



### La primera imitación del *Quijote* en la prosa narrativa inglesa: *The Essex Champion* y los libros de caballerías en Inglaterra

Pedro Javier Pardo García  
(Universidad de Salamanca)

#### Abstract

Este trabajo se ocupa de una obra narrativa inglesa casi desconocida pero muy relevante para el estudio de la recepción tanto de los libros de caballerías como del *Quijote* en la literatura inglesa del siglo XVII: *The Essex Champion*, de William Winstanley, cuya primera aparición se ha fechado en torno a 1690 pero que este artículo propone retrasar al menos a 1694. Para ello realiza una sucinta panorámica de la recepción inglesa de los libros de caballerías hispánicos, pasando revista a traducciones y ediciones e incluyendo algún testimonio significativo de su presencia entre los lectores ingleses. En segundo lugar, analiza la literalidad con que la obra imita el modelo cervantino y traslada la figura quijotesca a un contexto inglés, prestando atención a la presencia de los libros de caballerías en el texto, aunque sin dejar de constatar cómo tal modelo deriva en la crítica no tanto de la literatura como de la lectura y la *literariedad*, con implicaciones sociales y satíricas. Finalmente, el trabajo profundiza en la diferencia más llamativa de esta imitación frente al original cervantino, cual es la transformación quijotesca de la figura sanchopancesca y su promoción a una posición de protagonismo, para realizar una crítica a la autoridad tanto literaria como social que podría calificarse como *carnavalesca*, si bien tal divergencia responde plenamente al dominante epocal de la recepción del *Quijote* en suelo inglés, en cuyo contexto se ubica.

Palabras clave: William Winstanley, *Essex Champion*, libros de caballerías, *Don Quijote*, recepción inglesa.

This essay deals with an English prose narrative which has remained almost unknown but is very relevant for the study of the reception of both Iberian chivalric romances and *Don Quixote* in seventeenth-century English literature: *The Essex Champion*, by William Winstanley, whose first edition has been assigned to 1690 but here is redated to at least 1694. In so doing, this essay provides a brief overview of the English reception of Hispanic romances of chivalry, which includes a review of their translations and editions as well as some significant testimonies of their impact on English readers. In the second place, it analyses Winstanley's work as a literal imitation of *Don Quixote* and studies how it translates the Quixotic figure into the English context, paying attention not only to the presence of Iberian chivalric romances in the text but also to the process by which imitation leads to a critique of reading and *literariness* rather than literature, with social and satirical consequences. Finally, the essay delves into the most striking difference between the imitation and the Cervantine original, namely, the transformation of the Panzaic figure into a Quixote and his promotion to the leading role as a means of criticising authority both in its literary and social dimension, in a way that can be described as *carnavalesque*, even though of course this difference is also related to the epoch dominant in the reception of the *Quixote* on English soil, as is described in the article.

Keywords: William Winstanley, *Essex Champion*, Iberian romances of chivalry, *Don Quixote*, English reception.

## 1. La recepción inglesa de los libros de caballerías hispánicos

La fortuna inglesa de los libros de caballerías publicados en la Península Ibérica en el siglo XVI –con sus ocasionales derivaciones y continuaciones francesas e italianas– fue ya abordada de manera muy temprana por Henry Thomas en su estudio clásico *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry* (1920). Los capítulos finales de este libro (VI y VII) están dedicados a la difusión de tales libros en el continente europeo y en Inglaterra, respectivamente, y son el punto de partida inexcusable para cualquier investigación sobre el tema. En el último de ellos, Thomas realiza un erudito recorrido no solo por las traducciones al inglés que empiezan a producirse en las décadas finales del siglo XVI y continúan realizándose o reimprimiéndose a lo largo del siglo XVII, sino también por las referencias a los libros de caballerías en la literatura inglesa, especialmente en el teatro del siglo XVII, pero llegando hasta los inicios del XIX con Walter Scott, gran aficionado a este género de literatura. De este panorama, que puede refinarse con las contribuciones posteriores al tema de otros especialistas como Hayes, Patchell, O'Connor y, más recientemente, Neri, Sánchez Martí o Álvarez Recio, emergen algunas figuras y nombres clave en la recepción inglesa de este género narrativo hispánico. Es precisamente Neri (2008a, 362) quien distingue en tal recepción una fase inicial de primeras –y tardías, en relación con otras lenguas europeas– traducciones de los ciclos más conocidos del género en los últimos veinte años del siglo XVI, siendo el *Espejo de príncipes y caballeros* el más popular en Inglaterra, con Anthony Munday como el autor o promotor de muchas de estas traducciones; y una segunda fase durante los años centrales del siglo XVII en la que no solo se reimprimen algunas de estas traducciones, especialmente las del *Palmerín*, sino que se amplían estos ciclos integrando nuevos textos, labor en la que destaca Francis Kirkman. Neri añade una tercera fase de versiones resumidas (*abridgements*) que se extiende por los confines de los siglos XVII y XVIII, lo que explica la pervivencia del género en Inglaterra hasta los inicios del XIX. Esta recepción –junto con la del *Quijote* que abordaremos al final– es el contexto ineludible para el estudio de la obra que nos ocupa, por lo que

vamos a ofrecer una visión panorámica de la misma cuyo único mérito es su carácter sintético y actualizado.

Como sugieren Sánchez Martí (2014, 190) y Álvarez Recio (2016b, 7), la traducción de los llamados *Iberian romances* a la lengua inglesa coincide con el declive del *romance* caballeresco autóctono, o al menos de su valor comercial, agotado tras su difusión impresa en las primeras décadas del siglo XVI como resultado de la llegada de la imprenta a Inglaterra. Se trata, en el fondo, de una operación de mercado que busca reemplazar un género en retroceso con uno desconocido que podía satisfacer el mismo apetito caballeresco, pero aportando novedad y con la garantía del enorme éxito que había cosechado en el continente, no solo en España, también en Francia e Italia. Todo comienza con *The Treasure of Amadis of Fraunce*, traducción de la obra francesa *Trésor d'Amadis* (1559) – una recopilación de cartas, discursos y lamentos del *Amadis de Gaula* (1508 [1496]) de Garci Rodríguez de Montalvo, que lo había convertido en auténtico «manual de cortesanía» en Francia, en la afortunada expresión de Place (1954)– llevada a cabo por Thomas Paynell e impresa en 1572<sup>1</sup>. La recepción inglesa parte así del referente por excelencia de género, pero solo en apariencia o de manera muy imperfecta, pues habrá que esperar hasta la segunda década del siglo XVII para contar con la traducción, a manos de Anthony Munday, de los cuatro libros que conforman el *Amadis* de Montalvo, publicados en 1618 y de nuevo en 1619; si bien, como anota Neri (2008b, 582), el primer libro del ciclo se podría haber publicado de forma independiente antes, alrededor de 1589 (fecha

---

<sup>1</sup> Tal es la fecha que da al texto el *Short-Title Catalogue* de Pollard, Redgrave *et alii* (1976–1991, I, 30) y que se asigna al texto digitalizado que puede encontrarse en *Early English Books Online*, frente a la de 1567 del año de licencia o privilegio que atestigua su inscripción en el *Stationer's Register* y que da Thomas, quien no pudo localizar copia de la obra. Esta datación queda plenamente justificada en la nota de Ortiz Salamovich (2016), en la que identifica la edición del *Trésor* que fue la fuente para la traducción: el *Treasure* contiene un extracto del libro VIII del ciclo amadisiano, el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, que apareció por primera vez en el *Trésor* en su edición de 1571, el año en que este libro se tradujo al francés, por lo que, si la traducción inglesa incluye dicho extracto, debe de ser posterior a la edición de 1571, si bien la inclusión no es atribuible a Paynell, que había muerto en 1564 y manejado la edición del *Trésor* impresa en Amberes en 1560, sino al impresor. Esta no fue la primera edición del *Trésor*, que Place fecha en 1559, contabilizando hasta veinte ediciones entre esta fecha y 1606 (1954, 153, n. 1).

de la inscripción en el *Stationer's Register* que indica la concesión de la licencia o privilegio); y el segundo ya había aparecido en 1595 como obra de un tal Lazarus Pyott, aunque parece ser que este es un pseudónimo bajo el que se ocultaba Munday, como apuntó Turner (1963)<sup>2</sup>. A falta de indicios sobre la posible impresión previa de los libros III y IV, cuya publicación solo acredita el volumen de 1618 en que se reúnen ambos, hay que suponer que fue esta novedad la que llevó a reeditar los libros I y II; en la misma fecha apareció el libro V –las *Sergas de Esplandián*, continuación del *Amadís* escrita por el propio Montalvo (1521 [1496, 1510])– publicado también con anterioridad, en 1598. Llama la atención que el libro de caballerías más prestigioso y conocido en Europa sea el que cierra esta fase inicial de la recepción inglesa –que es conveniente extender así a las dos primeras décadas del siglo XVII– y las labores traductoras de Munday, quien ya había traducido un buen número de libros de caballerías hispánicos.

Efectivamente, Munday había dado a la imprenta en 1588 *The Famous, Pleasant, and Variable History of Palladine of England*, basándose en una fuente francesa, la *Histoire Palladienne* (a su vez traducida del anónimo *Flo-rando de Inglaterra* de 1545). Ese mismo año de 1588 (aunque unos meses antes) vio la luz su *Palmerin d'Oliva*, basado en la obra del mismo título atribuida de manera incierta a Francisco Vázquez (1511), pero publicado en dos volúmenes (aunque del segundo no se conserva copia), que luego se reeditarían en 1597, 1615-16 y 1637, una serie que Sánchez Martí (2014) ha estudiado con detalle. A continuación, Munday desgajó los 32 primeros capítulos del *Primaleón* (1512), continuación del *Palmerín de Oliva*, para publicar en 1589 *The Honourable, Pleasant and Rare Conceited Historie of Palmendos*<sup>3</sup>. Los capítulos restantes aparecieron en 1595 como *The*

---

<sup>2</sup> Agradezco a Leticia Álvarez Recio esta información, así como alguna otra sugerencia que he podido introducir en la versión final de este artículo gracias a su generosa y atenta lectura del borrador. Debo agradecer también a Jordi Sánchez Martí las correcciones de algunas inexactitudes que su erudición y, sobre todo, su generosidad, me han permitido subsanar.

