

# Transferencias culturales: el teatro en España y en Francia en el siglo XVII (mito y realidades de una influencia)

CHRISTOPHE COUDERC

Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense  
Francia

## Resumen

El autor examina las relaciones, coincidencias, influencias y transferencias entre el teatro español y el teatro francés del siglo XVII, tomando en cuenta aspectos como la originalidad, la *imitatio*, la *superatio*, la adaptación, la representación, las fuentes literarias, el Siglo de Oro y la estética teatral. Destacan las referencias a *El arte nuevo de hacer comedias* (de Lope de Vega), a la Querrela del Cid y a Calderón de la Barca, a la par de los grandes dramaturgos franceses de la época. Se concluye que la importancia del teatro español del Siglo de Oro rebasa sus propias fronteras e incide en el desarrollo del teatro francés de entonces.

**Palabras claves:** teatro del siglo XVII, comedia, poética teatral, Francia y España

## Abstract

The author examines the relations, coincidences, influences, and transfers in the Spanish theater and the French theater of the seventeenth century, taking into account aspects like the originality, the *imitatio* and the *superatio*, the adaptation, the performance, the literary sources, the Golden Century, and the theatrical aesthetics. He emphasizes on the allusions to *El arte nuevo de hacer comedias* (from Lope de Vega), to the Querrela del Cid and to Calderón de la Barca, beside the great French dramatists of the epoch. It is concluded that the importance of the Spanish theater goes beyond its own borders and influences on the development of the French theater of that time.

**Key words:** theater of the seventeenth century, comedy, theatrical poetics, France and Spain

La historia literaria se ha construido tradicionalmente desde una perspectiva nacional. Es más, el enfoque nacional, o nacionalista, se encuentra, sin duda alguna, en el origen del interés por la literatura concebida como uno de los lugares privilegiados, si no el único, donde se dejaría ver un supuesto genio nacional, el alma de un pueblo, inconfundible con la de los pueblos vecinos. La constitución de un canon literario caracteriza la labor filológica naciente, con ambición de rigor científico, en el siglo XIX, particularmente en Francia, donde la elaboración de una historia literaria va de la mano con la elaboración de la historia nacional, ambas abocadas a la institución de un discurso con intenciones pedagógicas para que se desarrolle la adhesión del individuo a una conciencia patria, un ideal laico capaz, en el momento dado, de fomentar el sacrificio de la propia vida en el altar de un bien común. Esta constitución de un corpus textual de referencia (es el sentido del canon literario), puede aparecernos como una idea moderna, en el sentido de que la reivindicación de una identidad literaria peculiar supone el abandono de la concepción tradicional de la creación literaria, fundamentada en el concepto de imitación a favor de una concepción distinta, reivindicada explícitamente por los románticos y ya anteriormente por el bando de los Modernos capitaneados por Perrault durante la “Querelle des Anciens et des Modernes” a finales del siglo XVII: el nuevo enfoque hacia la labor literaria, vigente hasta nuestros días, dará a partir de entonces la primacía a la innovación, a la originalidad y a la inspiración personal e intransferible de un poeta. De hecho, esta concepción hunde sus raíces en el primer Renacimiento (o prerrenacimiento) caracterizado por el impulso dado en los ámbitos nacionales para llevar a cabo un desarrollo de las lenguas vernáculas a fin de elevarlas al nivel de los grandes modelos clásicos (Petrarca y Boccaccio en Italia, Herrera o Juan de Mena en España). La historia de la recepción del teatro español clásico en Francia bien señala que el desarrollo del teatro como fenómeno social tanto como estrictamente literario, característico de la edad moderna en Europa, se asoció con la reivindicación de la originalidad creativa. El diálogo intercultural que se establece con la adaptación del teatro español en Francia en el siglo XVII es sintomático de este fenómeno.

### El discurso poético como polémica

La modernidad del teatro contemporáneo la afirma Lope de Vega en el mismo título, si lo leemos completo, de su *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo, publicado en 1609. A los académicos a quienes dirige su epístola empieza diciendo Lope:

[...] me pedís que [yo] escriba  
arte de hacer comedias en España  
donde cuánto se escribe es contra el arte;  
y que decir como serán agora  
contra el antiguo [es decir, arte] y qué en razón se funda  
es pedir parecer a mi experiencia,

no al arte porque el arte verdad dice  
que el ignorante vulgo contradice.<sup>1</sup>

El desprecio del poeta hacia su propia producción de autor de teatro, supuestamente regida únicamente por las exigencias del vulgo y aquí contrapuesta al arte “antiguo”, es en realidad sólo aparente, y la ironía impregna profundamente la totalidad de un texto que debemos leer como la reivindicación, por un dramaturgo que ronda los cincuenta años en 1609, de todo un corpus que le ha granjeado éxito, fama y, de paso, dinero, a lo largo de casi tres décadas de continua producción para los corrales de comedias. Continúa Lope diciendo:

Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,  
que leáis al doctísimo Utinense  
Robortelo, [...]

así como a Aristóteles, porque el teatro que se representa entonces en España no puede obedecer a la preceptiva clásica, “ya que seguir el arte no hay remedio”<sup>2</sup>.

Lope de Vega tiene, pues, plena conciencia de haber contribuido a la elaboración de un teatro nuevo, sin comparación con la práctica anterior ni con los preceptos teóricos de los doctos (a quienes aconseja claramente que “cierren los labios”, v. 173...). No es imposible, por otra parte, y para seguir con la misma idea, que Lope de Vega se inspire de algunas breves observaciones estéticas que Cristóbal de Virués había puesto al frente de la edición de su teatro, que sale con el título de *Obras trágicas y líricas* (Madrid, Esteban Bogia), precisamente en el mismo año 1609<sup>3</sup>. La alusión al “capitán Virués”<sup>4</sup> como responsable de haber reducido de cuatro a tres el número de los actos puede aparecer como una ratificación de lo que escribe el propio Virués en el prólogo de su tragedia *La gran Semíramis*, de la que dice que “viene en tres jornadas” y que “ni es menor novedad que la que dije / de ser primera en ser de tres jornadas”<sup>5</sup>. Más generalmente, todo el *Arte Nuevo* de Lope podría ser una respuesta al prólogo de Virués, una manera de enmendarle la plana a un dramaturgo que presenta su propia producción como el resultado de un intento de “juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre”<sup>6</sup>, si bien los historiadores del teatro suelen considerar la obra de Virués como un intento de modernización del teatro que no supo nunca encontrar realmente a su público, a la inversa de la Comedia Nueva de Lope que afianza su desarrollo en la masiva acogida del espectador. De la misma forma, en el prólogo, mucho más tardío, de una de sus últimas obras, *El castigo sin venganza*, publicada en 1634, Lope de Vega presenta su tragedia como una obra moderna, adaptada a los tiempos de hoy, cuando dice que ha escrito su pieza “al estilo Español, no por la antigüedad Griega, y severidad Latina”<sup>7</sup>, lo que no puede dejar de recordar las palabras de Virués a propósito de su propia tragedia *Elisa Dido*, cuyo subtítulo es “tragedia conforme al arte antiguo”, y de la que dice que “va escrita toda por el estilo de griegos y latinos con cuidado y estudio”<sup>8</sup>.

