

Don Quijote como personaje dramático en el teatro español de los siglos XVIII y XIX¹

Carlos Mata Induráin
Universidad de Navarra, GRISO
cmatain@unav.es

Palabras clave:

Cervantes. Don Quijote. Personaje dramático. Siglo XVIII. Siglo XIX.

Resumen:

En este trabajo analizo la construcción dramática del personaje de don Quijote en siete piezas, cuatro del siglo XVIII: el *Fin de fiesta del juego de la sortija* (1718), anónimo; *El Alcides de la Mancha y famoso don Quijote* (1750), de Rafael Bustos Molina; *Las bodas de Camacho el Rico* (1784), de Juan Meléndez Valdés y *El amor hace milagros* (1784), de Pedro Benito Gómez Labrador; y otras tres del siglo XIX: *Don Quijote de la Mancha resucitado en Italia* (1805), anónima; *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* (1832), de Ventura de la Vega (retomada en 1861 como *Don Quijote de la Mancha*) y *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del Duque* (1834-1835), de José Robreño. En todas ellas se advierte una recepción eminentemente cómica de don Quijote, caracterizado como personaje ridículo, objeto pasivo de diversas burlas.

Don Quijote as a dramatic character in the Spanish theater of the 18th and 19th centuries

Keywords:

Cervantes. Don Quixote. Dramatic character. 18th Century. 19th Century

Abstract:

In this paper I analyze the dramatic construction of the character Don Quixote in seven pieces, four of them from the 18th Century: *Fin de fiesta del juego de la sortija* (1718), anonymous; *El Alcides de la Mancha y famoso don Quijote* (1750), by Rafael Bustos Molina; *Las bodas de Camacho el Rico* (1784), by Juan Meléndez Valdés, and *El amor hace milagros* (1784), by Pedro Benito Gómez Labrador; and another three pieces from the 19th Century: *Don Quijote de la Mancha resucitado en Italia* (1805), anonymous; *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* (1832), by Ventura de la Vega (adapted in 1861 with the title *Don*

¹ Este trabajo forma parte de las actividades del proyecto FFI2017-82532-P MINECO/AEI/FEDER, UE, *Identidades y alteridades. La burla como diversión y arma social en la literatura y cultura del Siglo de Oro*, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.

Quijote de la Mancha) and *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del Duque* (1834-1835), by José Robreño. In all these dramatic works it is appreciated an eminently comic reception of Don Quixote, shown as a ridiculous character, a passive object of various mockeries.

Como es sabido, don Quijote es personaje que salta a las tablas desde fechas muy cercanas a la publicación de la novela cervantina (1605 y 1615), siempre como figura ridícula. Así sucede, en el siglo XVII², en la comedia *Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro o en la de igual título —perdida— de Calderón de la Barca, en *El hidalgo de la Mancha* de Matos Frago, Diamante y Juan Vélez de Guevara³, en el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha* de Francisco de Ávila⁴, y otros⁵ (*Las aventuras de Pascual del Rábano*, *El ventero* o *Lo que pasa en una venta*, *El hidalgo...*), además de incorporarse a bailes, mascaradas y fiestas estudiantiles⁶. De finales del XVII parece datar *La comedia de don Quijote de la Mancha*, conservada parcialmente en forma manuscrita en la Biblioteca de Rodríguez Moñino (Real Academia Española, Ms. 21.521), atribuida a un tal «don Ibón de la Puente, lector en Tarabillas», que para Madroñal es seudónimo que encubre a Andrés González de Barcia Carballido⁷.

Esta tendencia de convertir a don Quijote en personaje dramático continuará en los siglos XVIII, XIX y XX⁸, llegando hasta nuestros días. En este trabajo voy a centrarme en el análisis de la construcción de don Quijote en varias recreaciones teatrales españolas de los siglos XVIII y XIX. En efecto, existen en el siglo ilustrado numerosas recreaciones dramáticas del

² Ver García Martín, 1980 y Jurado Santos, 2005. Para diversos aspectos de la recepción de Cervantes y el *Quijote* en los siglos XVIII y XIX, remito a Aguilar Piñal, 1982, 1983 y 1987-1988; Friedman Salgado, 1983; Barrero Pérez, 1986; Romero Tobar, 1989 y 2005; Montero Reguera, 1993; Rivas Hernández, 1998, o Rey Hazas y Muñoz Sánchez, 2006.

³ Ver Mata Induráin, 2001.

⁴ Ver Mata Induráin, 2007.

⁵ Ver Madroñal, 2005 y 2008.

⁶ Ver Arellano, 2005.

⁷ Ver Madroñal, 2009 y 2010.

⁸ Baste con remitir, entre la mucha bibliografía existente, a Pérez Capo, 1947.



Quijote, la mayoría de las cuales toman como punto de partida el episodio de las bodas de Camacho: *Las bodas de Camacho* (1770), comedia nueva jocoseria en dos actos de Antonio Valladares de Sotomayor, que dos años más tarde sería transformada en zarzuela por Leandro Ontala y Maqueda, *Las bodas de Camacho el Rico* (1784) de Juan Meléndez Valdés —la más famosa de todas—, etc. Y hay, además, otras obras en las que también interviene como personaje el caballero manchego; así, el *Entremés de don Quijote* de Nuño Nisceno Sutil (1709), el *Fin de fiesta del juego de la sortija* (1718) y otras muchas piezas breves⁹, la comedia anónima *El Alcides de la Mancha y famoso don Quijote* (1750); el sainete *Las caperuzas de Sancho* (1776) o el titulado *Don Quijote*, de Ramón de la Cruz, perdido; la comedia *El amor hace milagros* (1784) de Pedro Benito Gómez Labrador; *El Rutzvandscadt o el Quijote trágico* (1785) de José Pisón Vargas; *Aventuras de don Quijote y religión andantesca*, manuscrito anónimo, sin fecha, o *Don Quijote renacido*, de Francisco José Montero Nayo, texto burlesco no localizado, entre otros títulos.