<sup>3</sup> Thomas (1920) habla de los 20 primeros capítulos, pero Álvarez Recio corrige este dato en su erudita nota sobre el tema (2015) a los 32 que narran las hazañas de Polendos, hijo de Palmerín, mientras que los restantes hacen lo propio con las del otro hijo, Primaleón, quien da nombre a la obra española y a

*First Book of Primaleon of Greece*, al que siguieron un *Second Book* en 1596 y un *Third Book* en 1597 (aunque no nos han llegado ejemplares de este último, por lo que su existencia es hipotética), todos los cuales volvieron a editarse en 1619. El ciclo se completó con el *Palmerin of England*, una traducción de las dos partes del *Palmeirim de Inglaterra* (1547-48) del portugués Francisco de Moraes, que, con toda probabilidad, como explica Sánchez Martí (2014, 192 n. 12 y 193; y 2016, 77), habría aparecido antes que el *Palmerin d'Oliva* del que es continuación (c. 1581, que es la fecha de la licencia). Ello convertiría esta obra en la primera traducción de Munday. Una *First Part* podría haber visto la luz también por separado en 1596, que es el año de publicación de *The Second Part*, de la que sí tenemos copia, ya que de la primera Neri (2013, 305) no la ha encontrado hasta la nueva edición de 1602, fecha en la que aparece también *The Third and Last Part of Palmerin of England* (traducción de la continuación italiana de Mambrino Roseo de 1559, no de la portuguesa de Diogo Fernandes). El ciclo inglés queda así integrado por un total de 10 obras de las que Neri (2013, 301) ha localizado unas 40 ediciones, la mayoría de ellas en el siglo XVII<sup>4</sup>. La abundancia de traducciones realizadas por Munday, habitualmente a partir de la traducción francesa de los originales ibéricos, que parecen responder a un programa o plan preconcebido basado en el propio carácter serial de los originales, y su costumbre de publicar una misma obra dividida en varios volúmenes independientes, lo que aumentaría aún más ese carácter y por tanto su rentabilidad, ha hecho postular a autores como Thomas (1920) o Patchell (1947) un móvil fundamental y

---

varias continuaciones. El nombre de *Polendos* se cambia a *Palmendos* siguiendo el ejemplo de los traductores franceses, otra prueba más de que Munday traduce de esta lengua.

<sup>4</sup> Neri (2013) incluye en su cómputo una obra perdida, el *Durine of Greece* que era el libro IV del *Primaleón*, del que Thomas ya daba cuenta por ser mencionada en el prólogo del libro III del ciclo (1920, 251), cuya licencia se concede en 1598, y que habría traducido un anónimo H. W. Podría añadirse, además, una obra de la que hablan Neri (2013) y Álvarez Recio (2016a), otra traducción del primer *Primaleón* francés (el *Palmendos* inglés) dada a la imprenta en 1596 por William Barley con el engañoso título de *The Delightful History of Celestina the Faire*: el cambio de título, junto al de los nombres de los personajes, sugiere la necesidad de encubrir la falta de licencia de impresión. Álvarez Recio (2016b), siguiendo a Hayes (1925), añade otra obra traducida por Munday, el *Gerileon of England*, cuyas dos partes se publican en 1583 y 1592.

deliberadamente comercial<sup>5</sup>.

Esta larga retahíla de traducciones no deja lugar a dudas sobre la condición de Munday como el agente más activo en la recepción de los libros de caballerías hispánicos en Inglaterra, al menos en esta primera fase, aunque no es el único. Hay otros traductores que merece la pena mencionar, especialmente porque, a diferencia de Munday, traducen directamente del español y se ocupan de un ciclo que en Inglaterra precede al de los *Palmerines*. Margaret Tyler publica en torno a 1580 (1578 según Álvarez Recio, 2016b, 7) la primera traducción no solo inglesa sino europea del libro I de la primera parte del *Espejo de Príncipes y Cavalleros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra, con el título de *The Mirrour of Princely Deedes and Knighthood*, cuyo prefacio ha alcanzado merecida fama por tratarse de una inusual reivindicación de la capacidad traductora e intelectual de la mujer. El ciclo inglés del *Mirrour of Knighthood* se prolonga con las traducciones de Robert Parry (o Park: hay dudas sobre el apellido de este traductor) de los dos libros restantes de la primera parte (1585), los dos que forman la segunda parte de Pedro de la Sierra (1583) y el I y II de la tercera de Marcos Martínez (1598); y con las traducciones de los libros III (1599) y IV (1601) de esta última por parte de un anónimo L. A., quien había traducido en 1598 la versión italiana del *Belianís de Grecia* (1545) de Jerónimo Fernández con el título de *The Honour of Chivalrie, or The Famous and Delectable History of Don Bellianis of Greece*. Parry, además, dio el salto de la traducción a la imitación para convertirse en el primer escritor de libros de caballerías ingleses, pues es considerado el autor de *Moderatus, the Most Delectable & Famous Historie of the Blacke Knight* (1595),

---

<sup>5</sup> Sánchez Martí (2014) matiza esta visión al afirmar que pudo haber otras razones, por ejemplo, y apoyándose en las palabras del propio Munday en el prefacio al *Palmerin d'Oliva I*, hacer los libros más asequibles: al dividir una obra en varios volúmenes, los lectores no tendrían que desembolsar el coste total de golpe, sino fragmentado en entregas más baratas y separadas en el tiempo, una tesis reforzada por la publicación en cuarto que recortaba costes, lo que es coherente, además, con el público al que iban destinados los libros, fundamentalmente las clases medias que, según Sánchez Martí, son «the cornerstone of the romance book trade in early modern England» (195). La decisión de dividir las obras, en cualquier caso, añade Sánchez Martí, tuvo que ser compartida con el impresor, lo que argumenta (2016) examinando las relaciones de Munday con su impresor de referencia, John Charlewood, que produjo tanto sus *Palmerines* como su único esfuerzo creativo, el *Zelauto: The Fountaine of Fame* (1580), cuyos paralelismos con los anteriores también analiza en el mismo artículo.

una autoría sugerida por las iniciales R. P. y porque sigue muy de cerca el *Mirrou*. El ejemplo de Parry dio lugar a otros textos ingleses de más que posible inspiración caballeresca hispánica, como *Ornatus and Artesia* (1595), *Parismus* (1598) y *Montelion* (1600), todos ellos de Emmanuel Forde, así como alguna obra contemporánea de Richard Johnson y Henry Roberts.

Álvarez Recio (2016a, 60-61) habla de un boom editorial de los libros de caballerías en los años cincuenta y sesenta del siglo XVII basándose en las nuevas ediciones que aparecieron en estas décadas, por ejemplo, del *Palmendos* (su objeto de estudio), que se reedita en 1653 y se vuelve a imprimir en 1663, con posterioridad a la muerte de Munday en 1633, un buen indicador de que estamos ante una nueva fase en la recepción de estos libros en Inglaterra. Sanchez Martí (2014, 205) menciona también reimpressiones del *Palladine of England* en 1664 y posiblemente en 1700. Y Thomas (1920, 252) había hablado de ocho o nueve ediciones del *Palmerin of England* desde su publicación inicial, si bien es cierto que las fechas de las mismas enumeradas por Neri (2013, 305-6) apuntan a que el fenómeno de las nuevas ediciones no parece exclusivo de los años cincuenta y sesenta. Lo que sí parece serlo –y es por ello la mejor expresión de un renovado interés en esta época– es la aparición en inglés de nuevas obras que amplían ciclos ya parcialmente traducidos, algunas incluso originales. En esta labor juega un papel fundamental Francis Kirkman, quien revive el ciclo del *Amadís* al publicar en 1652 su traducción del libro VI, es decir, del *Florisando* de Ruy Páez de Ribera (1510), que continuaba las *Sergas*, lo que efectivamente pudo ser el desencadenante de dos ediciones más: (i) una nueva del libro V de las *Sergas* en 1664, en la traducción de Munday ya impresa previamente; (ii) y otra nueva traducción de Robert Ibbitson del libro V francés, el *Flores de Grèce* (1552) – es decir, de la continuación original francesa de Nicolas de Herberay des Essarts, traductor del ciclo amadisiano al francés– aparecida también el mismo año de 1664 con el título de *Don Flores of Greece*, lo que es una clara confirmación de la intermediación francesa en la traducción de este ciclo instaurada por Munday. El ciclo se cerrará –que no completará, pues solo se publican siete de sus doce partes en inglés– años después con una traducción anónima del libro IX, el *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano

de Silva (continuación del suyo séptimo, *Lisuarte de Grecia* de 1525), publicada en 1693 y reimpressa al año siguiente, que parece ser el canto de cisne de la recepción reproductiva de los libros de caballerías en Inglaterra. Solo lo parece porque el verdadero punto final lo pone la versión abreviada del *Amadís* (libros I-IV) de 1702 realizada por John Shirley, quien ya había publicado otra previamente, la del *Palmerin of England* (1685). Los relatos caballerescos sobrevivirán en esta forma condensada –de la que saltarán a compilaciones o *chapbooks* donde conviven con otros géneros– a lo largo del siglo XVIII, como demuestran las nuevas versiones resumidas del *Amadís* y el *Palmerín* que dará a la imprenta el poeta e hispanista Robert Southey en 1803 y 1807, respectivamente.

El mismo Shirley, además, había escrito en 1683 una paráfrasis de los tres libros de un tercer ciclo caballeresco inglés en el que Kirkman jugó un papel más prominente que en el del *Amadís*. Me estoy refiriendo a la segunda y la tercera parte del *Belianís de Grecia* que, como ya hemos anotado, se había publicado en inglés en 1598 con el título de *Honour of Chivalry* y que se volvió a editar en 1650, 1673 y 1678; la segunda parte se publicó en 1664 y se reimprimió en 1671, y, al año siguiente, en 1672, se publicó la tercera. Se trata, además de una confirmación del resurgimiento editorial de estos años, de las dos únicas continuaciones originales inglesas de un libro de caballerías hispánico, por lo que Kirkman puede acompañar a Parry y Forde en esa rara categoría de autores ingleses de libros de caballerías. Pero, además, en el prefacio a la segunda reimpresión de la primera parte (1673), que Thomas cita y comenta por extenso (1920, 258-62), Kirkman ofrece valiosísima información sobre la recepción inglesa de los libros de caballerías, en particular sobre el interés que todavía despiertan pero también sobre su más que previsible declive por la competencia tanto de *romances* autóctonos ingleses (pastoriles además de caballerescos) y franceses (el tipo llamado heroico o *de longue haleine* que triunfa en Inglaterra en el siglo XVII con las traducciones de las obras de Gomberville, La Calprenède y Scudéry), como del teatro de la época. El prefacio de Kirkman, junto a otras referencias a los libros de caballerías en obras y autores de la época, entre las que destacan las que abundan en el teatro del siglo XVII o los numerosos avisos contra los peligros que la lectura de libros de caballerías entraña, permiten a Tho-



mas (1920) concluir el carácter popular de los lectores que tuvo el género hispánico en Inglaterra (una notable diferencia respecto de lo que ocurre en Francia), lo que explicaría su mayor pervivencia, con sorprendente pujanza todavía en la segunda mitad del siglo XVII y en forma resumida en el XVIII<sup>6</sup>.