Como se advierte con esta última observación, la reflexión poetológica, o teórica, sobre la estética teatral, va ligada a menudo con una voluntad polémica que quizás le es consustancial. Los últimos versos del *Arte Nuevo*, menos ambiguos que muchos de los precedentes, muestran a las claras cómo el “Fénix de los Ingenios” asume plenamente y con orgullo las piezas que ha escrito, a pesar de que -pero como escribió Proust, “a pesar de” significa muchas veces “porque”- su estética se aleja de la que se pone en práctica en los países vecinos:

Mas ninguno de todos llamar puedo  
más bárbaro que yo, pues contra el arte  
me atrevo a dar preceptos, y me dejo  
lle[v]ar de la vulgar corriente adonde  
me llamen ignorante Italia, y Francia.  
Pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas  
con una que he acabado esta semana  
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?  
Porque fuera de seis, las demás todas  
pecaron contra el arte gravemente.  
Sustento en fin lo que escribí, y conozco  
que aunque fueran mejor de otra manera,  
no tuvieran el gusto que han tenido  
porque a veces lo que es contra lo justo  
por la misma razón deleita el gusto.<sup>9</sup>

Como buena ilustración de la conciencia de poetas y doctos de la modernidad del teatro, y como texto polémico, el *Arte Nuevo* nos servirá para seguir con el tema del presente estudio, es decir el de la transferencia cultural, la adaptación, imitación, digestión o absorción del teatro español del Siglo de Oro por los dramaturgos franceses del siglo XVII.

Una de las grandes diferencias, para el investigador, en el estudio de las dos tradiciones dramáticas de España y Francia en la edad clásica es en efecto la presencia masiva, para ésta, de textos teóricos que son la prueba manifiesta de que el teatro se convierte tempranamente en objeto de reflexión, y que se le asocia una importancia política, sobre todo a partir del interés de los círculos del poder, o más concretamente del cardenal de Richelieu hacia el teatro, percibido como una herramienta de propaganda particularmente eficaz. De ello nace una serie de debates teóricos en torno a la literatura, a sus reglas, a sus cánones, que tiende a marginalizar, como veremos a continuación, los aportes de otras literaturas, o de literaturas provenientes de otras esferas culturales. De un lado de los Pirineos tenemos a Corneille a quien se le firma una carta de ennoblecimiento el día siguiente de la publicación del *Cid*, o a Racine que se convierte en historiógrafo del rey, mientras que del otro lado, a Lope de Vega se le niega repetidamente el cargo de cronista oficial que se le concede a su gran rival, Pellicer, y la mala reputación personal de un poeta de vida sentimental azarosa no basta para explicar los obstáculos que repetidamente

se pusieron frente a las pretensiones de Lope. Es verdad que, en términos de cronología, habría que comparar el ejemplo de Racine con el de Calderón, proveedor oficial de espectáculos teatrales para el rey, por lo menos en la segunda parte de su vida y de su carrera literaria: a partir de 1650 el corpus de las piezas de Calderón sólo comporta obras de tema mitológico para espectáculos de gran aparato y autos sacramentales para las fiestas del Corpus Christi; o compararlo con Bances Candamo, comediógrafo oficial del rey Carlos II. Bances es autor, por cierto, de un tratado excepcional, el *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, excepcional por ser escasos los ejemplos de tales escritos en España, pero es un autor teatral secundario, en un contexto en que la actividad teatral, hacia el final del siglo XVII, ha entrado en un proceso de nítido declive. El caso es que, excepto en algunas producciones paratextuales, que suelen ser breves, ni Calderón, ni Lope de Vega (dejando de lado el *Arte Nuevo*), ni Tirso de Molina, ni Ruiz de Alarcón se toman el trabajo de explicitar o de comentar las propias obras, como sí lo hacen Racine con sus prefacios o Corneille con sus famosos tres discursos. En España, la escritura para el teatro es una actividad mercantil, como lo era para Hardy o para Rotrou a inicios de su carrera. El propio Lope de Vega lo escribe en su *Epístola a Antonio Hurtado de Mendoza*:

Necesidad y yo, partiendo a medias  
el estado de versos mercantiles,  
pusimos en estilo las comedias.<sup>10</sup>

Véndase en “partes” de doce piezas o en ediciones “sueltas”, la comedia es en España un producto de consumo masivo, de caducidad rápida, y la misma ínfima calidad tipográfica de las impresiones de textos de teatro, aunque podían difundirse en no pocos ejemplares, contrasta con el cuidado de las ediciones francesas, muy a menudo ilustradas con ricos grabados que son preciosos testimonios para el historiador de la puesta en escena. Sorprende, a la inversa, para la historia del teatro español, la escasez de los testimonios gráficos: un retrato del gracioso Juan Rana, un (eso sí) precioso cuadro de una famosa actriz (y amante de Felipe IV), la Calderona, peinándose, una representación en la que tal vez se identifica a un actor<sup>11</sup> son la prueba fehaciente de que la literatura dramática carecía en España de la dignidad suficiente para que de ella se haya querido conservar testimonios.

Por otra parte, es muy posible que sobre el mundo de la farándula haya pesado en España una persistente mala fama que llega a englobar, más claramente de lo que sucede en Francia, la propia actividad literaria. La ironía que, como acabamos de ver, está en filigrana en la totalidad del *Arte Nuevo*, un discurso dirigido a miembros de una Academia literaria que, si creemos a Lope, le sugieren su disertación sobre cómo se escribe una comedia, esa ironía podría ser un argumento más a favor de la poca importancia que se le concede al tema en la España del Barroco. Con una ambigüedad que es muy suya, nuestro poeta (como hemos podido estudiar en otra parte<sup>12</sup>), al tiempo que reivindica

con orgullo la cantidad y la calidad de su producción dramática, protesta una y otra vez por encontrarse forzado a dedicarse a escribir versos para el vulgo o, cuando se trata de publicar sus comedias, a una tarea editorial poco respetable, lo que le aleja -dice él- de trabajos más dignos : Lope de Vega, y muchos de los poetas más jóvenes que siguen su estela, se sienten obligados a justificar dichas publicaciones por razones que tienen que ver con la reivindicación de la autoría literaria o con situaciones particulares, como si no fuera evidente que el poema dramático tiene la suficiente dignidad literaria para que se explicase su publicación. Calderón de la Barca, de quien se acaba de recordar que había alcanzado una especie de reconocimiento oficial de su talento con su nombramiento como comediógrafo del rey, cuando ya era sacerdote, se queja, en una carta dirigida en 1652 a don Alonso de Guzmán, Capellán mayor de los Reyes de Toledo, de que su correspondiente le encomiende escribir las piezas que se representarán en las fiestas del Corpus, mientras que poco antes se le había hecho comprender que escribir versos para el teatro no era digno de un sacerdote, pues son “incompatibles el sacerdocio y la poesía”<sup>13</sup>.

