

La traza cervantina en los libros de caballerías ingleses: *Moriomachia* (1613) y *Don Zara del Fogo* (1656)*

PEDRO JAVIER PARDO**

Resumen

Este artículo se ocupa de dos obras inglesas del siglo XVII, *Moriomachia* y *Don Zara del Fogo*, que, pese a mostrar de manera ostensible la huella del *Quijote* y haber sido mencionadas de pasada en algún trabajo sobre la presencia de Cervantes en las letras inglesas, no han sido sometidas al escrutinio cervantino hasta ahora. Tal escrutinio exige, en primer lugar, su contextualización en el marco de la recepción inglesa de los libros de caballerías hispánicos, que incluye traducciones, imitaciones y parodias. En segundo lugar, este trabajo las analiza dentro de esta última categoría, más específicamente como *romances* burlescos, para así distinguirlos de los *anti-romances* quijotescos que la parodia cervantina también inspiró. Con esta distinción en mente, el artículo finalmente configura un corpus de obras inglesas anticaballerescas que permiten extraer algunas conclusiones de interés sobre la recepción del *Quijote* en Gran Bretaña.

Palabras clave: *Don Quijote*; *Moriomachia*; *Don Zara del Fogo*; recepción; libros de caballerías; *romance* burlesco; *anti-romance*.

Title: The Cervantean Trace in English Chivalric Romances: *Moriomachia* (1613) and *Don Zara del Fogo* (1656)

Abstract

This article deals with two seventeenth-century English works, *Moriomachia* and *Don Zara del Fogo*, which, even if they openly display the trace of *Don Quixote* and have been mentioned in passing by some studies on Cervantes's presence in English letters, have not been subjected to the Cervantean scrutiny so far. Such scrutiny requires, firstly, being framed in the context of the English reception of Peninsular chivalric romances, including

* Este artículo es parte del proyecto de I+D+i PGC2018-093792-B-C21 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER «El *Quijote* Transnacional».

** Universidad de Salamanca. pardo@usal.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8347-5738>

translations, imitations, and parodies. Secondly, this paper analyzes them within this latter group, and more specifically as mock romances, so that they can be distinguished from the quixotic anti-romances similarly inspired by Cervantean parody. With this distinction in mind, the article finally builds a corpus of English anti-chivalric works, which prompts some interesting conclusions about the reception of *Don Quixote* in Great Britain.

Keywords: *Don Quixote*; *Moriomachia*; *Don Zara del Fogo*; Reception; Chivalric Romance; Mock Romance; Anti-romance.

Cómo citar este artículo / Citation

Pardo, Pedro Javier. 2022. «La traza cervantina en los libros de caballerías ingleses: *Moriomachia* (1613) y *Don Zara del Fogo* (1656)». *Anales Cervantinos* 54: 373-399. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2022.015>

Alrededor de 1694 se publicó en Londres la que puede considerarse la primera imitación del *Quijote* en la prosa narrativa inglesa, *The Essex Champion*, escrita por William Winstanley, sobre la que ya escribí en un artículo previo (Pardo 2018). Uno de los rasgos que llama la atención en tal imitación es su literalidad, que viene dada en gran medida por el hecho de que es la lectura de libros de caballerías hispánicos traducidos al inglés la que arrastra a su protagonista, Billy, a creerse caballero andante y salirse a los caminos de Essex en busca de aventuras, imitando sin saberlo no tanto a los héroes de sus lecturas como al propio don Quijote. Esta coincidencia en el blanco paródico de *Quijote* y *Champion* nos alerta sobre la difusión y popularidad que tuvo en las letras inglesas el género caballeresco nacido en la Península Ibérica, así como sobre la necesidad de estudiar su recepción en Gran Bretaña si queremos entender, a su vez, la del *Quijote*. La reciente aparición del volumen colectivo coordinado por Jordi Sánchez-Martí sobre el tema¹, que subsana las deficiencias y lagunas que existían en los estudios previos, así como la poco conocida existencia de otras parodias caballerescas inglesas en las que puede discernirse la huella del *Quijote*, invita a volver a adentrarse en este territorio inexplorado de las andanzas del hidalgo en suelo inglés. Mi intención al hacerlo no es ocuparme otra vez de *The Essex Champion*, sino analizar por

1. *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700* está compuesto por capítulos escritos por diferentes especialistas que cubren las traducciones inglesas del corpus caballeresco hispánico ordenadas por ciclos, más dos apéndices en los que se ofrecen reseñas biográficas de los traductores ingleses de libros de caballerías y un listado de ediciones. El libro de Sánchez-Martí (2020a) se ha visto espléndidamente complementado por otro aparecido unos meses después, *Iberian Chivalric Romance*, editado por Leticia Álvarez Recio (2021). Si el primero está concebido como una introducción a la recepción inglesa de los libros de caballerías dirigida a un público de especialistas en literatura española, el segundo, escrito en inglés y dirigido a expertos en este ámbito, tiene un carácter más especializado y se ocupa de temas más específicos.

primera vez desde una perspectiva cervantina dos relatos que, junto con el de Winstanley y algún otro que se mencionará más abajo, formarían parte de una tradición caballeresca inglesa de carácter burlesco en la que confluyen los libros de caballerías y la parodia cervantina a lo largo del siglo XVII. Hay que partir, por tanto, de su contextualización no solo dentro de las traducciones, como ya hice en mi artículo previo, sino también de las imitaciones generadas por los libros de caballerías hispánicos en Gran Bretaña. Y habrá que concluir delineando una visión de conjunto de esa tradición anticaballeresca que ayuda no solo a completar nuestro conocimiento, sino a entender algunas de las peculiaridades de la recepción inglesa del *Quijote*.

1. LOS LIBROS DE CABALLERÍAS EN INGLATERRA

El ciclo caballeresco peninsular que desembarca antes en suelo inglés es el generado a partir del *Espejo de Príncipes y Cavalleros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra. Su primer libro fue traducido por Margaret Tyler con el título de *The Mirror of Princely Deeds and Knighthood* (1578), traducción a la que suceden las de Robert Parry de los dos libros restantes de la primera parte de Ortúñez (II, 1585 y III, 1586?), de otros dos que forman la segunda parte o primera continuación escrita en castellano por Pedro de la Sierra Infanzón (IV-V, 1583) y el primero de una segunda continuación o tercera parte de Marcos Martínez (VI, 1598). Un anónimo L.A. completará la traducción al inglés de los dos libros restantes de esta tercera parte (VII, 1598 y VIII, 1599) y un traductor desconocido, pero identificado de nuevo como Parry, lo hará con la cuarta parte del mismo continuador (IX, 1601)². De esta manera, las cuatro partes españolas darán lugar a nueve volúmenes en su versión inglesa (Boro 2020, 13), una subdivisión que será recurrente en la recepción británica y que impide establecer de forma automática la correspondencia entre volúmenes españoles e ingleses. La figura que consolidó esta práctica editorial en Inglaterra fue Anthony Munday, promotor y autor de las traducciones de los ciclos del *Palmerín* y del *Amadís*.

Munday, sin duda el agente en este proceso de recepción más estudiado hasta el momento (*vid.* Álvarez Recio 2021), es responsable de todas las traducciones inglesas palmerinianas, que no empiezan, como sería de esperar, con sus primeros libros, sino con los dos del *Palmeirim de Inglaterra* escritos por el portugués Francisco de Moraes (primera edición portuguesa en 1564, pero traducción castellana anterior de 1547), por obvios motivos nacionalistas. A su *Palmerin of England* (I-II, 1581-1585?³), Munday añadiría un libro III tomado de la continuación italiana de 1559 de Mambrino Roseo, el gran traductor de

2. Así lo explica Joyce Boro (2020, 12-13), quien les da la numeración inglesa que reproduzco aquí.

3. Donna B. Hamilton (2020, 38) postula la existencia de esta edición perdida no solo del libro I, sino también del II y conjetura las fechas de publicación aquí indicadas.

libros de caballerías al italiano (III, 1602). Luego vendrían *Palmerin d'Olivia* (I-II, 1588), traducción del *Palmerin de Olivia* (1511), escrito posiblemente por Francisco Vázquez, aunque la autoría es incierta, *The Honourable, Pleasant and Rare Conceited History of Palmendos* (1589) y *Primaleon of Greece* (I, 1595; II, 1596; y III, 1597?), estos dos últimos procedentes del *Primaleón* castellano (1512), obra del mismo autor que el *Palmerin de Olivia*. Munday saca partido del carácter doblemente seriado –en partes subdivididas a su vez en libros– de los originales, publicando una parte en varios volúmenes independientes que habitualmente coinciden con sus libros, aunque no necesariamente, como en el caso del *Palmendos*, formado por los cuarenta y cinco primeros capítulos desgajados del primer libro del *Primaleón* (que narran las hazañas de Polendos, hijo de Palmerín y hermano de Primaleón), siguiendo en ello a la traducción francesa (donde se reducen a treinta y dos capítulos).

Munday es también el traductor del ciclo del *Amadís*, empezando por los cuatro libros que integraban el *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo. Como era su costumbre, Munday traduce del francés (de la famosa traducción de Nicolas de Herberay des Essarts) y en volúmenes independientes (I, 1590?; II, 1595; y III-IV, 1618). En 1598 aparece la traducción anónima del libro V –las *Sergas de Esplandián* (1510), continuación del *Amadís* escrita por el propio Montalvo–. El ciclo queda ahí detenido, como resultado tal vez de la muerte de Munday en 1633, pero también del parón en la producción editorial de libros de caballerías (en los años 30 solo se publicaron dos títulos y en los 40 ninguno) que podría estar relacionado con la Guerra Civil Inglesa (*vid.* Ortiz-Salamovich 2020, 166)⁴. La producción se retoma en los 50, cuando no solo reaparecen obras ya publicadas, sino nuevas traducciones. En este momento entra en acción la otra gran figura de la recepción inglesa de los libros de caballerías peninsulares, Francis Kirkman, quien revive el interés por el *Amadís* con su traducción del libro VI (1652). La intervención de Kirkman más de cincuenta años después para continuar el ciclo dará lugar a la traducción del libro VIII (1664), realizada por un anónimo W.P., y a la muy tardía y de nuevo anónima del libro VII (1693).

La intervención de Kirkman fue aún más decisiva en el cuarto ciclo caballeresco en lengua inglesa, el iniciado por el anónimo L.A. (el mismo que ya había vertido al inglés dos libros del *Mirror*) al traducir en 1598 la versión italiana del *Belianis de Grecia* (1547) de Jerónimo Fernández, con el título *The Honour of Chivalry, or The Famous and Delectable History of Don Bellianis of Greece*. Kirkman, en este caso, deja de lado la función de traductor y asume la de imitador, pues la segunda y la tercera parte del *Bellianis of Greece*, publicadas en 1664 y 1672, respectivamente, son creaciones originales de quien, como afirma Rocío Sumillera (2020, 148-149), probablemente no había leído los tres libros añadidos por el autor español a su primero.

