbyn Morris en *Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* (1744) y muy especialmente a la panegírica biografía compuesta por Smollett (1755)— repasa la deuda de autores como Scott, Mary Shelley, Rushkin y Byron, entre otros. Es decir, que mientras que de sobra conocemos las tesis enunciadas por los pensadores románticos alemanes, queda aún por ahondar en la recepción que Cervantes tuvo en los pensadores y literatos del Romanticismo inglés.

A pesar de la inexistencia de estudios críticos sobre las obras de los pensadores ingleses que discurrieron acerca de *Don Quijote* y de los literatos que se inspiraron en el protagonista o en la novela, lo cierto es que la época romántica lo tuvo muy presente. A Cervantes y *Don Quijote* aludieron los más destacados literatos. Wordsworth describe en *The Prelude* a un ermitaño, a quien presenta como “This Semi-Quixote” (libro V, verso 142); Scott modela como personajes quijotescos a los protagonistas de *Waverley* (Mancing, “The Quixotic Novel in British...”) y de *Redgauntlet* (Knowles 296); Donahue ha demostrado el cervantismo de *Frankenstein* de Mary Shelley, quien también se sirvió de don Quijote y Sancho como modelos para los protagonistas de su *Lodore*, e incluso escribió una biografía de Cervantes, titulada *Life of Cervantes* (véase Donahue). La anécdota que mejor ilustra la veneración que las obras de Cervantes suscitaron a los románticos ingleses la relata John Lockhart: días antes de la muerte de Walter Scott, un grupo de amigos, entre los que se contaban Wordsworth y Lockhart, le amenizaban la velada leyendo el prólogo de *Persiles y Sigismunda*.

Al romanticismo inglés se deben los juicios ingleses más conocidos sobre *Don Quijote*: los expresados por Lord Byron en su *Don Juan* (Canto xiii): “[Cervantes] smiled Spain’s chivalry away” y “Of all tales ‘tis the saddest.” Los ensayistas de aquel tiempo no tardaron en ensalzar las virtudes románticas de don Quijote: nobleza, honor, amor... Cabe destacar los encomios de Charles Lamb en su trabajo “The Barrenness of the Imaginative Faculty in the Production of Modern Art,” donde reprocha a los lectores de épocas anteriores no haber sabido apreciar la naturaleza idealista y lo luctuoso de los sufrimientos del caballero manchego. En esta misma línea, paralela a la trazada por los románticos alemanes y deuda de las apreciaciones de Fielding, Morris y Smollett, se situaron William Hazlitt, con su ensayo “Standard Novels and Romances,” y muy especialmente Coleridge, autor de “Don Quixote”, una de las *lectures* que dejó escritas. Coleridge

incide en que la novela de Cervantes debe leerse como una contraposición de los altos ideales del caballero protagonista, que personifica la razón y la moral, y la bajeza de su estólido escudero, que representa todo lo contrario.

Las sendas adaptaciones de Almar y Stewart, pues, constituyen dos textos de importancia sobresaliente por razones varias: 1) son obras de las que sólo conocemos los títulos, a más de ser las últimas adaptaciones anteriores al siglo XX que quedan por estudiar; 2) son vestigios de una de las épocas más interesantes y menos estudiadas en lo concerniente a la recepción de Cervantes en Inglaterra. En lo que a la crítica cervantista atañe, la más urgente necesidad —y de ello me ocuparé en las páginas siguientes— radica en: 1) concretar el grado de afinidad entre estas obras y el original español, con atención especial a qué se suprime, qué se añade, y por qué; 2) determinar la apreciación y la valoración que los adaptadores tenían de *Don Quijote* y sus personajes, lo cual revelará la opinión que sobre la novela de Cervantes tenía en Inglaterra del Romanticismo el común de los mortales.

El 8 de abril de 1833 se estrenó en el Surrey Theatre de Londres la obra *Don Quixote; or the Knight of the Woeful Countenance. A Romantic Drama*, del conocido dramaturgo George Almar. Esta breve pieza se llevó a la imprenta de John Dicks en ese mismo año, y apareció en la colección Dicks' Standard Plays, integrada por un millar de obras desprovistas de derechos de autor. Evidencian el éxito del *Don Quixote* de Almar una segunda edición producida en Londres por los editores Richardson and Clarke, muy probablemente en 1833,<sup>12</sup> y las ediciones posteriores de 1838 en Londres (sin nombre de editor) y de 1888 en Londres para la Dicks' Standard Plays.<sup>13</sup>

La obra se compone de dos actos; el primero dividido en cuatro escenas; el segundo, en tres. La de Almar quizá sea la más breve de las adaptaciones de *Don Quijote* que se han llevado a la escena o al cine. La edición príncipe consta de apenas trece páginas (mismo número que el resto de las ediciones conservadas), y en sus preliminares, a continuación de la lista de *Dramatis Personae*, se indica "Time of Representation—One Hour and Forty Minutes." El primer logro de Almar radica en haber concentrado en trece páginas las más de ochocientas que suelen integrar la mayoría de las ediciones (no anotadas) de *Don Quijote*, hazaña que a buen seguro habría

<sup>12</sup> Esta edición no lleva fecha; la British Library de Londres le atribuye 1833.

