HAL
open science

Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII

Christophe Couderc

To cite this version:

Christophe Couderc. Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII. Anuario Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura , 2017, 23, pp.78-103. 10.5565/rev/anuariolopedevega.202 . hal-01543752

HAL Id: hal-01543752

https://hal.parisnanterre.fr/hal-01543752

Submitted on 8 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANUARIO Lope de Vega texto · literatura · cultura

LOPE DE VEGA Y EL TEATRO FRANCÉS DEL SIGLO XVII

CHRISTOPHE COUDERC (Université Paris Ouest Nanterre-La Défense)

CITA RECOMENDADA: Christophe Couderc, «Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura,* XXIII (2017), pp.78-103.
DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.202>

Fecha de recepción: 29 de marzo de 2016
Fecha de aceptación: 6 de junio de 2016

RESUMEN
Se examina en el presente artículo la recepción de la obra, y más específicamente la obra dramática, de Lope de Vega en el teatro francés del XVII. Además de presentar un panorama completo y una descripción de las obras que se adaptaron, se propone una serie de observaciones de tipo metodológico relacionadas con la dificultad de definir un corpus textual en una época en que la práctica de la imitación no obedece a los estándares actuales. Por otra parte, se insiste en la necesidad de tomar en cuenta la construcción de cierta figura de autor en torno a Lope de Vega, considerado en Francia como máximo representante del teatro español en su conjunto.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; recepción; difusión; adaptación en Francia.

ABSTRACT
This article discusses the reception of Lope de Vega's work, specifically his dramatic compositions, in the French theatre of the seventeenth century. In addition to presenting the full picture and a description of those compositions by Lope that have been adapted to the French stage this article proposes some methodological observations that explain the difficulty of defining a textual corpus at a period when the practice of imitation does not obey the current standards. Moreover, the article stresses the need to take into account the construction of a certain *persona* around Lope de Vega, who is considered in France as the highest representative of the Spanish theatre as a whole.

KEYWORDS: Lope de Vega; reception; dissemination; adaptation in France.

Corneille, en el prólogo de su comedia *Le Menteur* (*El mentiroso*) menciona en 1644 al «grand Lope de Vega», de quien alaba la invención;[1] unos años antes, Scudéry, en la dedicatoria de su novela adaptada de Cervantes, *L'Amant libéral*, popularizaba la fórmula «Es de Lope»:[2] abundan los ejemplos de comparables elogios de parte de literatos franceses, que confirman que la reputación de Lope se extendía fuera de España, como lo señaló repetidamente él mismo con orgullo.[3] Esos testimonios de admiración se encuentran recopilados y comentados en trabajos clásicos sobre la "fortuna" de Lope de Vega en Francia.[4] No nos detendremos aquí en esas pruebas de la fama de Lope de Vega en Francia, que dependen ante todo del discurso prescriptivo y de juicios estéticos o de valor, porque el presente trabajo se ceñirá al estudio de la influencia de Lope de Vega en el teatro francés del siglo XVII tal como aparece en los textos dramáticos, es decir en términos de *praxis* teatral antes que de teoría. Pero es cierto que, si lo que procuramos es dar correcta cuenta de la recepción de Lope en Francia, convendría completar el presente acercamiento con el estudio de la figura de Lope, para aclarar de qué fue símbolo, cuál fue su utilidad y su función en el panorama literario francés del siglo XVII.

El tema de la recepción del teatro del Barroco español en Francia, tradicional en los manuales de historia de la literatura gala, y bien conocido en el campo del

1. En realidad, el objeto de la admiración de Corneille es una comedia de Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, publicada a nombre de Lope de Vega, y de la que escribe que «le sujet m'en semble si spirituel et si bien tourné, que j'ai dit souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles [pièces] que j'aie faites, et qu'il fût de mon invention» (en Corneille, *Œuvres complètes*, p. 7). Corneille, al emplear los términos de la retórica, que enseñaba que la elección del "sujeto" era lo básico de la *inventio*, formula aquí una idea que se hace tópica: a saber, que los españoles proporcionan la invención, pero queda en manos de los dramaturgos franceses el resto del proceso de escritura de la obra teatral.

2. «Cet auteur était véritablement un des plus beaux esprits de toute l'Espagne. Et si ceux de sa nation disent Es de Lope, quand ils veulent donner la plus haute louange à quelque ouvrage de poésie, je pense que pour la prose, ils peuvent dire Es de Cervantes, avec autant de raison» (Scudéry, *L'Amant libéral*, n.p.; modernizo la grafía).

3. Hainsworth lo indica citando *El laurel de Apolo* (1630), donde aparecen nombres de poetas franceses que pudieran haber ido a España para visitar a Lope (Hainsworth 1931:201). Véase sobre el tema Profeti [2010], y el conjunto del volumen.

4. Véanse los artículos de Hainsworth [1931, 1939], el libro de Cioranescu [1983] o el más reciente catálogo bibliográfico de Losada Goya [1999].

comparatismo de influencias, ha sido objeto de recientes investigaciones, que contribuyeron a cuestionar ciertas ideas tópicas en torno a la adaptación de la comedia nueva española en la Francia del Clasicismo en su momento de formación.[5] Su estudio supone el acopio de gran cantidad de datos que en el limitado espacio del presente artículo no pretendemos abordar. No se propondrá aquí una relación exhaustiva y detallada de los múltiples casos de adaptación de comedias españolas que se dieron en los escenarios franceses, sino un esbozo de reflexión, global y a veces metacrítica, sobre un fenómeno de transtextualidad particularmente rico y complejo. La correcta aprehensión de ciertas constantes que afectan a la circulación de un texto fuente y su transformación en texto meta permite matizar la visión idealizada —aún muy difundida— de la adaptación del teatro barroco español en Francia como un proceso de ordenación y racionalización (francesa) de lo irracional y desordenado (español).

I. Descripción de las adaptaciones y metodología de la comparación

Hainsworth escribía, si bien con prudencia, que el «nombre de Lope pudo haber circulado temprano en Francia pero que de hecho los primeros ecos de su fama no se pueden datar de antes de 1610 o 1611».[6] En realidad, dicha circulación no es tan temprana, y la verdadera impronta de su obra en la literatura francesa se deberá al teatro. En efecto, los ecos más precoces de la fama de Lope no son tan precoces, y los testimonios escasean de alusiones a la producción no dramática de Lope. El primer testimonio —una alabanza del talento de Lope como poeta pastoril— es un texto manuscrito de un tal Jean L'Oiseau de Tourval, un anglófilo que preveía traducir *La Arcadia* (traducida solamente en 1622 por Nicolas Lancelot).[7] El segundo

5. Véanse los volúmenes colectivos: Couderc [2012], y, con una proyección más decididamente europea, Couderc y Tropé [2013], Couderc y Trambaioli [2016].

6. «Lope devient célèbre en Espagne, dès 1584, et son nom a très bien pu pénétrer en France avant la fin du siècle. Cependant nous ne connaissons pas de texte français qui le cite avant 1610 ou 1611» (Hainsworth 1931:199).

7. «Vers cette date [1610 o 1611], l'anglophile Jean L'Oiseau de Tourval, dans une courte dissertation manuscrite sur le roman pastoral, parle de l'*Arcadia* (1598) de Lope. Après avoir rappelé Sannazzaro, Tourval poursuit: "Mais celuy qui le seconda, voire et (ne luy en déplaise) selon quelques uns le devança, en son petit miracle d'Arcadie, fut le délicat et ingénieux Lope de Vega, que je ne fay point difficulté de nommer le second, quoy que le tiers, sachant de bonne part qu'il n'avoit onc ouy

se debe a Jean de Lingendes —a quien Lope mencionará a su vez en el *Laurel de Apolo*—, que por lo visto conoció al poeta español en una misión diplomática y dejó constancia de su admiración en una carta privada de 1612, acompañada con un soneto del Fénix de los Ingenios.[8] Poco después, la traducción (o libre adaptación) por Vital d'Audiguier de *El peregrino en su patria*, con el título de *Les Diverses Fortunes de Panfile et Nise* (1614) es en realidad la primera traducción importante de una obra de Lope, aunque el título completo muestra a las claras que se trata de una selección limitada de una parte del argumento de la novela de Lope: *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise. Où sont contenues plusieurs Amoureuses et véritables histoires tirées du Pèlerin en son pays de Lopé de Vega*. La traducción de *El peregrino*, estudiada recientemente por Hélène Tropé [2007, 2010], es un texto importante para la recepción francesa de Lope. Aunque parece que no fue un éxito de ventas (si bien hay una reedición en 1615), el paratexto que acompaña *Les diverses fortunes* sí pudo difundirse con cierta eficacia, y contribuir a la construcción de cierta "imagen de autor" de Lope como irregular, anárquico, etc. —pero esa es una cuestión que merecería un examen aparte—.