4. Falta solo mencionar otra obra traducida por Munday que no forma parte de estos ciclos. Se trata de *The Famous, Pleasant, and Variable History of Palladine of England* (1588), basada en la *Histoire Palladienne* (1555), traducción francesa del anónimo *Don Florando de Inglaterra* (1545).

Kirkman volverá a publicar su segunda parte con un resumen de la primera (ambas fechadas en 1671), en un mismo volumen con su tercera (esta fechada en 1672). Este volumen de 1671-1672 es muy significativo porque Kirkman escribe para él un prefacio de solo dos páginas pero apretada letra dirigido «Al lector», que es posiblemente el documento más importante para el estudio de la recepción de los libros de caballerías en el Reino Unido, y que ya comenté en mi artículo previo.

Kirkman es también relevante para tal estudio por lo que narra en su relato autobiográfico *The Unlucky Citizen* (1673), centrado en sus primeros veinte años de vida, aunque ficcionalizado por las numerosas historias intercaladas y su forma picaresca. En él detalla sus lecturas caballerescas juveniles y cómo estuvieron a punto de convertirlo en «otro don Quijote» (1673, 13), pues solo el miedo y los pocos años le impidieron lanzarse a los caminos en busca de caballeros a los que servir, convencido como estaba de su existencia, aunque acabaría como aprendiz de escribano. Tal convencimiento lo llevó a aprender francés de forma autodidacta (pensando que en Francia encontraría más caballeros, pues este tipo de historias estaban escritas en francés) y, gracias a ello, acabó traduciendo más tarde el libro VI del *Amadís*, cuya impresión cuenta que sufragó mediante la venta de algunos de los libros de caballerías que formaban parte de su biblioteca. Curiosamente, algo de ese quijotismo juvenil parece quedar de forma residual y lúdica en el narrador adulto cuando especula con la posibilidad de haber sido caballero andante o al menos escudero en una vida anterior. Ello explicaría el conocimiento del mundo caballeresco que le permitió continuar el *Belianís*, aunque, matiza, también pudo hacerlo por inspiración, como escribían las vidas de los caballeros personajes como Frestón o Urganda, por lo que concluye que seguramente fue escudero y no caballero, al que su amo le consiguió el gobierno de una ínsula, como Amadís a Gandalín o don Quijote a Sancho Panza (1673, 19-21). Kirkman ilustra así una interesante progresión de la lectura inmersiva a la quijotesca necesidad de convertirla en acción que, frustrada, encuentra salida y sustituto primero en la traducción del *Amadís* y luego en la autoría del *Belianís*: de la lectura a la traducción y de la traducción a la imitación autoral, sucedáneo de la imitación actancial que no llegó a hacerse efectiva (de forma inversa a como ocurre con don Quijote, quien de alguna manera escribe con sus acciones un libro de caballerías).

Las de Kirkman son las dos únicas continuaciones originales inglesas de un libro de caballerías hispánico, pero Kirkman no es el primer traductor en dar el salto a la creación: ya lo habían hecho antes Munday con su *Zelauto, the Fountain of Fame* (1580), cuyos paralelismos con los Palmerines ha analizado Sánchez-Martí (2016); y Robert Parry, autor de *Moderatus, the most Delectable and Famous History of the Black Knight* (1595). A estos traductores convertidos en imitadores hay que añadir el autor que es sin duda el principal exponente del género en las letras inglesas, Emanuel Ford. Ford llevó la fórmula de la ficción griega o bizantina al terreno caballeresco en *Ornatus and Artesia* (1599?),

pero se adentró de lleno en este último bajo la evidente inspiración de los modelos hispánicos, con su mismo énfasis en el amor y la dama junto con las armas y lo militar, en *Parismus* (1598), *Parismenos* (1599) y *Montelion* (c. 1600). El panorama de imitadores ingleses de los modelos hispánicos no estaría completo sin incluir a aquellos que no lo hicieron de manera tan literal, sino que los transformaron para producir un tipo de narrativa caballerescas que podríamos llamar *híbrida* o *sincrética*. Se trata de relatos que amalgaman diferentes tradiciones caballerescas, incluida la hispánica, y las llevan a un terreno patriótico y/o burgués para producir obras como la tremendamente popular *The Seven Champions of Christendom* (I, 1596 y II, 1597), de Richard Johnson, que narra en clave caballerescas las hazañas de san Jorge, santo patrón de Inglaterra. Johnson potencia la perspectiva cristiana, religiosa y política que puede encontrarse en el género caballeresco hispánico y que había pasado a segundo término en Ford, y la redirige hacia lo patriótico inglés. En *Tom a Lincoln* (1599), Johnson hace confluír en el terreno caballeresco esta vena patriótica con otra burguesa o mercantil que había explorado en *The Nine Worthies of London* (1592), al poner la historia de su humilde protagonista en un contexto artúrico. En esta misma corriente sincrética hay que mencionar a Henry Roberts, quien partió de la imitación más literal representada por Ford, observable en su *Pheander; the Maiden Knight* (1595), para finalmente con *Haigh for Devonshire* (1600) convertir a un ciudadano en héroe.

En esta redefinición del heroísmo en términos patrióticos y mercantiles se produce una transferencia de los valores aristocráticos propios del universo caballeresco a la esfera burguesa, sin duda para satisfacer a las clases medias autóctonas que eran las principales consumidoras de libros de caballerías. Todavía existe bien avanzado el siglo XVII algún exponente de este tipo de narrativa caballerescas burguesa que hace a ciudadanos londinenses sujetos de aventuras heroicas en obras hoy prácticamente olvidadas, por ejemplo, en una de William Winstanley, el autor de *The Essex Champion*, titulada *The Honour of Merchant-Taylors* (1668), o en *London's Glory, or The Famous and Valiant London Prentice*, de John Shirley. Con toda probabilidad este John Shirley es el mismo que en los años 80, en el declive de los libros de caballerías en Gran Bretaña, destacó como autor de compendios de sus títulos más conocidos⁵. En 1683 Shirley dio a la imprenta una nueva versión de los tres libros del *Belianis* compuesta por la traducción de L. A. del primero más su propia paráfrasis de los dos siguientes de Kirkman, aunque asumiendo en exclusiva su autoría (Sumillera 2020, 153-155). Además, produjo las versiones resumidas del *Palmerin of England* (1685) y del *Amadis* (publicada por primera vez

5. En esta fase final, los libros de caballerías sobreviven sobre todo en versiones resumidas (*abridgements*) y en compilaciones o *chapbooks* donde conviven con otros géneros. Bajo esta forma se siguen leyendo en el siglo XVIII y llegan a las puertas del XIX, cuando aparecen dos nuevas versiones del *Amadis* y el *Palmerin* que el poeta e hispanista Robert Southey da a la imprenta en 1803 y 1807, respectivamente, la primera de ellas realizada directamente desde el español, según Helen Moore, quien también informa de otra traducción del *Amadis*, en verso y desde el francés, obra de W. S. Rose, del mismo año (2020a, 110).

posiblemente en 1684-85, aunque solo se conserva copia de la reimpresión de 1702, *vid.* Sánchez-Martí, 2020c, 202). Ello lo convierte en el agente más relevante en la recepción inglesa de los libros de caballerías en su última fase, tras la inicial que incluye las dos décadas finales del XVI y las tres primeras del XVII, en la que el protagonismo corresponde a Munday, y la segunda que va de los años 50 a los 70 del XVII, en la que destaca Kirkman. Con ellos comparte, aunque en diferente medida, la doble intervención tanto en la recepción reproductiva (traducción, versión) como en la productiva (imitación, creación), demostrando así el vínculo genético que las une y que explica también la aparición de las parodias caballerescas que van a ser nuestro foco de atención a continuación.

2. LA PARODIA CERVANTINA: *MORIOMACHIA* (1613)

El salto de esta narrativa donde converge lo caballeresco y lo mercantil, que acabamos de describir, a la parodia es observable por primera vez en la pieza teatral que puede considerarse la primera imitación del *Quijote* en lengua inglesa. En efecto, tales productos híbridos son los modelos que siguen los ciudadanos protagonistas de *The Knight of the Burning Pestle*, la obra escrita por Francis Beaumont y representada en 1607 (aunque no publicada hasta 1613), cuando intentan poner en escena una obra dentro de la obra. Beaumont no solo parodia este tipo de narrativa, sino que satiriza las aspiraciones caballerescas de los burgueses londinenses mediante dos de sus representantes, George y Nell, que están asistiendo a una representación dramática y, descontentos con el cariz antiburgués de la misma, deciden sustituirla por otra que convierte a un ciudadano como ellos en héroe, y que van improvisando con la colaboración de los actores y de un aprendiz de su tienda, Rafe. Este se presta a interpretar a un tendero londinense aficionado a los libros de caballerías que decide convertirse en caballero andante y lanzarse a los caminos ingleses en busca de aventuras. Aunque en su primera aparición en el escenario Rafe aparece leyendo en voz alta un pasaje que la acotación escénica identifica como del *Palmerín de Inglaterra* (aunque Thomas [1920, 285] matizó que pertenece al *Palmerín de Olivia*), sus ambiciones caballerescas, que son en realidad las de sus jefes, imitan las de los héroes burgueses de las obras de Johnson y Roberts. El resultado de sus acciones, sin embargo, no es una trama caballerisca como las que podíamos encontrar en los textos de estos autores, sino una parodia cervantina de la misma, pues resulta de la yuxtaposición cómica de esferas incongruentes que se articula a través de un imitador quijotesco. De hecho, de más de uno, pues, como intenté demostrar en mi análisis de la obra (2001), los ciudadanos son los auténticos Quijotes de la misma, aunque su quijotismo es figurado frente al literal de Rafe. Beaumont está siguiendo este procedimiento cervantino casi noventa años antes de que lo haga Winstanley en la prosa de ficción inglesa. Esta prioridad del teatro

a la hora de parodiar un género narrativo no es tan sorprendente como pudiera parecer, pues el tipo de relato caballeresco híbrido que es el blanco de crítica de Beaumont había saltado de la narrativa al teatro en una famosa obra, *The Four Prentices of London* (1594) de Thomas Heywood, en la que se observa la hibridación característica de este subgénero heroico-ciudadano, y su ejemplo fue seguido por otros dramaturgos⁶. Beaumont muestra la facilidad con la que la hibridación de esferas –con la visión de mundo, valores, lenguaje, asociados a ellas– en principio alejadas y hasta antagónicas puede conducir a la burla y la parodia por su potencial conflictividad⁷. De esta forma, *The Knight of the Burning Pestle* apunta ya a principios del siglo XVII y desde el teatro a lo que podría considerarse otra tendencia en la recepción inglesa de los libros de caballerías: la definida por el humor, la comedia y la burla de las convenciones caballerescas, que conforma una categoría propia de *romance*⁸.