Aunque esta visión ha sido matizada por Álvarez Recio (2016a), quien utiliza el prefacio de Munday al *Palmendos* y el examen de los catálogos de algunas bibliotecas aristocráticas de la época para reivindicar que los libros de caballerías también tuvieron lectores entre las clases medias y altas, tiene la virtud de llamar la atención sobre su gran impacto en las clases bajas y la preocupación que ello causó en los círculos cultos del XVII por los efectos que la ficción caballescica podía tener en un tipo de lector poco instruido, algo que ya había sido objeto de debate en los círculos humanistas españoles durante el siglo XVI<sup>7</sup>. Curiosamente, es de nuevo el polifacético Kirkman –quien, además de traductor, fue autor de novelas, dramaturgo, impresor, librero y bibliógrafo– el que nos proporciona un testimonio de los peligros sobre los que avisaban los preceptistas en forma de ficción, lo que puede explicar que se haya escapado al inventario de Thomas. El ejemplo –o acaso *exemplum*– se encuentra en una de sus obras narrativas de índole picaresca, género en el

---

<sup>6</sup> «Their vogue lasted longer here than in other countries, partly because the level of their circle of readers was lower. The evidence goes to show that they never appealed to the cultured classes in this country as they did on the continent; they consequently had little creative influence beyond inducing feeble imitations such as those of Emmanuel Forde. The manner of their coming to England was both tardy and unfortunate. When they began to arrive, English literature was finding its way into more durable channels. They not only met with rivalry from the native chivalrous and pastoral romances, but they found stage–plays absorbing the intellectual abilities of our forefathers in Good Queen Bess’s expansive days. These stage–plays especially, but other contemporary literature besides, contain numerous references to the Peninsular romances, and thereby throw additional light on their vogue in this country» (1920, 262–63).

<sup>7</sup> Recordemos el caso de Luis Vives y su *De institutione feminae christianae* (1524), donde alertaba de los peligros de la lectura de libros de caballerías para las mujeres. En Inglaterra, Thomas (1920) da numerosos ejemplos de estos avisos en el siglo XVII, entre los que podemos destacar por su relevancia o contundencia los de Ben Jonson, Richard Braithwaite o William Vaughan. Podríamos añadir también los que pueden encontrarse en las obras de Francis Bacon, Robert Burton y Thomas Hobbes. Esta crítica humanista podría explicar la frecuente insistencia de los traductores y autores ingleses de libros de caballerías (y de prosa de ficción en general) en el valor didáctico de sus obras (véase Álvarez Recio, 2016b).

que Kirkman tiene el honor de ser el primer cultivador inglés al alimón con Richard Head, cuyo *The English Rogue* (1665) contribuyó a prolongar en sucesivas entregas: se trata de *The Unlucky Citizen* (1673), en la que narra las aventuras de un aprendiz londinense que viaja por Inglaterra azuzado por sus necesidades económicas y sexuales. Tras explicar su temprana afición a los libros y enumerar sus primeras lecturas, el protagonista escribe lo siguiente:

But when I came to Knight Errantry, and reading *Montelyon Knight of the Oracle*, and *Ornatus and Artesia*, and the Famous *Parisimus*; I was contented [sic] beyond measure, and believing all I read to be true wished myself Squire to one of these Knights: I proceeded on to *Palmerin of England*, and *Amadis de Gaul*; and borrowing one Book of one person, when I read it myself, I lent it to another, who lent me one of their Books; and thus ... borrowing and lending from one to another, I in time had read most of these Histories. *All the time I had from School, as Thursdays in the afternoon, and Saturdays, I spent in reading these Books; so that I being wholly affected to them, and reading how that Amadis and other Knights not knowing their Parents, did in time prove to be Sons of Kings and great Personages; I had such a fond and idle Opinion, that I might in time prove to be some great Person, or at leastwise be Squire to some Knight.* And therefore I being asked, What Trade I would be of? first scorned to be any, hoping that I was not born to so mean a Quality [...] (1673, 11-12, cursiva añadida).

El itinerario que describe este pasaje va de la lectura de las imitaciones de Emmanuel Forde a la de las traducciones del *Palmerín* y el *Amadís*, y de la absorción en la lectura a la confusión de realidad y ficción que le lleva a construir una fantasía caballerescas, perder contacto con su realidad social y desdeñar la vida en principio reservada para él: estamos, pues, ante un tipo de lector que podemos describir como *quijotesco*. Si, además, tenemos en cuenta que la obra ha sido considerada un relato autobiográfico, Kirkman podría estar ofreciéndonos su propia experiencia de lector y, por tanto, el testimonio de la realidad que justificaba los avisos contra los libros de caballerías. A este juvenil y quijotesco lector solo le falta creerse caballero andante en vez de escudero y lanzarse a los caminos para convertirse en un don Quijote inglés. Tal es el salto que dará el protagonista de la obra de ficción que aparece en el título de este tra-

bajo, en la que confluyen los libros de caballerías y la novela que supuestamente les puso fin.

## 2. Don Quijote en Essex: la crítica de la literariedad

*The Essex Champion; or, The Famous History of Sir Billy of Billerecay, and his Squire Ricardo*, es un relato de cuya publicación no hay fecha cierta por no figurar esta en la primera edición de la obra, pero que se ha venido situando alrededor de 1690. Como informan Randall y Boswell (2009) en su exhaustivo catálogo de alusiones quijotescas en la literatura inglesa del siglo XVII, se reimprimió de nuevo en 1699, en 72 páginas en vez de las originales 37, y se trata de una de las pocas –si no la única– incursión en el territorio de la ficción de William Winstanley, un prolífico autor que alcanzó una gran popularidad en su día con una obra miscelánea dirigida a un público muy amplio, para hundirse luego en el olvido<sup>8</sup>. Este olvido parece haber sido aún más denso en lo que concierne a la obra objeto de este estudio, pues no solo no ha vuelto a imprimirse, sino que no ha llamado la atención de ningún estudioso, ni siquiera de aquellos que se ocupan de la recepción cervantina en el XVII inglés, quienes, como mucho, la citan sin haberla leído o habiéndolo hecho de modo muy superficial. Solo el desconocimiento puede explicar esta falta de interés, pues nos parece, como mínimo, un documento importante para el estudio de

---

<sup>8</sup> William Winstanley (c. 1628–1698) fue autor de más de setenta obras, entre las que destacan poemas, biografías (*England's Worthiest Select Lives of Most Eminent Persons* [1660], *The Lives of the Most Famous English Poets* [1687]) y compilaciones de todo tipo firmadas con el pseudónimo de *Poor Robin*, entre las que destacan los almanaques (un calendario anual que da información sobre eventos, fechas señaladas o conmemoraciones y ciertos fenómenos como las fases de la luna, a veces incluso pronósticos o profecías, en ocasiones de índole especializada para colectivos como agricultores, etc.). Una de estas obras permite postular una más que posible relación entre Winstanley y Kirkman: Sidney Lee en el volumen 62 del *Dictionary of National Biography, 1885–1900*, informaba de que *Poor Robin's Jestes, or the Compleat Jester* (1667) iba precedido de un retrato de Winstanley identificado como *Poor Robin* al pie y de unos versos de Francis Kirkman. Las continuas reimpresiones de este libro muestran la popularidad de todos los firmados por Poor Robin y una de ellas en particular, la decimo séptima (1718), confirma su identificación con Winstanley por las iniciales a las que se atribuye la autoría: *England's Witty and Ingenious Jester, or the Merry Citizen and Jocular Countryman's Delightful Companion. In Two Parts... By W. W., Gent.*

la recepción tanto de los libros de caballerías como del *Quijote* en Inglaterra y, en lo que a este segundo se refiere, su originalidad le confiere algo más que valor documental, además del indudable valor histórico de ser la primera imitación narrativa inglesa del *Quijote* en prosa. Con el término *imitación* queremos llamar la atención sobre la literalidad con la que Winstanley sigue el modelo cervantino en un nivel macrotextual, es decir, no en las referencias o préstamos que Genette (1982) ha catalogado como intertextualidad sino en la *hipertextualidad* que se produce cuando un texto en su conjunto está modelado sobre otro; y ello no por emularlo en su concepción general o estructura profunda sino por reproducir su estructura actancial y narrativa, personajes, acción y hasta episodios específicos, lo que revela una imitación deliberada y extensiva<sup>9</sup>. Este carácter imitativo se deduce de una rápida sinopsis argumental.

La acción gira en torno a la figura de un lector de todo tipo de literatura caballerescas, quien, llevado en volandas por su fantasía, no se conforma con quedarse en escudero, como el personaje de Kirkman que pudo ser la chispa que encendió en Winstanley la mecha de este relato, y decide hacerse caballero andante. Ese lector es William (Billy), el hijo de un próspero granjero inglés, Thomasio, natural de Billerecay, al que su padre hace educar con esmero en la ilusión de que un día se convierta en un *Schollard* (alguien que no solo sabe leer sino también escribir, para poder así trabajar como escribano o *clerk*). Billy se aficiona a los libros de caballerías cuando su padre le compra unos cuantos para que mejore su competencia como lector. Tal afición le hace primero soñar literalmente que es un caballero (realiza como sonámbulo proezas caballerescas), para pasar luego a pensar que los sueños fueron realidad y, finalmente, acabar

---

<sup>9</sup> Estoy utilizando la distinción entre intertextualidad e hipertextualidad como dos de los cinco tipos de transtextualidad que Gérard Genette formula en *Palimpsestes* (1982), pero no su concepto de imitación, que es uno de sus dos grandes tipos de hipertextualidad (el otro es la transformación), sino la visión neoclásica de la imitación como la actualización o adaptación al contexto contemporáneo de los modelos clásicos. Esa es la imitación a la que alude Fielding en el subtítulo de su *Joseph Andrews* (1742), «Written in Imitation of the Manner of Cervantes», o la que practicó Pope con Horacio y Jonson con Juvenal. En ese sentido, la imitación se parece más a la transformación en su modalidad sería que Genette denomina *transposición* y que nosotros hemos reformulado como *reescritura* y ejemplificado con las obras del propio Fielding (2018), un término que utilizaremos también a lo largo de este trabajo.

creyéndose que efectivamente lo es y hacerse caballero andante. Para ello se provee de todo lo que sus lecturas –y, sobre todo, la del *Quijote* por parte de Winstanley– le dictan como necesario: una dama, que encuentra en Joan Grumbull, la hija de un granjero vecino, a la que bautiza como *Dulcina*; un escudero al que le promete el gobierno de una ínsula, Ricardo; y armadura, espada (*Rosero*) y caballos (*Brown* y *Bayard*, a los que llama *Belerephon* y *Pugnoto*), con los que se lanza a los caminos en busca de aventuras. El paralelismo con don Quijote se hace aún más denso con otros detalles: a la confusión de base entre ficción y realidad que supone considerarse un caballero, se une la anomalía de su atuendo guerrero en tiempos de paz, su invocación al cronista que escribirá su historia, o su insistencia en que los caballeros no necesitan llevar dinero porque no se les exige pago por la hospitalidad recibida. Y se completa con la serie de episodios que se suceden en su viaje, claramente modelados sobre los de *Don Quijote*, aunque han sufrido un proceso de transformación para adaptarlos a un nuevo contexto: los gigantes no son ahora molinos sino espantapájaros, las ventas que se confunden con castillos son aquí *manors* (en inglés, casa solariega o mansión rural), los ejércitos no son rebaños de ovejas sino puestos de una feria al aire libre (porque están acampados en vez de en movimiento), los Duques se convierten en un juez en cuya casa Billy recibe igualmente hospitalidad y burlas, el de la Blanca Luna será un *coroner* (fiscal o juez de instrucción); además, hay escrutinio libre, ataque a un tablado de marionetas, embajada a Dulcina y confusiones nocturnas en una posada.