En conjunto, y a pesar de lo que se ha podido escribir, la difusión de la obra no dramática de Lope en Francia ni es muy visible ni es precoz. En cambio, su teatro sí que tuvo una difusión concreta y sobre todo fue objeto de una transformación, hoy bien estudiada, que nos permite fijar con cierta nitidez los contornos de la recepción de Lope en los escenarios franceses: hablar de la realidad de la influencia de Lope de Vega en el teatro francés del siglo XVII supone partir de una estimación cuantitativa.

El movimiento de aclimatación del teatro español en los escenarios franceses empieza en 1629, en particular merced a Jean de Rotrou quien, con *La Bague de l'oubli*, imitada de *La sortija del olvido*, adapta por primera vez una comedia española. En realidad, un año antes, Alexandre Hardy, adaptador por otra parte de un par de novelas cervantinas, publica *Lucrèce ou l'Adultère puni*, cuyo tema había sacado de *El peregrino en su patria*, mediante la traducción de Vital D'Audiguier ya mencionada. También sacarán en parte de la misma fuente Charles Beys su comedia *L'Hôpital*

---

parler de la vraye seconde quand il fit la sienne, laquelle d'un plus grand saut il fit bondir droit en Espagne. Et vrayment ils avoyent tous deux bien fait quand la belle Marinelle [alusión a Lucrezia Marinella, *Arcadia felice*, 1605], pour la tierce, ou pour mieux dire pour la quatrième… la voulut ramener en Italie"» (Hainsworth 1931:199-200).

8. «Je vous envoye le sonnet de Lope de Vega qui à mon gré et selon sa réputation est le meilleur esprit et l'homme qui parle le mieux que j'aye vu en toute l'Espagne» (citado por Hainsworth 1931:200).

des fous (1635),[9] que volverá a reescribir varios años después (*Les Illustres fous*, 1653) y Rotrou con *La Céliane*, publicada en 1637 (Scherer 1975:1191).

Dicho esto, el resto de las adaptaciones se hacen a partir de una fuente teatral, como podemos ver en la siguiente lista de títulos, agrupados por nombres de autor. Una lista que se podría llamar de las obras teatrales "relacionadas" —luego explicaremos la elección de este término— con Lope de Vega.

1. A. Hardy: *Lucrèce, ou l'Adultère puni* (publ. 1628).
   Lope: *El peregrino en su patria* (traducción de 1614).

2. Charles de Beys: *L'Hôpital des fous* (repr. 1634 / publ. 1635) y *Les illustres fous* (1653).
   Lope de Vega: *El peregrino en su patria*
   y Lope de Vega: *Los locos de Valencia*[10] (¿1590?), *Parte XIII* (1620).

3. Rotrou: *La Bague de l'oubli*, comédie (repr. 1629 / publ. 1635).
   Lope de Vega: *La sortija del olvido* (1605-1619), *Parte XII* (1619).

4. Rotrou: *Les Occasions perdues*, tragi-comédie (entre 1631 y 1633 / 1635).
   Lope de Vega: *La ocasión perdida* (1599-1603), *Parte II* (1610).

5. Rotrou: *La Diane*, comédie (1632-1633 /1635).
   Lope de Vega: *La villana de Getafe* (1609-1614), *Parte XIV* (1620).

6. Rotrou: *L'Heureuse constance*, tragi-comédie (1631-1633 / 1636).
   Lope de Vega: *Mirad a quién alabáis* (1613-1620), *Parte XVI* (1621)
   y Lope de Vega: *El poder vencido y el amor premiado* (1610-1615), *Parte X* (1618).

7. Rotrou: *La Céliane*, tragi-comédie (1630-1633 / 1637).
   Lope de Vega: *El peregrino en su patria*
   y Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid* (1615), *Parte XI* (1618).

8. Rotrou: *La Belle Alphrède* (1635-1636 / 1639).
   Lope de Vega: *La hermosa Alfreda* (1598-1600), *Parte IX* (1618).

---

9. Es importante también la influencia en Beys de Tomaso Garzoni, *Hospidale de'pazzi incurabili*, Venezia, 1586, con varias traducciones europeas. Véase Tropé [2007].

10. Es Hélène Tropé [2007] quien propone *Los locos de Valencia* como fuente parcial para la comedia de Beys. Véase también Biet [2010:26] que no se detiene en la utilización de *El peregrino*, pero en cambio señala, como prueba de la difusión de la comedia de Lope, una adaptación holandesa del XVII con el título de *Min in't Lazarushuys* ('*El amor en el manicomio*') de Willem Godschalck van Focquenbroch.

9. Rotrou: *Laure persécutée*, tragi-comédie (1637 / 1639).
   Lope de Vega: *Laura perseguida* (1594), *Parte IV* (1614).

10. Rotrou: *Le Bélisaire*, tragédie (1643 / 1644).
    Mira de Amescua: *El ejemplo mayor de la desdicha y Capitán Belisario* (1625), publicado a nombre de Lope de Vega y Pérez de Montalbán.[11]

11. Rotrou: *Le véritable Saint-Genest*, tragédie (1645 / 1647).
    Lope de Vega: *Lo fingido verdadero* (h. 1608), *Parte XVI* (1621).

12. Rotrou: *Cosroès*, tragédie (1648-1649).
    Lope de Vega: *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* (1607-1608), *Parte III* (1612).

13. Rotrou: *Don Lope de Cardone*, tragi-comédie (1649 / 1652).[12]
    Lope de Vega: *Don Lope de Cardona* (1608-1609), *Parte X* (1618).

14. Rotrou: *D. Bernard de Cabrère*, tragi-comédie (1645 / 1646).
    Mira de Amescua: *La próspera fortuna de d. Bernardo de Cabrera* (¿1599?-1603) atribuida a Lope de Vega en *Parte XXIX* ["extravagante"], Huesca, P. Blusón, 1634.

15. Pierre Corneille: *La veuve, ou le Traître puni* (1631-1632 / 1634).
    Lope de Vega: *Los amantes sin amor* (1601-1603), *Parte XIV* (1620)
    y Lope de Vega: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1604-1606), *Parte XI* (1618).

16. P. Corneille: *Le Menteur*, comédie (1643-1644 / 1644).
    Ruiz de Alarcón: *La verdad sospechosa* (antes de 1621), atribuida a Lope en *Parte XXII "extravagante"* (1630) y *Parte XXII "perfeta"* (1635).

---

11. Incluimos esta comedia en la lista de fuentes porque salió a nombre de Lope de Vega no en una única edición de Salamanca como indica Losada Goya [1999:316], sino también en la *Parte XXV extravagante* (1631), en varios volúmenes de "Escogidas" y en numerosas sueltas. Fue también publicada a nombre de Pérez de Montalbán en *Parte XXV de Diferentes* (1632; véase Jauralde Pou 2010:847 y 996-997).

12. La crítica suele considerar que, como en el caso de *La Belle Alphrède*, Rotrou copia solamente el título de la comedia de Lope. Birkemeier considera en cambio que es una "contaminación" (combinación) de varias fuentes y propone la lista de una serie de coincidencias de detalles y, sobre todo, explica que es una especie de *remake* de tres de sus piezas anteriores, todas con fuentes españolas: *Venceslas*, *Laure persécutée*, *Don Bernard de Cabrère*, además con ecos de *Le Cid* de Corneille (Birkemeier 2007:70 ss.).