En su panorama de la narrativa popular en el siglo XVII, Salzman distingue tres tipos de *romance* caballeresco: el medieval de origen francés, que incluía los llamados *metrical romances* ingleses por estar escritos en verso; los renacentistas de España y Portugal que hemos repasado y que vinieron a suplir el agotamiento genérico y comercial de los anteriores; y las imitaciones inglesas de estos últimos, desde las más literales de Ford a las transformaciones híbridas de Johnson y Roberts. Aún hay un cuarto tipo que Salzman estudia en el capítulo XV de su monografía, significativamente titulado «Reactions to romance», y que él denomina *anti-romance*. Se trata de una variante cómica que se burla de las convenciones caballerescas mediante esa mezcla de esferas observable ya en las imitaciones que hibridan lo aristocrático y lo burgués, lo ciudadano y lo caballeresco, cuyo potencial paródico y satírico fue reconocido por Beaumont; y que se desarrolla al hacer que la hibridación, en vez de armoniosa y seria, al servicio de

6. La popularidad de la obra de Heywood dará lugar a otras que siguen su patrón, por ejemplo, *The Shoemaker's Holiday* (Thomas Dekker, c. 1599) o la anónima *The Travels of the Three English Brothers* (impresa en 1607).

7. Donovan apunta en esta dirección cuando comenta a propósito de *The Valiant London Prentice*: «And indeed there is an inherent contradiction when a character with homespun manners holds forth in a literary form designed to idealize the behaviour and the fantasies of the high aristocracy [...] The appropriation by middle-class writers of literary motifs for long held to be aristocratic prerogatives contains within it an explosive charge, which is always threatening to burst into comedy against the author's wishes, particularly when he attempt the high style» («*Hudibras* and its Literary Context», tesis doctoral, University of Birmingham, 1972, 53, accesible en: <<https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/3115>>).

8. Utilizo en este artículo el término *romance* con el sentido que tiene en inglés como relato de corte idealista que, además de dar cabida a lo maravilloso e irreal, posee una caracterización de personajes estilizada y maniquea, así como una acción basada en el ciclo aventurero y la casualidad, todo lo cual lo contraponen a la *novel*, esto es, la novela de corte realista. Véase Pardo (1999) para un desarrollo detallado de esta definición, que incluye las contribuciones más relevantes a la misma, entre las que destacan las de Beer (1970), Frye (1976) y Riley (1980). A estas podemos añadir la de Brownlee (1985), por dar cabida a las variantes cómicas o paródicas, y, para el *romance* medieval y renacentista inglés en sus diferentes modalidades, además de Salzman (1985), al que se cita a continuación, Cooper (2004) y Keymer (2017).

la transformación del género, sea incongruente y cómica, al servicio de su parodia⁹. Podemos considerar *The Knight of the Burning Pestle* como su primer ejemplo, al igual que *The Essex Champion* es posiblemente su último y más tardío exponente, alfa y omega de esta tradición anticaballeresca en la que puede detectarse un claro regusto cervantino. Pero entre estos dos hitos hay otros textos muy interesantes y poco estudiados, como los dos que aparecen en el subtítulo de este trabajo.

Robert Anton es el autor de *Moriomachia* (1613), un relato de solo 34 páginas en su primera y única edición, cuya naturaleza caballeresca, si no es evidente en el título, lo es en el nombre del protagonista, Tom Pheander, pues remite a la imitación inglesa de los libros de caballerías hispánicas reseñada más arriba, el *Pheander, The Maiden Knight* (1595) de Roberts, como indica Steven Moore (2013, 547). Anton, sin embargo, se apropia del universo y las convenciones del *romance* caballeresco para escribir una parodia del mismo. Tal intención paródica es ya evidente en los orígenes o nacimiento del héroe, que podría considerarse engendrado por la Reina de las Hadas, aunque de una peculiar manera: esta confunde a una vaca con un toro, juega con lo que toma por ubre, a lo que el toro se presta de buen grado, y, complacida por su buena disposición, decide convertirlo en un hombre. Lo sobrenatural propio del *romance* queda así rebajado o diluido en la jocosidad y hasta salacidad antiromántica del episodio, una dualidad que será constante en la obra y que crea la incongruencia que caracteriza a la parodia de inspiración cervantina. Esta inspiración se hace evidente también en las primeras aventuras del recién nacido caballero, pues tienen, además, claros ecos quijotescos, como ya detectó Donovan en su excelente análisis de la obra como parodia caballeresca¹⁰. En efecto, su creadora lo envía a la isla de Morotopia (de ahí el título de *Moriomachia*) para que inicie allí su carrera en la caballería andante con el sobrenombre que figura en el título de la obra de Roberts, que podría traducirse como ‘El caballero modesto’, aquí cargado de ironía. Se supone que este carácter primerizo y su desconocimiento del mundo en general explica las confusiones típicamente quijotescas en las que incurre en sus primeros encuentros.

9. Sigo en la concepción de la parodia las teorías de Hutcheon (1985) y Rose (1991), que la definen como imitación/repetición con incongruencia/distancia, aunque suscribo el propósito fundamentalmente cómico que Rose atribuye a tal incongruencia, frente a la visión de Hutcheon de que puede ser también serio (en ese caso, me parece preferible el término ‘reescritura’), si bien es cierto que la parodia no siempre se ríe de su blanco, por lo que ‘lúdico’, que es el régimen que Genette (1982) atribuye a la parodia como forma de hipertextualidad, podría ser un apelativo más exacto. En este trabajo, además, distingo la parodia *cervantina*, que se caracteriza por la yuxtaposición del universo caballeresco con una materialidad anticaballeresca de la que surge la incongruencia cómica, de la *quijotesca*, en la que tal yuxtaposición se produce, además, a través de un imitador actancial, el personaje que imita el blanco paródico; en eso diverge de la forma convencional de la parodia, en la que la incongruencia o distancia surge del tratamiento que el autor da a su blanco paródico, es decir, de la imitación autoral. La *parodia actancial*, esto es, a través de un imitador quijotesco, es un hallazgo cervantino decisivo en la historia de la novela o de las formas narrativas.

10. John Donovan, «*Hudibras* and its Literary Context», tesis doctoral, University of Birmingham, 1972, 63-67, accesible en: <<https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/3115>>.

En primer lugar, se encuentra a dos aldeanos que están trillando maíz con sendos mayales (en inglés *flail*, un término que designa tanto el instrumento agrícola como un arma guerrera), uno frente a otro a la antigua usanza, lo que le hace pensar que son dos caballeros que luchan entre ellos por efecto de un encantamiento. Tom les dice que vuelvan en sí, recuperen su espíritu noble y no se dejen vencer por hechizos nigrománticos. Los granjeros le contestan que siga su camino y no entorpezca su trabajo, pero él insiste en que la fortuna lo ha enviado para liberarlos de tales hechizos (*charms* en inglés). Aquí se produce una confusión de naturaleza lingüística que recuerda a algunas de las sanchopancescas prevaricaciones cuando uno de los campesinos, quienes no saben de encantamientos, entiende que con *charm* se refiere a *churn* (batir mantequilla) y le dice que su mujer y Marian están dentro *charming* (es decir, *churning*), que entre y hable con ellas. Y así lo hace el héroe, increpando a Marian como encantadora que esclaviza a los caballeros con su magia, mientras tira al suelo la máquina de batir mantequilla y la mantequilla misma¹¹. Marian pide auxilio para librarse del que llama ‘loco’ (*madde man*, 6), acuden los criados y atacan al intruso, aunque al final Marian pone paz.

Es evidente que el episodio está modelado sobre los muchos del *Quijote* en los que el hidalgo interpreta la realidad ordinaria en clave caballeresca de forma alucinada o simplemente errónea y ello hace que una lluvia de palos caiga sobre él. El mismo patrón se repite cuando, poco antes de entrar en Moropolis, la capital de Morotopia, toma por dama (*gentlewoman*) a una prostituta que camina acompañada por su chulo, a quien el narrador llama Sir Pandarin (*panderer* o *pander* es ‘proxeneta’ en inglés), y por su perro Lion. Al verlo correr hacia ella y oír a la dama gritar ese nombre, Pheander cree que está pidiendo que la salven de un león, por lo que desenvaina su espada y corre para socorrer a la que cree «virgen en apuros», cumpliendo su obligación de caballero andante y esperando que algún día los historiadores conviertan sus hazañas en materia de *romance*¹². Cuando ve que el perro lame su mano, el héroe se hace maravillas de cómo su virginidad ha obrado el prodigio, insistiendo así en su cómico error, como insiste también en ello el pareado en el que el narrador llama la atención sobre la falta de juicio del caballero al llamar ‘doncella’ a una prostituta. Este tipo de comentario autoral en forma de pareados, de naturaleza cómica y habitualmente degradante, será una constante en todo el relato¹³.

11. «As soone as he espied her, he sayd, Aha, haue I found thee at thy charme, thou fowle Inchauntresse? I speake to thee that keapest Knights in seruile slauery. Ile dissolve your Charmes and Circles, your Inuocations and Incantations» (1613, 5).

12. «... and therefore drew his sword, and speedily ranne to ayde the ouerpressed virgin, according to the othe and office of an arrant Knight [...] And comming to her, he sayd, feare not, fayre Sweeting, the outrage of this cruell rauening beast: for I will keepe you from any euill whatsoever may betyde you, that hereafter, Historyographers shal, Romanlike, stuffe out my valiant arts, with the bumbast of their perpetuall Inkhornes» (1613, 10).

13. Al apóstrofe de Tom («Now do I well perceiue, that you are a most spotlesse miraculous mayde: for that you are armed with the armour of pure honesty, against the insatiety of this all-deuouring Caniball» [1613, 10]), apostilla el narrador: «Pheander shewed his iudgement was but poore, / To call

La conexión cervantina es evidente en estos dos episodios en los que Tom se comporta como un loco al distorsionar la realidad ordinaria desde un prisma caballeresco. Sin embargo, aunque se parece a don Quijote en su forma distorsionada y transformista de percibir el mundo, el héroe carece de quijotismo, pues no hay una lógica de lecturas previas que explique esa distorsión, de hecho no hay explicación alguna sobre de dónde provienen sus expectativas caballerescas (habida cuenta de que antes fue toro), por lo que la única explicación posible no radica en la imitación por parte del personaje de los libros de caballerías, sino en la imitación por parte del autor del texto cervantino (cuya traducción de la primera parte por Thomas Shelton, no lo olvidemos, se había publicado un año antes, en 1612). Tal imitación, concluido este interludio quijotesco, se traducirá en la elevación burlesca de una realidad anticaballeresca mediante su tratamiento caballeresco por parte del autor que sigue a Cervantes, no del personaje que recuerda a don Quijote, aunque genera igualmente la cervantina yuxtaposición cómica de esferas incompatibles. Este será el mecanismo paródico esencial de la obra, que sustituye la transformación de la realidad en un nivel actancial vista en estos primeros episodios por la del género a través del cual se representa en el nivel aural.