Es posible, pues, que haya pesado sobre la actividad teatral en España una serie de prejuicios negativos más vivaces que en Francia, y de hecho las polémicas en torno al teatro se limitan muchas veces a la cuestión de la licitud del teatro antes que a centrarse en cuestiones propiamente poéticas, como sí ocurre en Francia. Más exactamente, como ha mostrado Marc Vitse<sup>14</sup>, el estudio de la poética de la comedia española permite darse cuenta de que la controversia ética va asociada de manera inextricable con la controversia estética. Con motivo de la reapertura de los teatros públicos (que habían sido cerrados en 1598-1599, a raíz de la muerte del rey Felipe II), el cronista Cabrera de Córdoba consigna la nueva importancia adquirida por los dramas de tipo histórico, en un contexto en el que se debe defender la utilidad y la ejemplaridad de las acciones que se representan en el teatro. Escribe así en sus *Relaciones*:

Se ha tomado resolución que puedan representarse comedias en los teatros de aquí adelante, lo cual estaba prohibido por evitar el escándalo y el mal ejemplo que en ellas había ; pero porque los hospitales no pierdan el provecho que se les sigue, sin lo cual se padecía mucho en la cura de los pobres, y estaban para cerrarse los Hospitales porque no bastaban las limosnas, se da licencia para se representar comedias de historias, y que no se mezclen actos de religión ni de santos.<sup>15</sup>

Cabrera de Córdoba, de paso, alude a la organización muy particular del teatro en España, es decir al hecho de que las cofradías religiosas y los hospitales fomentaron la actividad teatral arrendando sus locales a las compañías de actores profesionales para utilizar los fondos sacados en sus obras caritativas. Esta solidaridad entre la actividad teatral y la economía de la caridad permitió de forma recurrente que se defendiese el teatro en los momentos más candentes de una polémica secular en torno a él, como sucederá por ejemplo a medio siglo de distancia, con un nuevo cierre de los teatros entre 1646 y 1649.

Siempre siguiendo a Vitse, se pueden repartir los participantes en esos debates en tres categorías: los teatrófobos, los reformadores y los teatrófilos. Basándose en los escritos de Santo Tomás de Aquino, que defendía la necesidad del *otium*, tanto los defensores como los detractores del teatro asumen la necesidad de una diversión pública que la nueva sociabilidad de las masas urbanas había hecho necesaria. Los teatrófobos, sin embargo, encuentran no pocos motivos de censura en el teatro: la promiscuidad y la inmoralidad en que viven los actores y las actrices; la excitación sensual y sexual de un espectáculo a menudo considerado como indecente, poniéndose en entredicho, en particular, los bailes lascivos que solían formar parte de la representación de las comedias; el contraejemplo, desde el punto de vista moral, de las historias que se representan en los escenarios, que podría socavar los fundamentos del orden social, puesto que se representan muy comúnmente adulterios, crímenes, rebeliones, casamientos desiguales, es decir toda una serie de situaciones que el decoro tendría que prohibir en el arte dramático. Los reformadores, por su parte, son partidarios de domesticar el teatro, porque, no sin cierto cinismo, son conscientes de su utilidad social y de que puede ser una herramienta poderosa y más eficaz que la represión para mejorar las costumbres del público relativamente masivo que asiste a las funciones que a diario se dan en las grandes ciudades de la Península. Finalmente, los teatrófilos tienden por una parte a acentuar los argumentos de los reformadores a favor de la utilidad social del teatro para controlar las masas urbanas y, por otra parte, a darles la vuelta a las críticas morales de los teatrófobos para demostrar la función pedagógica y ejemplar de las acciones que se representan en el escenario, habida cuenta de que el teatro supondría una activa participación del espectador capaz de tomar las necesarias distancias respecto a un espectáculo chocante o inmoral. Buen ejemplo de esta posición tenemos en el siguiente texto de Francisco de Cascales, con una alusión transparente a *La Celestina*, que ya a principios del siglo XVII (el texto de Cascales es de 1617) había suscitado múltiples controversias en torno a la cuestión de saber si era una obra didáctica o peligrosa:

[...] si tenemos en el teatro poesías que nos descubren las rayas de la naturaleza humana, y nos avisan del mal y del buen suceso que nos aguarda, y nos traen a la memoria los varios acontecimientos de la vida, y de ellos nos hacen un mapa universal, donde cada uno conoce y ve como en espejo sus costumbres por las del otro que allí se representa, y aprende aquello que le ha de ser dañoso y veneno mortal, si lo toma y sigue, por el fin y paradero en que el otro vino a dar, ¿podrá decir alguno que la representación no es útil y provechosa? ¿Qué padre ve un hijo en el tablado desbaratado y vicioso, que acaba en un infortunio, afrenta o muerte desgraciada, que no desvía el suyo de los pasos por donde aquél anduvo? ¿Qué madre ve una alcagüeta en el teatro, que entra en casa de la otra matrona en son de venderle tocas, pebetes, unguentillos y otras buhonerías, y debajo de aquella simulada santidad trae a la hija el billete y si puede, la habla y persuade que dé contento al galán que la sirve con vicioso intento, y no queda con esto advertida para no recibir en su casa tales viejas, tales Lamias, tales Circes?<sup>16</sup>

Como veremos a continuación, el texto contrasta con lo que acabamos de ver acerca de la consideración del texto dramático por los propios poetas que escriben para el teatro el contenido de los prólogos que los autores franceses ponen al frente de sus ediciones. Para limitarnos al tema, los imitadores de la Comedia española, cuando hablan de sus fuentes, se centran en cuestiones estéticas, en juicios de valor y, las más de las veces, este juicio es positivo.

### La incursión del teatro español en Francia

Antes de proseguir, vale la pena esbozar cuál es el conocimiento que del teatro español se tiene en la Francia del siglo XVII, es decir en el periodo de máxima influencia.

