



**HAL**  
open science

# Sobre el papel de Lope de Vega en la construcción del relato nacional del clasicismo francés

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. Sobre el papel de Lope de Vega en la construcción del relato nacional del clasicismo francés. Fausta Antonucci; Salomé Vuelta García. Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII), Firenze University Press, p. 23-39, 2020, 10.36253/978-88-5518-150-1.4 . hal-03166980

**HAL Id: hal-03166980**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03166980>**

Submitted on 11 Mar 2021

**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.

## SOBRE EL PAPEL DE LOPE DE VEGA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO NACIONAL DEL CLASICISMO FRANCÉS

*Christophe Couderc*

Tema tradicional en los manuales de historia de la literatura gala, y bien conocido en el campo del comparatismo de influencias, el estudio de la recepción del teatro del Barroco español en Francia se ha venido renovando en los últimos lustros. La acogida del teatro aurisecular en Francia constituye en efecto un fenómeno de transtextualidad particularmente rico y complejo. Ha podido ser abordado desde distintas perspectivas críticas, mediante estudios de la circulación del libro impreso, trabajos sobre la identificación de las fuentes, o análisis textuales que comparan un texto fuente y un texto meta: en suma, propuestas diversas que se sitúan en el arco hermenéutico que va de la traductología al estudio de las transferencias culturales<sup>1</sup>.

Los datos objetivos que permiten describir ese fenómeno de adaptación, o importación, son los siguientes: un total de cuarenta a cuarenta y cinco piezas adaptadas en su globalidad, a las que hay que añadir una buena veintena de imitaciones parciales, sin contar con toda una serie de obras cuya fuente la crítica no ha sabido siempre identificar<sup>2</sup>. El periodo de máxima imitación empieza a principios de los años treinta y termina hacia 1685, con una verdadera moda de la (a veces) llamada ‘comedia a la española’ en las décadas 1640 y 1650. Los adaptadores son famosos, como Corneille, Molière, Rotrou y Scarron, pero también participaron autores

<sup>1</sup> Véanse los volúmenes colectivos Couderc (2012) y, con una proyección más europea, Couderc, Tropé (2013); Couderc, Trambaioli (2016).

<sup>2</sup> Recordemos que las dimensiones del corpus teatral francés del siglo XVII no tienen nada que ver con las del español: cincuenta piezas a esta escala es una cantidad nada desdeñable.

menos conocidos, como los hermanos Le Métel (Boisrobert y d'Ouille), Thomas Corneille, el hermano menor de Pierre, y algunos más. Los autores imitados reflejan el canon de la Comedia Nueva, siendo el más imitado Lope de Vega, seguido de Calderón, Rojas Zorrilla, Moreto, etc. Ahora bien, a pesar de la importancia cuantitativa de esta influencia, se desarrolló también en Francia un discurso muy negativo acerca del teatro español. Nos encontramos por consiguiente frente a una especie de paradoja o una contradicción entre praxis y teoría, ya que por una parte el teatro español, como la literatura española en general, ha dejado una profunda huella en la literatura francesa, mientras que por otra, en los textos teóricos sobre la literatura en la Francia del clasicismo se multiplican y se generalizan, es decir, se hacen tópicos, juicios de valor muy críticos contra el teatro español, y contra Lope de Vega en particular, que es un verdadero *repoussoir* y un antimodelo. A modo de ilustración de esos juicios demoledores, y, obviamente, injustos por inexactos, citaré dos breves textos (pero se podrían multiplicar los ejemplos). El primero es de Saint-Évremond – por otra parte un gran aficionado a la literatura española –, que anticipa en 1677 el famoso lema de «*Spain is different*» al explicar por la herencia genética y la influencia cultural de los «moros» la irregularidad y la supuesta inverosimilitud del teatro español, en el que se notaría cierto «regusto de África»:

Pour la régularité et la vraisemblance, il ne faut pas s'étonner qu'elles se trouvent moins chez les Espagnols que chez les Français. Comme toute la galanterie des Espagnols est venue des Maures, il y reste je ne sais quel goût d'Afrique, étranger des autres nations, et trop extraordinaire pour pouvoir s'accommoder à la justesse des règles (de Marguetel de Saint-Denis, 1740: 228).

El segundo es un paratexto de *Don Bertrand de Cigarral* (1652), la comedia de Thomas Corneille inspirada en *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla. Corneille reconoce que no respeta las unidades (de tiempo y lugar) pero lo explica por su fidelidad a su fuente, y, al hablar de reglas y preceptos, enseguida surge la referencia a Lope de Vega; es más, Corneille hace de Lope la encarnación simbólica de una comunidad nacional de poetas:

Mais souvenez-vous que je marche sur les pas d'un Espagnol, et que comme l'unité de lieu, et l'observation des vingt-quatre heures sont des règles que le fameux Lope de Vega a toujours négligées, jusqu'à faire exprès un *Arte nuevo de hacer comedias*, tous ceux qui ont écrit après lui ne s'en sont pas mis davantage en peine (Corneille, 1652).

La cuestión de la fama literaria de Lope de Vega – pues de eso, en realidad, se trata – es un tema que no se puede abordar sin relacionarse con el de la imagen del teatro español como constructo que, a su vez, participa de

una construcción a mayor escala: la del mito neoclásico francés<sup>3</sup>. Un mito que se elabora a lo largo del siglo XVII, y que no puede ignorar el teatro español porque su periodo de formación es el de la presencia objetiva de la Comedia Nueva como fuente de inspiración masiva (entre otras fuentes de inspiración, obviamente) para los poetas dramáticos franceses. En esta construcción de orden simbólico, la literatura aparece antes como un conjunto de prácticas que como una producción artística, y desde el punto de vista metodológico nos lleva al terreno del estudio de los estereotipos y lugares comunes con los que la primera modernidad va construyendo las identidades colectivas. Estudiar la fama de Lope de Vega en Francia permite captar una visión típica del norte de Europa, ese mismo norte que escribe el relato de la modernidad europea para autoconstruirse como protagonista exclusivo y excluyente de la misma, mediante un «proceso de amputación de la cultura hispánica del proceso de construcción de una modernidad todavía no bien configurada» (Pérez Magallón, 2015: 100).