17. P. Corneille: *La suite du Menteur*, comédie (1644-1645 / 1645).
    Lope de Vega: *Amar sin saber a quién* (1616-23), *Parte XXII "extravagante"*(1630) y *Parte XXII "perfeta"* (1635).

18. P. Corneille: *Don Sanche d'Aragon*, comédie héroïque (1649 / 1650).
    Mira de Amescua: *El Palacio confuso*, atribuida a Lope en *Parte XXIII extravagante* (1629).

19. Antoine Le Métel d'Ouville: *Les trahisons d'Arbiran*, tragicomédie (1635-1636 / 1638).
    Lope de Vega: *La Inocente Laura y traiciones de Ricardo* (1604-1608), *Parte XVI* (1621).

20. A. Le Métel d'Ouville: *L'absent chez soi*, comédie (1641 / 1643).
    Lope de Vega: *El ausente en el lugar* (prob. 1606), *Parte IX* (1617).

21. A. Le Métel d'Ouville: *Les Soupçons sur les apparences*, héroico-comédie (1649 / 1650).
    Lope de Vega: *En los indicios la culpa* (¿1596?-1603), *Parte XXII "extravagante"*. (1630); *Parte XXII "perfeta"* (1635).

22. A. Le Métel d'Ouville: *Aymer sans savoir qui, comédie imitée de Lope de Vega en vers du Sieur d'Ouville* (¿1643? / 1646).
    Lope de Vega: *Amar sin saber a quién* (véase n.° 17, Corneille).

23. A. Le Métel d'Ouville: *Les morts vivants, tragi-comédie du Sieur d'Ouville* (publ. 1646).
    Lope de Vega: *Los muertos vivos* (1599-1602), *Parte XVII* (1621).[13]

24. François Le Métel de Boisrobert: *La folle gageure, ou les Divertissements de la Comtesse de Pembroc*, comédie (1652 / 1653).
    Lope de Vega: *El mayor imposible* (1615), *Parte XXV "perfeta"* (1647).

25. Alain-René Lesage: *Dom Félix de Mendoce* (1700).
    Lope de Vega: *Guardar y guardarse* (1620-1625), *XXIV parte perfecta* (1641).

---

13. «Secondo Puibusque [1843:II, 441] si tratta di un'imitazione della comedia di Lope; però Losada Goya osserva che esiste un entremés con lo stesso titolo» (Suppa 2015:442). En realidad la fuente de esta comedia, como la de la anterior, es italiana, como se comenta más abajo.

La perspectiva descriptiva de conjunto que aquí nos interesa impide entrar en detalles acerca de los numerosos textos que conforman esta lista, pero quisiera proponer unas cuantas observaciones factuales en torno al corpus textual compuesto de las adaptaciones teatrales francesas de Lope de Vega, o —y en eso radica otra dificultad a la que quisiera dedicar un poco de atención— de obras *relacionadas* con el teatro de Lope de Vega. En realidad, de manera general, establecer una lista, dedicarse a una mera descripción de títulos no deja de plantear problemas metodológicos cuando de lo que se habla es de un fenómeno de múltiples translaciones, adaptaciones y reescrituras, que van de la operación de traducción a la transferencia cultural, que mezclan ejemplos de cuasi plagio maquillado por el paso de un idioma a otro con operaciones de libre reapropriación de un material ajeno —es decir, las distintas facetas de la intertextualidad que estudió Genette en *Palimpsestes*—. Dicha lista encierra una gran variedad de modalidades de *imitatio* —para decirlo de manera más tradicional—, y configurarla implica determinar criterio(s) de inclusión o de exclusión de tal o cual texto, que no son tan fáciles de definir. Dado que la sencilla operación de definición de un corpus de este tipo plantea dudas, la crítica reciente (y ya no tan reciente) fue llevada a cuestionar el tradicional comparatismo de fuentes: este consideraba que si se identificaba(n) la(s) fuente(s) de una obra determinada, se podía, por sustracción, aislar la parte que le era propia al autor de la adaptación, y por lo tanto dónde y hasta qué punto se podía considerar que era un genio original, con una identidad creadora personal e intransferible, y que no era un mero imitador. Naturalmente, este tipo de acercamiento, muy enraizado en concepciones románticas y positivistas de la literatura, ha dejado de practicarse, y se ha renovado el arsenal metodológico con conceptos más modernos, pero sobre todo más operativos, en torno a la noción general de transtextualidad o de hipertextualidad —si bien por otra parte (como subraya Gentilli en un trabajo reciente), la afirmación de cierto «unanimismo intertextual» en los estudios comparatistas no quita que sigan siendo imprescindibles unas encuestas pacientes y detalladas para reconstruir filiaciones y genealogías y de esta forma dibujar mejor el mapa del teatro europeo de la Modernidad temprana.[14]

14. Véanse las observaciones de Gentilli [en prensa], quien remite a Claude Bourqui y su estudio de las fuentes de Molière: «In controtendenza rispetto all'odierno "unanimismo intertestuale", particolarmente caro a suo dire all'*homo accademicus*, Bourqui ripropone quindi la validità euristica della "recherche des sources"». Véase también, para la metodología del comparatismo, con conceptos

Con esta conciencia deconstructivista frente a la metodología comparatista, propondré a continuación algunos comentarios respecto a esta lista.

Como ya se ha indicado, las comedias que llevan los números 1, 2, y 7 forman un grupo de adaptaciones de una misma fuente. Una fuente un poco particular, y marginal en el conjunto de nuestro panorama ya que los tres autores parten de *El peregrino en su patria*; y además Beys es un caso aparte porque reescribe su propia obra con algunos años de distancia, lo que justifica la presencia de dos títulos. Hardy figura como número uno en el listado, habida cuenta de su posición de pionero, que además ya antes de esa fecha había adaptado modelos españoles, aunque se trataba de novelas. Por la misma naturaleza genérica de la fuente (prosa y no teatro), la presencia de estas comedias sería discutible en nuestro corpus; pero por otra parte, y con el mismo criterio, *La Céliane* de Rotrou debe estar presente en un corpus de adaptaciones teatrales de fuentes teatrales, porque combina la adaptación parcial de una comedia, *Los ramilletes de Madrid*, con una imitación del *Peregrino*.[15] Este es un primer ejemplo de la dificultad para constituir un corpus, como base de trabajo para la reflexión posterior sobre la recepción de Lope en Francia. Por otra parte, además de constituir un ejemplo de imitación de un material genéricamente múltiple, *La Céliane* lo es de otra realidad bastante común en la historia de la adaptación francesa del teatro de Lope: quiero hablar de la posibilidad de que Rotrou imitara la imitación de Lope realizada por Hardy, a través de la traducción de Vital d'Audiguier. Una adaptación indirecta, por lo tanto, e indirecta por partida triple podríamos decir, porque la fuente primaria es el texto de Lope, un estrato intermedio es la traducción, luego viene la primera adaptación de Hardy, y por fin llegamos al texto de la comedia de Rotrou.[16]

Este tipo de imitación indirecta, o de imitación al cuadrado, tiene consecuencias a la hora de definir el corpus. Recordemos que estamos hablando de teatro, de

---

como el polisistema, la traducción *reader-oriented* o *stage-oriented*, y muchos más, la tesis de Suppa ya señalada (Suppa 2015).

15. A decir verdad, la huella de la comedia de Lope, de existir, sería un recuerdo muy lejano, relacionado con la presencia de una pintura de los sentimientos con metáforas florales. Solo Lancaster la menciona en su vieja historia del teatro francés, así como señala la relación con *La Madonte* d'Auvray (I, 3) o *L'Hypocondriaque* del mismo Rotrou (IV, 2) (datos que retoma Losada Goya 1999:493).