<sup>13</sup> Éstas son las ediciones conservadas en las *copyright libraries* de Gran Bretaña. La National Library of Scotland sólo posee la edición príncipe. La British Library conserva todas las ediciones a excepción de la príncipe.



parecido impracticable a Orson Welles,<sup>14</sup> quien jamás logró dar término a su versión cinematográfica, o a Dale Wasserman, quien ha afirmado que jamás nadie logró adaptar con éxito *Don Quijote* al teatro (24).

El *Don Quixote* de Almar discurre del siguiente modo. En el Acto I, la escena i trata de la quema de libros, presenta una conversación amorosa entre el barbero (que aquí se llama Sampson Carasco) y la sobrina, y se cierra con una melodramática Teresa Panza. Don Quijote y Sancho realizan su entrada en la escena ii, arrebatan el yelmo de Mambrino y derrotan al Caballero de los Espejos. En la escena iii departen unos acemileros acerca del retablo de maese Pedro. En la escena iv maese Pedro representa su obra, irrumpe escoltado por la justicia el barbero a quien el caballero manchego robó la bacía y Sancho sufre el manteo. El Acto II se abre con el encuentro de los protagonistas principales con los duques. La escena ii discurre en Barataria. En la escena iii don Quijote es derrotado en unas justas organizadas por los duques. Almar recoge un número muy limitado de episodios: la aventura del yelmo de Mambrino, el retablo de maese Pedro, el manteo de Sancho, el gobierno de Barataria y la derrota de don Quijote, además del episodio incompleto de la quema de libros y de la inclusión por referencia de los molinos. No añade el dramaturgo inglés una cantidad excesiva de episodios, sólo la conversación amorosa entre el barbero y la sobrina, temática que persiste a lo largo de la obra, los histriónicos lamentos de Teresa Panza y la aparición del barbero de la bacía con los soldados.

La elección de los episodios del original y la omisión de otros demuestra que Almar escribió su obra para un público que conocía de sobra la novela de Cervantes. Es fuerza tener en consideración que, desde D'Urfey en la última década del siglo XVII, Almar es el primer autor británico en adaptar *Don Quijote* al teatro. (Las versiones de Ayres [1742] y Pilon [1785] se limitaban a recrear el gobierno de Barataria.) Es decir, que los espectadores que asistiesen a las representaciones del *Don Quixote* de Almar no tenían, si es que de hecho la tenían, otra referencia teatral más que *The Comical History* de D'Urfey. A pesar de ello, Almar empieza su obra *in medias res*, con el siguiente *quartetto* o rima, cantada por el cura, el barbero, el ama y la sobrina:

Out with them, out of the Windows!  
Burn — burn these books

---

14 Sobre Welles véanse Canavaggio (320-22) y Ishagpour (823-35).

They are full of inflammatory matter,  
And turn the brain of him who in them looks (3).

Los personajes nombran a continuación *Amadis de Gaul* y *Don Olivante*, que, junto con otros volúmenes, van arrojando por una ventana. Almar prescinde de los capítulos que en el original sitúan la acción y presentan a los personajes, de lo que se infiere que asumía de su público un conocimiento, al menos general, de la novela de Cervantes. De hecho, don Quijote y Sancho no realizan su entrada hasta la escena I, ii. En su primera aparición, don Quijote evoca a Dulcinea y se declara víctima de un encantamiento, a lo que Sancho comenta: “So you said before, when you wanted to kill the windmill” (5). Del comienzo *in medias res* y de la referencia a los molinos se colige, incido, que los espectadores que asistiesen a las representaciones de esta obra habrían de conocer la novela de Cervantes.

Este hecho emplaza a reconsiderar el aserto de Knowles en cuanto a que *Don Quijote* “Along with the Bible, Bunyan, and Shakespeare ... has been a book that almost every literate English-man for the past two hundred years has read, at least in part” (302). A principios del siglo XIX, el teatro continuaba ofreciéndose como una forma de entretenimiento para las clases que menos puede calificarse de *literate*. Es lícito afirmar que Almar escribía para las clases populares o, cuando menos, para un público perteneciente a todos los estratos sociales. Entre sus obras se incluyen farsas —como *The Good-looking Fellow; or, the Roman Nose: a farce* (1835) y *Crossing the Line; or, Crowded Houses! A farce* (1833)—, dramas y melodramas —como *The Evil Eye. A melo-drama* (1832), *The Fire Raiser; or, the Prophet of the Moor: a melodrama* (1835), *The Knights of St. John; or, the Fire Banner. A romantic drama* (1833), *The Rover's Bride; or, the Bittern's Swamp: a romantic drama* (1836), *Gaspardo the gondolier, or, the three banished men of Milan: a drama* (1838), *The Robber of the Rhine: a drama* (1835)—, además de dramas históricos —tales que *The Tower of Nesle; or, the Chamber of Death: an historical drama* (1832) y *The Battle of Sedgemoor; or, the Days of Kirk and Monmouth: a historical drama* (1837)—. La categorización de estas obras por medio de los subtítulos tenía un propósito propagandístico. Almar se cuidó de adscribir sus trabajos a los géneros a la moda: la farsa —género preeminente en todo el siglo XVIII— y los dramas de carácter romántico. La reedición de la mayoría de sus trabajos hasta las últimas décadas del Diecinueve constata asimismo que gozaron de gran popularidad. Es hacedero considerar igualmente, que Almar sólo adaptó a las tablas dos