Este proceso de adaptación responde a una estrategia que podemos denominar *aproximación*, es decir, la reescritura de la figura y la trama qui-jotesca en un universo diegético más cercano en el tiempo y el espacio a los nuevos y potenciales lectores de la misma. *The Essex Champion* reescribe la obra cervantina en un contexto inglés, tanto geográfico –un pueblo real del condado de Essex, hoy en día Billericay, a unos cincuenta kilómetros de Londres– como histórico –«not many years ago», se nos dice al comienzo del relato, lo que nos sitúa en las décadas finales del siglo XVII–, pero lo hace de la forma más literal posible, en el nivel particular o narrativo que acabamos de ver y también en el general o estructural que subyace: la locura imitativa (el personaje ordinario que se

hace caballero) y transformista (reinventa el mundo como si fuera un libro de caballerías), la serie de aventuras en el camino a la que da lugar y la compañía en las mismas de un par contrastivo o complementario. La aproximación a la realidad contemporánea puede vincularse a la otra diferencia fundamental en la imitación del original cervantino, a saber, el rejuvenecimiento. El cambio de edad del lector, que pasa de ser un hidalgo viejo a un joven en pleno proceso de desarrollo o maduración, naturaliza o hace más creíble la locura quijotesca, al producirse en una mente con el desconocimiento del mundo y de sí propios de la juventud, al tiempo que la reubica ideológicamente al situar el tema de la lectura en el terreno de la educación y formación de la personalidad y del papel que la literatura puede jugar en ella. En este sentido, la crítica de un tipo de literatura caballescaca que era el propósito confeso del *Quijote* se va a producir no tanto desde premisas literarias o estéticas –su inverosimilitud, anacronismo, escasa calidad– como existenciales o éticas –los peligros que encierra para un tipo de lector inexperto e impresionable–. O, en otras palabras, la crítica de la literatura cede el protagonismo a la crítica de la *literariedad*.

Para entender este concepto y el cambio que entraña hay que entender primero lo peculiar o distintivo de la crítica cervantina a los libros de caballerías. Tal crítica no se sirve de la parodia concebida tradicionalmente como una imitación de un modelo del que se distancia a través de una serie de diferencias o discrepancias con el mismo que producen un efecto cómico, sino de un mecanismo nuevo en el que la imitación no es autoral sino *actancial*: es el personaje –y no el autor– el que imita un tipo de literatura y cuya acción, que acaba siendo muy diferente o discrepante con el modelo, produce la parodia del mismo. En este sentido, la crítica de la literatura resulta de lo que podría denominarse *sátira del lector*, una expresión que ya utilizamos al estudiar la obra que hace uso de este mecanismo cervantino por primera vez en lengua inglesa, *The Knight of the Burning Pestle* (1607) de Francis Beaumont, en la que aparece la misma figura del lector e imitador joven de libros de caballerías, lo que la convierte en un claro antecedente del texto que nos ocupa (Pardo García 2001). Pese a este temprano caso inglés (tan temprano que precede incluso a la primera traducción del *Quijote* a esta lengua), serán los franceses quienes

antes y mejor entiendan el alcance y posibilidades de este mecanismo para la crítica de otros géneros narrativos, en obras como *L'Anti-roman, ou le Berger extravagant* (Charles Sorel, 1627), *Le Roman comique* (Paul Scarron, 1651) y *Le Roman bourgeois* (Antoine Furetière, 1666)<sup>10</sup>. La sátira del lector es un instrumento ideal para la crítica de la literatura no solo en su dimensión intramural, es decir, de los códigos o convenciones, géneros o formas, usos estilísticos y prácticas textuales que conforman una obra (tal y como hacía la parodia tradicional), sino también en su dimensión extramural, es decir, de la actividad que genera la literatura y las condiciones en que se produce, su funcionamiento o institucionalización, sus usos históricos y prácticas sociales, que tienen cabida gracias a esa representación crítica del lector y la lectura. A eso justamente nos referimos al hablar de la crítica de la literariedad, que ocupa una posición destacada y, desde nuestro punto de vista, central en *The Essex Champion*.

Inicialmente, la obra de Winstanley puede entenderse como una parodia doblemente cervantina, pues lo es tanto en su método, que acabamos de explicar, como en su blanco, la narrativa de índole caballerescas en general y los libros de caballerías hispánicos en particular. Este referente paródico se explicita en dos momentos clave del relato, siendo el primero el listado de libros que Thomasio compra a su hijo (I, 5). En él figuran justamente los representantes por excelencia de los cuatro ciclos traducidos al inglés: *Palmerin of England*, *Don Belianis of Greece*, *Amadis de Gaule* y *The Mirror of Knighthood*. También aparecen dos títulos menos relevantes, pero cuya presencia tiene mucho interés por la valiosa información que ofrece su inclusión. El primero alude a una publicación de la

---

<sup>10</sup> Es interesante constatar que estas obras fueron traducidas al inglés y, por tanto, pudieron estar en la mente de Winstanley cuando concibió su relato: de *The Extravagant Shepherd* hay ediciones de 1653, 1654 y 1660, *The Comical Romance* apareció en 1670 y 1676, y la obra de Furetière se publicó en inglés con el curioso título de *Scarron's City Romance* (sin duda por su parecido con la novela de Scarron) en 1671. Como siempre en literatura, nada surge de la nada: tras el personaje de Billy asoman la cabeza el lector quijotesco de Kirkman, los imitadores franceses de la ficción romántica pastoril o heroica y, en última instancia, el joven aprendiz de *The Knight of the Burning Pestle* que se hace caballero andante, si bien en este último caso para intervenir en una obra de teatro que se está representando y por indicación de los ciudadanos para los que trabaja, que son así los responsables últimos de su intervención y los auténticos quijotes de la obra, como he explicado con detalle en otro lugar (Pardo García, 2001).

que no tenemos noticia, ya que nada sabemos de ese *Knight of the Sun* adquirido por Thomasio, a no ser que se refiera al protagonista del *Mirror of Knighthood*, el caballero del Febo, esto es, del sol (lo que no tendría mucha lógica pues esta obra aparece justo a continuación en la lista); o a la traducción de la obra de teatro de Luis Vélez de Guevara inspirada en este personaje, *El Caballero del Sol* (1617), algo plausible porque el listado incluye dos obras de teatro bien conocidas como *Doctor Faustus* y *Friar Bacon*; y también pudiera tratarse de una traducción hoy perdida de *El caballero del sol* (1552) de Pedro Hernández de Villaumbrales, un libro de caballerías espiritual o *a lo divino* que se tradujo al italiano y al alemán, por lo que no sería de extrañar que también se hubiera vertido al inglés. El segundo título arroja luz sobre la fecha de publicación de la propia obra que lo contiene, pues ese *Knight of the Burning Sword* comprado por Thomasio debe de ser el libro IX del ciclo amadisiano (pues ese es el sobrenombre de Amadís de Grecia), cuya tardía traducción se publicó en Inglaterra en 1693, como se ha indicado más arriba, lo que situaría tanto la escritura como la publicación de *The Essex Champion* con posterioridad a esta fecha, es decir, alrededor de 1694 en vez de 1690. Junto a estos romances ibéricos, aparecen otros ingleses, desde los caballerescos —el *Paris-mus and Parismenes* de Forde, todavía en la estela hispánica, *Bevis of Southampton*, *Guy of Warwick*, *Huon of Bordeaux*, o *History of King Arthur*, romances medievales ingleses bien conocidos— hasta relatos de carácter popular o folclórico como *Tom a Lincoln*, *The Red Rose Knight*, *Tom Stitch the Tayler*, *The Man of Kent*, y obras de otra índole. El listado permite asomarse a la percepción de los libros de caballerías renacentistas como parte de una matriz común caballeresca que hunde sus raíces en la literatura medieval y se integra en un acervo narrativo autóctono definido por su carácter popular, algo confirmado en el otro episodio decisivo para establecer el blanco paródico de la obra<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Es digno de reseñar el parecido con el listado de lecturas del aprendiz de Kirkman en su carácter misceláneo que combina la literatura nativa y la foránea, la caballeresca y la que no lo es, lo renacentista y lo medieval. Sobre el carácter extranjero de algunos de estos títulos caballerescos se llamará la atención en el penúltimo capítulo de *The Essex Champion*, cuando Ricardo, tras oír el fingido linaje del juez al que el *constable* presenta como señor del castillo (Amadís de Gaula, Belianis de Grecia, etc.), se



Nos referimos al escrutinio libresco de más que evidente inspiración cervantina (IV, 20-21), en el que el padre y el párroco Sir John mandan al fuego todos los libros de caballerías –sin salvar ni uno– de la biblioteca doméstica, empezando por *Sir Bevis of Southampton*, «the Father of our English Romancers» (20), por su carácter mentiroso, y acabando por el resto de relatos ingleses ya citados en el listado de compra. En medio de este envoltorio autóctono, nos encontramos con un exhaustivo inventario de los títulos hispánicos traducidos al inglés y, lo que es más importante, desglosados en sus partes o libros: «the First and Second part of *Amadis de Gauls* in English», cuyo original se identifica como francés –una confusión que confirma la mediación de esta lengua ya detectada por Thomas– y de cuyo ciclo se dice que solo se han traducido seis libros al inglés (lo que demuestra un conocimiento exhaustivo por parte del autor, pues excluye la traducción de la parte V francesa, el *Don Flores of Greece*); los tres libros del *Palmerin D’Oliva*, del *Primaleon of Greece* y del *Palmerin of England*, lo que suma nueve entregas del ciclo palmeriniano; tal cómputo deja fuera al *Palmendos*, que se menciona aparte acto seguido, y al que siguen el *Don Belianis of Greece*, *Paladine of England* –al que se identifica como francés por los motivos ya apuntados– y el *Mirror of Knighthood* en nueve partes. En este último cómputo, como en todos los demás, el inventario coincide plenamente con los datos aportados por los especialistas citados más arriba, si exceptuamos el hecho de que entre las nueve partes del ciclo de *Palmerines* que conservamos no hay tres de Olivia, sino dos, aunque la ausencia de un tercero podría compensarse con un cuarto *Primaleón*, el *Durine of Greece* (véase nota 4). Llama también la atención la ausencia de las continuaciones de Kirkman del *Belianis* en el escrutinio, tanto más llamativa por el rigor con que se detalla todo el corpus inglés de libros de caballerías hispánicos<sup>12</sup>.