Así se observa desde el momento en que Tom Pheander llega a Moropolis, en cuya corte es armado caballero con una buena ristra de sobrenombres: «For which he was (Anabaptistically) created or nominated (at thyrty yeeres of age) Sir Tom Pheander, the Mayden Knight, or Fayry Champion, otherwise, The Knight of the Sun, otherwise, The Knight of the Burning Pestle» (12). Que el último de estos sobrenombres esté tomado de la obra de Beaumont, iniciadora de esta tradición cervantina de parodia anticaballeresca, es toda una declaración de intenciones por parte de Anton. A partir de ese momento, el resto del relato gira en torno a una armadura mágica que protege a quien la porta de cualquier golpe (su yelmo también lo provee de sabiduría) y que le envía su protectora la Reina de las Hadas; pero el hada que debería entregárselo, Madame Moriana, se la da a otro caballero, Sir Archmoriander Duncell dell Cinthya (*dunce* significa ‘zoquete’ o ‘zopenco’ en inglés), *the Knight of the Moone* [el Caballero de la Luna] (13). Ello provocará el desafío de Pheander, el Caballero del Sol, al de la Luna, que primero se intenta solucionar mediante un cómico y anticaballeresco arbitrio en el que intervienen un abogado deshonesto y dos alguaciles sin luces, quienes intentan aprovecharse en su propio beneficio. Ante el fracaso de la mediación, los dos caballeros se ven abocados a un combate que, lejos de entusiasmarlos, pone de manifiesto sus miedos, sobre todo los

her mayd, that was a common ()» (1613, 10). La palabra omitida, por supuesto, es *whore* [puta]. Tal apóstrofe hace pensar a la prostituta que se está burlando de ella y le da una bofetada que hace sangrar a Tom por la boca, pero él lo acepta como una prueba de estima y se limpia la sangre con un pañuelo «which he sayd he would keepe as a perpetuall remembrance, giuen by the hand of a faire vertuous virgin» (1613, 11). Ello aumenta el enfado de ella, por lo que le pide a su proxeneta que lo ataque con su larga espada (que lleva arrastrando porque es de muy corta estatura, lo que crea un doble sentido sexual), pero él no se atreve.

de Tom, a quien le quita el sueño y cuya cobardía le hace arrepentirse de haber desafiado a un caballero tan notable por tan poca cosa¹⁴.

Esta inadecuación del caballero que no está a la altura de su condición de tal y, sobre todo, del papel de héroe de un relato caballeresco, era ya evidente antes, tras el encuentro con los aldeanos, cuando, hambriento y sediento, llegaba primero a la casa de un noble, pedía de beber a su mayordomo y, al ser tratado de vagabundo y vago, lo molía a palos y consumía toda la cerveza que encontraba en la despensa. A continuación, al acercarse a otra mansión nobiliaria también vacía, un campesino le informaba de que su dueño era *knight*, pero no *gentleman*, es decir, que era caballero pero no de noble cuna, lo que le había costado lo suyo (posiblemente en forma de dinero), algo que Tom celebraba como prueba de que donde se encontraba se podía llegar a caballero por otros medios que los merecimientos, como ocurría en Fairy Land. Pero esta degradación y perversión de los valores caballerescos, paralela a la emergencia de esa esfera de lo material, que se manifiesta también en la importancia que para él tienen la comida y la bebida a lo largo de todo el relato, se desarrolla plenamente en Moropolis.

En efecto, la misma línea rebajadora y de ridiculización del héroe, puntuada por la presencia de lo material y hasta lo escatológico, se hace evidente en la descripción de los preparativos del combate: la fealdad corporal de Tom al ponerse la armadura, la cobardía que le hace perder el control de sus esfínteres (de modo que al entrar en el campo de batalla se le detecta por el olor), su caballo mal enseñado, su séquito que incluye gaitas a cuyo sonido debe bajarse a orinar porque las gaitas siempre le producen ese efecto... La descripción de la justa sigue en la misma tónica, y no solo es ridiculizada con elementos cómicos, sino también alegorizada, pues, cuando, después de tres fallidos choques a caballo, pasan al combate cuerpo a cuerpo, el Caballero de la Luna hace caer al del Sol al suelo, se arroja sobre él y se produce un eclipse¹⁵! La lucha sigue en la oscuridad y al final deben ser separados cuando están agotados, dando los jueces por vencedor al de la Luna y dictaminan-

14. «Now does the Knight of the Sunne lye ruminating euery night, tossing and tumbling in his bed without sleepe, bethinking himselfe (being of a timorous nature) what the issue of this dangerous quarrell may come to, and (oftentimes) heartily wished, he had neuer challeng'd so worthy a Knight, for so small a trifle.

On the contrary part, the Knight of the Moone seemed to be very vnwilling to expose his body to such an eminent danger, especially against a Knight of his owne order, but rather could wish him to sleepe in peace, till he did awake him, which he would not do for a world; but that his Knight-sheeps word was so farre ingag'd» (1613, 21-22).

15. Ahí empieza una enumeración de los males que produce la oscuridad del eclipse: mujeres que yacen con otros hombres diferentes a sus maridos, recaudadores de limosnas para los pobres que se quedan con ella, alguaciles que aceptan dinero de malhechores, y así una ristra de oficios que son satirizados. De este modo, a la parodia caballeresca se une la sátira ciudadana, como ya se observaba en el arbitrio del abogado y los alguaciles; o, en otras palabras, además de a Cervantes, Anton tiene bien en mente a Beaumont y su yuxtaposición de lo burgués y ciudadano con lo aristocrático y caballeresco con efectos no solo paródicos, sino también satíricos, una relación explicitada por uno de los sobrenombres del héroe y por el pistadero ardiente representado en un paño que cubre su silla de montar.

do un arreglo poco caballeresco, de hecho, anticaballeresco: la armadura será del de la Luna, pero Pheander puede tomarla prestada siempre que la necesite. Ahí termina un relato cuya última frase hace alusión al *Quijote*: «So this (little dangerous) Combate was ended, which since the battell betweene Clin-easse and Dametasse the like hath not bin heard of, saue onely that of Don Quishotte and the Barbor, about Mambrinoes inchaunted Helmet» (34). Se hace así explícita la conexión cervantina a la que apuntaba también ya de forma velada el título de la obra¹⁶.

Tal conexión fue detectada ya tempranamente por Becker (1906), quien afirma que *Moriomachia* es la primera imitación narrativa inglesa del *Quijote*, una idea de la que luego pocos se han hecho eco, tal vez por ser formulada en alemán; pero que fue recuperada por Bliss (1987, 361) al calificar la obra como «the first obvious narrative successor [of *Don Quixote*] in English» y recientemente por Randall y Boswell (2009, xxxvi), quienes suavizan estas afirmaciones al verlo como el ejemplo más temprano del *impacto* de Cervantes en la ficción inglesa, una matización en línea con las palabras de Colin Burrow (2004), quien en su entrada sobre Robert Anton publicada en la edición en línea del *Oxford Dictionary of National Biography* se refiere a *Moriomachia* como «one of the earliest English responses to *Don Quixote*». En efecto, no creemos que la obra de Anton pueda considerarse una imitación, pese a que las confusiones quijotescas iniciales no dejan lugar a dudas de la influencia, que también se hace sentir en la inadecuación del héroe que no está a la altura del ideal caballeresco y del género narrativo que lo encarna. Pero falta la fórmula quijotesca dada por la dinámica imitativa del quijotismo, que sí encontrábamos en *The Knight of the Burning Pestle* y que veremos de forma aún más clara en *The Essex Champion*. Pese a ello, la parodia puede calificarse como cervantina, pues está construida sobre la inadecuación no solo del héroe, sino también de la realidad anticaballeresca representada al universo caballeresco que invocan las convenciones de este género de *romance*, lo que da lugar a una incongruencia cómica en la que se discierne la traza del *Quijote*.

3. EL LIBRO DE CABALLERÍAS BURLESCO: *DON ZARA DEL FOGO* (1656)

Este mismo tipo de parodia cervantina reaparece cuarenta años después en una obra que desarrolla por extenso lo que Anton había apuntado en la brevedad de la suya, a saber, el tipo de libro de caballerías burlesco denominado

16. El relato quedaría así enmarcado por sendas referencias a Cervantes y a los libros de caballerías peninsulares como blanco paródico compartido, una directa o explícita en su cierre y la otra, en el título, muy sutil o críptica: si entendemos *Morotopia* como ‘tierra de moros’ (*Moor* en inglés), lo que podría considerarse una velada alusión a España, *Moriomachia* podría referirse a la lucha tanto de/entre sus habitantes como en esa tierra de moros que sería España, no como localización real, sino como marcador del género que es blanco de la parodia por originarse allí. Nótese también, en relación con esto, que el nombre de su enemigo es *Archmoriander*, eso es, ‘Archimorisimo’, y *Duncell*, que evoca la palabra castellana ‘doncel’ y el apelativo caballeresco del protagonista del *Espejo*, ‘Donzel del Febo’.

mock romance en inglés. Así se subtitula *Don Zara del Fogo*, escrito por Samuel Holland y publicado en 1656, es decir, justo el momento en que la impresión de libros de caballerías vuelve a reactivarse tras el parón de las dos décadas previas¹⁷. En esta obra pueden detectarse algunos restos de la trama quijotesca, como en *Moriomachia*, igualmente localizables al principio, pero, sobre todo, son perceptibles los rasgos de la parodia cervantina que acabamos de enunciar.

El primer libro se centra en la salida y primeras aventuras del caballero, y es el que muestra ciertas reminiscencias quijotescas, la primera de las cuales es evidentemente ese Don que se antepone a un nombre hispanizante: el narrador se referirá al protagonista como «our Don» (11 *et passim*) o «heroic Don» (27)¹⁸. Para establecer con claridad el referente paródico, se declara su linaje (Zara es descendiente de Tristán) y su inspiración en las hazañas de san Jorge, Sir Elamore, Sir Guy, Sir Bevis (héroes de *romances* ingleses), Sir Thopas (el del breve *romance* paródico de Chaucer) y, sobre todo, The Knight of the Sun, es decir, el Donzel del Febo que protagoniza el *Espejo de Príncipes* y que parece ser distinguido con su preferencia (aunque este era también el sobrenombre de Tom Pheander en *Moriomachia*, por lo que esta vinculación no deja de tener ecos paródicos)¹⁹. Más adelante, el narrador lo comparará también con Primaleón y él mismo se encomendará a Amadís de Gaula y Palmerín de Olivia (6). El recuerdo de tales caballeros excita en el héroe tal afán por realizar hazañas que le acaba produciendo un insoportable picor en las posaderas y, para aplacarlo, se rasca con tal furor que se hace sangre; aunque, apostilla el narrador, eso también podía deberse a la fauna que se movía por allí y que su criado tenía por costumbre matar todas las mañanas; por ello, el narrador pone en duda la identificación que hacen ciertos autores de dicha fauna con los genios de ilustres fallecidos que habitaban el cuerpo

17. En poco tiempo la obra tendrá lo que parecen ediciones sucesivas porque cambian título y portada, pero texto y composición tipográfica permanecen inalterados, como delata la presencia del título original en la primera página por encima del epígrafe del primer capítulo. En el mismo año 1656 vuelve a aparecer como *Wit and Fancy in a Maze: or, The Incomparable Champion of Love and Beautie. A Mock-Romance* y en 1660 con el título *Romancio-Matrix: or, A Romance on Romances*, tras el que aparece un largo texto donde el autor anuncia su intención de exponer las vanidades y absurdos de este tipo de ficción para invitar al lector a dedicarse a otras lecturas más honorables y beneficiosas. Finalmente, en 1719 se publica como *The Spaniard; or, Don Zara del Fogo*, con nueva composición y paginación, y por ello ahora sí desaparece el título original de la primera página del texto.