Lo que se propone a continuación, por lo tanto, será un botón de muestra, el estudio de una parcela diminuta de un fenómeno mucho más amplio: se tratará de entender cómo Lope de Vega es uno de los ingredientes de un discurso imperialista que se va formando en Francia a lo largo del siglo XVII y a principios del XVIII, para luego expandirse en el mundo, incluyendo a la propia España (pero ese es otro asunto). Mediante este discurso se define la propia imagen, en el marco de un proceso contradictorio, o dialéctico, que permite la autodefinición y el autoelogio a costa del Otro, haciendo de Lope el representante, el símbolo, la encarnación del Teatro español con mayúscula, y, más allá, de todo un pueblo, y de una cultura que aún no se llama «nacional», si bien el sustantivo que se emplea comúnmente, como veremos, es el de «nación» (*nation*). Exploraremos aquí la hipótesis que el estereotipo se fundamentó en datos objetivos que posibilitaron o facilitaron su formación y nos interesaremos en particular en dos ideas: por una parte, el hecho de que a Lope de Vega se le recibió como autor de novelas, antes que como dramaturgo, en un momento en que la buena acogida del *Quijote* llamaba la atención sobre la novelística española; por otra parte, la descalificación del conjunto de la producción teatral española mediante su reducción y su asimilación a la *tragi-comédie*.

### *La temprana recepción francesa de Lope de Vega como novelista*

Puede sorprender que en Francia se haya asociado a Lope de Vega con la novela antes que con el teatro, habida cuenta de la imagen que nos ha

<sup>3</sup> Sobre la deconstrucción del mito, fruto en parte de un «*projet politique*» (asociado con la figura de Richelieu) ver Blocker (2009: 111). La estudiosa recuerda: «il n'exista pas non plus de théâtre dit classique, si du moins on entend par là un théâtre docilement soumis aux règles que les hommes de plume de Richelieu avaient mises en circulation»: Blocker (2009: 183).

legado la posteridad y dada la cantidad de comedias suyas que se adaptaron directamente para los escenarios franceses. Pero también es verdad que a Lope se le conoce en Francia como novelista antes – en términos de cronología – que como dramaturgo. En efecto, Lope es conocido tempranamente como autor de ficción pastoril, gracias a la buena difusión europea de la *Arcadia* (publicada en 1598). De hecho, en lo que probablemente es el testimonio más antiguo (1610) de la fama del poeta en Francia, Jean L'Oiseau de Tourval escribe que planea traducir la *Arcadia* y expresa su admiración hacia Lope, poniéndolo a la altura de Sannazaro (la cita completa está en Hainsworth, 1931: 199-200). Habrá que esperar al 1622 para que Lancelot se haga cargo de la traducción con un prólogo, dirigido a los lectores, muy elogioso para Lope, llamado Fénix de los poetas de España<sup>4</sup>. Lancelot es un aficionado a la literatura española de la que parece seguir la actualidad editorial. Anuncia al final de ese mismo prólogo que se dispone a traducir *El poema trágico del español Gerardo* (Céspedes y Meneses) y *El pasajero* (Suárez de Figueroa) y, en efecto, publicará en 1628 *Nouvelles de Lancelot. Tirées des plus célèbres auteurs espagnols*.

Antes de esto, en 1614, Lancelot había dado a la imprenta su traducción de *La constante Amarilis* de Suárez de Figueroa, publicada en Valencia en 1609 ([Suárez de Figueroa], 1614). De 1614 es también la traducción por Vital d'Audiguier de un fragmento de *El peregrino en su patria* (publicado en español en 1604). En un contexto en que se acercaban las dobles bodas entre Francia y España – a cuyos festejos Lope participaría, en 1615 – el traductor dedica el libro a la hermana del rey francés con motivo de su casamiento con el rey de España. Como indica el título completo, con su referencia a las «variadas fortunas», o sea las historias amorosas de los protagonistas Panfile y Nise ([Vega] 1614)<sup>5</sup>, se trata de una traducción muy parcial, que desgaja del conjunto de la miscelánea de Lope una historia limitada y orientada por ciertas coordenadas genéricas que entonces se estaban poniendo de moda en Francia.

Ahora bien, como señaló Hainsworth, *Panfile et Nise* y *L'Arcadie* fueron durante mucho tiempo las únicas obras de Lope de Vega accesibles a los lectores franceses que no conocían el idioma español (Hainsworth, 1931: 205) y la primera de las dos, como indicó Tropé (2010: 2), debe parte de su interés y de su importancia al paratexto que la acompaña. El prólogo difundió precozmente lo que podríamos llamar cierta imagen de autor de Lope de Vega, que fue retomada por autores posteriores que contribuyeron a fijarla al tiempo que la difundieron. Es en ese texto,

<sup>4</sup> «[...] recevez d'un accueil favorable cette version que je vous offre d'un des plus rares livres que les subtiles conceptions de Lopé de Vega (le Fénix de tous ceux de sa nation qui courtisent les Muses) aient jamais exposé à vos yeux, entre les cinq mille et tant de feuilles d'impression, dont il a éternisé sa mémoire par l'Europe» ([Vega], 1622: s. p., Préface).

<sup>5</sup> *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*.

bastante largo (y muchas veces confuso), por ejemplo, donde Vital d'Audiguier emplea por primera vez en Francia la locución «Es de Lope», de la que explica que, por metáfora, sirve para encarecer cualquier tipo de excelencia<sup>6</sup>. Hainsworth señala que posteriormente la fórmula será retomada por Scudéry, Chapelain, Sarazin y Bouhours<sup>7</sup>. En su prólogo, Vital d'Audiguier acude a generalizaciones en torno al genio nacional (tanto el francés como el español). Escribe por ejemplo que «Généralement tous les Espagnols sont vains en leurs discours, impropres en leurs parolles, insolents en leurs figures, extravagants en leurs conceptions, ennuyeux en leurs redites, et si barbares en tous leurs écrits, que c'est presque un galimatias perpétuel dont il est bien malaisé de se démêler. Tellement que qui s'amusera à suivre entièrement leur espagnol trouvera moyen de faire le sot en françois» ([Vega] 1614: s. p., Préface). Pero, además de participar de la elaboración y difusión de etnotipos, ese texto pretende situarse en el terreno de la estética, mediante una serie de tópicos cuyo interés radica en que son característicos de la incipiente teoría (neo)clásica francesa: a los defectos mencionados de una escritura «bárbara» y «extravagante», se añade el *topos* que se irá repitiendo mucho en Francia según el cual los españoles tienen buena capacidad de invención, pero pecan en la disposición, de suerte que toda la literatura española tiende a asociarse con nociones como la inventiva, la imaginación, la fantasía, lo sorprendente y estrafalario, etc.<sup>8</sup>. El propio d'Audiguier repite casi textualmente la misma idea en el prólogo de su traducción de las *Novelas ejemplares* – otro texto también publicado en el fasto año de 1614 – cuando considera que respecto a los franceses, hay que confesar que los españoles son algo superiores en el «orden» y la «invención» de una historia<sup>9</sup>. Esta calidad sirve