obras literarias: *Don Quixote* y *Oliver Twist*. *A serio-comic burletta* (1840), en cuya primera página se recalca que está “Founded on the novel by Charles Dickens”. Este conjunto de premisas —el éxito de Almar, su predilección por los géneros teatrales más populares y su adaptación de *Oliver Twist*— tienen como corolario que a las representaciones de su *Don Quixote* pudieron asistir gentes de todas las condiciones sociales y que, a entender de Almar, *Don Quijote* era, junto a *Oliver Twist*, una de las obras más y mejor conocidas de la época. La omisión de los episodios que abren el texto original de Cervantes y la alusión a los molinos se debe a la necesidad de producir una obra que pudiese escenificarse en menos de dos horas.

Los episodios por Almar añadidos poseen un objeto principal: amoldar la historia del hidalgo a la boga del momento, esto es, darle apariencia de *romantic drama*, como se anuncia en el subtítulo. Esto es así en el caso de la conversación entre el barbero y la sobrina, y en la entrada en escena de Teresa Panza. Después de la defenestración de la biblioteca del hidalgo, la obra tuerce la atención del público hacia el único tema que le confiere unidad: el amor que la sobrina y el barbero se profesan, que acaba en matrimonio en el desenlace de la obra. La sobrina lamenta la locura de su tío —“my brain-sick uncle” (3) lo llama— y cuando el barbero le declara su amor, sin hacer al caso, ella repone: “How can you prove that to me?” (3); ante las evasivas del pretendiente, la sobrina declara: “How grateful should I indeed feel to that man who could bring back my poor good-hearted uncle to home and reason!” (4).

Las aventuras del caballero y el escudero quedan jalonadas por los intentos del barbero por derrotar a don Quijote a fin de ganarse la gratitud de la sobrina, primero como el Knight of the Glasses y después como, según indica una acotación, the “Barber in armour” (12) en las justas de los duques. En el segundo intento, el enamorado derrota a don Quijote, quien se declara cuerdo y otorga la mano de la sobrina al barbero. De esta suerte, Almar dota su adaptación de una temática filigráfica, concediendo a la sobrina un papel destacado —mucho más destacado que en la novela original—, lo que se resalta por medio del nuevo nombre con que Almar bautiza al personaje: Juey. El protagonismo de Juey y el barbero se enfatiza al final de la obra, en la “Disposition of the Characters at the Fall of the Curtain” dispuesta por el autor, según la cual los enamorados aparecen juntos en primer plano, por delante del resto de los personajes, a excepción de Teresa Panza. La esposa de Sancho, que en la adaptación de D’Urfey había hecho las veces de comparsa ridícula de su marido, aparece en la obra de

1833 de guisa romántica para que el texto adquiriera regusto dramático. Aparece Teresa en la escena I, i aseverando que durante seis semanas ha llorado la marcha de su marido. Cuando los presentes declaran al unísono “We won’t believe it” (4), Teresa les muestra un pañuelo, que escurre y, según indica una acotación, “the tears flow from it profusely” (4).

Éstos son los principales elementos de índole romántica. Así las cosas, el *Don Quixote* de Almar interesa especialmente porque, habiéndose estrenado y publicado en pleno Romanticismo, después de que viesan la luz los ensayos de Hazlitt y Coleridge, no merece, en rigor, la etiqueta de *romantic drama*. Almar compone una breve obra teatral donde los elementos cómicos ensombrecen los dramáticos que, si bien se corresponden con las tendencias literarias contemporáneas, aparecen mermados y como meros aderezos puestos a conveniencia de la moda. Este *Don Quixote* inglés propende más hacia lo *serio-comic* —por emplear la categoría que Almar confiere a su *Oliver Twist*— que a lo dramático y puramente romántico. No en vano, la segunda edición se tituló “A Musical Extravaganza.” La versión de Almar no es un mero conglomerado de episodios dramáticos, como la entrada de Teresa o el amor del barbero, con otros cómicos, sino que en las más de las ocasiones lo dramático y romántico se torna cómico, o viceversa.<sup>15</sup> Los ejemplos más ilustrativos de esto se contienen en los episodios de la declaración amorosa del barbero y los lamentos de la esposa del escudero. En el primero, la declaración se hace chanza; en el segundo, el mismo barbero hace un chiste a propósito de Teresa antes de que ésta entre en escena. Anuncia el ama que Teresa “is crying in such a manner, it will grief your hear to see her” (4), a lo que Juey observa que el estado de Teresa es otra terrible consecuencia de la locura de su tío; cuando el ama pregunta al barbero “And isn’t that a cruel thing, Mr Barber?” (4), éste repone guasón: “I don’t exactly know, but I suspect there are many married people who would not think so” (4). El comentario se antoja de una comicidad simple y rayana en lo antiromántico, pues el barbero, en la página anterior, ha declarado su amor a la sobrina.