Por lo que respecta al XIX, con la llegada del Romanticismo proliferarían de nuevo las «resurrecciones» dramáticas del personaje cervantino —también del propio Cervantes, convertido en personaje de ficción en dramas, comedias y zarzuelas varias; pero ese es un tema distinto—. Me refiero a piezas como la comedia de magia burlesca anónima *Don Quijote de la Mancha resucitado en Italia* (1805), *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del duque o El desencanto de Dulcinea del Toboso* (1824) de Francisco de Paula Martí Mora, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* (1832) de Ventura de la Vega, que sería recuperada por su autor, con importantes cambios, en 1861 como *Don Quijote de la Mancha*¹⁰, o *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del Duque* (1834-1835) de José Robreño, obras que representan una tendencia —la de convertir a don Quijote en personaje dramático— que se prolongaría

⁹ Ver Roldán Fidalgo, 2019.

¹⁰ Ver el estudio y edición de Mariela Insúa en Arellano, 2007.



hasta el final de la centuria con títulos como *Sancho Panza* (1881), capricho cómico de Juan Molas y Casas, entre otros. Eso sin olvidar, además, su entrada o evocación en piezas musicales como las zarzuelas *La venta encantada* (1859), libreto de Gustavo Adolfo Bécquer y Luis García Luna (publicado bajo el seudónimo de Adolfo García), música de Antonio Repáraz, *La ínsula Barataria* (1864), libreto de Luis Mariano de Larra, música de Emilio Arrieta¹¹, o *Las bodas de Camacho* (1866), de Francisco García Cuevas, con música de Antonio Repáraz, entre otros títulos.

Aquí voy a comentar algunas de estas piezas —en esta ocasión me resulta imposible el repaso panorámico de todas ellas— centrándome exclusivamente en la caracterización dramática del personaje de don Quijote. Consideraré algunas adaptaciones españolas (no hispánicas o extranjeras), dejando de lado aquellas obras en las que su intervención es marginal o tangencial. Igualmente, tampoco me ocuparé de piezas donde intervienen personajes con características quijotescas (pero que no son don Quijote), como es el caso de *El príncipe jardinero o fingido Cloridiano* (1715), de Santiago Pita. No trato tampoco de los géneros musicales (zarzuelas, tonadillas...) ni de piezas traducidas, como *Don Quijote en las bodas de Camacho* (1830), melodrama jocoso en un acto, que es traducción del italiano. En fin, solo de forma puntual me referiré a alguna pieza de teatro breve. En definitiva, mi corpus de trabajo para esta ocasión está formado por siete obras, cuatro del siglo XVIII: el *Fin de fiesta del juego de la sortija* (1718), anónimo; *El Alcides de la Mancha y famoso don Quijote* (1750) de Bustos Molina; *Las bodas de Camacho el Rico* (1784) de Meléndez Valdés y *El amor hace milagros* (1784) de Gómez Labrador; y otras tres del siglo XIX, *Don Quijote de la Mancha resucitado en Italia* (1805), anónima, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* (1832) de

¹¹ En esta, por ejemplo, don Quijote es un personaje meramente aludido, que no interviene en la acción, y es Sancho Panza quien les explica a otros personajes quién es: «Uno que baraja imperios, / corta cuellos a gigantes, / mata, reconquista reinos, / vence a los encantadores, / acorre a viudas y huérfanos, / y es la nata y el *non plus* / de valientes caballeros!».



Ventura de la Vega (retomada en 1861 como *Don Quijote de la Mancha*) y *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del Duque* (1834-1835) de Robreño.

En general, en todas las obras de los siglos XVIII y XIX la caracterización de don Quijote ofrece, como es lógico, unos rasgos comunes que responden al modelo cervantino (espíritu caballeresco, amor por Dulcinea, realización —o evocación— de algunas de sus hazañas, uso de la fabla medieval, etc.), si bien cada pieza presenta matices distintos, derivados sobre todo de la propia selección de los episodios recreados, pero que pueden ser apreciados también en ciertos detalles originales de cada autor. Por lo común, prevalece la consideración del personaje de don Quijote como figura ridícula y risible, sin que se dé entrada a valores serios o trágicos. Obvio es decir que la calidad dramático-literaria de la mayoría de estas piezas dieciochescas y decimonónicas no es excesivamente alto, pero todas ellas ofrecen el indudable interés de constituir eslabones que deben ser tenidos en cuenta a la hora de estudiar el proceso de recepción del *Quijote* y de don Quijote, en estos casos, concretamente, en el terreno del teatro, convirtiendo a la inmortal creación cervantina en personaje dramático.

1. Don Quijote como personaje dramático en el siglo XVIII

Montero Reguera, que ha catalogado las piezas dramáticas del XVIII inspiradas en las obras de Cervantes, señala que existen dos basadas en los sucesos de la venta con lo relativo a los amores cruzados de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando, y cinco más que recrean el episodio de las bodas de Camacho; y explica así estas preferencias:

En ambos casos se trata, en definitiva, del tema del casamiento por interés o el de las dificultades que para casarse se presentan a jóvenes que realmente se aman. Y esto no es casualidad. Son temas profusamente utilizados por los escritores ilustrados: en su idea de que el fin de la representación teatral es corregir y enseñar, no podían dejar de criticar los matrimonios desiguales, motivados por el interés monetario o por el afán



de alcanzar una posición social más elevada. Algunas comedias de Leandro Fernández de Moratín son ejemplo claro de ello¹².

Tales son los episodios del *Quijote* que inspiraron mayoritariamente a los dramaturgos del XVIII. Sin embargo, atendiendo a la cronología, la primera pieza que quiero recordar es una obra de teatro breve, el anónimo *Fin de fiesta del juego de la sortija*.

1.1. *Fin de fiesta del juego de la sortija* (1718), anónimo

El *Fin de fiesta del juego de la sortija* es una pieza anónima cuyo manuscrito (BNE, Ms. 14524-14) la fecha en Madrid en 1718. Contamos con una edición moderna a cargo de Caro López y Caro Bragado (2006) y un estudio reciente de Loeza (2012), quien comenta que «la sola presencia de un personaje como don Quijote en un escenario a principios del siglo XVIII era ya de por sí invocación de la risa: su sobriedad contrastada con su anacronismo lo convertían en símbolo de mofa»¹³. El argumento de la obra es fácil de resumir: nos presenta a un rústico Alcalde preocupado por la proximidad del Corpus, ya que a él le corresponde organizar la representación de un sainete que ha de seguir a la celebración litúrgica. Acompañado por el Escribano, el Alcalde busca a una Bruja que resuelve el problema invocando mágicamente a diversos personajes ridículos:

ALCALDE	Fiesta del Corpus requiere sainete de carcajada.
BRUJA	Dígoles porque conviene traer ridículas figuras (vv. 106-109).