<sup>6</sup> «L'Autheur est aujourd'huy des plus celebres qui soient en Espagne, et si renommé parmi ceux de sa Nation, que quand ils veulent encherir l'excellence de quelque chose, ils se contentent de dire qu'elle est de Lope, et non pas en parlant seulement des livres, mais de quelque chose que ce soit» ([Vega], 1614: s. p., Préface). Es prueba de la fama internacional de Lope, pues como señala Antonio Sánchez Jiménez en su biografía de Lope, la fórmula apareció por primera vez pocos años antes, en la publicación que se hizo en 1609 a raíz de una justa poética «al santísimo sacramento» celebrada en Toledo en 1608: Sánchez Jiménez (2018: 166).

<sup>7</sup> Hainsworth (1931: 202, nota 16), con las referencias precisas a las obras de dichos autores.

<sup>8</sup> «Il faut garder leur ordre, et leurs inventions qui sont bonnes, mais notre façon d'écrire est plus nette et plus religieuse, non seulement que la leur, mais que d'autre Nation qui soit en l'Europe». Y unas líneas antes escribía de Lope que era «riche en ses inventions» ([Vega] 1614: s. p., Préface). Sobre este tópico, que merecería más atención de la que le prestamos aquí, ver también Hautcoeur (2005: 156-164) y Lochert (2010).

<sup>9</sup> «[Il] faut confesser que les Espagnols ont quelque chose par-dessus nous en l'ordre et en l'invention d'une Histoire; mais en contrechange ils sont bien éloignés aussi de la pureté de nos écrits, comme j'ai fait voir à un autre endroit» ([Cervantes] 1614: s. p., Préface).

para exaltar la virtud inversa, propia de los franceses que, si bien son limitados en la invención, serían campeones de la disposición<sup>10</sup>. Se trata de una cómoda oposición, fácilmente comprensible porque remite a conceptos básicos de la retórica, lo que puede explicar su presencia en muchos textos posteriores a los prólogos de Vital d'Audiguier. Se encuentra en numerosos paratextos de los adaptadores de la comedia española<sup>11</sup> y en incontables acercamientos académicos posteriores que oponen el 'barroquismo' ibérico al 'clasicismo' francés<sup>12</sup>.

Por otra parte, cuando Audiguier le reprocha a Lope su tendencia a la dispersión, la excesiva extensión de su relato, las digresiones o la mezcla de estilos y registros, su comentario se nutre de los lugares comunes más típicos de la crítica a la que entonces está sometido el género de la novela en Francia, como veremos a continuación: Lope no es solo autor de novelas, sino que sus novelas presentan todos los defectos propios del género.

De manera algo más general, si contextualizamos la recepción de Lope de Vega por los literatos franceses de principios del siglo XVII, nos damos cuenta de que esta se inserta en realidad en un movimiento de aclimatación bastante dinámico de la novelística española. Es innegable la fuerte presencia del libro de ficción español en el mercado editorial francés en esos años en que se va renovando el teatro. Así como las de Bandello o de Bocaccio, las novelas españolas del siglo XVI se siguen leyendo en Francia, junto con nuevas traducciones de textos españoles, e inspiran a los dramaturgos en busca de temas para el teatro (Hautcoeur, 2005: 112; 155). A modo de ejemplo, y para seguir con el caso del mismo traductor, recordaremos aquí que Vital d'Audiguier era un especialista de la novela de moda y que su editor, el librero Toussaint Du Bray, que ya había publicado dos novelas suyas en 1606 y 1607, también era en aquellos años el editor de catorce traducciones, siete de las cuales eran novelas españolas (Tropé, 2010: 2). En 1620 Vital d'Audiguier añadirá a la lista de sus traducciones la de la continuación del *Lazarillo* de Juan de Luna (Losada Goya, 1999: 62-63).

Otro dato contextual que se puede recordar aquí es que, si bien las imitaciones de comedias españolas en Francia empiezan en 1629 con Rotrou,

<sup>10</sup> Véase el interesante ejemplo, algo posterior, de Scarron, quien, en su *Roman comique*, saca las consecuencias para los franceses, de los que dice que «s'ils n'inventent pas tant que les autres nations, ils perfectionnent davantage», citado por Lochert (2010: 232).

<sup>11</sup> Al respecto, es muy posible que Corneille, con el prólogo de su comedia *Le Menteur* (1644), haya tenido cierta influencia en otros autores de paratextos (que muchas veces repiten fórmulas suyas, como sucede en España con Lope) cuando escribe acerca de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, y aunque la atribuye por error al «grand Lope de Vega»: «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, 1984: 7).

<sup>12</sup> Véase por ejemplo el subtítulo del libro (aún muy útil, por otra parte) de Cioranescu (1983).

cuando este adapta *La sortija del olvido*, ya en los años anteriores había salido una serie de obras dramáticas que se inspiraban en fuentes narrativas españolas. La traducción por Vital d'Audiguier de seis de las novelas cervantinas, que se ha mencionado arriba, completada el año siguiente, en 1615, con otras seis traducidas por Rosset, sirvió así de fuente de inspiración para Alexandre Hardy. Hardy es el primero en aclimatar, en los años sucesivos, la ficción española en los escenarios parisinos: *Cornélie*, *La belle Égyptienne*, *La Force du sang* se basan en las homónimas *Novelas ejemplares*; mientras que las fuentes de *Frégonde*, *Le frère indiscret* (perdida) y *Félimène* están en Ágreda y Vargas y en *La Diana* de Montemayor (Martinenche, 1900: 51-52). Y, basándose en la traducción del *Peregrino* antes mencionada, Hardy también realiza, en 1616, una primera versión dramática de la historia de los amantes lopianos con su comedia *Lucrece ou l'Adultère puni* (publicada en 1628), imitada posteriormente por Rotrou en *La Céliane* (hacia 1630-1633) y por Charles de Beys en *L'Hôpital des fous* (representada en 1634).