18. El *Oxford English Dictionary* incluye la palabra *Don*, cuya acepción inicial define, en primer lugar, como título de respeto que precede a un nombre español, pero también, en segundo lugar, como sustantivo independiente: «A Spanish lord or gentleman». Esta dualidad permite entender este *Don* como un marcador genérico que vincula el texto tanto con su blanco paródico, los libros de caballerías hispánicos, como con el instrumento paródico, *Don Quijote*, de manera similar a como ocurría en *Moriomachia* (véase nota 20). El título de la última edición de la obra, *The Spaniard; or, Don Zara del Fogo*, clarifica aún más esta raigambre hispánica de su héroe, del género parodiado y de la parodia cervantina.

19. «... that, that quoth the Champion, the Knight of the Suns actions would put fire into a flint stone, animate a Log, and make a woodden leg to walk» (1656, 2-3).

de Zara²⁰. Finalmente, impulsado por este afán incontenible, sale en busca de aventuras, pertrechado con su espada *Slay-a-Cow* [Matavacas] y su maza, sobre su caballo *Founder-Foot* [Pierdepié], y acompañado por su escudero Soto (nótese de nuevo el nombre hispanizante).

El carácter paródico y cervantino de la obra ya es evidente en el arranque mismo: los referentes caballerescos para quien se antoja por sus acciones más antihéroe que héroe y los nombres cómico-rebajadores de su espada y caballo que denotan el mundo vulgar, ordinario y anti-romántico en que habita. Así lo confirma la frustración de sus expectativas caballerescas: como a don Quijote, ninguna aventura se le ofrece ese primer día, no aparece ninguno de los adversarios y monstruos con los que combaten los caballeros; y, al llegar la noche, no hay castillo donde alojarse, solo una humilde cabaña (*cottage*), lo que lo mortifica como algo indigno de su categoría, por lo que decide convertirla en castillo (9). Este giro quijotesco es sorprendente por no estar basado en quijotismo alguno y solo puede explicarse como un homenaje a la parodia caballerescas cervantina tanto del *Quijote* como de *Moriomachia*. Este regusto quijotesco inicial se ve reforzado porque, tras saciar su voraz apetito, que será uno de sus atributos característicos (las colaciones abundantes y hasta alguna borrachera son una constante en la novela), y tras una noche en la que las pulgas no le dejan dormir, se plantea el primer conflicto cuando su anfitrión le presenta la cuenta. Zara no solo se niega a pagarla, sino que amenaza de muerte a quien se la presenta por haberse atrevido a hacerlo. En este caso, su resistencia a pagar no nace, como en el hidalgo, de su despreocupación por lo material, sino de su tacañería, algo que lo dota de un carácter más anti quijotesco que quijotesco: su materialismo y hasta su materialidad no están a la altura del idealismo caballeresco. Tampoco el resto de personajes que pululan por ese mundo: el cortejo a la doncella Gylo que pone fin al primer libro termina con esta vaciándole el contenido de un orinal en la cabeza desde su balcón, una aventura excremental típicamente quijotesca.

Los ecos quijotescos desaparecen en el segundo libro, donde la parodia de Holland, aunque cervantina, toma una senda propia para internarse por los vericuetos del *romance*, pero de temática antigua, pues tanto la acción como las continuas referencias nos sitúan en la mitología y la literatura de la Antigüedad clásica. Así se observa en la figura de Lamia, una hechicera que vive al pie de un volcán y que tiene en su morada hombres a los que ha convertido en perros, lobos, zorros, monos y tejones (lo que hace pensar de inmediato en la Circe de la *Odisea*). Tras dar cuenta con su habitual y descomunal apetito de un copioso banquete que Lamia hace aparecer ante él, para regocijo de Lamia (pues le hace concebir lascivas expectativas [69], que se cum-

20. «... and in token of the ardency he bare to such illustrious Acts, he gave liberty to his nayles to bring blood from either buttock, for such was the ranckness of his courage, that not onely his soul, but his skin had a perpetuall itching after honourable Attempts, augmented by a herd of small Cattel, which some Authors will have to be the Genuisses of deceased Worthies, all waiting upon this man of men, which I confess [...] I cannot credit since it was *Soto's* custome (in order to his Masters special command) every morning to kill some of them» (1656, 3-4).

plirán al principio del capítulo III), un beso sella su amor. A partir de esta alianza, Lamia con sus poderes mágicos, y no las capacidades caballerescas de Zara, serán el sustento de la acción, que se mueve en este dominio de lo sobrenatural y en la que el héroe es una mera comparsa de la hechicera, no siempre muy valeroso (cuando surcan los aires en una carroza tirada por dos dragones voladores, se declara abiertamente que tiene miedo). Primero, y tras haber transformado al pobre Soto en caballo para demostrar sus poderes, acuden a una reunión de brujas con el diablo (incluyendo el comercio sexual con incubos, lo que no gusta al caballero); luego descienden al mundo de ultratumba de Plutón (aquí llamado *Barathrum*), un episodio claramente inspirado por la épica clásica (Zara pide la visita invocando el ejemplo de Ulises y Eneas); finalmente, visitan los Campos Elíseos, donde son testigos de querrelas literarias porque conciernen no solo a héroes de la literatura clásica, sino también a autores de la Antigüedad e incluso a algunos contemporáneos ingleses, lo que lo convierte en un episodio de sátira literaria. De regreso, se narra en el capítulo V la estancia de Zara con Lamia en el que se denomina «palacio del placer», que incluye deleites gastronómicos, alcohólicos y también sexuales, hasta que decide marcharse, no tanto por las obligaciones caballerescas que invoca ante Lamia (107), como porque la ve en su forma verdadera de ancianísima mujer. Pese a la ira que el abandono despierta en la hechicera, cuando Zara parte, esta le hace llegar un cofre con instrucciones para su uso.

En el último capítulo del libro segundo Zara se da de bruces por fin con la aventura caballerisca que estaba buscando y que se desarrollará en el tercero, donde se retoman los motivos propios de los libros de caballerías hispánicos, pues cuenta el viaje a un reino exótico lejano para defender a la princesa Maulkina frente a Don-la-Fool, que lo va a atacar con más de dos mil caballeros. Zara se embarca hacia *No-Land* [no-tierra, es decir, un lugar que no existe] y llega a su metrópolis, Zardonia-pola-Mancha. El nombre nos remite a La Mancha quijotesca, pero tiene más que ver con la Moropolis de *Moriomachia*, pues las aventuras de este tercer libro se parecen mucho a las inventadas por Anton utilizando algunos lugares comunes de los libros de caballerías, tanto por el protagonismo que tiene en ellas un objeto mágico regalado al caballero por su protectora como por el combate singular que es su aventura climática. El objeto mágico estaba en el cofre regalado por Lamia y es un cinturón que hace invulnerable a quien se lo ciñe, y que, en efecto, permitirá a Zara convertirse en el artífice de la victoria sobre los caballeros enemigos. Al perderlo al final de la batalla, sin embargo, no podrá utilizarlo en su combate singular contra Don Pantalone, un caballero de los suyos que lo ha desafiado por una cuestión de propiedad y que lo derrotará, como ocurría en *Moriomachia*²¹. A este revés de las armas le sigue otro en el amor,

21. En este caso el contencioso no es por el objeto mágico, sino por la espada, coraza, escudo y corcel de Don Pantalone, de los que Zara, tras perder los suyos en el naufragio del barco que lo llevaba a No-Land (del que es rescatado por un caballo de mar), se ha apropiado, si bien de forma ac-

pues, aunque Maulkina mira con ojos amorosos a Zara tras la batalla, este pone los suyos en una camarera suya, Simplicia (nótese de nuevo el nombre degradador), pero su amor choca desde el primer momento con la indiferencia de la dama (descrita de nuevo en términos degradadores). Ello hace al narrador comparar el destino de su héroe con el de otros caballeros como el del Sol, Parismus y el propio don Quijote, en el que se detiene para precisar que el desdén de Dulcinea lo llevó a los páramos de Sierra Morena²². Se trata del mismo tipo de cita o alusión que encontrábamos en *Moriomachia* para explicitar la influencia sobre la que ya nos habían alertado los ecos quijotescos que hemos señalado. Fracasado tanto en armas como en amores, Zara y Soto se encuentran con un cerdo alado, del tamaño de un caballo, en el que montan y parten volando para llegar a África, donde se encuentran con extrañas criaturas. La frase final del libro anuncia su llegada a un castillo, pero ahí se interrumpe el relato, cuya continuación el narrador deja a otros, y unos versos finales anuncian una segunda parte a las aventuras del «Renowned Don» (211).

Esta sinopsis (de la que hemos excluido las abundantes notas cómico-eruditas que acercan este texto al género de la sátira de erudición) permite apreciar perfectamente el carácter burlesco o paródico de la obra, bien estudiado por Donovan²³. *Don Zara* incorpora la parafernalia y convenciones de los libros de caballerías, desde la combinación de aventuras de armas con las de amores hasta la preeminencia de lo sobrenatural y lo mágico, pero las distorsiona y degrada a través de una realidad material anticaballeresca en la que cobran protagonismo la glotonería y la ebriedad, lo excremental y sexual, tan presentes en la caracterización del protagonista y que podemos resumir en esa mitad inferior del cuerpo que Bajtín (1987) categorizó como parte de lo *carnavalesco*. Es evidente que Zara no está a la altura de su papel heroico, no solo por estar demasiado atento a lo material sino, sobre todo, por carecer de las cualidades excepcionales propias de un héroe: su éxito se circunscribe a satisfacer la lujuria de una anciana hechicera y beneficiarse del mágico don de esta; fuera de ello, la deficiencia es su marca y el fracaso es su sino. Esta deflación de la figura del héroe, además, se extiende a otros aspirantes a los que también se ridiculiza. Así se observa en la presentación de armas ante Maulkina, donde se enumeran los nombres de los caballeros venidos de todo

cidental (por ser recuperados del mar por unos pescadores con sus redes y desconocerse su propietario). Finalmente, los devuelve a Don Pantalone al ser derrotado por este en combate singular.