¹² Montero Reguera, 1993: 129.

¹³ Ver Loeza, 2012. Para el análisis de otras piezas breves del siglo XVIII con don Quijote como personaje, y la correspondiente bibliografía, remito a Roldán Fidalgo, 2019. Su corpus de trabajo incluye *La burla de Clavileño y trova de don Quijote*, *Pasaje del carro de Merlín*, *Sancho Panza en el gobierno de su ínsula*, *Sancho Panza en su ínsula*, de Antonio Valladares Sotomayor, el sainete *Don Quijote*, perdido, de Ramón de la Cruz, el *Sainete nuevo: Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso al Quijote sainetero*, de Manuel del Pozo, el sainete *Las caperuzas de Sancho*, *El tabernero burlado*, de Luciano Francisco Comella, además de varias tonadillas escénicas.



Quienes se hacen presentes en escena por la invocación de la bruja son un Irlandés, varios personajes cervantinos (don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea) y también otros caballerescos como Amadís de Gaula, Poliarco, don Florisel de Niquea o Teágenes, todos los cuales —indica la didascalía— salen «*vestidos ridículamente*». El Irlandés será el encargado de organizar un juego de sortija y la acción dará lugar a varios malentendidos, golpes, caídas e insultos. El fin de fiesta termina con un recurso habitual, una riña de todos los personajes. En el desarrollo del juego de la sortija, don Quijote quedará derrotado por Argenis y don Florisel Niquea; y cuando un tercer caballero, Teágenes, lo requiere para batirse en duelo, el manchego responderá:

QUIJOTE	Ea, Sanchete, tú con Dulcinea juega por mí, y Dios te perniquebre en tan tamaña aventura.
SANCHO	Ya he dicho a usted que me duele el órgano de los flatos (vv. 197b-202).

Como ha destacado Loeza, el escudero acepta participar en el juego, pero todo acaba «con resultados bufos»: en efecto, Sancho cae, haciéndose daño en las costillas; cuando don Quijote se dispone a socorrerlo, Amadís, Poliarco y Teágenes lo desafían nuevamente; por último, cuando parece que todo va a resolverse con una entremesil riña a palos, esta queda desactivada por la llamada a la música —y, presumiblemente, al baile:

QUIJOTE	¿Quién es Amadís, quién es Teágenes, para oponerse a un hidalgo de la Mancha?
LOS TRES	¡Mas que le casco las nueces!
QUIJOTE	¡Ahora veréis, canalla!
BRUJA	Quedo, porque este sainete no ha de acabar en pendencia.
TODOS	¿Pues en qué?
ALCALDE	En tonada alegre (vv. 248-255).

En este punto se interrumpe el manuscrito, pero la indicación del v. 255b, «tonada alegre», nos permite suponer que la pieza se remataría con un



baile. Como hemos podido apreciar por este apretado resumen, el objetivo no es otro que la burla, hacer reír al espectador. Para Loeza, el personaje de don Quijote «pasa de lo picaresco a lo burlesco, a través de las ridículas acciones que se le conceden en la obra»¹⁴. En fin, estamos ante una pieza que se mueve en un terreno cercano al entremés áureo, en la que don Quijote es la *figura* ridícula objeto pasivo de todas las burlas.

1.2. *El Alcides de la Mancha y famoso don Quijote* (1750), de Rafael de Bustos Molina

Esta comedia, publicada en 1750 en Madrid como «de un ingenio de esta corte», se atribuye habitualmente a Rafael Bustos Molina. Contamos con una edición moderna de Mata Induráin y Sáez, con un estudio preliminar de Barnés (2012). Su argumento es parecido al de la adaptación del siglo XVII llevada a cabo por Guillén de Castro, en el sentido de que se intenta hacer una síntesis de toda la Primera parte del *Quijote*, tal como explica Barnés:

El título *El Alcides de la Mancha* es también en cierta medida engañoso porque la comedia no se centra en *don Quijote*, sino en *el Quijote*, de cuya primera parte aspira a ser una apretada síntesis, hasta el punto de que las andanzas del caballero conforman el telón de fondo de los episodios de Cardenio y Luscinda; Fernando y Dorotea; don Luis y doña Clara; el cautivo y Zoraida. Don Quijote y Sancho son más bien personajes secundarios, de quienes solo se destacan hechos cómicos —lo cual, naturalmente, conviene a la naturaleza de la comedia¹⁵.

En efecto, amo y escudero, retratados burlescamente, solo intervienen en esta obra como contrapunto de la acción principal¹⁶. Y a quien vemos en escena es el don Quijote loco, sin que el personaje presente los intervalos de cordura que tiene en la novela cervantina. Ridícula es su apariencia y su primera intervención en escena:

¹⁴ Ver Loeza, 2012.

¹⁵ Barnés, en su estudio a *El Alcides de la Mancha*, ed. Mata Induráin y Sáez, 2012: 8-9.

¹⁶ Del original cervantino se evocan —o, en ocasiones, meramente se aluden— episodios como el de los galeotes, el de los cueros de vino, el quedar colgado don Quijote de lo alto de una ventana, la penitencia en Sierra Morena, la princesa Micomicona, el yelmo de Mambrino, etc.



Sale don Quijote en calzones blancos y ropilla.

DON QUIJOTE ¡Alta y hermosa señora,
de las hermosuras nata,
de las cuitas te entenece
de esta pecadora alma
que en aqueste purgatorio
está penando sin causa!
¿Qué es lo que habrá hecho mi Sancho?
Porque el diablo de la carta
a él se le olvidó el pedirla,
y a mí olvidóseme darla (vv. 245-254).

Nótese la caracterización lingüística a través de la fábula medievalizante¹⁷, que reaparece cuando se va a rondar la venta-castillo (vv. 1161-1166). Hacia el final de la comedia, cuando es apresado por unos personajes con caretas que lo dejan atado, el caballero echa mano del habitual recurso a los encantadores:

DON QUIJOTE ¿Qué vocería
es esta? Pero ¿qué veo?
¿Yo atado, Virgen bendita,
y cercado de fantasmas?
Sin duda que la enemiga
escuadra de encantadores
que persiguen con perfidia
mis valerosas fazañas
encantarme determinan
porque mi inaudito esfuerzo
no llegue a lograr dar cima
a la espantable aventura
del gigante, ¡oh, suerte impía!
Ello no hay sino es tener
paciencia, que valentías
con demonios es lo propio
que a una tarasca echar guindas (vv. 2852b-
2868).