En su obra presenta Almar parejas dicotómicas de personajes. Destacan dos parejas: el barbero y Juey, y don Quijote y Sancho. Éstos emparejamientos vinculan a un personaje cómico con otro romántico. Al barbero cabe calificar de cómico por sus chistes, mientras que la sobrina adopta

<sup>15</sup> Ha advertido Mancing (*Encyclopedia* 17) que “Some of the dialogue, especially that involving SP, is really quite witty and genuinely funny, a rarity in plays of this type from the period.”

una compostura de consternación por la suerte de su tío. Mas, aunque la unidad temática de la obra se deba el amor de estos jóvenes, a don Quijote y a Sancho corresponde el peso de la acción. Entretanto que don Quijote se arroga una estampa noble y seria, Sancho actúa como un memo ignorante que disfruta haciendo gracias o que las provoca inadvertidamente.

El don Quijote de Almar entra en batalla en cuatro ocasiones: al apropiarse del yelmo de Mambrino, al batirse con el Knight of the Glasses, al embeñtir contra los títeres de Master Peter y al batirse en el torneo de los duques. Sólo resulta derrotado en la última de las aventuras. La apropiación del yelmo se realiza con relativa facilidad. Sin embargo, la derrota del barbero disfrazado de Knight of the Glasses resulta heroica: don Quijote salva providencialmente a Sancho, que ya había sido postrado por el escudero del de los Glasses, a la vez que asesta un golpe vencedor al barbero. Almar se desvía concienzudamente de la novela original —donde don Quijote embiste al de los Espejos, cuando éste carece de libertad de movimientos mientras que Sancho los contempla aupado a las ramas de un árbol— para presentar a don Quijote como un héroe capaz de asestar un golpe vencedor a la vez que salvador de Sancho. En el espectáculo de los títeres, don Quijote no vacila un instante cuando el personaje Herald anuncia la necesidad de que algún caballero acuda a salvar a Melisandra [sic] del *Man with a Hundred Heads*. Don Quijote, según indica una acotación, “thrusts his spear through the Puppet Show, and twirls it on the end of it. The show catches fires” (8). En ese preciso instante regresa a la escena Pedrillo, el barbero de la bacía, quien había jurado que acudiría a la justicia, acompañado de un grupo de soldados. Sin embargo, no se culpa a don Quijote de nada, ni de la destrucción del teatro de Master Peter ni del robo a Pedrillo. Por el contrario, Almar crea un caos en escena: “The women scream, and all is confusion” indica una acotación. Nadie acusa a don Quijote y los soldados no le prenden. A falta de una conclusión para el episodio, Almar trae uno de los pasajes más famosos de la novela de Cervantes: como se indica en otra acotación: “They toss Sancho in a blanket, and in the confusion the act drop falls” (8). Es decir, que don Quijote escapa ileso y libre de toda culpa en estas tres aventuras, muy al contrario que en la novela de Cervantes, donde a menudo sufre golpes, palizas y reproches. Sólo los personajes de su entorno, i.e. el ama, Juey, el barbero y el cura, mencionan su locura, nunca en tono peyorativo. Queda dentro de toda lógica postular que la derrota de don Quijote en las justas de los duques viene impuesta por una exigencia natural: la obra debe llegar a un desenlace, y el telón sólo puede caer cu-

ando los personajes hayan devuelto al caballero protagonista a su hacienda y él haya recobrado la cordura. Sólo de este modo Juey aceptará a casarse.

Sancho suele ocupar un lugar preeminente en el escenario. Las más de sus acciones resultan cómicas, porque él lo pretenda o porque sus características personales provoquen la risa. Su comicidad rebosa la escena I, ii, cuando aparece por primera vez:

SAN.: Maſter — your worſhip, won't you pick a bit? You won't! Silence is an answer, as the proverb goes, and the ſaying is, I will.

DON.: Oh, Dulcinea del Toboſo—Dulcinea—oh!

SAN.: Oh, roaſted kid and potatoes—roaſted kid—oh!

DON.: Alas, I am the victim of enchantment!

SAN.: And I to a hungry belly.

DON.: Sancho, ariſe—come hither.

SAN.: If 'tis all the ſame to your worſhip, I am quite as comfortable where I am.

DON.: I call upon you!

SAN.: Call again tomorrow, as the ſaying is; I've juſt ſet down to my dinner (5).

Almar se sirve aquí de los tópicos más manidos sobre el escudero: su afición a los refranes y su gula. Pero, además, el dramaturgo inglés establece una oposición evidéntisima entre la actitud romántica de don Quijote enamorado y el proceder glotón, egoísta y perezoso de Sancho. Los ejemplos de la comicidad de Sancho se suceden a lo largo de la obra. Sirva de botón de muestra su imitación del tono romántico de don Quijote para argumentar que la bacía no es yelmo, como indica la acotación: “*Imitating him*) Then if that baſin be not a baſin, what may that baſin be?” (5), o sus críticas a la representación de Maſter Peter, de la que asegura que la música le recuerda a sus gorrinos comiendo y que los actores son feos. Cuando don Quijote le increpa que no sabe nada de teatro, Sancho repone expeditamente: “Juſt ſo, and thoſe are the kind of people who generally make the ſevereſt critics” (5). Sin embargo, hacia el final de la obra, Sancho comienza a adquirir cualidades más nobles, al igual que en la novela original. La escena II,ii, dedicada al gobierno de Barataria, comienza con un caballero riendo ante la perspectiva de recibir a Sancho como gobernador. Así las cosas, Sancho hará frente a las burlas con decisión y pragmatismo. Cuando el