16. En este caso, como resume Vialleton en su reciente edición de la pieza de Rotrou, «le seul point commun entre la pièce de Rotrou et le roman [de Lope], à part les deux noms, est le motif de la femme déguisée et blessée en duel par un homme (chez Lope, le frère et non l'amant)» (Vialleton 2010:25, n. 37).

un mercado en que compiten varios dramaturgos —obviamente pasa lo mismo en Francia y en España—, y que por lo tanto los modelos circulan y pueden ser objeto de la codicia de varios ingenios o *beaux esprits*. Cuando un tema, o un argumento, es rentable, puede ser tratado por varios poetas. Un ejemplo, entre muchos —y aunque la verdad es que este fenómeno se observa sobre todo más tardíamente en Francia con las comedias calderonianas y sus adaptaciones— es el caso de la historia de San Ginés, comediante y mártir, que circula por Europa bajo diversas formas y se reutiliza en el teatro. En Francia se puede señalar el doblete sobre Saint Genest: *L'Illustre comédien* de Desfontaines, de 1644, es una primera ilustración teatral del tema que Rotrou imita el año siguiente con *Le Véritable Saint Genest* (el adjetivo busca precisamente marcar la diferencia y la superioridad de su producto respecto al de los competidores) a partir, pues, de una fuente común, *Lo fingido verdadero*, de Lope, que es fuente parcial también porque se combina con otros textos.

Y esta última observación nos lleva de nuevo a *La Céliane*, ya que se trata de un caso en que Rotrou practica una combinación de fuentes —lo que se ha llamado a veces contaminación, aunque no me parece muy afortunado el término—, cuando se combina una fuente principal con una fuente secundaria. La combinación de fuentes es muy común en nuestro corpus. Siempre entre las imitaciones tempranas tenemos el ejemplo de *L'Heureuse Constance* (representada entre 1631 y 1633 y publicada en 1636), resultado de la combinación de, por una parte, *Mirad a quién alabáis*, y, por otra, *El poder vencido y el amor premiado*. Es un caso interesante y a decir verdad bastante excepcional porque Rotrou se sirve de dos comedias distintas, pero que no dejan de presentar parecidos estructurales y temáticos (son comedias palatinas ambientadas en un universo exótico, tienen una temática amorosa combinada con elementos políticos, etc.). En otros casos el parecido entre los elementos de la combinación no existe, o no es tan evidente, como en *La Veuve* de Corneille (*Los amantes sin amor* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*), que por cierto forma parte de los ejemplos[17] más discutibles porque la presencia del hipotexto lopiano no es tan convincente —otro tanto podríamos decir de *Cosroès* de Rotrou, inspirada de manera muy limitada en *Las mudanzas de fortuna y sucesos de*

17. «Corneille a suffisamment apprécié le sujet de la pièce de Lope pour le reprendre, mais il s'est appliqué à changer ce qui, dans la manière de Lope, ne lui plaisait pas», y según Lasserre «le déroulement de *La Veuve* est inspiré par la première des trois *jornadas* de la *comedia*» (Losada Goya 1999:450 y 487).

don Beltrán de Aragón—. Esas combinaciones dificultan el establecimiento de un catálogo, porque si es obvio que existe una diferencia entre una adaptación fiel, que linda con la traducción, y una lejana inspiración, limitar el corpus de las adaptaciones a los textos que se adaptan de manera "importante" o "consistente" tampoco supone un criterio del todo desprovisto de arbitrariedad.

Al respecto, casos límites, de los que tenemos varios ejemplos, son los de una relación limitada al solo título de la comedia de Lope. Es lo que ocurre con *La Belle Alphrède* en la que Rotrou retoma el título de la comedia lopiana *La hermosa Alfreda*; y es el caso, como se ha dicho antes, con algunos matices, de *Don Lope de Cardone*, también de Rotrou. ¿Cómo interpretar este parentesco con un título de una comedia que no se imita en términos de intriga? ¿Como un homenaje, cuando menos, o como prueba de la fama de Lope?, ¿O sencillamente porque el título, traducido fielmente, suena bien? Un ejemplo particular en esta categoría es la comedia de d'Ouville *Aymer sans savoir qui*, con su explícito subtítulo (*comédie imitée de Lope de Vega en vers du Sieur d'Ouville*) que es toda una falsilla de lectura destinada a fomentar la perplejidad del comparatista, porque en realidad la fuente es el *Ortensio* de los Intronati di Siena (1560). (Un dato curioso respecto a esta misma comedia es que d'Ouville indica una fuente precisa, de Lope, de la que sabemos que sí ha sido la fuente de Pierre Corneille para *La Suite du Menteur,* (n.° 17: volveremos sobre este caso a propósito de la circulación de los volúmenes de comedias.)

Esta comedia de *Aymer sans savoir qui* invita también a ampliar el campo de investigación, porque podría interpretarse el título de d'Ouville, y su subtítulo tan lleno de intencionalidad, como la expresión de una estrategia que consiste en disimular una fuente italiana bajo un falso origen español. El mismo año (1646) d'Ouville publica *Les morts vivants* cuyo título recuerda *Los muertos vivos*, una comedia de Lope (y también existe un entremés con el mismo título), pero que en realidad es adaptación de una fuente italiana (*I morti vivi* de Sforza Oddi): son datos convergentes que comenta Monica Pavesio en un artículo reciente y que nos avisan de que no se debe olvidar el posible rodeo italiano, cuando se habla de intertextualidad en textos teatrales de esa época.[18] Por consiguiente, el catálogo se podría ampliar, con

18. Véase Pavesio [en prensa], quien, por otra parte, está ultimando la edición crítica de ambas comedias para las *Obras completas* de d'Ouville en curso de publicación en la editorial Garnier.

títulos (no incluidos en el listado más arriba) como *La Princesse d'Elide* (1664) de Molière, que puede derivar de un *canovaccio*, *Ritrosia per ritrosia* o bien de la *comedia* de Moreto sobre el mismo tema, *El desdén con el desdén*, que a su vez es una reescritura de *La vengadora de las mujeres* de Lope. Los últimos ejemplos citados nos llevan al terreno, no siempre bien acotado hasta ahora, de las imitaciones de imitaciones, reescrituras de reescrituras, refundiciones de refundiciones. Mediante una circulación más azarosa, la impronta de la comedia española se va haciendo menos nítida, pero deben tenerse en cuenta estas descendencias complejas, y a veces sorprendentes, si lo que se persigue es definir una influencia, una recepción de algún autor (aquí Lope de Vega). Debería por ejemplo incluirse en el corpus *Le Prince travesti*, imitación por Marivaux de la comedia de Rotrou *Les Occasions perdues*, a su vez inspirada, como se ha dicho, en la lopiana *La ocasión perdida.*[19]

Por fin, un último comentario que se puede hacer a la lista de las imitaciones tiene que ver con los casos de falsa atribución: ¿qué debemos pensar de la lectura de comedias que no son de Lope pero que se leen como suyas? Es un accidente que se da en Francia, evidentemente, porque a nombre de Lope salen la mayoría de las comedias impresas en el siglo XVII, mayormente antes de 1635, año de su muerte (Giuliani 2002:16). Y los franceses se inspiran en comedias impresas y no en la realidad de la práctica escénica, que desconocen casi por completo. Con lo cual los errores de atribución eran inevitables y frecuentes.

En la lista algunas comedias fueron erróneamente atribuidas a Lope. Son las que siguen, que se vuelven a ordenar cronológicamente:

- (n.° 16) P. Corneille: *Le Menteur*, comédie (1643-1644 / 1644).
  Ruiz de Alarcón: *La verdad sospechosa* (antes de 1621), atribuida a Lope en *Parte XXII "extravagante"* 1630) y *Parte XXII "perfeta"* (1635).
- (n.° 10) Rotrou: *Le Bélisaire*, tragédie (1643 / 1644).
  Mira de Amescua: *El ejemplo mayor de la desdicha y Capitán Belisario* (1625), publicado a nombre de Lope de Vega y Pérez de Montalbán.
- (n.° 14) Rotrou: *D. Bernard de Cabrère*, tragi-comédie (1645 / 1646).
  Mira de Amescua: *La próspera fortuna de d. Bernardo de Cabrera* (¿1599?-1603) atribuida a Lope de Vega en *Parte XXIX* ["extravagante"], Huesca, P. Blusón, 1634.

19. Véanse más ejemplos, en particular relacionados con Moreto, que practicó como se sabe la refundición de comedias anteriores, en Couderc [1998].