---

sorprende de que sus antepasados sean todos extranjeros y pregunta «how it came to pass that his Ancestors marched into such remote parts, and not rather into their own Country, and if they did, what Kin the Lord of the Castle was to *Guy Earl of Warwick*, or *Bevis of Southampton*» (XIX, 65).

<sup>12</sup> Tal vez sea este precisamente el motivo de la ausencia, que no son obras españolas sino inglesas, lo que vendría a demostrar ese conocimiento especializado de Winstanley, que las deja fuera por los mismos motivos por los que dejó fuera el *Don Flores of Greece*. Ello, de paso, le permite evitar condenar

Más allá de estos dos momentos en los que los libros de caballerías ocupan el centro de la narración, también están presentes de forma implícita —a través de las acciones imitativas del protagonista— y explícita en las continuas referencias a los mismos, en especial en los parlamentos de Billy, claramente modelados sobre los de don Quijote, incluyendo dos sobre la Edad de Oro (III, 19 y XIV, 64) y uno sobre las excelencias de la caballería (II, 14). Además, se hacen sentir como objeto de una actividad lectora que se extiende más allá del protagonista, pues la lectura de *Books of Knight-Errantry* o *Books of Chevalry*, como se los llama en el texto, parece ser universal, de modo que una buena parte de los personajes con los que se topa Billy no solo los conocen, sino que son capaces de reproducir tanto sus contenidos como su lenguaje y retórica para divertirse a costa del caballero. Esta situación nos lleva a lo que es el meollo de la crítica de la literariedad, que no es tanto la crítica de la literatura como de la lectura. *The Essex Champion* ejemplifica los efectos perniciosos de un tipo de literatura cuya lectura moldea la identidad y la visión de mundo de sus lectores, especialmente si son jóvenes, impresionables y carentes de experiencia, por lo que su falta tanto de verdad como de ejemplaridad resulta particularmente perjudicial y dañina. Esta problemática en torno a la lectura de libros de caballerías, ilustrada por la historia de Billy, se plantea abiertamente en el penúltimo capítulo de la obra en forma de debate entre el *coroner* y el juez (XIV, 66): el primero ataca a los caballeros andantes por ser innecesarios en el imperio de la ley y a los libros de caballerías por estar llenos de imposibilidades, por lo que leerlos es una

---

al fuego las obras de quien tal vez fue un amigo o autor cercano, en cuya obra pudo encontrar la idea para su relato, como hemos apuntado más arriba. La inevitabilidad de tal condena se ve confirmada por el hecho de que solo se salvan del fuego los libros de poesía y la *History of Argalus and Parthenia*, por no ser de naturaleza caballeresca y proponer un modelo de virtud, o de que se condena *in absentia* otros relatos de la misma naturaleza. En efecto, al final del escrutinio se añade que en su biblioteca «he had none of the more refined Sort» y cita ejemplos de la variante pastoril y sobre todo de la heroica francesa a la que nos hemos referido más arriba (*Grand Cyrus*, *Polexander*, *Clelia*, *Cassandra*, *Cleopatra*, *Pharamond*...) que tan popular era en ese momento en Inglaterra. Se dan dos razones para tal ausencia: «These I conceive either were not written in his time, or too dear for him to purchase» (21). Al llamar la atención sobre su ausencia, Winstanley en cierta y paradójica manera los incluye en el blanco paródico, pues está sugiriendo que, de no mediar tales motivos, habrían estado en la biblioteca y habrían seguido el mismo camino que sus predecesores.

pérdida de tiempo y, aún peor, tiene negativas consecuencias, pues fomentan la vanidad y la relajación y carecen de ejemplaridad; el segundo defiende la caballería andante poniendo a Hércules como ejemplo de la misma y la lectura de libros de caballerías como un entretenimiento que no puede perjudicar porque nadie cree en su verdad y que, de hecho, es beneficioso porque impide que la mente del pueblo se ocupe en lo que no debe, a saber, juzgar al estado y a la Iglesia. Esta postura, que confirma el carácter popular más que aristocrático de los lectores ingleses del género y demuestra una evidente conciencia de la función política de cualquier tipo de entretenimiento popular, es cuestionada por el ejemplo de Billy, como recuerda el *coroner* (quien deja claro que el juez debería encerrarlo en un manicomio en vez de seguirle la corriente), y por el final de la obra que, como veremos, parece darle la razón.

Todo ello hace de *The Essex Champion* una obra muy novedosa en el panorama de la recepción inglesa del *Quijote* en el siglo XVII, y ello es más evidente si la comparamos con la obra que tradicionalmente ha sido considerada la primera imitación narrativa de Cervantes en lengua inglesa, a saber, *Hudibras* (1663, 1664 y 1678) de Samuel Butler, aunque escrita en verso. El poema narrativo de Butler, en efecto, se sirve de un personaje y una trama inspirados en el *Quijote*, pero no al servicio de la parodia de un tipo de literatura sino de la sátira de la ideología y los valores de los Puritanos, aquí encarnados por la figura quijotesca que da título a la obra, por lo que la crítica de la lectura y de la literariedad no forman parte de sus preocupaciones (véase Pardo 2006). Como ya hemos visto, para encontrar precedentes de esta temática hay que acudir a la crítica humanista de la lectura de libros de caballerías en España y sobre todo en Inglaterra (donde inicialmente tal crítica a veces incluía al propio *Quijote*, como ha explicado De Bruyn)<sup>13</sup>. Si bien algunas de sus ideas resuenan en

---

<sup>13</sup> «The initial English response to Cervantes must be seen, therefore, against the background of humanist conceptions of reading, which were didactic, pedagogical, and rhetorical in focus; and in the context of critical and scholarly practices concerned almost exclusively with classical Greek and Roman texts. An individual imbued with humanist assumptions about reading, an activity whose primary purpose was understood to be preceptive (furnishing models of public heroism, prudence, and piety

los argumentos del *coroner*, considerando la obra en su conjunto, no creemos que la crítica de la lectura se haga tanto desde estas posiciones humanistas como desde el conservadurismo político y una clara preocupación por los efectos de la lectura en la sociedad, algo que era también evidente en el debate con el juez citado arriba: la crítica no es tanto literaria como social, la parodia acaba dando paso a la sátira, y ahí radica gran parte de la originalidad de la obra respecto de su modelo cervantino.

El texto de Winstanley puede describirse como una sátira conservadora que denuncia los efectos perniciosos de una educación mal dirigida en aquellos que no son socialmente –acaso tampoco intelectualmente– acreedores de la misma. El relato presenta la locura de Billy como fruto de una educación inapropiada porque responde a la ambición de su padre, que educa a su hijo por encima de su condición buscando el ascenso social, lo que se presenta como un error y merece la censura explícita del autor. El terreno lo preparan los detalles sobre la clase social de la familia en el inicio mismo del relato, que dejan claro que el padre no es un *gentleman*, pues debe vivir de su trabajo, pero tiene la suficiente prosperidad como para concebir aspiraciones de ascenso. La descripción de esta situación por parte del narrador como «enjoying Mediocrity betwixt Riches and Poverty» (3) sitúa a Thomasio en la órbita de una incipiente clase media que aspira a romper la estratificación de clases y a la movilidad social a través de la educación<sup>14</sup>.

El temprano arrepentimiento del padre por haber escolarizado a su hijo y haberle comprado los libros, que se produce en cuanto aparecen los primeros síntomas de su locura libresca (4) o cuando descubre que se ha fugado con dos caballos (20) y quema todos sus libros, deja ya entre-

---

for gentlemen to emulate), would be unlikely to find in Don Quixote a promising exemplar of courtly, diplomatic, or military conduct» (2009, 33-34).

<sup>14</sup> De hecho, esta descripción de la posición intermedia entre pobreza y riqueza recuerda mucho a la que se hace de la familia del personaje que se convertirá en el prototipo de la ideología burguesa, en el texto que ha llegado a ser la biblia narrativa de la misma y el representante por excelencia del naciente –al menos en Inglaterra– género que le da expresión. Naturalmente me estoy refiriendo al *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, publicado solo veinticinco años después de *The Essex Champion*. La ideología subyacente en esta última, por supuesto, es radicalmente diferente, crítica e inmovilista, más cercana a la visión aristocrática que a la burguesa.

ver la visión crítica de sus aspiraciones y llama la atención sobre la responsabilidad de Thomasio. A esta visión crítica da voz el personaje del granjero vecino que es testigo de la locura de Billy, cuando lo oye declarar su amor por Dulcina:

But I wonder why at first you would bestow so much learning on him, for though a little be not amiss, to read now and then a Chapter to drive away the time, yet you will find, that if once they go any further, the more Bookish the more Blockish: for then go about to learn them how to hold Plough, and as good go about to empty our Horse-Pond with a spoon (9-10).

El diagnóstico sobre los disruptivos efectos que la lectura mal regulada puede tener sobre la continuidad en el modo de vida y la división del trabajo heredadas recuerda mucho a los que relataba Kirkman y son una evidente formulación de la visión normativa del autor. El desarrollo de la acción posterior confirma ese diagnóstico y lo ratifica con un final extremadamente duro y ejemplarizante que no deja lugar a dudas sobre la posición autoral: Billy pierde literalmente el seso al lanzarse contra los barrotes de la celda en la que lo han encerrado junto a su padre y abrirse la cabeza. El hecho de que el padre sea encerrado con él y sea así testigo de su muerte refuerza la condena por su responsabilidad y la dimensión social de la sátira. Tal dimensión, sin embargo, no se limita a la figura paterna, sino que incluye a otros representantes de una autoridad que la obra pone en entredicho.