barbero le receta que se le extraiga seis galones de sangre para prevenir un decaimiento en su delicada salud, Sancho le increpa que si le saca una sola gota ordenará que le corten la cabeza. Cuando el *taster* dispone que retiren el tercero de los platos que han servido al gobernador, Sancho interroga al barbero a cuánto ascienden los emolumentos del catador; al saber que la cifra monta 6.000 coronas anuales, el gobernador zanja la cuestión: "Then let him be discharged; I will save the Money, and I can take the Business off his hands with a deal of pleasure. He's a damned cannibal" (11). Almar no permite a Sancho lucirse con sentencias de la inteligencia y el buen juicio de la novela de Cervantes. El gobierno de Barataria se cierra con Sancho acobardado ante el sitio de su plaza por el emperador de Galgochees. Al final de la obra, Sancho adquiere cierta nobleza: cuando su señor ha sido derribado y el barbero se dispone a golpearle, Sancho, indica una acotación, "rushes in, with a Shield ... and receives the blow" (13), declara haber abdicado de su gobierno y condiciona su sino al de don Quijote.

Las implicaciones de todo lo anterior en el estudio de la interpretación de *Don Quijote* se revelan trascendentales. Henos en pleno Romanticismo, ante un afamado dramaturgo, autor de numerosas obras que se anuncian como melodramas y como dramas románticos, pero que adapta *Don Quijote* para producir una obra fundamentalmente cómica. *Don Quixote; or The Knight of the Woeful Countenance. A Romantic Drama* prueba fehacientemente que la interpretación profunda y esencialmente romántica de la novela de Cervantes, la *Romantic approach* como la ha bautizado Close, no había calado en todos los estratos de la sociedad. O, en otras palabras, que no hubo tal *Romantic approach*, sino una percepción más ecléctica de *Don Quijote*, como una obra tragicómica,<sup>16</sup> tesis que refuerza la *Comic Opera* de Harriet Stewart.

Al siguiente año del estreno y publicación de la obra de Almar, se publica en Londres *Don Quixote, or, the Knight de la Mancha, a Comic Opera, in three acts*. La autora firma la obra como Mrs. Colonel Stewart, siendo su nombre de pila Harriet y su apellido de soltera Wainwright. Este segundo *Don Quixote* del siglo XIX es considerablemente más extenso que el primero; se extiende hasta las 57 páginas y consta de tres actos: el primero de nueve escenas, el segundo de ocho escenas, y el tercero de nueve escenas. Como en toda adaptación, la autora hubo de seleccionar una serie de aventuras del original. El acto I comienza con los amigos de don Quijote

16 La etiqueta "Comi-tragedia" ha sido empleada recientemente por Cascardi en un intento (muy atinado) por zanjar la cuestión de la *Romantic Approach*.

lamentando su salida, continúa con don Quijote y Sancho en su visita a El Toboso, el encuentro con las tres aldeanas, el descenso a la cueva de Montesinos y el retablo de maese Pedro. El segundo acto comienza con la aventura del barco encantado, sigue con algunas bromas en el palacio ducal. El tercer acto comienza con Merlín instando a Sancho a que se dé los tres mil azotes, continúa con el vuelo de Clavileño, la derrota de don Quijote por el caballero de la Blanca Luna y acaba con don Quijote recuperado en su casa. Junto a estos se añaden otros pasajes concebidos por Stewart.

Como hiciese Almar, Stewart cambia el nombre de la sobrina, que aquí se llama Dorothea, y le asigna un enamorado, que es Sampson Carrasco. Se introduce de esta suerte una trama filigráfica y de regusto romántico. Sin embargo, al contrario que el *Don Quixote* de Almar, el amor de Carrasco y Dorothea no estructura ni confiere unidad a la obra, sino que aparece como un motivo más en el hilo de las aventuras del caballero y su escudero. Añade Stewart otro hilo de carácter amoroso: Nicholas, el barbero, pretende a Teresa Panza. Pero este motivo no se desarrolla: Nicholas trata de besar a Teresa y ésta lo rechaza con determinación (en la escena I, vi). El ripio de la relación amorosa de Dorothea y, hasta cierto punto, el atrevimiento de Nicholas no vienen sino a añadir una insustancial nota romántica.

Stewart recurre a algunas de las aventuras mejor conocidas del público lector: el retablo de maese Pedro y la derrota de don Quijote por el caballero de la Blanca Luna. El resto de los episodios no cabe calificar de notorios, especialmente la aventura del barco encantado. Al contrario que Almar un año antes, o que Ayres y Pilon en el siglo XVIII, Stewart parece decantarse por episodios que quizá fuesen menos conocidos del público. Ello puede deberse a que la autora procurase diferenciar su adaptación de las anteriores, especialmente de la de Almar, con la cual habrían de compararla público y críticos. La recreación de la mayoría de estos episodios es muy fiel a la novela española, lo que quizá se deba a que Stewart esperase que el público no los conociese.