En fin, don Quijote acaba enjaulado —para ser devuelto a su casa—
y todos cantan:

TODOS Y MÚSICA *El gran paladín
que hoy resucita*

¹⁷ Resulta llamativo que don Quijote haga uso de palabras bajas y expresiones coloquiales como *eu*, *desembuchar*, etc.



*la orden insigne
de caballería,
a la Mancha dando
gloria esclarecida,
venza, rinda, postre,
triunfe, reine y viva* (vv. 3007-3014).

1.3. *Las bodas de Camacho el rico* (1784), de Juan Meléndez Valdés

De entre las obras dramáticas del siglo ilustrado que llevan a las tablas al personaje de don Quijote, *Las bodas de Camacho el rico* de Meléndez Valdés es, sin duda, una de las piezas más interesantes¹⁸. Esta *comedia pastoral*, escrita en verso, resultó premiada en el Concurso convocado por la villa de Madrid en 1784, si bien Meléndez Valdés no la compuso para esa ocasión, sino que respondía a un proyecto anterior. Se divide externamente en un prólogo y cinco actos. Se trata de una pieza con muy poca acción, la cual discurre muy lentamente, de forma que se hace algo pesada y repetitiva. El censo de personajes es muy corto. En vez del triángulo amoroso del modelo (*Quijote*, II, 19-22), hay aquí cuatro personajes principales, lo que permitirá la solución final de unas bodas dobles: las de Basilio el pobre con Quiteria la hermosa, y las de Camacho el rico con Petronila, una hermana de Quiteria que está enamorada en secreto de él.

En esta obra, don Quijote queda retratado con sus rasgos característicos tópicos: actitud caballeresca (varias acotaciones insisten en ello) y fabla plagada de arcaísmos (*fermosa, non, facer, al ‘otra cosa’, maguer, do, ferido, fablada, folgar, e por y, fuyamos, desfacen, fechos, fazañas, sabidor, etc.*). Son varios los pasajes en los que él mismo u otro personaje expresa su misión caballeresca; por ejemplo, en este donde el propio don Quijote se presenta con estas palabras ante el zagal Camilo, que se queda admirado al ver su extraño traje y arreo:

¹⁸ Ver para más detalles Mata Induráin, 2008a.



DON QUIJOTE

Non vos faga
 pavor, zagal amigo, su extrañeza.
 Un caballero soy, de los que dicen
 van a sus aventuras:
 e que maguer de tiempos tan perdidos
 al ocio renunciando y las blanduras,
 huérfanos acorriendo y desvalidos,
 y enderezando tuertos y falsías,
 si el cielo no le amengua su esperanza,
 ha de resucitar la antigua usanza (Acto I, escena III).

Pasaje que Sancho remata burlescamente con un disparate:

SANCHO

Es mi señor el más valiente andante
 que tiene el mundo todo. A Rocinante
 oprime el fuerte lomo, y deja fechos
 cien mil desaguisados (Acto I, escena III).

Así pues, don Quijote queda caracterizado por sus propias palabras y acciones en escena; pero se da también la heterocaracterización, cuando Sancho se encarga de explicar a otros quién es su amo y qué hace. Por ejemplo, cuando Camilo muestra su extrañeza al ver que don Quijote va con armas por esos despoblados como si fuera por tierra de enemigos, el escudero le aclarará:

SANCHO

¿No veis en las señales
 que es mi señor andante caballero,
 y de los más famosos?

CAMILO

¿Y qué es andante?

SANCHO

Es una cosa, hermano,
 que no sabré decilla,
 porque ora se halla en la mayor mancilla,
 ora de un alto imperio soberano.
 Entuertos endereza;
 soberbios desbarata;
 de acá para allá corre
 malandrines venciendo;
 y el sabio encantador que le socorre,
 su pro y claras fazañas va escribiendo (Acto II, escena VI).

Al comienzo de la escena siguiente dialogan de nuevo Camilo y Sancho; el primero pregunta si es mucha la fama de don Quijote y el



escudero aprovecha para enumerar las principales aventuras que ha protagonizado:

SANCHO

No hay decirs
sus fechos y proezas.
Acometer le he visto denodado
gigantes como torres, y meterse
de dos grandes ejércitos en medio,
y al rey Pentapolín dar la victoria;
fracasar un andante vizcaíno;
libertar galeotes;
ganar el rico yelmo de Mambrino;
y luego, si encantado no se viera,
del gran Micomicón rey estuviera.

CAMILO

¡Que decís!

SANCHO

Esperad, que no en un día
la cabra al choto cría.
Al valeroso andante
venció de los Espejos,
y luego dos leones
feroces, y tamaños
como una gran montaña,
cuyo nombre tomó para memoria
de tan grande aventura,
que antes el Caballero se llamaba
de la Triste Figura,
sin otros mil encuentros y refriegas (Acto II, escena VII).

Y alude luego al motivo de la ínsula prometida como recompensa de sus servicios, lo que suscita esta réplica en aparte de Camilo: «¡Qué extraño desvarío! / Sin seso están...» (Acto II, escena VII). En fin, cuando Camilo se presente ante don Quijote y solicite la ayuda de su «fuerte brazo» para socorrer a un cuitado (Basilio), el propio caballero proclamará:

DON QUIJOTE

Mi profesión, mi estado (*Con tono caballeresco.*)
ayudar es a los que pueden poco,
y agravios desfacer; que esta es forzosa
ley de caballería,
sin que cosa en contrario darse pueda.
¿Algún menesteroso en este día
necesita de mí? Corramos luego... (Acto II, escena VIII).