– (n.° 18) P. Corneille: *Don Sanche d'Aragon*, comédie héroïque (1649 / 1650).
Mira de Amescua: *El Palacio confuso*, atribuida a Lope en *Parte XXIII extravagante* (1629).

Son casos que plantean problemas clásicos de crítica bibliográfica, y que pueden interesar a quien estudie la apasionante y complicada historia de la circulación de los impresos teatrales. Pero también nos indican una dirección en que cabría profundizar, en el sentido de que podemos interpretar esos errores de atribución que cometen los dramaturgos franceses como manifestaciones de la hegemonía del nombre de Lope en el mercado editorial del teatro impreso, y más aun como errores que potencian dicha hegemonía, de tal forma que se va creando en Francia un perfil autorial determinado, aun cuando la figura del Fénix no es familiar en Francia como lo pudo ser en España. Lope de Vega se construye como un nombre, como una "marca" genérica que favorece a su vez la construcción de una representación del teatro español como un bloque homogéneo y dotado de ciertas características fijas —una representación inexacta, evidentemente, que se va elaborando a partir de presupuestos y con finalidades que se deberían estudiar con detenimiento, y en la que participan por lo tanto los accidentes editoriales—. Aparte de esta utilidad en la perspectiva del estudio de la figura de Lope y de lo que significa su nombre en Francia, tampoco se debe perder de vista el carácter muy relativo de la noción de autoría en una práctica literaria en que el texto que sale de la pluma del poeta se veía sometido potencial o realmente a constantes modificaciones. Mucho más que en otros géneros literarios, el texto teatral, habida cuenta de su inestabilidad y de su estado de constante reescritura, se debe abordar como el resultado de un «proceso colaborativo» (Ruano 1998:45) que de alguna forma cuestiona de raíz el acercamiento monográfico (ceñido a un solo autor) cuando se estudia la recepción del teatro español en Francia. Lo paradójico, e interesante a la vez, es que el fenómeno de la recepción oscila entre la anonimia que de hecho caracterizaba la circulación de los textos, y la personalización que se produce en torno al nombre, o a la figura autorial, de Lope en Francia.

II. La perspectiva diacrónica (intencionalidad vs. casualidad)

Por otra parte, lo que queda dicho hasta ahora puede completarse con algunos rápidos comentarios en torno a la cronología de este fenómeno de las adaptaciones.

En la segunda presentación del mismo catálogo que se propone a continuación se halla reordenada la lista a partir de un criterio estrictamente cronológico. En realidad tenemos aquí (teóricamente) distintas opciones de presentación y de organización, porque las fechas que aparecen recogidas son de dos tipos, para dos conjuntos de textos, lo que nos ofrece cuatro posibilidades en total: fecha de representación de la pieza francesa, fecha de su publicación, fecha de representación de la comedia de Lope, fecha de su publicación. Y sabemos también que la distancia temporal entre representación y publicación puede variar para el corpus teatral español, a menudo de difícil datación por otra parte, mientras que hay menos incertidumbres en Francia, donde se solía publicar el texto en un plazo de aproximadamente dieciocho meses después del estreno.

En la lista que sigue, en que se ha conservado la numeración de la lista anterior, la clasificación se ha hecho a partir de la fecha de la imitación —generalmente para el teatro francés no hay problemas para determinar la fecha de representación—:

1. A. Hardy: *Lucrèce, ou l'Adultère puni* (publ. 1628).
   Lope: *El peregrino en su patria* (traducción de 1614).

3. Rotrou: *La Bague de l'oubli*, comédie (repr. 1629 / publ. 1635).
   Lope de Vega: *La sortija del olvido* (1605-1619), *Parte XII* (1619).

4. Rotrou: *Les Occasions perdues*, tragi-comédie (1631-1633 / 1635).
   Lope de Vega: *La ocasión perdida* (1599-1603), *Parte II* (1610).

15. P. Corneille: *La veuve, ou le Traître puni* (1631-1632 / 1634).
    Lope de Vega: *Los amantes sin amor* (1601-1603), *Parte XIV* (1620)
    y Lope de Vega: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1604-1606), *Parte XI* (1618).

5. Rotrou: *La Diane*, comédie (1632-1633 / 1635).
   Lope de Vega: *La villana de Getafe* (1609-1614), *Parte XIV* (1620).

6. Rotrou: *L'Heureuse Constance*, tragi-comédie (entre 1631 y 1633 / 1636).
   Lope de Vega: *Mirad a quién alabáis* (1613-1620), *Parte XVI* (1621)
   y Lope de Vega: *El poder vencido y el amor premiado* (1610-1615), *Parte X* (1618).

7. Rotrou: *La Céliane*, tragi-comédie (1630-1633 / 1637).
   Lope de Vega: *El peregrino en su patria*,
   y Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid* (1615), *Parte XI* (1618).

2. Charles de Beys: *L'Hôpital des fous* (repr. 1634 / publ. 1635) y *Les illustres fous* (1653).
   Lope de Vega: *El peregrino en su patria*
   y Lope de Vega: *Los locos de Valencia* (¿1590?), *Parte XIII* (1620).

8. Rotrou: *La Belle Alphrède* (1635-1636 / 1639).
   Lope de Vega: *La hermosa Alfreda* (1598-1600), *Parte IX* (1618).

19. A. Le Métel d'Ouville: *Les trahisons d'Arbiran*, tragicomédie (1635-1636 / 1638).
    Lope de Vega: *La Inocente Laura y traiciones de Ricardo* (1604-1608), *Parte XVI* (1621).

9. Rotrou: *Laure persécutée*, tragi-comédie (1637 / 1639).
   Lope de Vega: *Laura perseguida* (1594), *Parte IV* (1614).

20. A. Le Métel d'Ouville: *L'absent chez soi*, comédie (1641 / 1643).
    Lope de Vega: *El ausente en el lugar* (prob. 1606), *Parte IX* (1617).

10. Rotrou: *Le Bélisaire*, tragédie (1643 / 1644).
    Mira de Amescua: *El ejemplo mayor de la desdicha y Capitán Belisario* (1625), publicado a nombre de Lope de Vega y Pérez de Montalbán.

22. A. Le Métel d'Ouville: *Aymer sans savoir qui, comédie imitée de Lope de Vega en vers du Sieur d'Ouville* (¿1643?/1646).
    Lope de Vega: *Amar sin saber a quién* (véase n.° 17, Corneille).

16. P. Corneille: *Le Menteur*, comédie (1643-1644 / 1644).
    Ruiz de Alarcón: *La verdad sospechosa* (antes de 1621), atribuida a Lope en *Parte XXII "extravagante"* (1630) y *Parte XXII "perfeta"* (1635).

17. P. Corneille: *La suite du Menteur*, comédie (1644-1645 / 1645).
Lope de Vega: *Amar sin saber a quién* (1616-23), *Parte XXII "extravagante"* (1630) y *Parte XXII "perfeta"* (1635).

14. Rotrou: *D. Bernard de Cabrère*, tragi-comédie (1645 / 1646).
Mira de Amescua: *La próspera fortuna de d. Bernardo de Cabrera* (¿1599?-1603) atribuida a Lope de Vega en *Parte XXIX* ["extravagante"], 1634.

11. Rotrou: *Le véritable Saint-Genest*, tragédie (1645 / 1647).
Lope de Vega: *Lo fingido verdadero* (h. 1608), *Parte XVI* (1621).

23. A. Le Métel d'Ouville: *Les morts vivants, tragi-comédie du Sieur d'Ouville* (publ. 1646).
Lope de Vega: *Los muertos vivos* (1599-1602), *Parte XVII* (1621).

12. Rotrou: *Cosroès*, tragédie (1648 / 1649).
Lope de Vega: *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* (1607-1608), *Parte III* (1612).

13. Rotrou: *Don Lope de Cardone*, tragi-comédie (1649 / 1652).
Lope de Vega: *Don Lope de Cardona* (1608-1609), *Parte X* (1618).

18. P. Corneille: *Don Sanche d'Aragon*, comédie héroïque (1649 / 1650).
Mira de Amescua: *El Palacio confuso*, atribuida a Lope en *Parte XXIII extravagante* (1629).