Todos los episodios recreados por Stewart proceden de la segunda parte de *Don Quijote*, en la cual el caballero protagonista se halla expuesto a las bromas de los duques. Así las cosas, como ha demostrado Allen, es en esta segunda parte donde el caballero protagonista aparece de una guisa menos ridícula, pues viene a culminar un proceso de “desengaño” (Allen 108). La comicidad que se anuncia en el subtítulo del *Don Quixote* de Stewart se debe eminentemente al personaje de Sancho. Su esposa difiere considerablemente de la que pinta Almar: en la obra de Stewart, Teresa Panza se



asemeja mucho más al original cervantino. Véase, por ejemplo, su primera intervención, hablando en soliloquio, que sigue a los lamentos del resto de los personajes: “Here’s a fine kettle of fish truly! My poor dear, dear, husband bamboozled-inveigled from his house and home by that crazy addle-pated mad townsman of our’n, for mad he is, or my name is not Teresa Panza” (6).

Los ejemplos de la comicidad de Sancho son sin número. Por ejemplo, Stewart sigue fielmente la ejecución de los azotes de Sancho y así lo indica una acotación: “He lashes a tree, expressing pain by sighing, groaning, and shrieking. Quixote keeps reckoning with his fingers the strokes, and dodges Sancho (after the symphony of the duet) around the tree” (54). Don Quijote, abrumado por los gemidos de Sancho, le insta a que interrumpa la penitencia; Sancho, con el mismo empaque cómico que en la novela cervantina, declara decidido que no cejará en su empeño.

La comicidad de Sancho se exagera de ordinario, siendo el ejemplo más ilustrativo, quizá, la aventura de la cueva de Montesinos (escena I, vii). Aquí contrasta el valor y la determinación de don Quijote por explorar la gruta que el leñador Lopez [sic] asegura que está embrujada, con la cobardía de Sancho. En una primera acotación se presenta al escudero que “Looks around in terror” (16) y, poco después, “Quaking with terror” (17). Cuando el caballero se dispone a descender, Sancho, indica una acotación, “dismounts in haste, and lays hold of Don Quixote, drawing him back in great alarm” (17). La reacción del caballero es terminante: “Peace coward! Alive or dead, I go” (17). Esta escena presenta mejor que ninguna otra los papeles que a don Quijote y a Sancho corresponden en el *Don Quixote* de Stewart: don Quijote aparece como un valeroso caballero sin apenas tintes de locura, mientras que su escudero se demuestra un cobarde. Más significación aun entraña el hecho de que en esta aventura don Quijote ve la realidad donde Sancho sufre alucinaciones:

SAN.: (*terrified*) Oh! Oh! Oh! A legion of devils! Oh! Oh! Oh! (*trembling and quaking*).

QUIX.: Thy apprehensions are groundless Sancho, rise up man, for know ‘tis only a fight of crows and jackdaws, which have occasioned thy dismay, they are probably sent as messengers of good luck, and prognosticate success to me, in this my advent’rous achievement.

SAN.: (*mournfully*) were there no birds of ill-luck among them? No bats? No owls?

QUIX.: Not one thank heaven! So now my friends let me down (18).

La misma actitud de ambos personajes se repite en la aventura de Clavileño. Mas, aunque el peso de la comedia lo lleve Sancho, ocasiones hay en que don Quijote no aparece en la obra de Stewart de guisa romántica. En efecto, de él se burlan —en su ausencia— los sirvientes de los duques (32) y a él motejan de loco los molineros (25).

El *Don Quixote* de Stewart posee una trascendencia perentoria para el entendimiento que los ingleses de época romántica tenían de la novela de Cervantes. Lo cómico depende mayormente de las actitudes y las actuaciones de Sancho, hasta el punto de que don Quijote casi pasa a un segundo plano. La adaptación de Stewart se demuestra notablemente fiel al original cervantino, no sólo en la recreación de la mayoría de los episodios que rescata, sino también en la presentación de los personajes. Las conclusiones que Allen presenta en torno al proceso de desengaño experimentado por el caballero y la actitud final del escudero se aplica a la perfección al *Don Quixote* de 1834: "The epiphany does not include Sancho; on the contrary, though it is he who articulates the statement that makes the explicit the implicit process of self-mastery as victory, his own situation presents a comic reduction of Don Quixote's self-discovery, since he is unable to assimilate fully the lessons of the governorship" (Allen 112).