### **3. La hora de Sancho: la crítica de la autoridad**

*The Essex Champion* lleva la parodia cervantina de los libros de caballerías a un nuevo terreno no solo físico, la Inglaterra de finales del XVII, sino literario, al rejuvenecer a su lector quijotesco para situarlo en el centro de una crítica de la literariedad con implicaciones sociales, que sobrepasa la parodia para entrar en el territorio de la sátira. Estas implicaciones se hacen aún más evidentes en la que es tal vez la innovación principal de la obra en lo que atañe a su utilización tanto de los libros de caballerías como de *Don Quijote*, esa que le otorga un lugar de

honor —por no decir un carácter único— en la historia de la recepción de ambos. Me estoy refiriendo a la forma en que Winstanley desarrolla la figura de Sancho Panza, que trasciende su papel de acompañante o escudero y su consabida *quijotización* para ser caracterizado como otro auténtico Quijote y acabar desplazando a su señor como protagonista de la obra.

La caracterización quijotesca de Ricardo se hace presente desde el principio por la fe ciega que demuestra en todo lo que le cuenta su amo, una credulidad que el tratamiento respetuoso que el juez y otros personajes conceden a Billy ratifican. El autor parece poner los medios necesarios para convertir tal credulidad en quijotismo pleno al montarlo a caballo —en vez del rucio sanchopancesco— y dotarlo de un sorprendente dominio del discurso caballeresco —en vez de incurrir en las panzaicas prevaricaciones lingüísticas— gracias al conocimiento de la literatura caballeresca de que hace gala. No es, por ello, tan sorprendente como pudiera parecer que este Sancho crédulo, leído y a caballo se convierta, en el centro mismo del relato, en imitador pleno de los libros de caballerías al darse el nombre de *Squire of the Invisible Ring* (VII, 37) y al darle el de *Donzabella* a una moza a la que encuentra ordeñando vacas y a la que corteja con toda la retórica propia de la literatura caballeresca para convertirla en su dama (38-39). Ello no quiere decir que Ricardo renuncie al papel de correctivo o par contrastivo de la figura quijotesca propio de Sancho, que asume sobre todo en los momentos de duda, pero este papel se encuentra considerablemente atenuado respecto del original cervantino, aunque siempre está presente. Así lo comprobamos hacia el final del relato, cuando la duda se hace desilusión (XII, 58), aunque parece superarse con la repentina recuperación de la fe caballeresca en el capítulo XIV, donde desafía al escudero del *coroner* porque era costumbre que los escuderos se combatieran cuando lo hacían sus caballeros (67). Sin embargo, en el siguiente y último capítulo, la desilusión vuelve y vemos a Ricardo actuando de correctivo a la descripción idealizada de Dulcina que realiza Billy (70), en un pasaje que evoca una intervención similar de Sancho sobre Dulcinea. Ricardo tan pronto reniega de la caballería como la abraza, hace de contrapunto al quijotismo de su señor como es otro Quijote, de forma que, a lo largo de todo el texto, se observa una oscilación entre la

imitación quijotesca sutilmente prefigurada al principio y que va *in crescendo* a medida que avanza el relato, y el correctivo sanchopancesco que de forma inversamente proporcional va a menos, pero nunca desaparece del todo. Esta duplicidad crea una tensión nunca resuelta porque no está integrada en un proceso evolutivo, además de una cierta escisión del personaje de Ricardo en dos personalidades o funciones antagónicas o irreconciliables: la traza o el recuerdo del personaje de Sancho Panza siempre se deja ver o sentir bajo su transformación en ese nuevo Quijote que Winstanley ha superpuesto sobre el original cervantino.

El punto crucial de esta transformación tiene lugar en el capítulo VI, cuando un anciano peregrino al que se encuentra en el camino lo saluda con estas palabras:

*Ricardo* Esquire to the famous Knight Errant Sir *Billy* of *Billerecay*, I am sent to thee from the *Goddess of Fortune*, with the *Invisible Ring*, made by the famous Negromancer *Trebia*, whereby thou shalt perform to thy Master such Services as shall exceed all those which were ever done by any Squire to the best Knight Errant that ever wore Sword (30).

Esto es toda la explicación que recibiremos de la sorprendente aparición en el relato de un anillo mágico que efectivamente proporcionará la invisibilidad a Ricardo cada vez que se lo ponga, lo que supone un punto de inflexión en la novela por la doble forma en que condicionará toda la acción.

En primer lugar, durante la embajada de Ricardo a Dulcinea para llevarle una carta de su señor (VI y VII) el anillo da lugar a una serie de aventuras de índole fundamentalmente picaresca, pues Ricardo lo utiliza para comer o beber en ventas sin pagar o a costa de otros, y para robar a ladrones o bellacos con los que se encuentra (alguaciles corruptos, un tratante de caballos, un usurero), aunque el narrador las denomina irónicamente *Exploits* (32). Este tipo de *hazañas* las seguirá practicando Ricardo en capítulos posteriores con las ventas como escenario habitual, por ejemplo, cuando se sirve de la invisibilidad que le proporciona el anillo para divertirse a costa de dos amantes que se han citado por la noche, dando lugar a una escena de confusiones nocturnas de clara inspiración cervantina (XI). En todos los casos se observa cierta complacencia de

Ricardo en burlarse de los que juzga merecedores de ello y, en especial, de Thomasio, al que hace en varias ocasiones blanco de sus trucos (y quien lo acusará repetidamente de mago, brujo, encantador), como se observa, por ejemplo, en la escena final. En ella, tras asumir que las aventuras caballerescas han acabado y que tendrán que volver al pueblo porque así lo ordena el juez, utiliza el anillo no para liberar a Billy o escapar él mismo de tal dictamen, sino para ridiculizar y dar un escarmiento tanto al juez como al padre, es decir, a las dos figuras que representan la autoridad –patriarcal y legal– en el ámbito familiar y en el social<sup>15</sup>.

El anillo también jugará un papel importante, en segundo lugar, en las aventuras caballerescas de Billy, primero creándolas, por ejemplo cuando Ricardo utiliza el anillo y su retórica caballerisca para, fingiendo ser un espíritu enviado por Urganda *the Lady of the Woods* y con el objetivo de que puedan seguir disfrutando de la confortable hospitalidad del juez y no abandonarla (como se propone su señor), ordenarle a este que antes de partir mantenga en combate la fama de su dama ante cualquier caballero que acepte el desafío. Ricardo también lo utiliza para salir de apuros –por ejemplo, para zafarse de la persecución de Thomasio– o sacar de ellos a su señor: lo libra del juez ante el cual lo ha llevado el equilibrista por desbaratar su espectáculo o del *constable* que lo apresa en la casa de latrocinio a la que lo ha conducido el mendigo Gerion, en ambos casos con la espada flotante que dice ser blandida por un espíritu invisible enviado por Urganda; lo saca de debajo de su caballo cuando los vendedores de la feria lo derriban; y lo salva de una derrota total en el combate final con el *coroner*.

---

<sup>15</sup> Cuando Thomasio se está quejando ante el juez, Ricardo se aprovecha de su invisibilidad para taparle la boca de manera intermitente con la mano mientras habla, lo que hace que el juez lo tome por loco («de tal palo tal astilla») y lo reprenda severamente. No contento con ello, Ricardo escarmienta también al juez agarrándolo por la nariz y retorciéndosela, lo que le hace prorrumpir en gritos inexplicables para los testigos de la escena, que lo ponen igualmente en ridículo. La escena sintetiza y expresa a la perfección la forma en que Ricardo se ha venido sirviendo del anillo durante toda la obra, colocando al escudero, además, no solo al margen de la acción de la justicia sino como instrumento él mismo de un tipo diferente de justicia. De hecho, si tenemos en cuenta que el juez, como resultado de todo ello, ordena poner grilletes tanto al padre como al hijo y que, estando rotos, el *constable* decide encerrarlos, lo que provoca el desenlace que ya hemos comentado, no es descabellado ver a Ricardo como responsable último –al menos en parte– de tal desenlace.



La irrupción del anillo mágico en el relato supone la intrusión del componente sobrenatural o maravilloso propio de los libros de caballerías en la realidad inglesa del siglo XVII retratada en la novela<sup>16</sup>. Su intervención en la acción convence a Billy e incluso a los otros personajes de la realidad de lo narrado en los libros de caballerías, pues Ricardo los engaña atribuyendo sus mágicos efectos a Urganda. Y lo mismo puede decirse potencialmente del lector, pues la magia del anillo posee la misma realidad que el resto del universo diegético en el que irrumpe, haciendo así bascular a este último del realismo al *romance*, de la parodia caballerescas a los libros de caballerías, lo que plantea una contradicción difícil de resolver: un texto que se plantea como parodia cervantina de los libros de caballerías para demostrar su carácter mentiroso e irreal, incorpora elementos maravillosos propios de los mismos y resulta por tanto tan mentiroso e irreal como ellos. Esta irrupción de lo maravilloso en un relato de corte realista y anti-caballeresco podría haberse inspirado en una parodia anterior de los libros de caballerías hasta ahora desconocida, de la que han dado noticia Randall y Boswell (2009) y que Winstanley podría haber leído. Se trata de *Don Zara del Fogo; a Mock-Romance* (1656), de Samuel Holland, de cuya popularidad dan prueba sus sucesivas reediciones como *Wit and Fancy in a Maze* (1656), *Romancio-Matrix; or, a Romance of Romances* (1660), y *The Spaniard: or, Don Zara del Fogo* (1719). La obra posee ecos cervantinos —más que quijotescos— en la intención paródica general (aunque adopta una forma más próxima a la épica burlesca) y en la pareja que conforman el protagonista analfabeto (lo que elimina el tema de la lectura y relega la imitación cervantina a un eco más que a un patrón narrativo efectivo) y su escudero Soto (culto y leído, como Ricar-

---

<sup>16</sup> Hay varios ejemplos significativos de anillos mágicos en los libros de caballerías traducidos al inglés, de los que el más probable como fuente para Winstanley, por implicar a esa Urganda que Ricardo invoca en más de una ocasión, sería el que esta entrega en el capítulo 45 del libro IV del *Amadís* al héroe y su amada Oriana para liberarlos y protegerlos de los males que el encantador Arcaláus pueda intentar infligirles. En el capítulo 133 del *Palmerín de Olivia* el héroe da a Agriola un anillo que tiene función tanto protectora como amorosa, y también aparece en el *Belianís de Grecia* (capítulos 197 y 228 del primer libro y capítulo 11 del segundo). El anillo mágico, además, puede encontrarse ya en los relatos caballerescos medievales desde Chrétien de Troyes, por ejemplo, en *Yvain o el caballero del león* (c. 1177), y, por supuesto, también en narraciones épicas y cuentos folclóricos.

do); pero su deriva fantástica, todavía más pronunciada que la de *The Essex Champion*, lo aleja mucho de Cervantes<sup>17</sup>. En ambos casos, lo maravilloso tiene el efecto evidente de subvertir el propósito paródico de raigambre cervantina y reafirmar así paradójicamente el modelo que inicialmente subvertía. El uso que hace Ricardo del anillo, sin embargo, parece al menos atenuar este paradójico devenir, pues no sirve a un móvil caballeresco o heroico, sino cómico o picaresco, y se alinea así con la parodia anticaballeresca cervantina que la presencia de lo maravilloso deconstruye.