22. «... but his love was very ill placed, for *Simplicia*, though fair of face, had a heart more rough than [sic] the Posteriors of a Bear, nor did she so much as return one smile to the Champion [...] O *Zara, Zara*, these memorable Loves mentioned in those Authentick Histories of *Parismus, The Knight of the Sun*, or the Ingenuous *Don Quixot-de-la-Mancha*, upon the barren Mountains of *Morrenna*, bewailing the disdain of the Lady *Dulcinea-del-Toboso*, are but Leaden Legends, compared with thy more solid sufferance, in whose brest the little God seems solely to have seated himself, as in some Magnificent Metropolis, where he keeps his Court and gives Laws to the Nations of the earth» (1656, 178-179).

23. John Donovan, «*Hudibras* and its Literary Context», tesis doctoral, University of Birmingham, 1972, 67-70, accesible en: <<https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/3115>>.

el mundo y se describen sus divisas (los lemas escritos en sus escudos junto con las figuras que los ilustran), pero estas tienen un carácter cómico o burlesco: por ejemplo, un perro que se rasca las pulgas, un queso partido por la mitad asándose al fuego, un gato orinando en el yelmo de un caballero con armadura, un *pudding*... El escudo de Zara muestra un búho en un *Ivie Bush* [arbusto de hiedra], lo que provoca las risas de todos (posiblemente porque un arbusto de hiedra sobre un poste servía para anunciar una taberna en la época). La divisa se aprovecha para recordarnos otra de sus cómicas limitaciones como héroe: Zara no sabe leer, de lo contrario, tal vez habría elegido otra más digna (150). Su indignidad, sin embargo, no resta ni un ápice de su pertinencia: en el banquete que sigue a esta presentación Zara bebe con su celo habitual y acaba vomitando en la mesa. No es el único, sin embargo: Don Pantalone, *Knight of the Pudding*, redacta su carta de desafío a Zara medio borracho.

La deflación de la figura del héroe no solo se multiplica al extenderse a otros caballeros, sino que se ve favorecida, además, por la promoción de su escudero: Soto tiene todo el conocimiento de las letras y hasta la erudición que le falta a su señor, por lo que es él quien debe leer la carta de desafío de Don Pantalone y encargarse de escribir los versos amorosos que en forma de epístola Zara le hace entregar a Simplicia. Ello da lugar a un cómico episodio en el que resuenan de nuevo ecos cervantinos. La desdeñosa y hasta ofensiva respuesta de la dama pone a Soto en aprietos que recuerdan a los de Sancho cuando también tiene que entregar la carta del hidalgo a su Dulcinea, ante los que Soto reacciona con pragmatismo sanchopancesco: el hambre vence al miedo que le produce la posible reacción negativa de Zara al conocer tal respuesta y se decide a volver para transmitírsela²⁴. Sus temores no son infundados, pues la ira hace a Zara golpear a Soto, quien responde, y se enzarzan a golpes en una sucia y zafia pelea que dura media hora: Soto le arranca de un mordisco la punta de la nariz y se la escupe en la cara a Zara; este reacciona cortándole las orejas e intentando hacer que se las trague; Soto se cree muerto, Zara lo deja por tal y se va a arreglar sus cuentas con Don Pantalone. Cuando Soto revive es de nuevo el hambre y no otra consideración lo que lo mueve a buscar a su señor y reconciliarse con él. Aunque inicialmente Zara lo toma por un fantasma, su apetito en la comida que sigue indica que no lo es (198).

En este episodio se deja sentir de nuevo la huella de *Don Quijote*: del modelo cervantino toma a ese escudero siempre atento a lo material, al estómago y la supervivencia (en otro episodio anterior muestra su cobardía al negarse a entrar en una cueva, como le pide Zara, lo que hace pensar en la de Montesinos); que manipula o incluso corrige a su señor y cuyas relaciones

24. «What should poor Soto do? To return to his Master with this nipping Answer, were to endanger his skin, and for to stay in this Inhospitable place were to starve his stomach; for a long time he stood like a man Soul-lesse; but at last his hunger overcame the thought of danger, and hee set forward towards his Masters Lodgings» (185).

con él son una fuente de comicidad y también de degradación del mundo caballeresco, que tira de él hacia abajo. Pero, a diferencia del *Quijote*, aquí no hay figura ni trama quijotescas, aunque su rastro queda en la inadecuación o incapacidad heroica de Zara, como queda la comicidad cervantina creada por la incongruencia entre las convenciones del *romance* caballeresco y un universo diegético que no está a su altura e incluso es hostil a las mismas, como era observable ya en *Moriomachia*. La gran diferencia entre estos dos relatos ingleses y el de Cervantes, por supuesto, es que esa realidad anticaballeresca está ahora localizada en países irreales y tiempos indeterminados, e incluye además la consabida parafernalia sobrenatural. Por lo tanto, podemos concluir que la parodia no está utilizando la vía del anti-*romance* quijotesco (que es la de *The Knight of the Burning Pestle*), en el que esa realidad es la contemporánea representada de forma realista; sino la vía alternativa del *romance* burlesco, que se sirve del mismo universo irreal e imaginario de los libros de caballerías para ridiculizarlos, al dotarlo de un perfil anticaballeresco que lo rebaja o degrada. Así es precisamente como Holland define su obra en su subtítulo: *A Mock-Romance*.

La popularidad de *Don Zara del Fogo* obliga a plantear su más que posible influencia en la aparición pocos años después de otros tres *mock romances*, dos de los cuales utilizan el mismo *Don* junto al nombre del protagonista como título, convirtiéndolo así en una especie de franquicia del libro de caballerías burlesco. Nos referimos a *Don Samuel Crispe* (1660), una obrita de apenas 25 páginas, que viste de *romance* caballeresco lo que, a juzgar por la dedicatoria inicial a todas las damas de Inglaterra, Escocia e Irlanda, podrían ser las aventuras amorosas de su autor. Así lo apunta ya su subtítulo (*The Pleasant History of the Knight of Fond Love*) y los héroes que invoca en tal epístola (Bevis de Southampton, Palmerín de Inglaterra y san Jorge: las tres ramas de la literatura caballeresca sería del siglo XVII que hemos mencionado), a los que añade al propio don Quijote²⁵. Randall y Boswell (2009, 24), con el rigor que los caracteriza, recogen otras alusiones al hidalgo en la obra, la última de las cuales es particularmente significativa porque procede de su escudero, quien escribe un no muy halagüeño retrato del carácter del caballero y termina comparándolo con don Quijote²⁶. Podemos también mencionar *The Knight Adventurer, or, The Infamous and Abominable History of that Terrible Troublesome and Vain-glorious Knight Sir Firedrake* (1661), de nuevo una obra muy breve (esta se queda en 13 páginas), de la que Salzman comenta con acierto que difiere poco de *Moriomachia*, pese a que ha pasado casi medio siglo (1985, 277). Finalmente, hay otro libro de caballerías burlesco de estos mismos años, *Don Juan*

25. «I know, Ladies, you [...] alwayes read Love's Works; there is a time when you exhilarate your selves with looking on the labours of S. George, Palmerin of England, Bevis of Southhampton, Don Quixot, and the like: Now had all the world been Plato's, Solon's, Calvin's and Calamy's, what would you have done for the merry humours of these men?» (página sin numerar).

26. «In fine, he is his own and ridiculous Don Quixots Heir, the Ladies Whelp, and every mans Fool, the Booksellers Outlary, and the Earth's Burden».

Lamberto, atribuido de manera incierta a Thomas Flatman o John Phillips, cuya primera edición parece que se publicó en 1660 pero esta fechada en 1661, año en que aparece una segunda edición que añade una segunda parte, con una tercera edición de ambas en 1665. En este caso, el *romance* burlesco no sirve tanto a la parodia como a la sátira política antipuritana, a través de la presentación alegórica en guisa caballeresca de personajes y acontecimientos históricos ocurridos en Inglaterra tras la muerte de Oliver Cromwell, con John Lambert, el más capaz de sus generales, como protagonista. Steven Moore lo engloba dentro del género de literatura producida por la Guerra Civil Inglesa de mediados del siglo XVII (2013, 582) y Salzman lo considera con acierto un posible antecedente del exponente más famoso (y cervantino) de este tipo de literatura, el *Hudibras* de Butler (1985, 278). Todas estas obras, junto con las dos analizadas aquí, conforman una categoría aparte dentro de la ficción caballeresca del siglo XVII que nos permite realizar algunas reflexiones generales con las que vamos a cerrar este trabajo a modo de conclusión.

4. LITERATURA ANTICABALLERESCA INGLESA DE INSPIRACIÓN CERVANTINA

El examen de *Moriomachia* y *Don Zara del Fogo*, junto con todo el corpus de obras anticaballerescas que hemos descrito, permite extraer algunas interesantes conclusiones que vamos a desarrollar en este apartado final. Por una parte, se puede configurar un corpus de obras que se definen por su posición en relación tanto con el modelo paródico cervantino como con su blanco paródico caballeresco, y que la comparación con sus equivalentes franceses y con el *Hudibras* de Butler (que es necesario incorporar a tal corpus) clarifica; ello permite ofrecer no solo un panorama completo de este tipo de literatura inglesa del siglo XVII, sino una categorización interna de la misma como herramienta hermenéutica necesaria para entender tanto la naturaleza y características de las obras como su diferente relación con el *Quijote* cervantino. Por otra parte, vamos a ver cómo este corpus anticaballeresco sirve no solo para ampliar la visión de la recepción inglesa del *Quijote* en el siglo XVII que teníamos hasta ahora, sino, lo que es más importante, para explicar su idiosincrasia, que, de nuevo, se hace más evidente si la comparamos con la francesa; tal idiosincrasia resulta en gran medida de la paradójica coincidencia en el tiempo de la recepción del *Quijote* con la de los libros de caballerías hispánicos, que tienen todavía plena vigencia en Inglaterra cuando aparece la primera traducción al inglés de la novela cervantina.