21. A. Le Métel d'Ouville: *Les Soupçons sur les apparences*, héroico-comédie (1649 / 1650).
Lope de Vega: *En los indicios la culpa* (¿1596?-1603), *Parte XXII ["extravagante"]* (1630); *Parte XXII "perfeta"* (1635).

24. François Le Métel de Boisrobert: *La folle gageure, ou les Divertissements de la Comtesse de Pembroc*, comédie (1652 / 1653).
Lope de Vega: *El mayor imposible* (1615), *Parte XXV "perfeta"* (1647).

25. Alain-René Lesage: *Dom Félix de Mendoce* (1700).
Lope de Vega: *Guardar y guardarse* (1620-1625), *XXIV parte perfecta* (1641).

No carece de interés la presentación estrictamente cronológica de esos datos, pues permite tomar en cuenta el criterio de la diacronía, fundamental en la historia de la literatura.

La cronología de la imitación pone de relieve algunos datos, como la gran continuidad que caracteriza la imitación de Lope en el teatro francés, o la existencia de fenómenos de moda, o de competición entre dramaturgos, de que se hablaba antes. Asimismo nos podemos dar cuenta de la importancia de Rotrou como iniciador del movimiento, pero también de hitos o momentos clave de la historia del teatro francés, que, relacionados o no con el teatro español, tienen consecuencias en la historia de la imitación del mismo en Francia: es el caso en particular de la representación y de la posterior querella del *Cid* (1637), cuya relación con una fuente española (*Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro) es más anecdótico aquí que su papel en la conformación de la doctrina y estética neoclásica. Y, también, si nos detuviésemos a observar más de cerca las adaptaciones que se realizan, podríamos identificar fases bastante bien definidas que se suceden en la historia de la recepción de Lope.

En realidad, cabe preguntarse si la utilidad de este tipo de observaciones, aquí muy sucintamente formuladas, no se limita a la historia del teatro francés, lo que significa que el enfoque monográfico sobre Lope de Vega no es pertinente porque habría que recurrir a una contextualización más amplia y más precisa a la vez. Es decir que haría falta recordar por ejemplo un dato tan importante como la representación, en 1638, es decir cuando no se ha apagado del todo la querella del Cid, de *L'Esprit follet*: esta adaptación de *La dama duende* de Calderón por Le Métel d'Ouville es el inicio de lo que se conoce como la moda de la "comedia a la española" en Francia, con Calderón que entonces desplaza a Lope de Vega como proveedor de argumentos de comedias —comedias de enredo, en su mayoría, adaptadas con menor o mayor fidelidad por distintos autores dramáticos hasta los años 1660—. Precisamente estas dos fases, la primera en que domina la tragicomedia y una fase posterior, en que domina la comedia de intriga, pueden aparecer con bastante nitidez si observamos la lista cronológica de las adaptaciones.

Pero el criterio diacrónico arroja también interesantes resultados en términos comparatistas (o comparados), en el sentido de que si se observan las fechas de composición de las comedias de Lope, y no solamente las fechas de su publicación, se puede advertir que las comedias que se adaptan primero pertenecen a la produc-

ción temprana de Lope, son del Lope-preLope (según la fórmula antaño forjada por Weber de Kurlat) mientras que las más tardías son del Lope maduro (Lope-Lope) y son más bien comedias de enredo, que anuncian la escuela calderoniana que proporcionará los modelos de la comedia a la española de los años 1650 y 1660 en Francia. Cuando hay alguna excepción, como he intentado demostrar en otra ocasión,[20] es porque estamos ante un caso de retorno tardío a la estética tragicómica en un contexto en que ha dejado de estar de moda —por ejemplo con *En los indicios la culpa*, fuente de *Les Soupçons sur les apparences* de d'Ouville—, o bien porque el autor francés se aleja mucho de su modelo español; pero en general se confirma que los dramaturgos franceses no escogen su fuente al azar sino en función de un proyecto estético coherente con las grandes líneas de la evolución de la poética teatral en Francia, lo que significa que las *tragi-comédies* tienen como fuentes comedias más antiguas que las *comédies*, más tardías en Francia, como más tardías son también sus fuentes españolas. Por consiguiente, la perspectiva cronológica arroja interesantes resultados para entender la evolución de la estética teatral en Francia, pero también revela el parentesco que existe entre las evoluciones respectivas de la Comedia española y del teatro francés, si bien con varias décadas de distancia.

La meta de cualquier estudio comparatista que trate de una cuestión de recepción o de influencia, una vez establecido el corpus textual, con todas las dificultades que ello supone, como hemos visto, es, o debería ser, la de definir el resultado del fenómeno de la imitación, importación y transformación de la comedia nueva en los escenarios franceses. ¿Es posible hablar de un resultado de este proceso múltiple y multiforme que es la adaptación de obras de Lope en Francia? Lo que venimos llamando fenómeno de la adaptación de la comedia lopesca (y más generalmente española) ¿existe realmente? Y si existe, ¿cuál es su naturaleza? ¿Cuál es su significación como objeto literario?

Respecto a esta pregunta, podemos partir de la posición tradicional de la historia de la literatura francesa, y del mito del clasicismo, tal y como se halla reflejado por ejemplo en el subtítulo del libro (aún útil) de Alejandro Cioranescu publicado en 1983, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français.* La fórmula hace eco a la lectura finalista de la historia literaria nacional, conceptualizada como un proceso de mejora constante, más o menos consciente por parte de sus

20. Retomo aquí ideas expuestas con más detalles en Couderc [2012].

actores, para llegar a elaborar el monumento que es el clasicismo.[21] No hace falta recordar que se trata de una construcción intelectual, posterior a los hechos, una mitología como acabamos de ver, si bien rápidamente, que carece de fundamento en el sentido de que los dramaturgos franceses y españoles fueron capaces de proponer a sus públicos respectivos productos culturales muy parecidos —y de manera más general se considera ya caduca la visión de la historia de la literatura francesa como la victoria del clasicismo sobre el barroquismo—. Cuando en realidad el teatro español contribuye a la evolución de la estética teatral francesa, la mitología clásica se construye, paradójicamente, gracias a la contraposición entre dos identidades nacionales de las que sus teatros respectivos no son más que una expresión, con una referencia constante al teatro español como cómodo contramodelo. Ello, al fin y al cabo, no es más que una manifestación de nacionalismo, y, como nos enseña la historia política (Hobsbawm 1992), la xenofobia es un elemento constante y casi una condición previa en todos los fenómenos de construcción nacional.

Ahora bien, ¿existe una historia alternativa a esta bella, pero falsa, historia de la racionalización de lo irracional, de la regularización de lo irregular, de la civilización de lo bárbaro, a que se resumiría el paso de la comedia española, lopesca en buena parte, al teatro francés? La respuesta en realidad no tiene que ser necesariamente positiva, porque no hace falta que exista un contrarrelato para reemplazar una mitología, máxime cuando la narración que cuestionamos se elabora con conceptos como la intencionalidad (la subjetividad de los actores) o la teleología. *Mutatis mutandis*, estamos confrontados a un dilema parecido al que opone en el dominio de las ciencias naturales las concepciones religiosas que quieren ver la existencia del Mundo como fruto de un designio transcendente, a las teorías más recientes, y que tienden a encontrar la adhesión unánime de la comunidad de los expertos, que asignan a la casualidad un papel esencial en la creación (o, mejor dicho, aparición) de la vida en la tierra. Es muy posible que tengamos que asumir

21. Remito aquí a las contundentes observaciones de Vialleton en su introducción ya citada a *La Céliane* de Rotrou: «dans une période qu'on peut appeler post-classique qui va des années 1690 au Romantisme, Corneille, Racine et Molière sont consacrés et leur œuvre sert de canon du bon goût, c'est-à-dire du goût français à vocation eurpéenne. En même temps, dans cette période marquée par la "théâtromanie", on essaie d'inventorier l'ensemble du répertoire en évaluant chacune des pièces. L'inventaire aboutit à l'écriture d'une histoire de la littérature dramatique construite sur un schéma évolutionniste qui fait souligner le caractère irrégulier d'un théâtre mal dégrossi avant le classicisme» (Rotrou 2010:13-14).

que, para la cuestión que nos interesa, estamos ante un conjunto de datos que nos invita a relativizar la misma existencia, la misma validez de una visión de conjunto. Es decir, los procedimientos de adaptación, de reescritura del material español engendran textos demasiado diversos para que se pueda hablar de un único fenómeno de utilización de un hipotexto, cuya naturaleza por otra parte es variable. Eso en primer lugar, para relativizar la existencia de la llamada *comédie à l'espagnole* cuya sustancia varía según quien emplea la etiqueta genérica entre los especialistas de la historia del teatro francés.