La dimensión subversiva del texto, además, no se limita a sus modelos literarios (tanto los libros de caballerías como su parodia en el *Quijote*), es decir, a la autoridad literaria, sino que se extiende a las formas de autoridad social representadas por el padre y el juez –y, en menor medida, también *constable* y *coroner*– que se activan en la obra para contener el desafío que implica la locura de Billy. Ya hemos apuntado cómo ambos, en especial el padre, son objeto privilegiado de las bromas y humillaciones orquestadas con el anillo por Ricardo. Podríamos decir que al final del relato estos acaban desplazando al propio Billy como blancos satíricos en cuanto que representantes de una autoridad insensata que es cuestionada: el padre por impulsar una educación sin criterio ni medida que hace de su hijo un lector quijotesco de libros de caballerías; el juez porque, llevado por su afición a los libros de caballerías, hace dejación de sus funciones para seguirle la corriente a Billy y divertirse a su costa. Ambos representan tanto como Billy el uso inadecuado de tales libros,

---

<sup>17</sup> La mayor distancia de esta obra respecto al modelo quijotesco, que nos impide considerarla una imitación, se ve confirmada por un pasaje de la misma citado por Randall y Boswell (2009, 197), en el que se hace evidente que Holland parece considerar el *Quijote* un libro de caballerías más, algo que, por otra parte, caracteriza a la recepción de la novela de Cervantes en la primera mitad del siglo XVII, como puso de manifiesto Knowles hace ya tiempo (1947): «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 *Morena*, 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 [Dan Cupid] seems solely to have seated himself, as in some Magnificent Metropolis, where he keeps Court and gives Laws to the Nations of the earth (178–79)». El pasaje, al tiempo que distancia a su autor del *Quijote*, cuya dimensión paródica parece no reconocer, lo acerca a *The Essex Champion*, donde *Dulcinea* se convierte igualmente en *Dulcinea*.

por lo que podemos decir que convergen en estos personajes la crítica literaria y la social, lo estético y lo ético, una dualidad que se hace eco del movimiento de la parodia a la sátira observable en la obra y que ya explicamos más arriba. Al igual que en la trama que protagoniza Billy, los libros de caballerías son censurados por su potencial disruptivo de la estabilidad social, además de por sus carencias literarias; la trama de Ricardo sirve para ridiculizarlos, por la forma cómica y anti-caballeresca en que utiliza el recurso a lo maravilloso característico de los mismos, pero también y sobre todo para ridiculizar a las figuras que representan a la autoridad social y que no están a la altura de su responsabilidad. Por eso Ricardo asume esa responsabilidad, empoderado por un anillo que le otorga la autoridad narrativa de mover la acción y provocar su desenlace. Winstanley desposee de este poder a las figuras económica, política y socialmente superiores que tradicionalmente lo detentaban y se lo concede al personaje socialmente más bajo, lo que da un giro subversivo al relato.

Tal vez *subversión* sea un término excesivo, pues la autoridad es burlada e incluso cuestionada, pero reemplazada solo momentáneamente y, finalmente, restaurada, ya que Ricardo acepta el veredicto del juez y el retorno a la aldea, lo que pone fin al sueño de la ínsula que es el de la prosperidad y el ascenso social, como no podía ser menos dentro del conservadurismo que parece orientar políticamente el texto. Por ello, la palabra idónea sea quizás *carnavalización*, con la que aludimos a las ideas de Mijaíl Bajtín sobre el carnaval (1987) como una crítica festiva, popular y efímera del orden establecido, que en última instancia está el servicio de su preservación, ya que el cuestionamiento que entraña conduce irremisiblemente a su restauración, pero que ciertamente lo transgrede mediante la inversión de las jerarquías al poner arriba lo que estaba abajo<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Utilizamos el concepto de lo *carnavalesco* no en su sentido literal, es decir, para referirnos a los rituales, fiestas o mascaradas y su representación en la literatura, cuyo estudio ha sido muy fructífero en el teatro y la comedia del XVII y en Shakespeare en particular; sino en el figurado que extrapola la transgresión subyacente en tales espectáculos que ponen el mundo al revés para convertirla en un principio activo en las prácticas simbólicas literarias, tal y como lo articulan Stallybrass y White en su estudio ya clásico (1986). Estos identifican la transgresión en su dimensión tanto estética como política con la inversión de las categorías de lo alto y lo bajo en cuatro dominios simbólicos interconectados (el psíquico de la subjetividad, el físico del cuerpo, el geográfico y el social) y la incorporan al concepto más

Es significativo, por ello, que sea Ricardo, quien encarna claramente al pueblo al que el carnaval daba la oportunidad de burlarse de la autoridad, el que representa esta dimensión carnalesca tanto en el terreno literario como en el social, pues *carnavaliza* tanto los patrones narrativos como los ideológicos asociados a ellos, la autoridad tanto de los modelos caballeresco y cervantino como la de juez y padre. En este sentido, el peregrino se antoja como una figura autoral cuyo don del anillo mágico sirve para mover al escudero de la periferia al centro, en cuanto que toma el protagonismo y hasta las riendas del relato. Así ocurre, como hemos visto, primero en la serie de aventuras propias que culminan con su ascensión de una identidad heroica como *Squire of the Invisible Ring*, y luego, desde esta nueva identidad, en las aventuras de Billy que resuelve con su anillo. Se produce así una inversión de papeles que es una nueva carnavalización tanto literaria como social, tanto del patrón narrativo caballeresco como del modelo aristocrático implícito en él, pues es el escudero el que domina sobre el caballero. El carnalesco protagonismo de Ricardo da un giro abiertamente popular al relato, muy en sintonía con lo que era el público lector de los libros de caballerías en Inglaterra, al que sin duda se dirige Winstanley. Este empodera a ese lector popular para hacerlo protagonista de una trama caballescica a través de la figura de Ricardo, en el que sin duda se proyecta ese lector, convertido ahora en héroe.

El protagonismo de Ricardo, además, sirve para reforzar la dimensión cómica de la obra y el carácter ridículo de la figura quijotesca. Por una parte, es una herramienta de desprestigio y destrucción de la misma, al relegarla a una posición marginal de sujeto pasivo en sus propias aventuras. Y, por otra, introduce un contexto degradante o rebajador que tira del *Quijote* y del relato en su conjunto hacia abajo. Esta ridiculización de la figura quijotesca es observable en otros aspectos de la obra que no podemos dejar de inventariar, aunque sea brevemente. En primer lugar, hay una notoria intensificación de la locura del sujeto quijotesco, al que

---

amplio de inversión simbólica formulado por Barbara Babcock como «any act of expressive behaviour which inverts, contradicts, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values and norms be they linguistic, literary or artistic, religious, social and political» (Stallybrass y White, 1986, 17).

podemos calificar sin miedo a equivocarnos como el más demente y delirante de todos los descendientes ingleses de don Quijote, que en su mayoría atenuarán tal locura y hasta la suprimirán; es más loco, incluso, que el propio hidalgo, quien el menos posee lucidez y sabiduría en todo lo que no toca a la caballería andante. Así lo acredita no solo su comportamiento y la forma en que otros personajes lo tildan repetidamente de loco, sin también un desenlace que, lejos de otorgarle la curación final, lo muestra literalmente como un *loco de atar*, pues se mata precisamente por no estar atado. En segundo lugar, Billy no está dotado de cualidad positiva alguna que lo redima de las negativas implícitas en su locura, especialmente la vanidad de creerse caballero andante, como ocurría con la bonhomía e idealismo del hidalgo y como ocurrirá posteriormente con el carácter romántico que tendrán algunos héroes quijotescos ingleses; antes al contrario, se profundiza en tal vanidad para otorgarle un carácter fanfarrón, verboso y presuntuoso. En tercer y último lugar, todas las aventuras que protagoniza tienen un carácter ridiculizador, pues todas implican palos y batacazos, bromas y burlas, sin ninguna que le otorgue la dignidad o seriedad que la de Andrés, los galeotes o los leones confieren a su modelo cervantino, y ello por no citar otros ejemplos ingleses posteriores que recuperarán esta seriedad. El final al que ya nos hemos referido no es, en este sentido, sino la manifestación más chocante de la absoluta falta de dignidad que caracteriza al protagonista, de su carácter esencialmente ridículo y del proceso de degradación que ha sufrido la figura quijotesca.

Todo ello está claramente en sintonía con la interpretación del *Quijote* que caracteriza al siglo XVII inglés –eso que podríamos llamar el *dominante epocal* de la recepción cervantina– que hace del hidalgo un bufón objeto de burla y que mueve a risa, una perspectiva exclusivamente cómica representada por el triunvirato integrado por Edmund Gayton y su comentario *Pleasant Notes upon Don Quixot* (1654), Samuel Butler y el poema narrativo burlesco *Hudibras* ya citado, y por el dramaturgo Thomas D’Urfey y su *The Comical History of Don Quixote* (I y II: 1694; III: 1696). Como no podemos detenernos siquiera a esbozar brevemente cómo se produce la degradación de la figura quijotesca en estas obras, de la que se ocuparon ya Knowles (1969) y Wilson (1948), bastará apuntar

un dato para dar una medida de la misma: tanto en Butler como en Gayton la figura quijotesca es rebajada a la condición de hipócrita que asume su cruzada caballeresca por razones diferentes a las que se le presupone, lo que transforma su quijotismo en *antiquijotismo*. A ello podemos añadir que quizás la mayor degradación es de rango o jerarquía, es decir, la de verse desplazado del protagonismo por la figura sanchopancesca, como ocurre en la última de las tres obras de teatro con las que D'Urfey intentó adaptar el *Quijote* a los escenarios ingleses y también en adaptaciones teatrales posteriores, por lo que no es descabellado entender esta nueva relevancia dramática de Sancho como parte del mismo dominante epocal<sup>19</sup>. La emergencia de Sancho como sujeto de un relato propio va unida así a la degradación de la figura quijotesca, como se observa perfectamente en la obra de Winstanley: es como si don Quijote fuera visto desde la perspectiva rebajadora de Sancho, como si la crítica de la autoridad de la que este es portavoz acabara afectando al propio Cervantes.