Los datos más objetivos nos enseñan, si nos limitamos a una rápida descripción, que un total de cuarenta a cuarenta y cinco piezas son objeto de una imitación francesa, a las cuales se añaden una veintena larga de imitaciones parciales, sin contar con toda una serie de piezas cuya fuente la crítica erudita no ha sabido identificar a ciencia cierta. El periodo de máxima imitación empieza a principios de la década de 1630 y termina hacia 1685, con una verdadera moda de la llamada “comedia a la española” entre 1640 y 1660. Los autores que se dedican a esas adaptaciones son los más famosos de esta generación, como Corneille y en menor medida Molière, Rotrou y Scarron, pero también los autores de segundo rango, como los hermanos Le Métel (Boisrobert y d’Ouille) y Thomas Corneille, el hermano menor de Pierre, Brosse, Lambert, Quinault y algunos más. Antes de encararlo como ejemplo de transferencia cultural, hace falta situar este fenómeno de la transposición de un corpus dramático en otro idioma y en otras coordenadas socioculturales en su contexto histórico; es decir, hace falta aprehender esta influencia como la manifestación de la hegemonía española, notable en el plano cultural cuando el declive español era ya una realidad en el plano político. Por otra parte, del contacto directo del público francés con la Comedia española representada sólo conservamos pocos testimonios, lo que sugiere que es necesario diferenciar el conocimiento directo de la práctica del teatro español y su conocimiento puramente libresco, aunque, como veremos, estas dos realidades se relacionan.

La circulación del teatro español en Europa debe mucho a la impronta que dejó en el teatro francés, como veremos (rápidamente) a continuación; sin embargo, el teatro italiano fue un vector de difusión muy importante, a causa de la antigua y constante presencia de los españoles en Italia, en particular en Nápoles, que aparece como un foco de difusión de la cultura española. Para el teatro está documentada la influencia del teatro español en la “*commedia dell’Arte* o *commedia all’improvviso*”, es decir, en los *canovacci* a partir de los cuales los actores italianos improvisaban en parte sus representaciones: la comparación de las obras españolas con los títulos o las tramas de estas comedias italianas permite darse cuenta de que puede haber sido relativamente familiar la tradición dramática española para los italianos que luego, porque viajaron mucho por Europa,

la pudieron difundir en países vecinos entre los cuales está Francia. Por consiguiente, entre las piezas que constituyen el repertorio de las compañías italianas que trabajan en Francia desde principios del siglo XVII no pocas se relacionan, aunque de manera indirecta, con el teatro español. En 1604, en la tropa del italiano Ganassa (que también había girado en España anteriormente) se dan a conocer actores especializados en los papeles de bufón. A continuación se creará en París una compañía propiamente española que, según parece, representaba en español; de ello tenemos un testimonio breve pero muy crítico de Malherbe (el poeta) en 1613, quien dice haberse aburrido, aparte de indicar que estos actores no tienen éxito, en todo caso menos que los italianos, cuya presencia en el territorio francés es más constante. Sea lo que fuere, parece seguro que el público parisino no gustó de esas representaciones. Algunos años más tarde, en 1625, se sabe que comediantes españoles jugaron en el teatro privado del Hotel de Bourgogne y otro tanto sucede en 1643. Y esto es todo para el conocimiento que pudiera haber tenido el público parisino del teatro español representado<sup>17</sup>. Un caso un poco distinto es la serie de representaciones que se dieron en el palacio real o para la corte para homenajear a la reina Ana de Austria, recién casada con Luis XIII, y que son, por lo tanto, posteriores a 1615 (tenemos un testimonio que data de 1618); sin embargo, no se deben considerar más que como casos aislados, experiencias o representaciones privadas para el placer de la joven reina. Una anécdota cuenta cómo una dama del séquito de la reina preguntaba a sus vecinas que le dijeren cuándo había que reír porque no entendía nada de lo que decían los actores : como de toda anécdota, podemos decir de ésta que *si non è vero è ben trovato*, en el sentido de que es una manifestación del escaso conocimiento del idioma español en Francia e incluso en la Corte a pesar de que ciertos indicios, como la difusión de la literatura o la elaboración de diccionarios u otras herramientas para el conocimiento de la lengua española por los franceses podrían dejar pensar lo contrario. El entorno hispanófilo de la reina no parece, pues, que haya dado un impulso significativo al conocimiento del teatro español en Francia. La conexión entre la historia cultural y la historia diplomática parece mayor, en cambio, hacia 1660, después de firmada la Paz de los Pirineos, en una fase de nueva distensión de las relaciones entre Francia y España. En el marco de las representaciones fastuosas que se realizan para la Corte, se costean las estancias de tropas españolas en París y algunas obras españolas se representan junto con otras diversiones palaciegas, porque estamos en la época del potente desarrollo del teatro *à machines* y del desarrollo de lo que será la ópera. Las condiciones materiales de la representación han dejado de presentar tantas diferencias como medio siglo antes, y un viajero como Muret puede describir en 1666 el tipo de espectáculos que vio en el palacio real de Madrid valiéndose de su familiaridad con el teatro palaciego francés:

Nous nous arrestamez quelque temps en la sale des comedies, dont le theatre ne cede point à celluy des Tuileries, ni en beauté ni en machines, et bien que le lieu ne soit pas aussi vaste que le notre, il ne laisse pas d'etre aussi magnifique. Les loges sont toutes treillissées, et depuis le haut jusques en

bas on ne voit qu'or et azur. Nous nous arrestamez encore en la sale des balets, qui est toute entourée d'un grand balcon doré, ni ayant que le Roy et la Reyne qui puissent prendre leur place en bas, au dessous d'un magnifique dais qu'on ne detend jamais. Pour tous les autres seigneurs et dames ils ne regardent que d'en haut, afin que les acteurs ayent tout l'espace libre et qu'ils ne souffrent point d'embarras. À propos de balcon j'en vis un autre incontinent aprez au dehors, tout à l'entour du carré du chasteau, qui donnoit sur un parterre, dont le milieu etoit occupé par une fontaine en forme d'une citadelle des plus regulieres, ayant ses fossez et ses contrescarpes et tous ses boulevarts en pointe de diamante.<sup>18</sup>

Pasamos, así, al segundo tipo de testimonios que conservamos sobre el conocimiento que se pudo tener en Francia de la realidad de la práctica del teatro en España, es decir, los testimonios de viajeros franceses que vieron teatro representado en España. La misma conclusión se puede sacar de estos datos, o sea que se conoce poco, o de manera imprecisa, la práctica teatral española. Parece obvio que algunos de estos testimonios no responden a una experiencia personal de quien los relata: uno de esos viajeros pretende que la gravedad natural de los españoles se deja ver perfectamente en su teatro, y parece ignorar, por lo tanto, que la inmensa mayoría de la producción dramática es en España un teatro de diversión, para mayor escándalo, como veíamos antes, de muchos moralistas; otro confunde los autos sacramentales, representados para las festividades del Corpus, con el teatro profano; otro francés residente en España confiesa que sus prevenciones contra el teatro español eran tan importantes que le impidieron que siquiera intentara asistir a una representación. Bassompierre, embajador de Francia en 1621, para imitar los usos de las mejores casas de Madrid, organiza representaciones privadas en su residencia pero conoce mal el idioma y no ha dejado constancia de su opinión; varios son los testigos que observan la falta de comodidad de los lugares adaptados para el teatro, la pobreza de los decorados, lo cual da la sensación de que no eran capaces de percibir la significación del texto que se ponía en escena. En suma, aquí también la cosecha de datos es escasa y dejar entrever el peso de los prejuicios.