1.4. *El amor hace milagros* (1784), de Pedro Benito Gómez Labrador

El título completo de esta obra es *El amor hace milagros. Comedia nueva, tomada del capítulo veinte del Libro II de la historia de don Quijote de la Mancha*. Y el pie de imprenta reza así: «Con licencia, en Salamanca, en la imprenta de la viuda de Nicolás Villargordo. Año de 1784»¹⁹. La comedia, cuyo autor es un jurista de Salamanca, presenta la misma acción que la de Meléndez Valdés. En ella la presencia de los personajes de don Quijote y Sancho es más bien testimonial, y se da además una sanchificación de Ginesillo y una quijotización de Basilio. Se sitúa, claro está, en el marco del debate dieciochesco sobre los matrimonios de los hijos, la libertad de elección de los jóvenes, etc. Una cuestión más interesante, de orden artístico-literaria, sería ver en qué medida esta obra publicada en 1784 refleja —si es que realmente lo hace— una sensibilidad prerromántica o se trata, sencillamente, de un sentimentalismo neoclásico. El Basilio y la Quiteria de Gómez Labrador no son, ciertamente, héroes románticos: estamos todavía lejos de 1834-1835, años de eclosión del Romanticismo español, y sería exagerado considerarlos así, pero no deja de ser cierto también que se perciben tanto en su retrato (en sus actitudes, comportamientos y palabras) como en la atmósfera o tonalidad general de la obra (las alusiones a la fortuna, al hado, la posibilidad —meramente apuntada— de su posible muerte por amor...) algunos atisbos de los rasgos que, unas décadas después, caracterizarán al drama romántico español.

La presencia de don Quijote y Sancho es aquí bastante circunstancial; de hecho, solo intervienen en la tercera jornada. El caballero, como no podía ser de otra manera, queda caracterizado lingüísticamente por su fabla arcaizante, y en lo que respecta a su retrato, por su locura, su monomanía caballeresca y su amor a Dulcinea. Sí tiene importancia en el desenlace, al sancionar la boda de Basilio y Quiteria. Cuando Camacho afirma que lo sucedido constituye una traición, replicará:

¹⁹ Ver para más detalles Mata Induráin, 2012.



DON QUIJOTE No es traición lo que decís
 nin debe ser castigada,
 que en el amor y en la guerra
 son lícitamente usadas
 todas aquellas astucias
 que el sutil ingenio traza,
 conque es sandez conocida
 el querer tomar venganza;
 así, quien tomalla quiera
 cuenta de luego se haga
 que antes habrá de pasar
 por la punta de esta lanza (vv. 1827-1838).

2. Don Quijote como personaje dramático en el siglo XIX

La «singularmente feliz»²⁰ recepción de Cervantes y del *Quijote* en el siglo XIX la ha resumido Insúa con estas palabras:

En este siglo, bajo la estela del movimiento romántico, se produce una reorientación de las lecturas de la inmortal novela cervantina que se habían hecho hasta finales del siglo XVIII. En Europa, el Romanticismo alemán (Schegel, Schelling, Tieck, Richter...) tomó el *Quijote* como modelo y cima ideal del género novela. Además de valorarse cuestiones narrativas y estilísticas, en el aspecto ideológico se empieza a fraguar la lectura simbólica de don Quijote como un héroe universal que encarna la escisión del hombre entre espíritu y materia. Así pues, poco a poco esta idea alcanza una notable difusión por Europa y la obra se va cargando de valores serios y cada vez más profundos. Esta lectura en clave idealista modifica radicalmente la interpretación de don Quijote como un personaje burlesco o una figura cómica y ridícula, que había sido la directriz de las lecturas de los siglos anteriores²¹.

Pues bien, voy a ofrecer a continuación tres ejemplos distintos de esa recepción decimonónica del personaje cervantino; y, en efecto, si bien la primera de ellas prolonga claramente la consideración ridícula del personaje, en las otras dos podemos apreciar ya algún ligero atisbo de ese cambio que conocerá la genial creación cervantina, que se irá cargando progresivamente de matices y valores serios.

²⁰ Romero Tobar, 2005: 119.

²¹ Insúa, en su introducción a Ventura de la Vega, *Don Quijote de la Mancha*, 2007. Para más detalles, ver también Romero Tobar, 1989: 116-119 y Montero Reguera, 2005: 45-57.



2.1. *Don Quijote de la Mancha resucitado en Italia (1805), anónima*

Don Quijote de la Mancha resucitado en Italia es una comedia nueva de magia, burlesca, en tres jornadas para tres personas, compuesta por dos ingenios²². Se conserva en el manuscrito 16.515 de la Biblioteca Nacional de España, fechado en Madrid en 1805. Según se explica en la «Introducción», esta pieza burlesca habría sido compuesta para «un recreo casero», siendo su propósito eminentemente lúdico. Toda la obra se articula como una sucesión de burlas a don Quijote, enmarcadas por los actos mágicos de su resurrección y de su vuelta al sepulcro. La estructura —diversos episodios yuxtapuestos, sin mayor conexión o articulación entre sí— recuerda vagamente la de la Segunda parte del *Quijote*, en concreto los capítulos que se desarrollan en el palacio de los Duques, en los que una serie de personajes organizan tramas —de mayor o menor complejidad y crueldad— para hacer ver al hidalgo manchego lo que ni sus ojos ni su fantasía ven. En esta comedia de magia decimonónica los personajes se han reducido a los mínimos imprescindibles: don Quijote, objeto pasivo de las burlas y engaños; Lucila, una maga que organiza todas las trazas; y su marido Tracañino, mero ayudante que se presta al juego, tras oponer siempre una pequeña resistencia verbal. Estos dos últimos personajes se burlan de un pobre loco, se ríen de él para pasar así un rato divertido (y se supone que con ellos también el espectador). Dulcinea no se hace presente en escena, pero sí queda aludida en varias ocasiones. En cambio, no aparece ni se menciona en ningún momento a Sancho Panza.

Don Quijote es en esta versión un personaje ridículo, casi grotesco, y terminará cantando la palinodia de su locura caballerisca y renunciando a su amada Dulcinea; *loco, pollino, pacato, demente, majadero* son algunos de los epítetos que le dedican Lucila y Tracañino; otros sintagmas con que lo designan son: *don Piltrafas, esqueleto andante, figuronazo andante*. Su

²² Ver para más detalles Mata Induráin, 1999.



caracterización física nos lo presenta como retrato de la muerte (si ya el hidalgo era enjuto y avellanado, aquí aparece esquelético y cadavérico, pues sale literalmente de la huesa). Es un personaje que ronca al quedarse dormido, del que todos se burlan y al que, en un determinado momento, le dan de palos, como al típico bobo de entremés. No se respeta el más mínimo decoro caballeresco, ni hay rastro alguno de idealidad. Consideremos este diálogo:

DON QUIJOTE	Advertid que, aunque soy vuestro criado, de caballero andante he sido armado.
LUCILA	Caballeros tan necios y tan locos los tratamos en casa a soplamocos.