---

<sup>19</sup> *The Comical History* no incurre en la desfiguración antiquijotesca de Gayton o Butler, fruto de una transformación radical del personaje, sino que opta por la vulgarización y envilecimiento de su entorno, que tira del personaje hacia abajo para arrastrarlo por el fango, con Sancho jugando un papel esencial que se hace evidente en la tercera entrega de la trilogía. Esta analogía entre las obras quijotescas de D'Urfey y Winstanley podría dar pie a postular una posible influencia entre ellos, aunque es difícil precisar la dirección por la incertidumbre en la fecha de publicación de la primera edición de *The Essex Champion*. Si aceptamos que esta se produjo no en 1690 sino a partir de 1694, es seductor pensar que Winstanley la escribiera y publicara al rebufo del gran eco y éxito que tuvieron las obras de D'Urfey. En la tercera, que es la más original, D'Urfey mezcla aventuras de la primera y la segunda parte del *Quijote* en una supuesta tercera salida del hidalgo con Sancho. D'Urfey tira del hilo del episodio de Basilio y Quiteria, sobre el que yuxtapone la boda de Mary *the Buxom*, la hija de Sancho, una línea de acción inventada por el dramaturgo que tendrá un efecto duradero en los escenarios ingleses. En efecto, hay dos obras de teatro posteriores sobre las que llamó la atención Flores (1982), que hacen de Sancho protagonista único al centrarse en el episodio de la ínsula Barataria, en el que introducen al personaje de su hija. Se trata de *Sancho at Court; or the Mock-Governor* (James Ayres, 1742) y de *Barataria, or Sancho Turn'd Governor* (Frederick Pilon, 1785).

#### 4. A modo de conclusión: la doble reescritura

No es exagerado decir que la obra cuyo único mérito podría ser su condición de primera imitación narrativa del *Quijote* en la prosa inglesa, parece tener algunos otros y no carece, por ello, de interés, al menos en su carácter de reescritura tanto del mito quijotesco como de los libros de caballerías. Como hemos intentado demostrar, en primer lugar, reproduce el modelo cervantino con insuperada literalidad para realizar una crítica de la literariedad, llevándola a un territorio que no planteó Cervantes, a saber, los efectos perniciosos de la lectura de obras de ficción romántica en un lector joven. Al hacerlo, Winstanley está abriendo un camino no pisado hasta entonces en la literatura inglesa, que será enormemente fructífero en la narrativa quijotesca inglesa del siglo XVIII, como muestra su exponente quizás más conocido, *The Female Quixote* (1752) de Charlotte Lennox. A diferencia de esta novela y otras que siguen en su estela, Winstanley dota a esta crítica de connotaciones no de género sexual sino de clase social, pues, en segundo lugar, se vuelve contra la clase media y sus deseos de ascenso social representados por el lector quijotesco y su padre. La autoridad de la figura patriarcal, además, como la del juez que la traslada al ámbito social, es socavada a través del personaje sanchopancesco, al que promueve a una posición de privilegio desde la que el escudero y la clase baja a la que representa pueden cuestionar las pretensiones y falta de responsabilidad de sus superiores. Tal promoción tiene repercusiones estéticas además de éticas, pues su acción acaba convirtiendo la obra en un libro de caballerías, si bien de un carácter diferente (cómico, realista, incluso picaresco: híbrido, en suma), lo que justifica considerarla una reescritura del género.

Esta promoción podría hacer pensar que esa visión desde abajo es la del autor y, en efecto, así podría ser. Pero la restauración del orden al final y la visión inmovilista de la estructura social latente en toda la obra también podría hacer pensar en una visión aristocrática, una intuición paradójicamente reforzada por la ausencia de esta clase social del relato, tanto más significativa por cuanto el original cervantino ofrecía la oportunidad perfecta de incluirla como blanco satírico. Que el palacio de los Duques sea aquí sustituido por la mansión de un juez puede responder a

la lógica transpositiva que orienta la reescritura del texto cervantino en el contexto inglés, pero también a una voluntad de dejar a la nobleza a salvo de la lógica carnavalesca de la obra. Curiosamente, es esa perspectiva invisibilizada en el universo diegético la que podría orientar la mirada de Winstanley a las clases medias, al menos parcialmente: su desdén podría ser el de un conservadurismo aristocrático que asume como propio, pero también el de las clases bajas para las que escribe. Sea como fuere, de lo que no cabe duda es de que la obra denuncia la imitación social que está detrás de la literaria, ataca a esa naciente clase media que, precisamente por la posición liminar que la define —entre los de arriba y los de abajo— parece no saber su lugar y la hace blanco de crítica tanto desde abajo como desde arriba. Es como si Winstanley quisiera bajarla al suelo, a su lugar en un *statu quo* que no quiere transformar, solo transgredir de forma momentánea.

Esta ambivalencia en lo social es también visible en el terreno literario, pues la obra introduce el universo mágico de los libros de caballerías dentro de una crítica realista de los libros de caballerías, lo que equivale a convertir a estos libros y al de Cervantes en extraños compañeros de viaje. Ello podría responder a esa falta de diferenciación entre ambos que caracteriza los primeros compases de la recepción del *Quijote* en Inglaterra, pero el efecto de esa infiltración es la deconstrucción de la trama paródica quijotesca. Si Billy es un instrumento paródico contra los libros de caballerías, Ricardo representa la respuesta de estos libros contra el modelo paródico cervantino. Los cambios que hemos anotado en los dos personajes principales respecto de sus referentes cervantinos y, sobre todo, su yuxtaposición, dan lugar a un proceso de crítica mutua en virtud del cual vacían o socavan el discurso no solo ideológico sino también literario implícito en el otro. La autoridad literaria carnavalizada resulta ser, por ello, tanto los libros de caballerías como el propio *Quijote*, por lo que podemos afirmar que la transgresión encarnada por Ricardo se produce en un terreno literario o paródico, de género, y no solo social o satírico, de clase. Esta interpretación, además de reforzar la hipótesis de la extracción popular de los lectores de los libros de caballerías en Inglaterra, convierte *The Essex Champion* en una obra única por su carácter original y paradójico, aunque es difícil decidir si tal carácter es un mérito del



cálculo y la creatividad de su autor o un demérito de su improvisado reciclaje de materiales previos. En cualquier caso, es indudable que esta primera imitación narrativa del *Quijote* en la prosa inglesa destaca tanto por la literalidad de la imitación como por la subversión –o cuanto menos *reductio ad absurdum*– del modelo imitado, que hace de él un libro de caballerías, si bien de índole popular y cómica. Lo que empieza como una parodia de los libros de caballerías a través de un lector quijotesco termina siendo una especie de venganza por parte de tales libros –y de todos sus lectores ingleses, representados por Ricardo– del *Quijote*.



## Bibliografía citada

- Álvarez Recio, Leticia, «Chapters Translated by Anthony Munday in *The History of Palmendos* (1589): A Long-standing Error», *Notes and Queries*, 62.4 (2015), pp. 549-551.
- , «Anthony Munday's *Palmendos* in the Early Modern English Book Trade», *Atlantis*, 38.1 (2016a), pp. 52-69.
- , «Spanish Chivalric Romances in English Translation: Anthony Munday's *Palmendos* (1589)», *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies*, 91.1 (2016b), pp. 5-20.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Bruyn, Frans de, «The Critical Reception of *Don Quixote* in England, 1605-1900», en *The Cervantean Heritage: Influence and Reception of Cervantes in Britain*, ed. Juan Antonio Garrido, Londres, Modern Humanities Research Association, 2009, pp. 32-52.
- Flores, Robert M., *Sancho Panza through Three Hundred Seventy-five Years of Continuations, Imitations, and Criticism, 1605-1980*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (trad. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.)
- Hayes, Gerald R., «Anthony Munday's Romances of Chivalry», *The Library*, 4th. ser., 6 (1925), pp. 57-81.
- Kirkman, Francis, *The Unlucky Citizen*, London, Anne Johnson for Francis Kirkman, 1673.
- Knowles, Edwin, «Cervantes and English Literature», en *Cervantes Across the Centuries*, ed. Ángel Flores y Maír José Benardete, New York, Dryden Press, 1969 (1947), pp. 277-303.
- Neri, Stefano, «Libros de caballerías en Inglaterra», en *Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008a, pp. 360-364.

- , «Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadís de Gaula* (siglos XVI-XVII)», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. José Manuel Lucía Megías y M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008b, pp. 565-591.
- , «Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)», en *Palmerín y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González *et alii*, México DF, El Colegio de México - Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2013, pp. 285-312.
- O'Connor, John Joseph, *Amadis De Gaule and its Influence on Elizabethan Literature*, New Brunswick, N.J. Rutgers University Press, 1970.
- Ortiz Salamovich, Alejandra, «Establishing the Edition of Thomas Paynell's Source-Text for the *Treasure of Amadis of Fraunce* (c. 1572)», *Notes and Queries*, 63.3 (2016), pp. 379-81.
- Pardo, Pedro Javier, «Parody, Satire and Quixotism in *The Knight of the Burning Pestle*», *Sederi*, 10 (2001), pp. 141-52.  
URL: < <https://www.academia.edu/36163129/> > (cons. 27/5/2018).
- , «Butler, Samuel», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, ed. Carlos Alvar, Madrid, Castalia, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, vol. II, pp. 1565-68.
- , «De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedial», *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, eds. Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo, Binges, Orbis Tertius, 2018, pp. 41-92.
- Patchell, Mary, *The "Palmerin" Romances in Elizabethan Prose Fiction*, New York, Columbia University Press, 1947.
- Place, Edwin B., «El *Amadís* de Montalvo como manual de cortesanía en Francia», *Revista de Filología Española*, 38.1/4 (1954), pp. 151-169.
- Pollard, Alfred William; Redgrave, Gilbert Richard *et alii*, *A Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, and Ireland and of English Books Printed Abroad, 1475–1640*, London, Bibliographical Society, 1976-1991.
- Randall, Dale B. J.; Jackson C. Boswell, *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

- Sánchez Martí, Jordi, «The Publication History of *Palmerin d'Oliva*», *Gutenberg-Jahrbuch*, 17 (2014), pp. 190-207.
- , «Zelauto's Polinarda and the Palmerin Romances», *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies*, 89.1 (2016), pp.74-82.
- Stallybras, Peter; Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- Thomas, Henry, *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, 1920 (trad. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952).
- Turner Wright, Celeste, «“Lazarus Pyott” and Other Inventions of Anthony Mundy», *Philological Quarterly*, 42.4 (1963), pp. 532-541.
- Wilson, Edward M., «Cervantes and the English Literature of the Seventeenth Century», *Bulletin Hispanique*, 50 (1948), pp. 27-52.
- Winstanley, William, *The Essex Champion: or, The Famous History of Sir Billy of Billerecay, and his Squire Ricardo*, London, J. Blare, 1699 (c. 1694).