Además, para completar lo dicho hasta aquí, parece imprescindible tomar en cuenta la materialidad de la circulación de los textos cuando hablamos de circulación de modelos literarios y de intertextualidad. Se suele decir y se encuentra escrito en los manuales de literatura que a principios del siglo XVII se conoce bastante bien la literatura española en Francia. Que se conoce a Cervantes, que se lee su *Quijote*, rápidamente traducido, que se leen sus *Novelas ejemplares* pero también y ya antes de esto *Amadís*, *Las guerras civiles de Granada*, la *Diana* de Montemayor. En realidad la circulación de los textos impresos no era muy intensa. Si nos limitamos a la literatura dramática, tenemos algunos testimonios de la dificultad de dicha circulación. Volvamos por ejemplo al caso ya mencionado de la comedia de d'Ouville, *Aymer sans savoir qui*, inspirada en el título (y solamente en el título) de una comedia de Lope. Como hemos visto de pasada, *Amar sin saber a quién* se halla publicada en la *Parte XXII de las comedias del Fénix de España*… (*"extravagante"*, Pedro Verges, Zaragoza, 1630). La comedia de Lope es la fuente directa de *La Suite du Menteur* de Corneille, que se representa en la temporada 1644-1645, mientras que *Aymer sans savoir qui* de d'Ouville se publica en 1646. Del mismo volumen de la *Parte XXII extravagante* Corneille había sacado un año antes *La verdad sospechosa* (que él creyó de Lope). Y, pocos años después, en 1649, y claramente para imitar las innovaciones taxonómicas de Corneille, d'Ouville saca su *héroico-comédie Les Soupçons sur les apparences* de *En los indicios la culpa*, publicada también en la misma *Parte XXII*. Es decir, recurren a un mismo volumen dos dramaturgos distintos, en unos pocos años, como si se tratara de un filón particularmente rentable para la imitación del teatro español. Dejando de lado cuestiones de cronología, que convendría fijar con algo más de precisión, lo podemos interpretar como un ejemplo de la máxima utilización de las mismas fuentes por distintos poetas, que indicaría la limitada circulación de los impresos: cuando tienen un ejemplar de una

Parte, los comediógrafos lo explotan a fondo. El mismo d'Ouville había encontrado también la fuente de su primera adaptación de una comedia española, *Les Trahisons d'Arbiran* (1635-1636), en el mismo volumen de Lope de Vega, la *Parte XVI*, ya utilizado por Rotrou unos años antes para *L'Heureuse Constance* (1631-1633) y que el mismo Rotrou volverá a explotar en 1645 para encontrar la fuente principal de su tragedia cristiana *Le Véritable Saint-Genest*.

Este tipo de constataciones invita a matizar la idea de un designio que en la mente del dramaturgo orientaría la elección de una fuente determinada, y también nos invita a considerar las adaptaciones como ejemplos de una utilización aleatoria, o casi, de las fuentes dramáticas españolas, con el fin de satisfacer el gusto naciente del público por unos temas entonces exóticos, o sencillamente nuevos. En suma, el libro español podría haber tenido una presencia finalmente bastante reducida en el paisaje cultural francés. En su ensayo sobre las relaciones entre España y Francia, Cioranescu ya señalaba que muchos de los libros españoles antiguos de la reserva de la Bibliothèque Nationale de France proceden de la biblioteca de Gaston d'Orléans, a quien se puede considerar como un aficionado que disponía de una biblioteca española excepcional, mientras que en los catálogos de los fondos de libreros parisinos la parte que corresponde a libros españoles es casi inexistente (Cioranescu 1983:140). Christian Peligry, en sus estudios de los fondos hispánicos de las bibliotecas y de los libreros franceses del siglo XVII, observa lo mismo: pocos libros españoles, en total, circulan en Francia, y el estudioso llega a hablar de «ínfima minoría» si se establecen comparaciones con los libros procedentes de otros países vecinos.[22] En el catálogo de un librero a mitad del siglo XVII solo se encuentran «quelques pièces de Lope de Vega et de Tirso de Molina, de maigres échantillons du théâtre caldéronien et plusieurs recueils de *comedias* que l'on découvre chez Du Buisson, à la foire saint-Germain».

El estudio de la difusión en Francia de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega permite sacar conclusiones coherentes con lo que acabamos de ver.[23] El texto de Lope de Vega se publica como apéndice de la tercera edición de sus *Rimas* en 1609 y luego en varias ediciones sucesivas. Sin embargo hay que es-

22. Iglesias-Diestre [1988:23]. En una reseña a este libro, aludía Chevalier a «l'obscure question de la diffusion de la *comedia* espagnole, qui arrive aux dramaturges français par d'incertains canaux» (Chevalier 1992:380).

23. Remito para más detalles a Couderc [2010].

perar hasta el principio de la querella del Cid, a principios de 1637, para que Scudéry haga la primera referencia directa y explícita a la epístola de Lope. De paso notemos que, aunque Scudéry identifica correctamente a Guillén de Castro como autor de la fuente del *Cid* corneliano —porque una de sus críticas más virulentas contra Corneille es que este ha plagiado la comedia española—, hablar de este poeta o de Lope de Vega es lo mismo, desde su punto de vista polémico, ya que ambos forman parte de una misma «nación», peligrosa de seguir en ese «género de poesía».[24] Scudéry está aquí en una posición en la que, por encima de Corneille a quien reprocha muchas debilidades de su *Cid*, ataca a Lope de Vega, de quien cita treinta versos del *Arte nuevo* (los versos 15-17 y 22-48) que se pueden considerar como particularmente significativos del rechazo de toda preceptiva.[25] Ahora bien, los pocos versos que cita Scudéry en su juicio muy poco imparcial constituirán durante años los únicos que se citen del *Arte nuevo* en Francia, como hace La Mesnardière en su *Poétique* (1639), o Chapelain en 1640, quien escribe en una carta de 1659 que aún no ha podido hacerse con el texto original, del que le mandan una copia solamente en 1663. Incluso Victor Hugo en su *Prefacio a Cromwell*, cuando alude a Lope, lo hace quizá con el recuerdo de los versos citados por Scudéry. Es decir, y aunque haría falta completar esos pocos ejemplos, es arriesgado intentar dibujar grandes movimientos colectivos en la adaptación del teatro español, y no tomar ante todo en cuenta la azarosa y accidentada circulación de los impresos españoles en Francia.

Por lo tanto, quedan pistas por explorar en esta historia de la contraposición de literaturas antagónicas, o diferentes (y no tan diferentes, como hemos visto), para entender mejor la recepción de Lope de Vega en la Francia del siglo XVII. El acopio de datos permite describir la realidad de la adaptación, con la complejidad que le es propia. Permite también identificar una serie de datos que afectan diver-

24. «[..] je veux finir par de l'Espagnol, tiré d'un discours de Lopes de Vega, intitulé *Arte nuevo de hazer Comedias*, dans lequel ce grand homme fait bien voir luy-mesme, en parlant contre luy-mesme, combien il est dangereux, de suivre ceux de sa nation en ce genre de poésie» (citado en Gasté 1898:222-223).