La obra retoma del personaje cervantino su sentimiento caballeresco (el servicio a la dama que solicita su ayuda, mandándole algo indigno, que le degrada, como es el servir de boyero), aunque al final se le obliga a renunciar a sus ideales:

LUCILA	Desatémole, pues, y en el instante deshonrarle de caballero andante.
DON QUIJOTE	Haced lo que quisierais, pues conozco que todo lo merezco por ser loco; cuando buscando vengo aventuras tanto he dado que reír con mis locuras.
LUCILA	¿Y qué dirá la infanta Dulcinea?
DON QUIJOTE	No me habléis de eso más, maldita sea, si he visto yo a esa infanta ni a otra alguna, ni en el Toboso hay mujer ninguna que pueda ser infanta ni condesa. Allí haber puede sólo una alcaldesa criada con gazpachos y con migas que en el ayuntamiento va a buscar espigas; y aunque por todo el orbe conocido por don Quijote soy, nombre es fingido porque mi nombre propio y verdadero es Alonso Quijano. Majadero crédito di a las supercherías que encontré en libros de caballerías y con una afición a ellos sin tasa abandonando mi quietud y casa quise de sus amores y combates seguir tan continuados disparates...



Como en varias de las piezas que vengo examinando, el recurso más reiterado para lograr la caracterización de don Quijote es el empleo de arcaísmos y otras expresiones lingüísticas que recrean la fabla antigua: *finar, facían, non escuché, fermosura, non te fuyas, fazañoso, ferido...* Por lo demás, en esta nueva resurrección teatral el hidalgo manchego no presenta los ricos matices y valores profundos que la recepción posterior descubriría, sino un personaje burlesco, ridículo, el protagonista pasivo de una obra provocante a risa. La estructura de la pieza es sencilla, una mera acumulación de lances, aventuras y episodios: al tratarse de una comedia de magia, los recursos habituales del género (mutaciones de escenario, disfraces, efectos sonoros, etc.) facilitan los engaños a que se ve sometida la imaginativa mente de don Quijote.

2.2. *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* (1832) / *Don Quijote de la Mancha* (1861), de Ventura de la Vega

Con el título *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, esta obra de Ventura de la Vega se representó en Madrid, en el Teatro de la Cruz, el año 1832, siendo reseñado su estreno por Larra, quien alabó la feliz combinación de diálogos de tono cómico con pasajes sentimentales. El autor dramatiza los episodios centrales del *Quijote* de 1605, para lo cual lleva a cabo un gran ejercicio de síntesis. Tres décadas más tarde, Ventura de la Vega recuperaría su texto en nuevas circunstancias, tal como ha destacado Insúa:

Treinta años después, y con una carrera teatral ya consolidada, Ventura de la Vega retoma —y adapta— la obra el 23 de abril de 1861, en el Teatro del Príncipe, con ocasión de los actos organizados por la Real Academia Española para conmemorar el aniversario de la muerte de Cervantes. Esta nueva versión lleva el título de *Don Quijote de la Mancha. Drama en tres actos*. La pieza se completó con cuatro ilustraciones musicales de Francisco Asenjo Barbieri, que consistieron en la musicalización del ovillejo que canta Cardenio, un baile español, una marcha y el coro final²³.

²³ Insúa, estudio preliminar a Ventura de la Vega, *Don Quijote de la Mancha*, 2007.



Como ha destacado la citada estudiosa, el dramaturgo lleva a cabo ahora un ejercicio de resumen y depuración con respecto al texto estrenado en 1832, y ha puesto de relieve que «en la pieza de Ventura, del mismo modo que en la novela cervantina, el asunto amoroso y las andanzas de don Quijote y Sancho se presentan de modo imbricado»²⁴. En efecto, tenemos por un lado todo lo relativo a las andanzas de don Quijote y Sancho en Sierra Morena y después en la venta; y, por otra parte, los amores cruzados de Cardenio, Lucinda, Dorotea y don Fernando, con un balance equilibrado de ambas materias. Por lo que toca a la caracterización del caballero, comenta Insúa:

Como ya se ha planteado, en la construcción de don Quijote y Sancho Ventura de la Vega se muestra más cercano al patrón de recepción ilustrado que al romántico. Así, los diálogos entre amo y escudero, los pasajes en fabla caballeresca de don Quijote, las volteretas del caballero en Sierra Morena o las reyertas disparatadas en la venta contribuyen a crear una atmósfera cómica en torno a estos dos personajes. En el desarrollo argumental, don Quijote no es idealizado en ningún momento y los dos pasajes de la obra cervantina — comprendidos entre los capítulos 23 y 46 de la Primera parte— en los que el personaje se muestra discreto han sido suprimidos en la recreación de Ventura: las palabras de don Quijote explicando quién es su amada Dulcinea (cap. 25) y el discurso de las armas y las letras (cap. 38). El único momento en el que el discurso quijotesco adquiere un entusiasmo romántico lo apreciamos en la última escena de la pieza, cuando enjaulado profiere una alabanza dirigida al genio que escribirá su historia, llenando de gloria a la nación española²⁵.

En efecto, a la altura de la década de los 60, Cervantes se está convirtiendo en el autor canónico por excelencia de la lengua española, y el parlamento final de don Quijote va encaminado precisamente a enaltecer al escritor complutense:

DON QUIJOTE ¡Eso sí, viven los cielos, sabio encantador que me proteges!
 ¡Haz que no me dejen perecer en esta prisión donde ahora me llevan,
 hasta ver cumplidas tan alegres e incomparables promesas!
 Ayúdame, ¡oh, sabio Lirgandeo!, a acometer tan altas hazañas que
 llenen los ámbitos del mundo con la gloria de mi nombre y se
 transmitan a los siglos más remotos en lienzos, en mármoles y en
 bronces. ¡Y más aún! Españoles, saludad al genio peregrino que ha

²⁴ Insúa, estudio preliminar a Ventura de la Vega, *Don Quijote de la Mancha*, 2007.

²⁵ Insúa, estudio preliminar a Ventura de la Vega, *Don Quijote de la Mancha*, 2007.



de producir nuestro suelo. ¡Éste es el que con la alta inspiración de los cielos escribirá la historia de mis grandes hechos, para eterno orgullo de la nación española y envidia de las extrañas! (Acto tercero, escena última).