Tampoco se debe olvidar (como indicó Chartier en lo que llama estudios de «movilidad textual»<sup>13</sup>) la importancia del soporte material del texto en su circulación, es decir el hecho muy sencillo de que los literatos franceses reciben la literatura dramática española por el cauce de la difusión impresa y consumen las Partes de comedias como libros para leer. Aparte de conceder a Lope de Vega un lugar preeminente entre los autores de comedias, la difusión en Partes podría haber facilitado la confusión entre teatro y novela, ya que los textos dramáticos se reciben como textos de ficción sin que se tenga en cuenta su teatralidad, que no se puede olvidar para interpretar correctamente una literatura profundamente condicionada por su devenir como texto-espectáculo.

Por fin – y para volver con una última cita al prólogo de Vital d'Audiguier a su traducción del *Peregrino* –, otro dato contextual, que se desprende de alguna manera de lo que se ha venido describiendo hasta aquí, se relaciona con la fama de Cervantes. El mismo año de 1614 en que se publicó *Panfile et Nise* salió la traducción de *Don Quijote* realizada por César Oudin, que Audiguier menciona en el prólogo de su traducción de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (también de 1614, como ya se ha dicho). Vital d'Audiguier es también el autor de una traducción de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* que salió en 1618, pocas semanas después de que Rosset publicara su propia traducción de la última novela de Cervantes<sup>14</sup> – y 1618 es también el año en que Rosset publica la traducción de la segunda parte del *Quijote* –. Es decir, existe una moda cervantina en Francia,

<sup>13</sup> «On doit rappeler qu'il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire (ou à entendre), partant qu'il n'est pas de compréhension d'un écrit, quel qu'il soit, qui ne dépende pour une part des formes dans lesquelles il atteint son lecteur»: Chartier (1992: 21).

<sup>14</sup> Véase Losada Goya (1999: 252-253), quien enumera las traducciones realizadas por Vital d'Audiguier.



y Audiguier es uno de sus participantes, junto con otros escritores. Que la sombra del manco de Lepanto se alargaba hasta Lope es muy nítido ya en el prólogo antes citado de su traducción del *Peregrino*. En ese texto, Audiguier asocia a los dos escritores como representantes de un mismo genio nacional, y les reprocha una «costumbre», o más bien un «vicio de esa nación» no del todo bien definido, pero que parece relacionarse con la mezcla de tonalidades distintas en una misma obra – es al fin y al cabo el defecto de impureza que será otro de los grandes reproches tópicos repetidos por la preceptiva neoclásica contra las formas literarias anteriores<sup>15</sup>.

Por lo visto la idea le gusta a Vital d’Audiguier, ya que la repite textualmente en el prólogo de su traducción del *Persiles* en 1618, atribuyéndole a Cervantes exactamente los mismos defectos que a Lope en el prólogo de *Panfile et Nise*: «Mais c’est un vice de la Nation» (Losada Goya, 1999: 252). Y, siempre en 1618, cuando publica la traducción de un fragmento de *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, vuelve a mencionar al etnotipo español con las mismas consideraciones generales y usando casi literalmente las mismas palabras que en su texto de 1614<sup>16</sup>.

En los años posteriores, podemos encontrar ecos de esta asociación entre Lope y Cervantes – es decir, se hace tópica. Scudéry por ejemplo, en la epístola dedicatoria de su tragicomedia *L’Amant libéral*, establece el paralelo con una glosa de la fórmula «es de Lope»: «Pour le sujet, Votre Majesté sait bien que Cervantes n’en a pas fait de mauvais. Cet Auteur étoit 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 Poësie, je pense que pour la prose ils peuvent dire Es de Cervantes avec autant de raison» (Scudéry, 1638, Dedicatoria «à la reine»). Que Scudéry es un lector de Vital d’Audiguier es innegable dado que se inspira en su traducción de las novelas cervantinas para escribir *L’Amant libéral* – Guérin de Bouscal, en colaboración con Beys, es autor de otra adaptación datada del mismo año de 1637 – y podemos suponer que conocía su traducción parcial de *El peregrino en su patria*, en cuyo prólogo habría encontrado la famosa fórmula.

En definitiva, la importancia que en Francia le es concedida a la vertiente novelesca de la literatura española tal vez se deba explicar por el impacto causado por la obra maestra de Cervantes, hasta contaminar al teatro o facilitar, como veremos a continuación, la asimilación del teatro español a una ficción extravagante e inverosímil, parecida, al fin y al cabo, a los disparates del «plus grand fou de la terre», como Scudéry llamaba a don Quijote.

<sup>15</sup> «Nous ne l’avons dit que pour faire voir que c’est un vice de cette Nation, et que l’un ny l’autre de ces deux Auteurs, qui sont certainement deux des beaux esprits de toute l’Espagne, ne faillent en cela que suivant la coutume de leurs Païs» ([Vega], 1614: s. p., Préface).

<sup>16</sup> «Tous les Espagnols ont cela, ils disent tout ce qu’ils savent, et ne se soucient de quoi qu’ils disent, pourvu qu’ils parlent; et parlent si barbarement», etc. citado en Losada Goya (1999: 263).

*El «espíritu novelesco» de los españoles*

Ahora bien, la temprana recepción de Lope como novelista y la buena difusión de la novelística española en Francia a principios del siglo XVII tuvieron consecuencias, a corto y a largo plazo, en el proceso de construcción de una representación estereotipizada del teatro español.

El énfasis que se pone en el carácter novelesco de la literatura española se debe relacionar con un contexto cultural específico en que lo novelesco tiene ciertas características. Al respecto examinaremos brevemente a continuación tres ideas principales: la primera es que en Francia el *roman* como género es despreciado, lo mismo que lo *romanesque* como concepto estético; la segunda (relacionada con la anterior) es la neta diferencia entre el teatro y el relato que promueve el dogma clásico francés; la última es la existencia de una polémica en torno al teatro tragi-cómico del que la nueva estética clásica procura apartarse.