Salzman se refiere a lo que hemos llamado aquí *romances* burlescos como *anti-romances*, pero esta distinción está implícita en la que el propio Salzman traza entre el *anti-romance* inglés y el francés, aunque no la traslade al terreno terminológico. Refiriéndose al primero, este autor explica que se ríe del *roman-*

ce sin destruirlo, ya que incorpora sus convenciones para poner de manifiesto su absurdo mediante la tensión entre idealismo y pragmatismo (1985, 280). Por eso, añade más adelante, este tipo de anti-*romance* refuta al tiempo que contiene el *romance* y puede resultar incluso más inverosímil que este, en lo que difiere radicalmente del francés, que se orienta hacia el realismo y hace bandera de la verosimilitud²⁷. Esta diferencia aconseja distinguir también terminológicamente, como hemos hecho aquí, el *romance* burlesco inglés del anti-*romance* francés. Aunque ambos nos remitan en última instancia al *Quijote*, el primero sigue anclado en el universo diegético del *romance*, si bien lo lleva a un terreno cómico o burlesco mediante la contraposición cervantina del ideal caballeresco con un materialismo anticaballeresco; mientras que el segundo imita el modelo narrativo quijotesco (un detalle importante obviado por Salzman), en el que la realidad caballeresca tiene una dimensión exclusivamente subjetiva porque solo existe en la imaginación literaria del hidalgo como fruto de sus lecturas, pero es sumergida en un universo diegético anclado en una realidad contemporánea descrita de forma realista; de esta forma, demuestra no solo el absurdo del *romance*, sino su irrealidad o inexistencia. La parodia en el primer caso es endógena, se burla desde dentro del género; en el segundo es exógena, lo hace desde fuera, desde el nuevo género de la novela realista en el que la obra participa. Además, hay una interesante diferencia en el blanco paródico: mientras que en la modalidad inglesa este es siempre el de los libros de caballerías, en el francés se produce una diversificación para dar cabida a otros géneros de *romance* a los que se aplica el correctivo quijotesco con el objetivo de desacreditarlos por su carácter irreal.

Los principales exponentes del anti-*romance* francés fueron traducidos al inglés en la segunda mitad del siglo XVII, no muchos años después de su publicación en Francia, por lo que podemos observar cómo ambas modalidades paródicas conviven en las letras inglesas. *Le Berger extravagant* [El pastor extravagante], de Charles Sorel, publicado anónimamente en tres partes (1627-28), y de nuevo en 1633-34 bajo el seudónimo de Jean de la Lande con el título de *L'Anti-Roman, ou L'Histoire du berger Lysis*, dio nombre a este modo narrativo. Fue traducido al inglés por John Davies como *The Extravagant Shepherd* en 1653, con nuevas ediciones en 1654 y 1660. *Le Roman bourgeois* (1666) [La novela burguesa], escrito por Antoine Furetière, se tradujo al inglés en 1671 como *Scarron's City Romance* por la popularidad de este autor, cuyo *Le Roman comique* (1651-57) [La novela cómica], otro anti-*romance*, se había traducido el año anterior, en 1670 (por un anónimo J. B.), como *The Comical Romance*. En uno y otro, cuya relación con Cervantes fue explicada tempranamente por Paulson (1967) y más recientemente por Bau-

27. «While the French anti-romance turns towards realism (“Nothing but what is natural and probable will go down with us”), in England exuberant burlesque turns further away from verisimilitude than the romance itself. Verisimilitude is an experiment conducted within the confines of the heroic romance while the anti-romance moves towards the power of imagination, illustrated by mocking exaggeration» (282). La cita interna es de Scarron en la traducción inglesa de 1676 del *Comic Romance*.

tista (2018), la huella cervantina se deja sentir en forma de lectores quijotescos: tanto el Louis de Sorel como la Javotte de Furetière son imitadores actanciales de modelos literarios en una realidad contemporánea y antiliteraria que demuestra su irrealidad; pero tales modelos ya no son caballerescos, sino pastoriles. Y otro género de *romance*, el heroico-galante que surge en Francia en el siglo XVII, orienta la parodia de un tercero, *The Mock-Clelia* (1678) [La Clelia burlesca], traducción inglesa de *La Fausse Clélie* (1670) [La falsa Clelia], de Adrien-Thomas Perdoux de Subligny. El título hace alusión a la *Clélie* (1654-60) de Madeleine de Scudéry, cuya obra funciona para la protagonista Juliette d'Arviene como el *Amadís* para don Quijote.

Podríamos decir que Cervantes inventa una herramienta paródica y satírica basada en la figura quijotesca, pero es la reescritura francesa lo que la convierte en fórmula o patrón para la parodia del *romance*. Lo distintivo de los anti-*romances* quijotescos franceses es más evidente si los comparamos no solo con los *romances* burlescos ingleses, sino también con la imitación quijotesca inglesa contemporánea más importante por su extensión, la calidad de su autor y el notable eco que tuvo. En ella, como en los modelos ingleses, la imitación literaria del *romance* caballeresco no tiene carácter actancial sino autoral, pero se acerca más que ellos a la realidad inglesa contemporánea, como hacían los anti-*romances* franceses. Me estoy refiriendo al extenso poema narrativo de Samuel Butler titulado *Hudibras*, publicado en tres partes fechadas en 1663, 1664 y 1678. *Hudibras* cuenta la historia del personaje que da nombre a la obra, un juez que, a lomos de un rocín y acompañado de su criado Ralpho, se lanza a los caminos para defender su fe religiosa puritana (concretamente presbiteriana) y combatir todo aquello que atenta contra la misma, lo que da lugar a una serie de cómicas aventuras, algunas de ellas claramente modeladas sobre las del *Quijote*, como han apuntado diferentes estudiosos (*vid.* Wilson 1948, Siles 1965 y Argelli 1999). De esta manera, Butler presenta a los Puritanos que habían gobernado Inglaterra durante la década previa como fanáticos religiosos que se sentían llamados a realizar una misión heroica, pero que, en última instancia, no eran sino unos locos, es decir, unos Quijotes, con todas las connotaciones negativas que el quijotismo tenía en el siglo XVII inglés.

El entusiasmo religioso de *Hudibras* es efectivamente quijotesco por la manera en que le hace distorsionar la realidad y en que aparece ligado a sus pedantes y librescos saberes, pero también por la forma de cruzada caballeresca que adopta, lo que configura un triple blanco satírico –religioso, erudito y romántico–. Sin embargo, el componente imitativo de la figura quijotesca en lo que al *romance* se refiere está considerablemente atenuado porque está doblemente desplazado: por una parte, del nivel intradiegético al extradiegético, pues es el narrador más que el personaje quien construye con su tratamiento de este último la analogía entre su comportamiento y el de los caballeros andantes; por otra, de la literatura de ficción a la de erudición (pues es esta la que conforma sus referentes librescos) y, sobre todo, a la ideología puritana (que *Hudibras* encarna de forma ridícula). El sujeto quijotesco repre-

senta solo de forma secundaria un tipo de ficción, pues no es un lector o imitador de la misma, y, ante todo o de manera primaria, la ideología y los valores de los Puritanos que son el blanco satírico central, firmemente anclado en la realidad de la época. Aun así, esta obra puede leerse no solo en clave de lo que en inglés se denomina *low burlesque*, el estilo bajo –en este caso los pareados cómicos y llenos de ripios conocidos precisamente como *hudibrastic*– que degrada la materia que trata; sino también de *romance burlesco* que degrada las convenciones de la literatura caballeresca al volcar en ellas una materia indigna para mostrar así su absurdo, y por tanto en relación con el corpus de literatura anticaballeresca de la que nos hemos ocupado aquí, tal y como hace Donovan en el estudio que hemos venido citando. A diferencia de esta, sin embargo, su propósito último no es solo reírse de tales convenciones, sino también de la realidad contemporánea que no está a su altura y que tiene una presencia en Butler ausente en las obras aquí estudiadas. De esta manera, el tratamiento caballeresco eleva irónica y satíricamente la realidad anticaballeresca (en la línea que seguirán después Dryden o Pope en su uso burlesco de la épica conocido como *high burlesque*), pero al tiempo es rebajado tanto por la materia como por el estilo en que se presenta (en la línea paródica que había ya cultivado tempranamente Chaucer con su *Sir Topas*).

La comparación tanto con el modelo cervantino original como con sus derivados franceses o con *Hudibras* permite así apreciar lo distintivo de los libros de caballerías burlescos ingleses. Estos, a su vez, ponen de relieve lo distintivo de obras como *The Knight of the Burning Pestle* o *The Essex Champion*, que comparten la misma intención paródica respecto de los libros de caballerías hispánicos, pero siguen más de cerca a Cervantes y el anti-*romance* quijotesco (en línea con sus imitadores franceses). Todas estas obras conforman un rico corpus de literatura anticaballeresca inglesa cuyos límites cronológicos quedan marcados por el *Caballero* y el *Paladín* a principios y finales de siglo XVII, respectivamente, y en el que, además de estos, hay que incluir el *Hudibras* de Butler y los cinco libros de caballerías burlescos aquí reseñados. En todos ellos es observable, aunque en un grado variable, la traza del *Quijote*, por lo que puede decirse que en este corpus convergen la recepción inglesa de los libros de caballerías hispánicos y la del *Quijote*, un fenómeno al que no es ajeno la tardía llegada de aquellos a tierras británicas.

En efecto, a diferencia de lo que ocurre en Francia, donde, por ejemplo, la famosa traducción del *Amadís* de Nicolas de Herberay empieza a publicarse en 1540 y da lugar a una moda literaria y hasta cortesana, hay que esperar hasta la década de 1590 para encontrar la traducción inglesa (que, de hecho, traduce la francesa en vez del original español, como hemos visto²⁸). Las primeras versiones inglesas de libros de caballerías se producen en los 80, esto es, cuando el género estaba ya en vías de extinción en Es-

28. Sobre la fortuna y recepción del *Amadís* en Inglaterra, véase la reciente monografía de Helen Moore (2020b), que desarrolla, expande y actualiza la previa de O'Connor (1970) sobre el mismo tema. Véase también Patchell (1947) para la recepción inglesa del ciclo del *Palmerin*.

paña, y su florecimiento en Inglaterra coincide no solo con su declive hispánico, como ya indicó Thomas²⁹, sino con la primera traducción inglesa del *Quijote* en 1612. De esta forma, durante la mayor parte del siglo XVII, este género todavía muy popular convive en Inglaterra con la creciente popularidad de una obra escrita no solo para burlarse de él, sino con la intención declarada de ponerle fin, pero que en suelo inglés pudo tener el paradójico efecto de revitalizarlo por el desfase cronológico que acabamos de comentar³⁰. Esta convivencia, que es exclusiva de la literatura inglesa por el carácter tardío de su recepción de los libros de caballerías, explica su confluencia en algunas obras, lo que, como escribí a propósito de *The Essex Champion* y se podría también decir de los dos textos aquí examinados, convierte a Cervantes y los libros de caballerías hispánicos en extraños compañeros de viaje. Y ello puede también explicar algunas peculiaridades de la recepción inglesa del *Quijote*.

No es descabellado, efectivamente, vincular esta anómala –por no decir antinatural– convivencia, por una parte, con un hecho que ha llamado la atención de los estudiosos de la recepción cervantina, a saber, que la interpretación inicial del *Quijote* en Gran Bretaña lo consideró como otro libro de caballerías no muy diferente de los que parodiaba, tal y como ponen de manifiesto algunas de las referencias a don Quijote en los *romances* burlescos (o en la autobiografía de Kirkman) citadas aquí, donde este aparece junto a Amadís o Palmerín como un héroe más³¹. Esta confusión explicaría, a su vez, por qué los ingleses parecen no comprender durante el siglo XVII la significación o trascendencia del *Quijote* para la novela moderna: mal puede hacerse cuando leen el *Quijote* como *romance* en vez de como *novel*, aparentemente ajenos al enorme salto no solo de calidad, sino de género o modo narrativo que supone el realismo cervantino. Por otra parte, esta convivencia también podría relacionarse con el hecho de que las parodias caballerescas inglesas sean menos destructivas y más benignas que la original

29. «... it was precisely when these romances were dying out in Spain that they began to flourish in England» (1920, 249).