Por lo demás, la crítica ha destacado que en esta recreación de Ventura de la Vega los elementos de mayor originalidad se encuentran en la caracterización de los cuatro personajes de la historia intercalada, y no en el retrato de don Quijote, en el que, por otra parte, resulta más difícil resultar innovador.

2.3. *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del Duque (1834), de José Robreño*

Esta comedia en cuatro actos y en verso se estrenó en Barcelona el 7 de septiembre de 1834, en plena eclosión del movimiento romántico español, con el título *El famoso caballero andante don Quijote de la Mancha y su escudero Sancho Panza*. Se imprimió al año siguiente (1835) con diferente título, *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del Duque*²⁶. La obra aparece en un momento de gran efervescencia cervantina: a finales de 1832 se había estrenado en el Teatro del Príncipe la comedia *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, de Ventura de la Vega, que acabo de comentar; en 1835 se inauguraría el monumento a Cervantes de Antonio Solá frente al Congreso de los Diputados; entre 1833 y 1839 aparecieron los seis volúmenes de la edición del *Quijote* de Clemencín, etc.

La pieza de Robreño no es, en esencia, demasiado original. Dramatiza hábilmente las principales aventuras de don Quijote y Sancho Panza en el palacio ducal, incluyendo la aventura de la gobernación de la

²⁶ Ver Mata Induráin, 2008b. He manejado la edición original de 1835, pero las citas del texto serán por número de versos, que corresponden a la edición moderna que estoy preparando en la actualidad. No hay que confundir esta obra con otra de título semejante: *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del duque o El desencanto de Dulcinea del Toboso. Comedia de espectáculo en verso en tres actos*, de Francisco de Paula Martí Mora, que se estrenó el 15 de junio de 1824 en el Teatro de la Cruz y es una adaptación de *Quijote*, II, 31-35. Se conserva manuscrita en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Tea 1-140-1, B).



ínsula Barataria (pero dejando de lado todo lo relativo a la aparición del mago Merlín y el desencanto de Dulcinea): así, el Acto primero recoge el recibimiento a don Quijote en la corte de los Duques y los fingidos amores de Altisidora; el Acto segundo incluye lo tocante a la dueña Dolorida y la aventura de Clavileño; el Acto tercero se centra en el gobierno de la ínsula Barataria por parte de Sancho; en fin, el Acto cuarto presenta la derrota de don Quijote ante Sansón Carrasco (esto sí es un aspecto novedoso de Robreño, pues adelanta y trae al palacio ducal el desenlace final que en la novela ocurre en la playa de Barcelona). Al autor le guía sobre todo una intención didáctica, que queda de manifiesto en los últimos versos de la obra, puestos en boca de la Duquesa:

Y este ejemplo nos demuestra
 los daños que las lecturas
 siendo malas acarrear,
 y aunque por distinto estilo,
 no faltan en todas eras
 Quijotes que por el mundo
 buscan aventuras necias
 olvidando lo sagrado
 de su casa y de su hacienda (vv. 2170-2178).

Ese didactismo también asoma al final del Acto tercero, cuando Sancho Panza renuncia sabiamente a su gobierno, y la jornada se remata con estas palabras suyas:

... otra cosa fuera el mundo
 si todos se contentaran
 con su suerte, y a ser hombres
 los borricos no aspiraran (vv. 1724-1727).

La obra presenta en estos momentos cierto tono de fábula moralizante a la manera neoclásica. Y es que, más allá de las aventuras cervantinas que se dramatizan, lo que subyace en el fondo es ese afán didáctico que, por otra parte, no se evidencia en una crítica o una sátira más concretas: sencillamente, don Quijote es el ejemplo palmario de las nefastas consecuencias que traen las malas lecturas y los comportamientos locos y extravagantes; la enseñanza se centra en la necesidad de recortar las alas de



la imaginación y la fantasía, que, en dosis excesivas, pueden resultar perniciosas.

Don Quijote responde, *grosso modo*, como en todas las obras examinadas, al patrón del modelo serio: es el caballero andante, desfacedor de entuertos, enamorado ideal de Dulcinea (personaje meramente aludido, como en la novela), quedando retratado en diversos parlamentos, propios o de otros personajes: «en su cerebro / cabe lo más imposible / de asuntos caballerescos, / y cree lo que no es dable / que suceda ni por sueños» (vv. 660-664), dice el Mayordomo; el Criado 2.º se refiere a él como «el asombro del esfuerzo, / el vencedor no vencido / y piadoso caballero / don Quijote de la Mancha» (vv. 738-741); el propio don Quijote razona así: «... porque un caballero andante, siendo favorable el tiempo, / puede ser señor del mundo» (vv. 860-862); como «Flor de la caballería, / de los osados espejo» (vv. 1146-1147) lo encomia el Duque, etc. En fin, su austeridad de caballero andante se refleja en este parlamento:

QUIJOTE Los caballeros, señor,
 que profesan, cual profeso,
 la andante caballería,
 no buscan sitios amenos:
 en los más áridos montes,
 en los bosques más espesos,
 donde es mayor el peligro,
 allí deben morar ellos;
 ni el calor en el verano,
 ni el crudo yelo en invierno,
 el hambre, la sed y otros
 naturales contratiempos
 son para su profesión
 atractivos estupendos (vv. 675-688).

Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del Duque no es una obra que destaque especialmente por sus méritos literarios: su calidad es más bien escasa y, en el plano ideológico, se caracteriza por su didactismo moralizante (nos plantea una interpretación didáctica del personaje y los hechos de don Quijote, una prevención contra los perniciosos efectos de las malas lecturas). En cualquier caso, más allá de sus valores dramático-



literarios, la obra de Robreño resulta un título interesante en tanto en cuanto constituye un eslabón más en la larga y compleja cadena de recreaciones del *Quijote*, concretamente en el ámbito del teatro y en unos años (1834-1835) de pleno triunfo romántico en España e, igualmente, de destacada actividad cervantina. De hecho, cabe señalar que en las décadas siguientes (sobre todo en los años 50, 60, 70...) encontraremos con más frecuencia en el teatro a Cervantes, convertido en personaje de ficción dramática, y no tanto a don Quijote.