El segundo cauce por el que puede penetrar la influencia del teatro español es, como decíamos, el libro impreso. Mediante numerosas traducciones, se conoce bastante bien en Francia la prosa española de los siglos XVI y XVII. Para dar tan sólo algunas calas, se traducen en 1614 fragmentos del *Peregrino en su patria* de Lope de Vega; conocido es el éxito de *La Diana* de Jorge de Montemayor, traducida ya en 1578 y de la que sale una veintena de ediciones hasta 1631, así como, más generalmente, de toda la literatura pastoril, por ejemplo con la traducción de *La Arcadia* de Lope de Vega en 1622. Cervantes, por fin, ha sido conocido rápidamente después de la publicación del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*, en particular merced a la tarea de César Oudin, cuya traducción del *Quijote* es de 1614, y ha despertado la admiración de los mejores ingenios de aquel tiempo. Scudéry escribió que "Cet Autheur estoit 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 loüange à quelque ouvrage de Poësie, je pense que pour la Prose, ils peuvent dire *Es de Cervantes*, avec autant de raison”<sup>19</sup>, y Saint-Evremond, de quien se dice que sólo terminaba la lectura de *Don Quijote* para volver a empezarla: “J’admire comme dans la bouche du plus grand fou de la terre, Cervantes a trouvé le moyen de se faire connoître l’homme le plus entendu et le plus grand connoisseur qu’on se puisse imaginer”<sup>20</sup>. Era lógico, en estas condiciones de relativa familiaridad con la prosa española, que las primeras adaptaciones de temas españoles tomaran sus fuentes en relatos: es el caso con Hardy, precursor entre los dramaturgos que se interesan por las fuentes españolas, cuando adapta dos novelas de Cervantes, *La señora Cornelia* y *La fuerza de la sangre*. La prosa española, por cierto, seguirá interesando a los literatos franceses incluso en el momento de la boga de la comedia a la española, con Boisrobert o con d’Ouville, quien traduce la historia de “Los tres maridos burlados” publicada en *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, o con Brosse, que escribe en 1645 una adaptación para la escena de *El curioso impertinente*, la novela interpolada por Cervantes en la primera parte de *Don Quijote*.

En cuanto a los textos dramáticos españoles impresos, que adaptan directamente los autores franceses a imitación del primero de ellos, Rotrou, con *La Bague de l’oubli* en 1629, la importancia de su influencia, que se ha recordado en el inicio de esta exposición, nos incita a considerar que podrían haber permitido un buen conocimiento del teatro español, por lo menos un buen conocimiento escrito. La cuestión, sin embargo, es bastante compleja y merece un examen detallado que no se pretenderá llevar a cabo aquí.

Es verdad que el examen del corpus de las imitaciones francesas permite tener un buen panorama del teatro español del Siglo de Oro y que, por consiguiente, se podría considerar que los lectores franceses (los lectores cultos, o con cierta dosis de curiosidad) tenían un buen conocimiento libresco del teatro español o, por lo menos en función de lo que acabamos de ver, del teatro publicado, del teatro impreso. Si esta idea es básicamente exacta, sin embargo se puede matizar y examinar la hipótesis inversa, es decir, que la familiaridad con la literatura dramática española y con la lengua española no era tan importante como muchas veces se ha dicho y escrito.

Los dramaturgos franceses, cuando se valen de modelos españoles para las comedias o las tragicomedias que proponen al público de los teatros parisinos, tienen en efecto un conocimiento bastante amplio de la literatura teatral impresa que los editores españoles consiguen difundir por toda Europa. Resta por hacer, a mi modo de ver, una interesante encuesta bibliográfica en los fondos antiguos de las bibliotecas francesas y de otros países vecinos para reconstruir los circuitos de difusión del libro español del Siglo de Oro. Si examinamos, como decía, el corpus de estas adaptaciones o reescrituras que se hacen a lo largo de medio siglo, y si lo comparamos con las fuentes adaptadas o transformadas, nos damos cuenta de que los primeros adaptadores empiezan por imitar, en la década de 1630 aproximadamente, comedias de Lope de Vega y de los dramaturgos de su generación (Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro), mientras que cuando se ha lanzado verdaderamente la moda de la comedia de enredo a

la española en la década de 1640, los modelos que se adaptan son comedias de Calderón y de los poetas de su escuela (como Hurtado de Mendoza, Castillo Solorzano o Moreto). Es decir que, con un desfase de algunos años, la recepción de la comedia española en Francia corresponde a la historia de su edición, marcada por la presencia masiva de los textos teatrales de Lope de Vega en los primeros treinta años del siglo XVII, y luego dominada por la figura de Calderón que desplaza a la de Lope de Vega. Para decirlo de otra forma, el lector francés no ignora la riqueza de la producción dramática española y adapta en su momento las innovaciones que se habían producido en España con el paso del modelo inicial de la comedia de Lope de Vega a la renovación que caracteriza la práctica de Calderón. Los dramaturgos franceses, por lo tanto, nos dan la sensación de haber podido conocer de manera bastante exacta la diversidad de la escritura para el teatro en España, ya que escogen unas cuantas comedias entre muchas más a las que tienen acceso, pues en general los textos de teatro en España se publicaban en “partes”, es decir, en volúmenes que contienen en general doce piezas. Liliane Picciola considera, por ejemplo, que Corneille pudo tener acceso a unas 70 piezas españolas<sup>21</sup>. Entre esas decenas de comedias españolas que los poetas franceses tuvieron entre manos, aparecen comedias de santos, comedias de enredo, comedias de carácter, tragicomedias, etc., o sea, una gama muy extensa de modalidades de la escritura teatral. De estas observaciones podríamos sacar la conclusión de que el teatro español impreso se difundía bien en Francia, que los circuitos de comercialización hacían relativamente fácil la lectura de textos españoles y que los dramaturgos franceses que sentían interés por el teatro español podían cómodamente satisfacer su curiosidad.