En cuanto a lo primero, hay que recordar que el descrédito de lo novelesco no es privativo de los doctos franceses: a pesar de las diferencias existentes entre países distintos, y sin olvidar las implicaciones de la terminología variable según el idioma (novela no es exactamente lo mismo que *roman*), sabido es que en la Europa de la primera modernidad va circulando una serie de prejuicios comunes respecto a este tipo de ficciones. Ante todo porque en el plano moral se le presta a la novela una gran capacidad de corrupción y se la considera una ficción mentirosa y peligrosamente seductora. Marco Presotto recuerda esta supuesta potencia perniciosa cuando señala que «el término *novella*, asociado al modelo del *Decamerón*, era considerado indecoroso en la España postridentina, digno de condena por evocar sensualidad y temas atrevidos, cuando no decididamente obscenos» (Vega, 2007: 10). Observaciones muy parecidas (en particular porque también mencionan el contexto tridentino) se han hecho acerca de la novela en Francia<sup>17</sup>. En un libro reciente, que muestra (entre otros aportes) cómo en Francia se va constituyendo poco a poco un corpus teórico que busca dignificar el nuevo género del *roman*, Esmein-Sarrazin analiza la serie de lugares comunes que descalifican en Francia el género de la novela en el siglo XVII. Señala en particular su carácter frívolo y su excesiva extensión que hace peligrar la eficacia pedagógica que tendría que aportarle una justificación ética<sup>18</sup>. Además, en el contexto de la afirmación del clasicismo incipiente francés, se considera que la novela es peligrosa no solo porque la materia tratada sería demasiado licencio-

<sup>17</sup> Véase la introducción a Camus (2001: 50).

<sup>18</sup> Sobre los tópicos véase Esmein-Sarrazin (2018: 63 sgg.). De la misma manera, la autora destaca la falta de crédito social de la escritura de *romans*, lo que explica el frecuente anonimato que conservaban los ingenios que los escribían en Francia. Se trataba de «un type d'écriture qui n'engage pas une reconnaissance sociale»: Esmein-Sarrazin (2018: 31).

sa o indecorosa (como en Boccaccio o Bandello) sino también a causa de la misma profusión de esa materia; porque es el territorio del descontrol, donde reina la omnipotente imaginación, la cual supone libertad, cuando los clásicos militan por imponer la norma, la disciplina, los preceptos y la razón – por cierto, tanto en español «novela» como en francés «roman», lo mismo que «fábula» o «*fable*», sirven en ciertas acepciones para designar un hecho increíble e inverosímil<sup>19</sup>. Surge aquí por lo tanto la cuestión de las reglas, pues la ausencia de anclaje teórico de la novela no es del gusto de los doctos: Aristóteles no habló de la novela, y la carencia de autoridad forma parte de las críticas tópicas contra este género sin *quartiers de noblesse*, nuevo, vinculado en su génesis y desarrollo a la nueva cultura urbana y, notablemente, a la difusión del libro impreso<sup>20</sup>. La novela, por lo tanto, es un género irregular, que carece de marco teórico y de preceptiva.

Eso nos lleva directamente a la segunda observación. En Francia – y esto es probablemente un rasgo específicamente francés – se desarrolla una teorización del teatro como forma de mimesis específica que lo diferencia y hace radicalmente distinto de la narración:

Ce poème est nommé *Drama*, c'est-à-dire, *Action*, et non pas *Récit*; Ceux qui le représentent se nomment *Acteurs*, et non pas *Orateurs*; Ceux-là même qui s'y trouvent présents s'appellent *Spectateurs* ou *Regardants*, et non pas *Auditeurs*; Enfin le Lieu qui sert à [ces] Représentations est dit *Théâtre*, et non pas *Auditoire*, c'est-à-dire un *Lieu où on Regarde ce qui s'y fait* et non pas où l'on *Écoute ce qui s'y dit*<sup>21</sup>.

En *La Pratique du théâtre* – publicado en 1657, pero que empezó a escribir hacia 1640 – D'Aubignac defiende con cierta radicalidad una concep-

<sup>19</sup> Para los sentidos de 'novela' o 'fábula' como categorías taxonómicas para el teatro áureo, véase Couderc (2017). Voltaire, por ejemplo, opone el *roman* y la historia, para ensalzar a Shakespeare frente a Calderón; asocia la «imaginación más desenfrenada» con el carácter «novelesco» de la pieza del español, que por lo tanto es inverosímil (y nótese de paso la referencia orientalista a los cuentos de las mil y una noches): «La grande différence entre l'*Héraclius* de Calderón et le *Jules César* de Shakespeare, c'est que l'*Héraclius* espagnol est un *roman moins vraisemblable* que tous les contes des *Mille et une nuits*, fondé sur l'ignorance la plus crasse de l'histoire, et rempli de tout ce que l'*imagination effrénée* peut concevoir de plus absurde. La pièce de Shakespeare, au contraire, est un tableau vivant de l'histoire romaine» (Voltaire [Dissertation sur l'*Héraclius espagnol*, 1764] en Suppa, 2015: 273; subrayado mío).

<sup>20</sup> Presotto señala que la novela «tenía la peculiaridad de no remitir directamente a modelos clásicos, ya que nacía de un concepto lúdico de narración surgido en un contexto cultural urbano como explícita respuesta a una demanda de entretenimiento cultural, y debía su florecimiento en gran parte a la imprenta, su principal medio de difusión»: Vega (2007: 10).

<sup>21</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, citado en Lochert, Vuillermoz, Zanin (2018: 537) (artículo «Public»). Véase también el artículo «Auteur»: 427.

ción del teatro en la cual el espectador, participe de una ilusión total, no podría diferenciar la realidad extraescénica de la ficción por él contemplada: las reglas de las unidades sirven para garantizar la plena adhesión del espectador que acepta como verdad lo que es ficción y son por lo tanto una condición absoluta de la ilusión de presencia. Pero la estética clásica (o neoclásica) se fundamenta también en una teoría del placer teatral que en España Luzán recuperará en el siglo siguiente: «el auditorio que ve representar una comedia no puede lograr *cumplido deleite* ni conmoverse en los lances fingidos, ni aprovechar de la representación de aquellos casos si no es mediante la ilusión teatral, que es una especie de encanto, o enajenación, que suspende por aquel rato los sentidos y las reflexiones y hace que lo fingido produzca efectos de verdadero»<sup>22</sup>.