Si en Almar teníamos un autor de reconocido prestigio que presenta como drama romántico lo que en realidad debe reconocerse como una comedia, en Stewart hallamos una autora que, en el corto espacio de un año desde Almar, compone una adaptación que reconoce y presenta como cómica. Tampoco carece de importancia la procedencia social de Stewart. Antes de su *Don Quixote* había publicado *A Sermon* (1830), basado en el evangelio según San Mateo, a que siguieron *Critical Remarks on the Art of Singing* (1836) y *The Tuscan Vase; a moral tale* (1840, reeditado en 1854). Esta autora pertenecía a un entorno intelectual: era nuera de Dugald Stewart, catedrático de Filosofía Moral en la Universidad de Edimburgo (hijo a su vez de un catedrático de Matemáticas de la misma universidad), autor de numerosos trabajos científicos en cuyo honor se erigió un monumento en 1831 —aún en pie—, en uno de los lugares más prominentes de la ciudad.<sup>17</sup>

17 La National Library of Scotland posee en sus fondos un total de 113 volúmenes (muchos reediciones) de Dugald Stewart. Entre las reediciones más recientes de sus trabajos se cuentan *British Linguistics of the 19th Century* (Londres: Routledge, 1994) y *The*

Su esposo, el Coronel Stewart, publicó *Some considerations on the policy of the Government of India, especially with reference to the invasion of Burmah* (Londres, 1826), *Remarks on the State and Policy of the Nation* (Londres, 1828) y *An examination of the principles and tendency of the Ministerial plan of reform* (Edimburgo, 1831). Si la *Romantic approach* hubiese, en Inglaterra, calado hondo, llamaría poderosamente la atención que la autora de un sermón, un tratado de música y una *moral tale*, nuera de uno de los principales filósofos de Gran Bretaña y esposa de un coronel autor de ensayos de política, dejase de apreciar la interpretación romántica de *Don Quijote* para componer una ópera cómica.

En conclusión, Almar y Stewart demuestran lo apuntado por Coleridge (supra): que en el Romanticismo inglés se leyó y se entendió *Don Quijote* como una oposición del idealismo del caballero frente a la actitud mundana y cómica de su escudero. Las adaptaciones de la primera mitad del Diecinueve demuestran palmariamente que *Don Quijote* no se asimiló como una obra exclusivamente romántica, sino que hubo dos modos de entenderla: como una obra de abismal calado ontológico —como la más triste de las historias según la denominó Byron— y como una comedia. Los ensayos de Hazlitt y Coleridge pueden evidenciar que entre los pensadores *Don Quijote* se entendió como una exaltación del idealismo; la adaptación de Almar constata que la mayoría de las gentes apreciaban aún la comicidad de la novela cervantina, quizá por encima de su dramatismo romántico. La obra de Stewart constata la posición de Almar y propende aun más hacia la comicidad de la obra. Como consecuencia de ello, se revela palmario que la *Romantic approach* se limitó, al menos en Inglaterra, a la élite de pensadores y que esta *Romantic approach* no se impuso al resto de la población.

THE UNIVERSITY OF EDINBURGH  
j.ardila@ed.ac.uk  
garridoardila@hotmail.com

#### Obras Citadas

- Allen, John J. *Don Quixote: Hero or Fool? Remixed*. Newark: Juan de la Cuesta, 2008.  
Almar, George. *Don Quixote; or The Knight of the Woeful Countenance. A Romantic*

- Drama, in Two Acts*. Londres: John Dicks, 1833.
- Alvar, Carlos, ed. *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid: Castalia, 2005-07.
- Ardila, J. A. G. *Cervantes en Inglaterra: el Quijote en los albores de la novela británica*. Liverpool: Liverpool University Press, 2006.
- . "Sancho Panza en Inglaterra: *Sancho at Court* de Ayres y *Barataria* de Pilon." *Bulletin of Hispanic Studies* 82.5 (2005): 551-69.
- . "The Reception and Influence of Cervantes in Britain, 1607-2005." *The Cervantean Heritage*. Ed. Ardila. 2-31.
- , ed. *The Cervantean Heritage. The Influence and Reception of Cervantes in Britain*. Oxford: Legenda, 2009.
- . "Thomas D'Urfey y la recepción del *Quijote* en el siglo XVII inglés." *Hispanic Research Journal* 10.2 (2009), 91-107.
- Arellano, Ignacio. "Cervantes en Calderón." *Anales Cervantinos* 35 (1999): 9-35.
- Argelli, Annalisa. "Don Quixote's Adventures in England, from Pre-Restoration to Romanticism." *Rivista di Letterature Moderne e Comparate* 55.2 (2002): 13-33.
- Armistead, Samuel. "Don Quixote: An Autobiographical Allegory." *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*. Ed. Mark Groundland. University, Mississippi: Romance Monographs, University of Mississippi Press, 2008. 9-14.
- Bardon, Maurice. *Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe siècle. 1605-1815*. París: Champion, 1931.
- Barrio Marco, José Manuel. "La proyección artística y literaria de Cervantes y *Don Quijote* en la Inglaterra del siglo XVII: los cauces de recepción en el contexto político y cultural de la época." *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*. Eds. Barrio Marco y Crespo Allué. 19-71.
- Barrio Marco, José Manuel y María José Crespo Allué, eds. *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007.
- Burton, A. P. "Cervantes the Man Seen Through English Eyes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries." *Bulletin of Hispanic Studies* 45 (1968): 1-15.
- Canavaggio, Jean. *Don Quijote: Del libro al mito*. Madrid: Espasa, 2006.
- Cascardi, Anthony. "'Comi-tragedia' in Cervantes: *Don Quixote* and the Genealogy of the 'Funny Book'." *CIEFL Bulletin* 15-16 (2005-06): 19-37.
- Close, Anthony J. *The Romantic Approach to Don Quixote. A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- . *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . *A Companion to Don Quixote*. Londres: Tamesis, 2008.
- Darby, Trudi L. "Cervantes in England: the Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama, c. 1615-1625." *Bulletin of Hispanic Studies* 74 (1997): 425-41.