Sin embargo, creo que no es así. Primero, porque como ya hemos visto a propósito de las representaciones teatrales presenciadas por espectadores franceses en España o en Francia, el conocimiento del idioma no era tan frecuente y dificultaba la comprensión del español hablado. En cuanto al español escrito, es muy probable también que su conocimiento fuera muy a menudo insuficiente para percibir los matices del sentido, sobre todo teniendo en cuenta que las comedias españolas se escriben en verso y presentan dificultades objetivas de comprensión del sentido literal. Los adaptadores que explotan el filón que podía representar la comedia española publicada son, en este sentido, muchas veces excepcionales: es el caso de d’Ouville, famoso en su tiempo por ser el mejor conocedor del idioma español en Francia. Otro tanto podemos decir de su hermano Boisrobert, que se pudo valer de las competencias lingüísticas de su hermano. Corneille parece leer muy correctamente el español, pero él también se ha criado en Normandía, donde se sabe que residía una fuerte comunidad española que pudo darle cierta familiaridad con los textos españoles, que no puede generalizarse para todo el territorio francés. Sobre todo Corneille era un hombre de inmensa cultura literaria, con una formación filológica muy sólida y una competencia de latinista que le permitía acceder a textos de otros idiomas románicos. El caso de Rotrou, finalmente, es también excepcional. Es él quien lanza el movimiento de aclimatación de la comedia española, cuando escribe en 1629 *La Bague de l’oubli*, adaptación de *La sortija del olvido* que se halla publicada en un volumen de piezas de Lope

de Vega. De las obras que hemos conservado de Rotrou, nueve son adaptaciones muy fieles de comedias españolas y tres más conservan una relación parcial con un modelo español. Rotrou parece haber emprendido una explotación recurrente del corpus de comedias de Lope de Vega : encuentra fuentes para sus propias piezas en las “Partes” II, IV, X, XII, XIV, XVI y XXIX, publicadas entre 1610 y 1634. No conservamos ningún testimonio que nos indique por qué y cómo Rotrou pudo tener acceso a estos volúmenes.

Es posible considerar que el ejemplo de Rotrou nos indique que era relativamente fácil dar con estas ediciones de textos de teatro. Sin embargo, a la inversa, podemos hacer la hipótesis contraria y considerar que por alguna razón que no nos explicamos, Rotrou haya tenido la oportunidad de encontrar un filón, pero que su práctica de lector hispanizante es en realidad original y excepcional, como si se hubiera cuidado de no difundir sus fuentes. Al contrario de lo que pensaba antes, yo me figuro ahora la situación como un contexto de competencia entre poetas, como una especie de guerra para proponerle al público algo nuevo. Esta situación de competencia, que es por cierto muy característica de la historia del teatro español del Siglo de Oro, también es evidente más tarde en la historia del teatro francés de inspiración española, si consideramos el ejemplo bien conocido de las dos adaptaciones casi simultáneas de una fuente única, *El astrólogo fingido* de Calderón, por d’Ouille y por Thomas Corneille. Me figuro ahora a esos poetas como al acecho de cualquier novedad de que se puedan valer para renovar el repertorio, sea algún libro de comedias españolas que estos autores puedan conseguir, sea leyendo atentamente lo que publican los demás poetas. Es evidente para mí que Rotrou le dio a Corneille la idea de ir a buscar una fuente española para componer *Le Cid*. En efecto, la primera adaptación de Rotrou de una comedia española, como decía, es de 1629; sucesivamente, en 1631, 1632 y 1633, escribe y hace representar tres comedias más que son otras tantas adaptaciones muy fieles de originales españolas. Sobre todo, la publicación de dichos textos, que solía ocurrir al cabo de algunos años, cuando el texto había sido lo bastante desgastado en los escenarios, interviene en 1635 y 1636, es decir el año al final del cual se representa *Le Cid* de Corneille. Creo que la correspondencia de las fechas no es una casualidad y, aunque se trata de una hipótesis no verificable por falta de documentos, me parece obvio que la publicación de las comedias de Rotrou con fuentes españolas le instó al gran Corneille a que leyera teatro español para dar entonces con *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, publicada en un volumen de 161822. Como veremos a continuación, la obra de Corneille dio un impulso definitivo a la adaptación del teatro español en Francia. Pero Corneille, el adaptador más famoso de la comedia española, es un ejemplo interesante, creo yo, de la utilización casi aleatoria de las fuentes dramáticas españolas para satisfacer el gusto naciente del público por unos temas entonces exóticos como lo eran esas intrigas descabelladas que los dramaturgos franceses encontraban en el teatro español. En efecto, después de haber encontrado, según parece, cierto éxito de público con *Le Menteur*, en 1643, adaptada de *La verdad sospechosa*, Corneille no busca muy lejos para encontrar la fuente de una continuación, o segunda

parte, de su comedia, y saca del mismo volumen donde había leído *La verdad sospechosa* el modelo de *La Suite du menteur* (que es de 1644), es decir, Amar sin saber a quién.

Otros ejemplos podrían aducirse acerca de la máxima utilización de las mismas fuentes por distintos poetas : pocos años después, d'Ouille vuelve a abrir esa misma *Parte XXII* de las comedias de Lope de Vega (Zaragoza, Pedro Verges, 1630), donde Corneille encuentra las dos comedias que acabo de citar, y se inspira de *En los indicios la culpa* para escribir *Les Soupçons sur les apparences* en 1649. El mismo d'Ouille había encontrado también la fuente de su primera adaptación de una comedia española, *Les Trahisons d'Arbiran* (publicada en 1638), en el mismo volumen de Lope de Vega ya utilizado por Rotrou para *L'Heureuse Constance* y que el mismo Rotrou volverá a explotar para encontrar la fuente principal de su tragedia cristiana *Le Véritable Saint-Genest*. En suma, el libro español podría haber tenido una presencia finalmente bastante reducida en el paisaje cultural francés. En su libro sobre las relaciones entre España y Francia, Alejandro 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<sup>23</sup>.

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. Es a raíz de la Querrela del Cid, después del éxito de público de la tragicomedia de Corneille, cuando empieza a hablarse del tratado (entre comillas) de Lope de Vega.

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 esperar hasta el principio de la Querrela del Cid, a inicios de 1637, para que Scudéry haga la primera referencia directa y explícita a la epístola de Lope. En un ambiente polémico porque lo que está en juego, más allá de la figura de un joven y brillante dramaturgo, es la definición de una nueva estética teatral, más respetuosa de las reglas y de los preceptos neoaristotélicos, Lope de Vega va a servir de arma de choque contra Corneille, acusado de faltas contra el buen gusto, contra la verosimilitud y el decoro y también porque, según Scudéry y los adversarios de Corneille, éste no tiene ningún mérito porque lo debe todo a la fuente que habría seguido. De esta supuesta falta de originalidad Corneille se defenderá citando explícitamente su fuente. Pero lo interesante es que la argumentación de Scudéry se asemeja, según se mire, a un razonamiento implacable o a un silogismo: Corneille, en su opinión, no hizo sino traducir a Guillén de Castro; éste no respeta las reglas ni el decoro, su comedia es irregular e inverosímil, carece de arte; luego Corneille es un mal poeta, es decir, es tan mal poeta como un español. Y ahí entra Lope de Vega (muerto por cierto poco antes, en 1635), solicitado por Scudéry como máximo representante de una estética irregular y (esto es importante) popular, porque cuando se lanza la

polémica contra Corneille y el *Cid*, su tragicomedia se ha ganado un clamoroso éxito de público que continuará durante varios decenios.