Ahora bien, otro dato contextual que es importante recordar (y será la tercera observación anunciada) es que en los años 1630 el dogma de la estética teatral neoclásica, – y, específicamente, la tragedia, como su más alta expresión – para imponerse debe superar y marginalizar ciertas prácticas teatrales entonces dominantes: concretamente, la estética regular, neoclásica, se impone contra la tragicomedia, al término de una polémica entre modernidad anticlásica y clasicismo moderno, como Forestier propuso llamarla<sup>23</sup>. No se habla aquí exactamente, quizá, de la tragicomedia tal como se entiende en España a principios del XVII, en la línea de la recepción de los debates italianos, sino de la tragicomedia a la francesa, la *tragi-comédie*, que es el género dramático dominante en la década de 1620 – es decir en el momento en que los dramaturgos franceses comienzan a inspirarse en el teatro español y notablemente en Lope, que es el gran proveedor de la primera fase de la adaptación de la Comedia Nueva en Francia.

Distintos historiadores del teatro francés reconocen el parentesco entre *tragi-comédie* y *roman* e insisten en el carácter novelesco de la *tragi-comédie* (sin explicitar siempre de qué se trata)<sup>24</sup>. Creo que podemos entender

<sup>22</sup> La Chaussée (1751: s. p.); modernizo la grafía, y el subrayado es mío. La idea se encuentra bajo la pluma de Scarron en la primera parte de su *Roman comique* (1651). En el cap. XXI, que no deja de recordar al *Quijote*, se habla de la literatura actual: «[...] que le peuple et la plus grande partie ne savaient point à quoi étaient bonnes les règles sévères du théâtre; que l'on prenait plus de plaisir à voir représenter les choses qu'à ouïr des récits; et, cela étant, que l'on pourrait faire des pièces qui seraient fort bien reçues, sans tomber dans les extravagances des Espagnols et sans se gêner par la rigueur des règles d'Aristote»: Scarron (1857: 211), subrayado mío.

<sup>23</sup> Según Forestier, para esta polémica son decisivos los seis años que van de 1628 a 1634: Forestier (2003: 15-70).

<sup>24</sup> Véanse, por ejemplo, las observaciones de Mazouer en su introducción a la edición de las obras de Hardy (2012: 19-28); Zanin (2016: 312) también observa a propósito de Hardy la proximidad entre tragicomedia y novela y Lochert (2010: 16) cita una fórmula de Sorel (1671) que explicita dicha equivalencia; Guichemerre (1981: 13) subrayaba la presencia de una «*fable romanesque*» en la *tragi-comédie* y aun en trabajos recientes se insiste, entre los criterios de definición más consensuales para caracterizar a la *tragi-comédie*, en la naturaleza novelesca de la trama,

que lo novelesco en una obra teatral remite al contenido, a la temática, que privilegia la aventura y el amor<sup>25</sup>, lo que impondría el no respeto de las reglas de tiempo y lugar, porque la acción, abundante y variada, exigiría un marco espacio-temporal amplio. La cuestión no es saber si este juicio crítico es pertinente, sino observar que la identificación de la tragicomedia con la denostada novela es un argumento recurrente en las polémicas entre regulares e irregulares, entre modernos y antiguos, que encuentran su punto culminante en la querrela del *Cid* en 1637. La analogía entre los dos géneros afecta a la recepción del teatro español en Francia porque es entonces cuando se va a producir una asimilación entre teatro español y *tragi-comédie*, al mismo tiempo que se le va a involucrar, por así decirlo, a Lope de Vega en las polémicas de los cenáculos literarios franceses. En efecto, esa especie de amalgama va a formarse con motivo del examen de las fuentes de Corneille, dado que, en el curso de esta polémica, Scudéry escribe un texto en que se menciona por primera vez el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Es interesante observar que aunque Scudéry identifica correctamente a Guillén de Castro como autor de la fuente del *Cid* corneliano, no tiene reparos en pasar de este a Lope de Vega, ya que ambos forman parte de una misma «nación», a la que no hay que imitar en ese «género de poesía»:

[...] 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 (G. de Scudéry, citado en Gasté, 1898: 222-223).

A continuación, Scudéry inserta treinta versos del *Arte nuevo* (los versos 15-17 y 22-48) donde se expresa un nítido rechazo de toda preceptiva – unos versos que durante decenios, y casi podríamos decir durante siglos, se citan una y otra vez en Francia (véase Couderc, 2010), de la misma forma que el juicio de Scudéry será repetido, de manera literal o inexacta, por muchos continuadores de esta polémica<sup>26</sup>.

junto con el carácter irregular de la obra: Baby (2001: 27-29); para Biet es evidente el carácter novelesco de la tragicomedia que además tiene, como otras formas como la ópera o las *pièces à machines* y a diferencia de la tragedia, un fuerte componente espectacular: Biet (2010: 71). Con el ejemplo notable de Hardy, que como hemos visto se inspira repetidamente en la novela, Hautcoeur se interesa por la relación intertextual entre novelas y comedias: Hautcoeur (2005: 155).

<sup>25</sup> Véase el comentario de Vialleton a propósito de *Céliane*, de Rotrou, cuyo universo es el «monde du roman d'aventure et d'amour, c'est-à-dire pour le 17<sup>e</sup> siècle, du roman par excellence, monde qui est souvent celui aussi de la tragi-comédie»: Rotrou (2010: 24).

<sup>26</sup> El texto de 1652 de Thomas Corneille que hemos citado arriba puede considerarse uno de esos ecos.

Es probablemente imposible encontrar el acta de nacimiento de un lugar común. Pero parece obvio que en un momento dado, en el curso de esta construcción intelectual que difunden los partidarios del neoclasicismo, el rechazo de la *tragi-comédie* se contamina con el del teatro español: ambas son formas impuras, mixtas, no regulares, novelescas, lo que permite construir un silogismo, según el cual la *tragi-comédie* es una forma de escritura teatral mal diferenciada de la novela, el teatro español es novela teatralizada, y por consiguiente, todo el teatro español es tragicómico. De esta forma se cierra el círculo y la asimilación del teatro español a la *tragi-comédie* permite que cristalice el lugar común según el cual lo ‘novelesco’, que es también sinónimo de extravagante, desordenado e inverosímil – como hemos visto, en parte debido a la recepción de la novela de Cervantes – es su principal rasgo definitorio.