3. Algunas conclusiones

La existencia de todas estas recreaciones nos habla de la enorme fuerza del personaje cervantino, capaz de inspirar a numerosos autores, no solo en el teatro, sino también en la narrativa y, en general, en todas las artes. Como no podía ser de otra manera, los escritores que llevan a las tablas a don Quijote tienen que partir de un pie forzado: el carácter del personaje viene dado por el modelo cervantino, que está en el origen de todo. En este sentido, resulta difícil —por no decir imposible— que los dramaturgos puedan hacer cambios en cuanto a su caracterización general: un personaje loco (o cuerdo-loco), que quiere resucitar el ideal de la caballería, que ama a Dulcinea, que pretende hacer actos de justicia, aunque termina provocando desastres, recibiendo palizas, etc. Por esta razón, por lo mucho que de cliché tiene el personaje, los matices que diferencian unas obras de otras hay que buscarlos más bien en la propia selección de pasajes y temas, o en el enfoque ideológico o interpretativo. Como he tratado de mostrar, casi siempre encontramos a don Quijote como un personaje ridículo provocante a risa, y solo en algún caso concreto se da entrada a algún matiz serio, cuyo ejemplo más notable sería el enfoque didáctico-moralizante, de tono neoclásico, que apreciamos en la obra de Robreño. Sea como sea, lo que prevalece todavía en todas estas recreaciones del personaje



cervantino es la caracterización burlesca que lo retrata como una *figura*, en la misma línea de recepción del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, «Anverso y reverso del “quijotismo” en el siglo XVIII español», *Anales de Literatura Española*, 1, 1982, 207-216.
- _____, «Cervantes en el siglo XVIII», *Anales cervantinos*, XXI, 1983, 153-163.
- _____, «Sobre la institucionalización de la literatura: Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII», *Anales cervantinos*, XXV-XXVI, 1987-1988, 47-63.
- ARELLANO, Ignacio, *Mascaradas quijotescas*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005 (Pliegos volanderos del GRISO, 8).
- _____ (coord.), *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2007.
- BARRERO PÉREZ, Óscar, «Los imitadores y continuadores del *Quijote* en la novela española del siglo XVIII», *Anales cervantinos*, XXIV, 1986, 103-121.
- CARO LÓPEZ, Ceferino, y CARO BRAGADO, David, «Don Quijote en Madrid en dos piezas teatrales menores», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLVI, 2006, 641-692.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, 2.^a ed. corregida, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998.
- Don Quijote de la Mancha resucitado en Italia. Comedia nueva de magia, burlesca, en tres jornadas para tres personas*, Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 16.515.
- El Alcides de la Mancha y famoso don Quijote*, ed. de Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez, estudio preliminar de Antonio Barnés, Pamplona, Servicio de Publicaciones d la Universidad de Navarra, 2012.



- Fin de fiesta del juego de la sortija*, Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 14.524-14.
- FRIEDMAN SALGADO, Linda Ann, *Imitaciones del «Quijote» en la España del siglo XVIII*, Ann Arbor, UMI, 1983.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- GÓMEZ LABRADOR, Pedro Benito, *El amor hace milagros. Comedia nueva, tomada del capítulo veinte del Libro II de la historia de don Quijote de la Mancha*, Salamanca, en la imprenta de la viuda de Nicolás Villargordo, 1784.
- JURADO SANTOS, Agapita, *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII). Para una bibliografía*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- LOEZA, Alejandro, «La popularización ridícula del *Quijote* en una obra del teatro menor del siglo XVIII: el *Fin de fiesta del juego de la sortija*» en Carlos Mata Induráin (ed.), *Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*, Pamplona, Eunsa, 2012, 77-85.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago, *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del «Quijote»*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- MADROÑAL, Abraham, «Entre Sancho Zancas y Juan Rana» en Luciano García Lorenzo (dir.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, 245-298.
- _____, «El olvidado *Entremés de don Quijote*, de Nuño Nisceno Sutil», *Anales cervantinos*, XL, 2008, 311-332.
- _____, «Una nueva y desconocida comedia manuscrita de don Quijote de la Mancha» en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, 441-453.
- _____, «La comedia inédita *Don Quijote de la Mancha*, de Andrés González Barcia», *Anales cervantinos*, XLII, 2010, 305-352.



- MATA INDURÁIN, Carlos, «*Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia, comedia de magia burlesca*», *Anales cervantinos*, XXXV, 1999, 309-323.
- _____, «Una parodia dramática del *Quijote: El hidalgo de la Mancha*, de Matos Fragoso, Diamante y Juan Vélez de Guevara» en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, 289-294.
- _____, «Don Quijote salta al teatro breve: el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, de Francisco de Ávila» en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 299-313.
- _____, «Lecturas dieciochescas del *Quijote: Las bodas de Camacho el rico* de Juan Meléndez Valdés» en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008a, 351-371.
- _____, «Una recreación dramática del *Quijote* en pleno triunfo romántico: *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del Duque* (1834-1835), de José Robreño» en Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera (eds.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas / Centro de Estudios Cervantinos, 2008b, 535-554.
- _____, «“¿Por qué me has tirado, Amor, / todo el metal de tu aljaba?»: el episodio de las bodas de Camacho en *El amor hace milagros* (1784), de José Benito Gómez Labrador», *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, 103-119.



- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan, *Las bodas de Camacho el rico*, ed. e introducción de Carlos Mata Induráin, en Ignacio Arellano (coord.), *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2007.
- MONTERO REGUERA, José, «Imitaciones cervantinas en el teatro español del siglo XVIII» en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, 119-129.
- PÉREZ CAPO, Felipe, *El «Quijote» en el teatro. Repertorio cronológico de 290 producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*, Barcelona, Editorial Millá, 1947.
- REY HAZAS, Antonio, y MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (eds.), *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el «Quijote» en el siglo XVIII*, Madrid, Verbum, 2006.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión, *Lecturas del «Quijote»: siglos XVII-XIX*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1998.
- ROBREÑO, José, *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del Duque. Comedia en cuatro actos y en verso original de don...*, Barcelona, en la imprenta de J. Torner, 1835.
- ROLDÁN FIDALGO, Cristina, «Tras la pista de don Quijote en el teatro breve dieciochesco», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.1, 2019, 665-683.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, «El Cervantes del XIX», *Anthropos*, 98-99, julio-agosto de 1989, 116-119.
- _____, «Siglo XIX: el *Quijote* de románticos y realistas» en *El «Quijote». Biografía de un libro*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2005, 117-136.
- VEGA, Ventura de la, *Don Quijote de la Mancha*, ed. e introducción de Mariela Insúa, en Ignacio Arellano (coord.), *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2007.