Lo que quisiera poner en relieve para terminar es precisamente el contraste entre la posición de los críticos, o de cierto sector de la comunidad de académicos, literatos o lo que hoy llamaríamos intelectuales, y la de los poetas y dramaturgos que, lejos de sentir repulsión hacia el teatro español, son capaces de adaptarlo con mucha facilidad para el público francés porque lo que busca cualquier artista es, si no necesariamente el éxito masivo, por lo menos la aceptación de su producto.

Como decía, Lope de Vega ya había muerto cuando empieza la Querrela del *Cid*. Quizás no lo sepa Scudéry, como tampoco debe de saber que las comedias de Lope han dejado de gustar al público español tanto como antes. Pero por lo menos Scudéry ha leído el *Arte nuevo de hacer comedias*: casi treinta años después de su publicación, saca del tratado de Lope unos cuantos versos para terminar su planfeto llamado *Observations sur le Cid*. Los versos que cita están ahí para dar mayor peso a su crítica de Corneille: “quiero terminar con el Español y con un discurso de Lope de Vega, titulado *Arte nuevo de hazer comedias*, en el que ese gran hombre bien deja ver él mismo, hablando contra sí mismo, cuán peligroso es seguir a los de su nación en ese género de poesía”<sup>24</sup>. La crítica no carece de habilidad, pues en efecto los versos que Scudéry cita a continuación son los 15 a 17 y 22 a 48, es decir, aquellos en que Lope parece lamentarse, como si fuera un preámbulo, de no haber escrito siguiendo los preceptos del arte y de haber tenido que hacerlo así para satisfacer las exigencias del público, que él llama el vulgo : estos versos, sacados de su contexto por Scudéry, sólo se pueden entender correctamente percibiendo, como hemos visto, la fina ironía que impregna todo el discurso de Lope. Allí aparece una serie de ideas a las que lamentablemente se reducirá durante mucho tiempo el *Arte nuevo*, lo que es una ilustración de que la polémica simplifica en exceso las realidades al tiempo que es capaz de garantizar una difusión impresionante a un texto al que finalmente muy pocos franceses tuvieron acceso. Esa es en efecto la conclusión que se puede sacar del examen de los demás testimonios que aluden posteriormente al *Arte nuevo* de Lope: muchos repetirán lo que escribe Scudéry, es decir que se trata de la confesión de un error por parte del máximo representante de una estética irregular objeto de rechazo para el clasicismo francés, pero muy pocos, por no decir nadie, parece capaz de leer directamente el texto<sup>25</sup>. La Mesnardière, defensor del clasicismo, retomará en 1639 los mismos versos citados por Scudéry para sancionar una concepción del teatro regida por la voluntad de satisfacer las aspiraciones del espectador; Jean Chapelain, otro acérrimo partidario del clasicismo, mantiene una abundante correspondencia con los mejores ingenios de su época, y a pesar de sus esfuerzos tarda más de veinte años en conseguir un ejemplar del *Arte nuevo*, que va pidiendo a varios de sus correspondientes. Ello no impide que formule juicios muy severos contra Lope de Vega, sin conocer de su tratado más que los pocos versos citados por Scudéry. Lo peor es que aun cuando por fin tiene el texto entre manos, en 1663, Chapelain no se toma el trabajo de examinarlo

objetivamente sino que sigue conformándose con la lectura llena de prejuicios que hasta entonces era la suya.

La misma observación se merecen otras alusiones posteriores al *Arte nuevo*, como es el caso de Voltaire, quien traduce muy libremente algunos versos, y hasta de Victor Hugo, quien incluye un par de versos de Lope en su prefacio de *Cromwell*, su famoso manifiesto teatral romántico<sup>26</sup>. Es evidente que en este texto Hugo, con un gesto audaz y provocador, da la vuelta a la posición tradicional, pues los dos versos en cuestión (“Quando he de escribir una comedia, / Encierro los preceptos con seis llaves”) que sintetizaban para Scudéry y sus seguidores la herejía estética, son ahora el estandarte de la postura romántica y anti-clásica.

Sin embargo, sería muy reductor, para no decir falso, considerar que la historia literaria haya progresado con revoluciones, pronunciamientos y golpes de mano. El mito del clasicismo, es decir, la sobrevaloración del discurso preceptivo, en realidad no es más que un mito. Si bien es cierto que en los manuales de historia de la literatura francesa se seguirá insistiendo en la formación de una estética teatral regular, de hecho el teatro francés se inspiró sin más reparos en el teatro español contemporáneo o ligeramente anterior, a lo largo del medio siglo en el que supuestamente se afianza el clasicismo contra el barroco.

La sobrevaloración del discurso prescriptivo, que contribuye poderosamente a la construcción del mito clásico, empieza temprano, como hemos visto, y se prolonga mucho tiempo. René Bray, en su libro dedicado en 1927 a la poética clásica, toma en cuenta esta tradición crítica antes que la realidad de la influencia del teatro español en el francés -aunque es cierto que su libro se centra en las cuestiones de doctrina literaria, lo que puede justificar cierta limitación de su perspectiva-:

Quant à l'influence espagnole, je serais assez tenté de la déprécier; car elle ne laisse pas de traces chez les théoriciens. Nous avons déjà vu que nos Chapelain n'ont guère d'estime pour la poésie d'outre-Pyrénées. Et il est certain que pour les grands genres, l'Espagne ne pouvait rien nous apporter, que quelques sujets de tragédie. Elle a plus donné à la comédie et au roman. Peut-être aussi a-t-elle inspiré parfois les tentatives de Corneille. Mais nous lui devons assurément plus de sujets que d'idées"; y añadía el mismo crítico que esta impermeabilidad se debía a la radical originalidad española: l'Espagne est une nation trop originale pour se communiquer.<sup>27</sup>