Se podrían citar muchos textos posteriores que tienden a formular el mismo tipo de reproches a la literatura dramática española. Lo resume bastante bien Du Perron de Castéra, ya en el siglo XVIII:

Pour les tragédies, les Espagnols n'en font point; car on ne saurait donner justement ce titre à quelques-uns de leurs Ouvrages, qui le portent sans le mériter; telles sont la Célestine et l'ingénieuse Hélène, qui ne peuvent passer tout au plus que pour des romans en dialogue. Leurs pièces comiques prennent le nom de tragi-comédies quand le sérieux y domine et que les aventures font craindre une catastrophe funeste<sup>27</sup>.

Tenemos aquí un tópico de abundante descendencia en el siglo XVIII: los escritores españoles no discriminan entre novela y teatro, sus obras teatrales son novelas puestas en drama, y, recíprocamente, se podrían fácilmente convertir en novelas<sup>28</sup>. Solo citaremos para terminar un ejemplo más. Se trata de un texto tardío (1773) respecto al periodo que nos interesa, en el que Marmontel sintetiza toda una serie de tópicos que se habían venido formando en las décadas anteriores, y que permite percibir lo que se debe entender por *romanesque*. Con motivo de la evocación de Corneille, el enciclopedista describe la evolución del teatro francés en el siglo anterior y caracteriza como sigue el gusto, o genio nacional propio de los españoles: «Ce n'est pas que le théâtre espagnol ne fût encore plus extra-

<sup>27</sup> Louis Adrien Du Perron de Castéra, *Extraits de plusieurs pièces espagnoles* (1738) en Suppa (2015: 292-293).

<sup>28</sup> Con mejores argumentos que Du Perron de Castéra, Linguet insistirá en un texto posterior, y con una referencia a Lesage y su *Gil Blas de Santillane*, en la porosidad entre novela y comedia: «Il n'y a presque aucune de ces pièces qui ne pût fournir la matière d'un roman très intéressant, et même le roman serait tout fait. Il ne s'agirait que de mettre en récit les scènes dialoguées. Cette espèce de propriété des drames espagnols n'était pas inconnue du grand Lesage. Il en a, de cette manière, traduit plus d'une, dont il a enrichi son *Gilblas*, sans en rien dire» (Linguet, *Théâtre espagnol* (1770), en Suppa, 2015: 495). Véase también Lochert (2010: 226).

vagant et plus monstrueux que le nôtre. C'était un mélange de barbarie et de superstition; c'était tout le délire de l'esprit romanesque avec toute l'enflure du style oriental; c'était un composé du goût des Vandales et de celui des Maures»<sup>29</sup>. El etnotipo, con sus raíces históricas y su componente oriental (tan bien estudiado por Edward Saïd), explica aquí la «barbarie» y la «superstición» – dos de los componentes constantes de la leyenda negra estudiada por Sánchez Jiménez (2016). En cuanto al «espíritu novelesco», central en esta definición del genio español, Marmontel lo explica por lo que serían condicionantes biológicos de la raza:

Le défaut du génie espagnol est de n'avoir su donner des bornes ni à l'imagination ni au sentiment. Avec le goût barbare des Vandales et des Goths pour des spectacles tumultueux et bruyants où il entrât du merveilleux, s'est combiné l'esprit romanesque et hyperbolique des Arabes et des Maures: de là le goût des Espagnols<sup>30</sup>.

Aunque haría falta ilustrar lo que precede con más textos, hemos intentado describir una serie de elementos contextuales que permitan comprender mejor cómo se va forjando en Francia, en pocos años, una representación del arte dramático español, o, mejor dicho quizá, un discurso, que traduce una visión deformada de un teatro artificialmente caracterizado como otro, para mejor excluirlo. Este discurso supone: la amalgama entre Comedia española y *tragi-comédie*; la afirmación del carácter caótico o anárquico de ese teatro; la concepción subyacente de la literatura como expresión de un genio nacional; y el hecho de que Lope sea el representante, el jefe de bando de dicha literatura. En efecto, en ese discurso teórico o polémico Lope de Vega ocupa un papel particular e importante debido a que se le recibió como autor de novelas, antes que como dramaturgo. Esta idea facilitó la exclusión del conjunto del teatro español, como fundamentalmente irregular, o, lo que es lo mismo, 'novelesco', y no verdaderamente dramático – con el resultado de la descalificación del teatro español y la exaltación del francés –. Esta falacia, o esta mistificación, al servicio de una mitificación, es un resultado que en realidad precede la construcción, porque la orienta, la explica y la condiciona: el objetivo era llegar a la descalificación lo más amplia posible de toda la literatura española (y más aún, extranjera), para afirmar la supremacía de la literatura francesa. No hemos intentado justificar ese proceso, pero sí explicar cómo una falacia se puede elaborar sobre una base de veracidad. Un lugar común tal vez debe fundamentarse en una parte de verdad para prosperar, para encontrar la adhesión, solidificarse y difundirse: mediante una serie de pequeñas inflexiones, de manipulaciones, por lo tanto, se

<sup>29</sup> Marmontel, *Chefs-d'œuvres dramatiques* (1773), en Suppa (2015: 475).

<sup>30</sup> Marmontel, *Chefs-d'œuvres dramatiques* (1773), en Suppa (2015: 475); el texto está también en la *Encyclopédie* de Diderot (1780: 103), art. «Révolution».

va elaborando una descripción falsa, pero coherente, lo que es la ventaja del estereotipo, y quizás una de sus definiciones. La presencia de Cervantes también aporta coherencia a la ecuación y la podemos interpretar en función de las lógicas que obran en los procesos de transferencia cultural, que siempre tienden a la simplificación – mayormente en un contexto de polémica – asimilando lo complejo a lo sencillo, lo desconocido a lo nuevo: en este caso, la bien asentada fama de Cervantes se contamina con Lope. De la misma forma, el esquema que funciona bien para caracterizar, críticamente, a la *tragi-comédie*, se recicla, por decirlo así, en la empresa de rechazo del teatro español. De manera general, inspirándonos en el estudio de Pérez-Magallón sobre las mitificaciones a que fue sometido Cervantes, podríamos considerar que solamente recurriendo a una serie de manipulaciones – para llegar en este caso a la descalificación general del teatro español – se consigue dar coherencia a lo que es un conjunto no coherente. Entre esas manipulaciones, probablemente porque es útil, en tiempos de polémica, personalizar el debate y dar una forma de encarnación a unas ideas estéticas abstractas, ocupa un lugar especial la figura de Lope de Vega, simple instancia autorial a quien se le atribuye rápidamente una serie de cualidades que crean lo que podemos llamar una imagen de autor y permiten incluirlo en el contexto especial que existe en Francia en esos años.