30. Así lo apunta Sánchez-Martí en su estudio sobre la fortuna inglesa del *Palmerín de Olivia* cuando afirma: «Si en el contexto español la irrupción del *Quijote* anuló toda posibilidad de que el género de los libros de caballerías recobrase el más mínimo atractivo para los lectores castellanos del siglo XVII, la aparición del *Don Quixote* de Shelton galvanizó todo este corpus literario caballeresco y animó el mercado editorial inglés para la publicación de nuevas ediciones, quizá la más señera sea la del *Amadís de Gaula* de 1618-19» (2020b, 69). Sánchez-Martí matiza que, pasado este primer influjo revitalizador, la censura cervantina pudo sentirse con el paso del tiempo, aunque hay que señalar que todavía hay muchas ediciones de traducciones inglesas de libros de caballerías en los 60 y los 70, y es en los 80 y 90 cuando el género entra en un claro declive.

31. Puede citarse a este respecto también el ejemplo de Ben Jonson y su *Epicene* (1609) [Epiceno], en cuyo acto IV Truewit exhorta a Sir Dauphin a que cambie de modo de vida y deje de vivir en su habitación, donde acostumbra a encerrarse todo un mes leyendo *Amadís de Gaula* o *Don Quijote*, una equiparación que Jonson repite en *The Alchemist* (1610) [El alquimista], al comparar a un personaje con los protagonistas de ambos libros. La confusión de Jonson es sintomática de la de muchos de sus contemporáneos que, como ha explicado Knowles (1941, 584), identificaron el *Quijote* con las obras a las que atacaba (véase también Moore 2020b, 120-125).

de Cervantes o las francesas, pues en ellas late una cierta dualidad o ambigüedad, y no solo cuando toman la vía del *romance* burlesco que transita dentro de las fronteras del género, sino incluso cuando siguen la del *anti-romance* quijotesco. Así se observa en *The Essex Champion*, como intento demostrar en mi artículo sobre esta obra, que retiene ciertos elementos de los libros de caballerías y ello hace que pueda considerarse uno de ellos, el último de las letras inglesas, aunque de carácter cómico (Pardo 2018, 119-120 y 126-127).

El corpus de textos sobre los que hemos llamado la atención aquí amplía la visión de la recepción inglesa de los libros de caballerías hispánicos para esbozar una panorámica en la que de la traducción se pasa a la imitación y de la imitación a la parodia, y en la que debemos incluir, además de las obras de Beaumont, Butler y Winstanley, esta variante cómica de los mismos que hemos denominado libros de caballerías burlescos. Pero también expande el campo de la influencia cervantina en el siglo XVII inglés, al que añade un nuevo territorio, o al menos descubre que es más extenso de lo que se había creído hasta ahora. Esta anexión territorial permite entender no solo las peculiaridades de la recepción inglesa del *Quijote* que acabamos de explicar, sino sus diferencias respecto de la francesa, que saltan a la vista si examinamos el *romance* burlesco inglés a la luz del *anti-romance* quijotesco francés, como hemos hecho aquí. Tal comparación, a su vez, invita a matizar la primacía inglesa en la recepción del *Quijote* en Europa, que Fitzmaurice-Kelly reivindicó muy tempranamente con sólidos argumentos (1905-1906, 19) y que se ha venido repitiendo o desarrollando con otros nuevos en estudios subsiguientes. La primacía es real en gran medida, pero requiere precisar que cantidad y, en este caso, prioridad cronológica, no siempre es calidad. En efecto, si comparamos los *anti-romances* franceses con los *romances* burlescos ingleses, esta verdad se hace evidente: mientras los ingleses utilizan a Cervantes para parodiar los libros de caballerías, pero parecen leerlo simplemente como un libro de caballerías cómico, los franceses son los primeros en comprender el calado narrativo del *Quijote* y utilizarlo para articular un nuevo género, la novela realista, desde el que se burlan no tanto de los libros de caballerías como del *romance* en cualquiera de sus manifestaciones genéricas, como modo narrativo de representación o mimesis. En Gran Bretaña habrá que esperar al siglo XVIII para que autores como Fielding, Lennox, Smollett o Sterne asimilen y desarrollen el legado novelístico cervantino (con la intermediación francesa, de nuevo, en este caso de Scarron, Lesage y Marivaux). Será entonces, y solo entonces, cuando la literatura inglesa desplazará a la francesa como el nuevo centro de irradiación de la tradición cervantina en la novela europea³².

32. Knowles ya matizó la visión de la primacía inglesa (1947, 274-275) y concluyó que, hasta 1660, los franceses cobran ventaja en su recepción del *Quijote* frente a los ingleses. Sobre las aportaciones a la novela del *anti-romance* francés, véase Weich (1996) y Martínez (2006).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Álvarez Recio, Leticia, ed. 2021. *Iberian Chivalric Romance: Translations and Cultural Transmission in Early Modern England*. Toronto: University of Toronto Press.
- Anton, Robert. 1613. *Moriomachia*. Londres: Simon Stafford.
- Argelli, Annalisa. 1999. «De Cervantes a Butler: análisis de una transposición». *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense* 7: 265-278.
- Bajtín, Mijaíl. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bautista Naranjo, Esther. 2018. «Cervantes and his *Don Quixote* as an Exemplary Model in Early Modern French Narratives: Sorel, Scarron and Furetière». *RILCE* 34(1): 11-34.
- Becker, Gustav. 1906. *Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Litteratur (1605-c. 1770)*. Berlín: Mayer and Müller.
- Beer, Gillian. 1970. *The Romance*. Londres: Methuen.
- Bliss, Lee. 1987. «*Don Quixote* in England: The Case for *The Knight of the Burning Pestle*». *Viator* 18: 361-380.
- Boro, Joyce. 2020. «*Mirror of Princely Deeds and Knighthood, 1578-1601*». En *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, editado por Jordi Sánchez-Martí, 11-32. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Brownlee, Kevin y Marina Scordilis Brownlee, eds. 1985. *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Hannover y Londres: University Press of New England.
- Burrow, Colin. 2004. «Anton, Robert (fl. 1606-1618), satirist». *Oxford Dictionary of National Biography Online*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/592>
- Cooper, Helen. 2004. *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey de Monmouth to the Death of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.
- Fitzmaurice-Kelly, James. 1905-1906. «Cervantes in England». *Proceedings of the British Academy* 3: 11-30.
- Frye, Northrop. 1976. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Hamilton, Donna B. 2020. «*Palmerin of England, 1561-1685*». En *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, editado por Jordi Sánchez-Martí, 33-52. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Holland, Samuel. 1656. *Don Zara del Fogo: A Mock-Romance*. Londres: Thomas Vere.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody*. Londres: Methuen.
- Keymer, Thomas, ed. 2017. *Prose Fiction in English from the Origins of Print to 1750. The Oxford History of the Novel in English*, vol. I. Oxford: Oxford University Press.
- Kirkman, Francis. 1673. *The Unlucky Citizen*. Londres: Francis Kirkman.
- Knowles, Edwin. 1941. «Allusions to *Don Quixote* before 1660». *Philological Quarterly* 20: 573-586.
- Knowles, Edwin. 1947. «Cervantes and English Literature». *Cervantes across the Centuries*, editado por Ángel Flores y M.J. Bernadette, 267-293. Nueva York: The Dryden Press.
- Martínez García, Patricia. 2006. «El *Quijote* y la tradición antinovelesca francesa en los siglos XVII y XVIII». *Edad de Oro* 25: 409-435.
- Moore, Helen. 2020a. «*Amadis of Gaule (I-IV), 1590-1702*». En *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, editado por Jordi Sánchez-Martí, 105-121. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Moore, Helen. 2020b. *Amadis in English: A Study in the Reading of Romance*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, Steven. 2013. *The Novel: An Alternative History, 1600-1800*. Nueva York: Bloomsbury.
- O'Connor, John Joseph. 1970. *'Amadis de Gaule' and Its Influence on Elizabethan Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Ortiz-Salamovich, Alejandra. 2020. «*Amadis de Gaule (V-VIII), 1598-1694*». En *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, editado por Jordi Sánchez-Martí, 163-177. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pardo, Pedro Javier. 1999. «El romance como concepto crítico-literario». *Hesperia* 2: 79-114.
- Pardo, Pedro Javier. 2001. «Parody, Satire and Quixotism in *The Knight of the Burning Pestle*». *Sederi* 10: 141-142.
- Pardo, Pedro Javier. 2018. «La primera imitación del *Quijote* en la prosa narrativa inglesa: *The Essex Champion* y los libros de caballerías en Inglaterra». *Historias Fingidas* 6: 95-130.
- Patchell, Mary. 1947. *The 'Palmerin' Romances in Elizabethan Prose Fiction*. Nueva York: Columbia University Press.
- Paulson, Ronald. 1967. *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press.
- Randall, Dale B.J. y Jackson C. Boswell. 2009. *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*. Oxford: Oxford University Press.
- Riley, Edward C. 1980. «Cervantes: una cuestión de género». En *El Quijote de Cervantes*, editado por George Haley, 37-51. Madrid: Taurus.
- Rose, Margaret. 1991. *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salzman, Paul. 1985. *English Prose Fiction 1558-1700: A Critical History*. Oxford: Clarendon Press.
- Sánchez-Martí, Jordi. 2016. «Zelauto's Polinarda and the Palmerin Romances». *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies* 89(1): 74-82.
- Sánchez-Martí, Jordi. 2020a. *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sánchez-Martí, Jordi. 2020b. «*Palmerin d'Oliva, 1588-1637*». En *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, editado por Jordi Sánchez-Martí, 53-72. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sánchez-Martí, Jordi. 2020c. «John Shirley (*fl.* 1681-1702)». En *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, editado por Jordi Sánchez-Martí, 201-203. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Siles Artes, José. 1965. «La influencia de *Don Quijote* en *Hudibras*». *Filología Moderna* 5: 185-192.
- Sumillera, Rocío. 2020. «*Belianis of Greece, 1598-1700*». En *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, editado por Jordi Sánchez-Martí, 141-161. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Thomas, Henry. 1920. *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry: The Revival of the Romance of Chivalry in the Spanish Peninsula, and its Extension and Influence Abroad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weich, Horst. 1996. «*Don Quichotte* et le roman comique français du XVIII^e et du XVIII^e siècles». *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 48: 241-261.
- Wilson, Edward M. 1948. «Cervantes and the English Literature of the Seventeenth Century». *Bulletin Hispanique* 50: 27-52.

Recibido: 19 de octubre de 2021

Aceptado: 19 de diciembre de 2021