- Darby, Trudi L. y Alexander Samson. "Cervantes on the Jacobean Stage." *The Cervantean Heritage*. Ed. Ardila. 206-22.
- De Bruyn, Frans. "The Critical Reception of *Don Quixote* in England, 1605-1900." *The Cervantean Heritage*. Ed. Ardila. 32-52.
- Dearmer, Jessie Mabel. *Three Plays. Don Quixote. A Romantic Drama. The Dreamer, A Poetical Drama. The Soul of the World, A Mystery Play*. Londres: Erskine Macdonald, 1916.
- Donahue, Darcy. "Cervantes as Romantic Hero and Author: Mary Shelley's *Life of Cervantes*." *The Cervantean Heritage*. Ed. Ardila. 181-89.
- Eisenberg, Daniel, "The Influence of *Don Quixote* on the Romantic Movement," *A Study of Don Quixote*. Newark: Juan de la Cuesta 2007. 205-23
- Fernández-Morera, Darío y Michael Hanke, eds. *Cervantes in the English Speaking World*. Barcelona y Kassel: Edition Reichenberger, 2005.
- Flores, R. M. *Sancho Panza Through Three Hundred Seventy-Five Years of Continuations, Imitations, and Criticism, 1605-1980*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982.
- Gordon, Scott Paul. *The Practice of Quixotism. Postmodern Theory and Eighteenth-Century Women's Writing*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Ishaghpour, Youssef. *Orson Welles cineaste: une camera visible*. París: Éditions de La Différence, 2001.
- Jurado Santos, Agapita. *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005.
- Knowles, Edwin B. "Cervantes and English Literature." *Cervantes Across the Centuries*. Eds. Á. Flores y M. J. Benardete. Nueva York: Gordian Press, 1969. 277-303.
- LaGrone, Gregory G. *Imitations of Don Quixote in the Spanish Drama*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1935
- Luis-Martínez, Zenón y Luis Gómez Canseco, eds. *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento / Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance*. Newark: Juan de la Cuesta, 2006.
- Mancing, Howard. *The Cervantes Encyclopedia*. 2 vols. Westport: Greenwood Press, 2003.
- . "The Quixotic Novel in British and American Literature." *CIEFL Bulletin*, New Series 15-16 (2005/06): 1-18.
- . "Reseña de *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. I." *Cervantes* 27.2 (2007): 232-38.
- . "The Origin of The Impossible Dream." *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*. Ed. Mark Groundland. University, Mississippi: Romance Monographs, University of Mississippi Press, 2008. 79-90.
- . "The Quixotic Novel in British Fiction of the Nineteenth and Twentieth Centuries." *The Cervantean Heritage*. Ed. Ardila. 104-15.
- Mazouer, Charles. "L'Illusion dans la Trilogie dramatique de Guérin de Bouscal." *Cervantès en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Bulletin de l'Association internationale des Études françaises* 48 (1996): 165-84

- Morrison, George Ernest. *Alonzo Quixano, otherwise Don Quixote. A Dramatization of the Novel of Cervantes*. Londres: Elkin Mathews, 1895.
- Neville, Jane. "Cervantes in Britain: A Bibliography." *The Cervantean Heritage*, ed. Ardila. 259-67.
- Paulson, Ronald. *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Portillo García, Rafael. "El Quijote en el teatro de la Restauración inglesa (1660-1714): el caso de Thomas D'Urfey." *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*. Ed. Barrio Marco y Crespo Allué. 93-102.
- Randall, Dale B. J. y Jackson C. Boswell. *Cervantes in Seventeenth-Century England. The Tapestry Turned*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Ricapito, Joseph. "Cervantes and the Funny Book Syndrome." *A Celebration of Brooklyn Hispanism*. Eds. Malva Filer, Dominick Finello y William Sherzer. Newark: Juan de la Cuesta, 2004. 13-44.
- Sola Buil, Ricardo J. "Alfred, Lord Tennyson: *Don Quijote* como modelo romántico de caballero artúrico." *La huella de Cervantes y del Quijote en la anglosajona*. Eds. Barrio Marco y Crespo Allué. 187-96.
- Staves, Susan. "Don Quixote in Eighteenth-century England." *Comparative Literature* 24 (1972): 193-215.
- Stewart, Mrs. Mathew. *Don Quixote, or, the Knight de la Mancha, a Comic Opera, in three acts*. Londres: E. & J. Thomas, 1834.
- Martínez Torrón, Diego y Bernd Dietz eds. *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Madrid: Sial, 2005.
- Valle, Daniela dalla. "Don Quichotte et Sancho dans la France de Louis XIII: la trilogie comique de Guérin de Bouscal." *Revue de Littérature compare*, 53 (1979): 32-461.
- Wasserman, Dale. *The Impossible Musical*. Nueva York : Applause, 2003.
- Wood, Sarah F. *Quixotic Fictions of the USA, 1792-1815*. Oxford: Oxford University Press, 2005.