### *Referencias bibliográficas*

- Baby H. (2001), *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck, Paris.
- Biet C. (2010), *La tragédie*, Armand Colin, Paris.
- Blocker D. (2009), *Instituer un 'art': politiques du théâtre dans la France du premier XVII<sup>e</sup> siècle*, Champion, Paris.
- Camus J.-P. (2001), *L'amphithéâtre sanglant où sont représentées plusieurs actions tragiques de notre temps*, Ferrari S. (éd.), Champion, Paris.
- Chartier R. (1992), *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Alinea, Aix.
- Cioranescu A. (1983), *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève.
- Corneille P. (1984), *Œuvres complètes*, vol. II, Couton G. (éd.), Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris.
- Corneille T. (1652), *Don Bertrand de Cigarral*, «Épître», Pierre Le Petit, Paris, Dumas C. (éd.) <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=412>> (2010-07-27).
- Couderc C. (2010), *El 'Arte nuevo' en Francia*, en Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. (eds.), *El 'Arte nuevo de hacer comedias' en su contexto europeo. Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro (Corral de Comedias, 27): 113-127.



- Couderc C. (éd.) (2012), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle). De la traduction au transfert culturel*, Presses Universitaires de Paris Ouest (collection Littérature et Poétique comparées), Nanterre.
- Couderc C. (2017), *Taxinomie et paratexte. Sur les désignations génériques du théâtre espagnol*, en Cayuela A., Vuillermoz M. (dir.), *Les mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Droz, Genève: 141-156.
- Couderc C., Trambaioli M. (dir.) (2016), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, PUM (Anejos de Criticón), Toulouse.
- Couderc C., Tropé H. (dir.) (2013), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> s.). Circulation des modèles et renouvellement des formes*, PSN, Paris.
- [Cervantes M. de] (1614), *Six nouvelles de Michel Cervantes*, par le sieur d'Audiguier, Jean Richer, Paris.
- de Marguetel de Saint-Denis C. (1740), seigneur de Saint-Évremond, *Sur nos comédies, exceptées celles de Molière, où l'on trouve le vrai esprit de la Comédie, et sur la Comédie espagnole [1677]*, en *Œuvres de monsieur de Saint Evremond, avec la vie de l'auteur*, tome troisième, [s.n.], [Paris].
- Diderot D., d'Alembert Le Rond J.-B. (1780), «Révolution», en *Encyclopédie; ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, chez Samuel Faulche & Compagnie Libraires & Imprimeurs, Neufchastel, t. XIV: 130.
- Esmein-Sarrazin C. (2018), *L'essor du roman: discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Champion, Paris.
- Forestier G. (2003), *Passions tragiques et règles classiques: essai sur la tragédie française*, PUF, Paris.
- Gasté A. (1898), *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux, avec une introduction*, H. Welter, Paris.
- Guichemerre R. (1981), *La tragi-comédie*, PUF, Paris.
- Hainsworth G. (1931), *Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVII<sup>e</sup> siècle)*, «Bulletin Hispanique», 33-3: 199-213.
- Hardy T. (2012), *Théâtre complet*, t. I, Mazouer C. (dir.), Garnier, Paris.
- Hautcoeur G. (2005), *Parentés franco-espagnoles au XVII<sup>e</sup> siècle. La nouvelle de Cervantès à Challe*, Champion, Paris.
- La Chaussée N. de (1751), *La razón contra la moda. Comedia traducida del francés*, [de Luzán I. (tr.)] Joseph de Orga, Madrid .
- Lochert V. (2010), *Sur les marges du genre. L'hybridité du modèle espagnol au XVII<sup>e</sup> siècle*, en Teulade A. (dir.), *Reflets du siècle d'or espagnol. Modèles en marge*, C. Défaud, Nantes: 225-238.
- Lochert V., Vuillermoz M., Zanin E. (2018), *Le Théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Droz, Genève.
- Losada Goya J. M. (1999), *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Droz, Genève.
- Martinenche E. (1900), *La Comedia en France de Hardy à Racine*, Hachette, Paris.

- Pérez Magallón J. (2015), *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*, Cátedra, Madrid.
- Rotrou J. de (2010), *Théâtre complet 10, La Céliane, Le Filandre, La Florimonde*, dir. S. Berregard, V. Lochert y J.-Y. Vialleton, STFM, Paris.
- Sánchez Jiménez A. (2016), *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Castalia, Madrid.
- Sánchez Jiménez A. (2018), *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid.
- Scarron P. (1857), *Le roman comique*, Fournel V. (éd.), P. Jannet, Paris.
- [Suárez de Figueroa C.] (1614), *La constante Amarilis*, divisée en quatre discours par Christoval Suarez de Figueroa et trad. de l'espagnol en français par N. Lancelot, Claude Morillon, Lyon.
- Scudéry G. de (1638), *L'Amant libéral*, Augustin Courbé, Paris.
- Suppa F. (2015), «*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*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari/Universitat Autònoma de Barcelona.
- Tropé H. (2010), *La recepción en Francia de El peregrino en su patria de Lope de Vega*, en Civil P., Crémoux F. (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main*, vol. 2 ([CD-ROM]): [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih\\_xvi\\_cd\\_1.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xvi_cd_1.htm) (2020-07-27).
- [Vega L. de] (1614), *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. Jacques aux Epics-meurs: Et en sa boutique au Palais en la Gallerie des Prisonniers.
- [Vega L. de] (1622), *Les délices de la vie pastorale de l'Arcadie, Traduction de Lopé de Vega, fameux auteur espagnol*, mis en François par L. S. Lancelot, Pierre Rigaud, Lyon.
- Vega L. de (2007), *Novelas a Marcia Leonarda*, Presotto M. (ed.), Castalia, Madrid.
- Zanin E. (2016), *Riscritture tragicomiche e ricerca del piacere: Gisippo tra Italia, Francia e Spagna*, en Couderc C., Trambaioli M. (dir.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, PUM (Anejos de Criticón), Toulouse: 309-326.