25. Scudéry era buen conocedor de la literatura española, y dejó testimonios de su admiración. Es posible que en 1631, en el primer prólogo que publica con una de sus piezas de teatro, aluda ya al *Arte nuevo*, cuando menciona la regla de la unidad de tiempo, comentada, por antiguos y por autores modernos, italianos y españoles estos: «Je ne suis pas si peu versé dans les règles des anciens poètes grecs et latins, et dans celles des modernes espagnols et italiens, que je ne sache bien qu'elles obligent celui qui compose un poème épique à le réduire au terme d'un an, et le dramatique en un jour naturel de vingt-quatre heures, et dans l'unité d'action et de lieu» (Scudéry 1631:n. p. 6).

samente, según los casos, los procedimientos de transformación a que se halla sometida una comedia lopesca determinada en su viaje hasta los escenarios franceses: la combinación de fuentes, la transposición genérica, la atención que se debe prestar a las cuestiones de autoría y de atribución, o a la materialidad de los vectores de la circulación, sin olvidar la perspectiva diacrónica, son factores que el estudioso debe tomar en cuenta porque son condicionamientos que intervienen en la reescritura o adaptación de un texto fuente. Acotar precisamente este terreno permite separar lo factual de otro aspecto, complementario, que tiene que ver con la figura del autor. Allí sí que no debemos abandonar el relato, la historia, ni la significación de conjunto, porque la construcción de la historia es el mismo objeto que se debería estudiar. Porque, en efecto, haría falta prolongar, o completar la descripción que se ha presentado aquí sucintamente con una investigación en torno a la figura de Lope, no en torno a lo que hace sino a lo que es, o lo que se dice que es. En su caso, parece incluso difícil hablar de "figura de autor" porque el Fénix no tiene corporeidad, no se le asocian anécdotas que pudieran construir una mitografía. Lope es en Francia más y menos que eso, es un nombre con que se asocia un conjunto de ideas, de conceptos, de observaciones, al que se le da cuerpo o entidad con un nombre propio: el autor nos da la sensación de estar creado para servir de blanco en el contexto de polémicas literarias —unas polémicas literarias que de hecho constituyen tanto en Francia como en España el cauce principal del discurso crítico, de la reflexión poetológica que obviamente no goza entonces de una autonomía que se creará posteriormente—. Lope es el nombre de un concepto, de una especie de alegoría en la cual se hallan subsumidos los rencores contra España, su cultura y su supuesto genio nacional. Queda por estudiar la construcción de este concepto, y el papel que pudo tener en la formación del campo literario en la Francia del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

BIET, Christian, «"Séparez-moi ces fous et me les renfermez!" Les Illustres fous, ou l'asile moderne», en *Het spel voorbij de waanzin, een theatrale pratijk?*, samengesteid door Evelien Jonckheere, eds. Ch. Stalpaert y K. Vuylsteke Vanfleteren, Academia Press (*Studies in performing arts & media*, 8), Gante, 2010, pp. 21-40.

BIRKEMEIER, Sven, *Jean Rotrou imitateur de la comedia espagnole*, Thèse de doctorat, Universidad de Ámsterdam, 2007.

CHEVALIER, Maxime, reseña a Iglesias-Diestre y Oddos 1988, *Bulletin Hispanique*, XCIV 1 (1992), pp. 380-381.

CIORANESCU, Alexandre, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Ginebra, 1983.

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, II, ed. G. Couton, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), París, 1984.

COUDERC, Christophe, «Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española», *Criticón*, LXXII (1998), pp. 125-142.

COUDERC, Christophe, «El *Arte nuevo* en Francia», en *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de Comedias, 27), Almagro, 2010, pp. 113-127.

COUDERC, Christophe, ed., *Le théâtre espagnol du siècle d'Or en France (XVIIe-XXe siècle). De la traduction au transfert culturel*, Presses Universitaires de Paris Ouest (collection Littérature et Poétique comparées), Nanterre, 2012.

COUDERC, Christophe, «L'adaptation de la *Comedia* et la question taxinomique», en *Le théâtre espagnol du siècle d'Or en France (XVIIe-XXe siècle). De la traduction au transfert culturel*, ed. Ch. Couderc, Presses Universitaires de Paris Ouest (collection Littérature et Poétique comparées), Nanterre, 2012, pp. 85-100.

COUDERC, Christophe, y H. TROPÉ, eds., *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe-XVIIe s.). Circulation des modèles et renouvellement des formes*, PSN, París, 2013.

COUDERC, Christophe y Marcella TRAMBAIOLI, eds., *Paradigmas teatrales en la Euro-*

pa moderna: circulación e influencias, PUM (Anejos de *Criticón*), Toulouse, en prensa.

Gasté, Armand, *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux, avec une introduction*, H. Welter, París, 1898.

Gentilli, Luciana, «Storie di intrecci e intrecci di storie: Boccaccio, Lope, Molière…», en *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias*, eds. Ch. Couderc y M. Trambaioli, PUM (Anejos de *Criticón*), Toulouse, en prensa.

Giuliani, Luigi, «La tercera parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. L. Giuliani, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol. I, pp. 11-49.

Hainsworth, George, «Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (xviie siècle)», *Bulletin Hispanique*, XXXIII 3 (1931), pp. 199-213.

Hainsworth, George, «Notes supplémentaires sur Lope en France (xviie siècle)», *Bulletin Hispanique*, XLI 4, (1939), pp. 352-363.

Hobsbawm, Eric, *Nations et nationalismes depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, Gallimard, París, 1992.

Iglesias-Diestre, Antonio, y Jean-Paul Oddos, eds., *Patrimoine des Bibliothèques de France*, vol. IV, *Deux siècles espagnols. Catalogue des livres espagnols des xvie et xviie siècles conservés à la Bibliothèque Municipale de Troyes*, con la colaboración de C. Peligry, Société des Bibliophiles de Guyenne, Burdeos, 1988.

Jauralde Pou, Pablo, dir., *Diccionario filológico de literatura española (siglo xvii), Volumen I*, coords. D. Gavela y P.C. Rojo Alique, Castalia, Madrid, 2010.

Losada Goya, José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au xviie siècle. Présence et influence*, Droz, Ginebra, 1999.

Pavesio, Monica, «Sei insoliti adattamenti di commedie erudite italiane nel periodo di maggior successo del teatro spagnolo in Francia (1640-1660)», en *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias*, eds. Ch. Couderc y M. Trambaioli, PUM (Anejos de *Criticón*), Toulouse, en prensa.

Profeti, Maria Grazia, «Me llamen ignorante Italia y Francia», en *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de Comedias, 27), Almagro, 2010, pp. 55-73.

ROTROU, Jean de, *Théâtre complet 10, La Céliane, Le Filandre, La Florimonde*, eds. S. Berregard, V. Lochert y J.-Y. Vialleton, STFM, París, 2010.

RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo* de Calderón», *Criticón*, LXXII (1998), pp. 35-47.

SCHERER, Jacques, ed., *Théâtre du XVIIe siècle*, I, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), París, 1975.

SCUDÉRY, Georges de, «A qui lit», en Georges de Scudéry, *Ligdamon et Lidias ou La Ressemblance*, François Targa, París, 1631; ed. H. Baby (http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Scudery-Ligdamon-Preface.html#fn10).

SCUDÉRY, Georges de, *L'Amant libéral, tragi-comédie*, Augustin Courbé, París, 1638.

SUPPA, Francesca, *«Le père trompé». Traduzioni e ricezione del teatro di Lope de Vega in Francia tra Seicento e Settecento. Con un'appendice su Manzoni, lettore di Lope de Vega*, Tesis doctoral, Università Ca' Foscari-Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

TROPÉ, Hélène, «Variations espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVIe et XVIIe siècles: de Lope de Vega à Charles Beys», *Bulletin hispanique*, CIX 1 (2007), pp. 97-135.

TROPÉ, Hélène, «La recepción en Francia de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, París, 9-13 de julio de 2007*, eds. P. Civil y F. Crémoux, II, 2010 (CD-ROM), p. 126.

[VEGA CARPIO, Lope de], *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise. Où sont contenues plusieurs Amoureuses et véritables histoires tirées du Pèlerin en son pays de Lopé de Vega. Divisées en quatre Livres*, A Paris, chez Toussaint du Bray, ruë S. Iacques aux Epics-meurs: Et en sa boutique au Palais en la Gallerie des Prisonniers, 1614.

VIALLETON, Jean-Yves [2010]: véase ROTROU, Jean de, *Théâtre complet 10*.