A esta visión finalista y evolucionista según la cual el clacisismo francés representa una especie de perfección estética ha contribuido el aporte español, pero siempre como chivo expiatorio o contraejemplo. Empiezan temprano los lugares comunes según los cuales el teatro español sería irregular, es decir inverosímil, e indecoroso, lo que constituyen precisamente las dos grandes categorías de reproches que se le hicieron a Corneille en la Querrela del Cid. Rotrou, en un intento claro de granjearse los favores de los académicos y de algunos grandes protectores, dio a su producción una inflexión hacia el respeto de los nuevos preceptos, en particular en *Laura persécutée*, inspirada de *Laura perseguida* de Lope de Vega,

cuya fecha es -y no es ninguna casualidad- 1637; dos años antes, en 1635, cuando publica su primera adaptación de una comedia española, *La Bague de l'oubli*, ya escribe en el prefacio que de una comedia “profane” a hecho una “religieuse”, si bien en realidad las modificaciones aportadas a su modelo son mínimas<sup>28</sup>. Las consideraciones paratextuales de Boisrobert recogen esta perspectiva y son bastante significativas. En el prefacio de su pieza *La Folle Gageure*, Boisrobert anuncia al lector su próxima adaptación de una comedia de Villegas, *La mentirosa verdad* (que saldrá con el título de *Cassandre, comtesse de Barcelone*), y escribe: “j'ose croire sans beaucoup de présomption, que je l'ai rendu juste et poli, de brut et déréglé qu'il était, et que si nos muses ne sont pas aussi inventives que les Italiennes et les Espagnoles, elles sont au moins plus pures et plus réglées”<sup>29</sup>. El mismo Boisrobert repite este tipo de observaciones que parecen dar cuenta del trabajo del adaptador: pulir y ordenar la materia prima; es decir, en términos de retórica, considerar que los españoles son capaces de *inventio* pero que los franceses les son superiores para la *dispositio*, porque habrían dado, merced a las famosas tres reglas, con una fórmula suprema, con el *nec plus ultra* de la escritura dramática. Esta demasiado cómoda diferencia entre el fondo y la forma ya está bajo la pluma de Corneille, cuando escribe, creyendo que la fuente de su comedia *Le Menteur* es de Lope de Vega, *l'Examen du Menteur*: “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”<sup>30</sup>.

Al respecto, se podrían acumular los ejemplos, como en la siguiente cita de d'Ouville quien, en el prefacio de *La Dame suivante*, adaptación muy fiel a su original, considera que ha sabido atraer “l'approbation des plus difficiles pour ce qui est du sujet que l'on a trouvé surprenant, extrêmement intrigué, et raisonnablement débrouillé”<sup>31</sup>. Lo que se está expresando en este tipo de observaciones, estratégicamente situadas en los paratextos de las ediciones de teatro, es la conciencia de una superioridad del genio galo sobre las demás naciones. Precisamente en el siglo XVII, en efecto, para el caso francés, es cuando se va elaborando la construcción de una historia nacional de la literatura, con un papel relevante concedido a la producción de una literatura dramática, y ello se hace a partir del presupuesto de que lo que los autores escriben en el momento presente es superior a lo que se pudo haber escrito anteriormente o en otros idiomas. Del lado francés, son notables los esfuerzos para defender la superioridad de la nueva estética dramática, tanto respecto a los modelos anteriores como a los modelos contemporáneos pero extranjeros. Por lo tanto, la misma noción de *imitatio*, capital en la tradición de la retórica clásica, se pone en entredicho con este nuevo acercamiento<sup>32</sup>: es una enseñanza tradicional de la retórica que la *imitatio* supone también la *superatio*, pero lo nuevo es, como decía al inicio, que se asocie un carácter nacional con la capacidad para conseguir la superación del modelo.

Pese a todo ello -o quizás como bien lo revela esta falta de honradez intelectual, diríamos hoy, frente a la impronta de la literatura dramática española en la francesa-, la importancia de la influencia de la Comedia española en el teatro francés, en el mismo momento de la concreción de la nueva estética teatral

-llamémosla clasicismo o de otra forma- es una realidad objetiva que la historia literaria ha debido desempolvar en años bastante recientes. En efecto, no todos se rinden a la retórica anti-española en lo que atañe al teatro. Si los doctos y los académicos oponen por razones ideológicas y polémicas de manera maniquea el teatro español y el teatro francés, en la práctica, cuando los poetas no buscan con zalamerías la aprobación de posibles protectores, ganados a la causa del clasicismo y a los que halaga un discurso anti-español, cuando no es así, pues, los autores dramáticos saben tomar sus distancias respecto a un discurso dominante que se puede asemejar a una especie de esnobismo.

Para retomar el hilo del *Arte nuevo*, y para terminar, podemos encontrar ecos positivos que equilibran la percepción crítica que del tratado de Lope de Vega se recordaba antes. Como es de suponer en función de lo que se ha dicho hasta ahora, la visión positiva procede de los poetas más que de los 'teóricos'. Teniendo en cuenta, como se ha dicho, que la literatura en Francia es un asunto público merced al cual los poetas pueden granjearse los favores de ciertos personajes de la Corte interesados por los debates poetológicos porque, cuando se trata de la confrontación entre Francia y España, dichos debates tienen un alcance directamente político, los juicios positivos son quizás más difíciles de encontrar que los negativos. Gilles Ménage, gramático célebre por haber escrito lo que se considera el primer diccionario etimológico de la lengua francesa (*Origines de la langue française*, 1650), es uno de los literatos capaces de más objetividad en la consideración de Lope de Vega, de quien parece que ha leído la comedia *El guante de doña Blanca*, que considera conforme al arte dramático, y prueba por lo tanto de que Lope de Vega era capaz de respetar las reglas, pero que había decidido expresamente no hacerlo porque -y ello es importante- buscaba apartarse conscientemente de la estética neo-aristotélica: "Lope de Vega est le seul qui s'est avisé sur la bonne fortune de sa vieille réputation, de hasarder une nouvelle méthode de poétique qu'il appelle *el arte nuevo*, toute différente de celle d'Aristote pour justifier l'ordonnance de ses comédies, que les savants de son pays critiquaient sans cesse"<sup>33</sup>. Más valioso aún es el testimonio de Molière. No es nada sorprendente que el autor de *L'École des femmes* sea adversario de los pedantes. Cuando se pronuncia contra las reglas impuestas por académicos alejados de la realidad de la escritura teatral, encuentra una posición común con Lope de Vega en la reivindicación de la búsqueda del éxito como objetivo primordial del autor dramático. Las alusiones a Lope desperdigadas en las obras de Molière son seguramente varias. La más evidente es seguramente la siguiente, sacada del *Panegyrique de l'École des Femmes* (1663), en la que el personaje de Chrysolite se hace portavoz del autor:

Usted me da que reír con sus reglas y, si quisiera leer a nuestros autores dramáticos, le enseñaría algunas mucho más defectuosas [que la comedia de Molière], pero que no por eso dejo de apreciar. ¿Bien quisiera saber yo de qué sirven reglas que sólo conocen los que leyeron a Aristóteles, y que contribuyen al gusto que todo un pueblo espera de la comedia, pues bien se echa de ver que todas las piezas más regulares son las que producen menos

gusto? De suerte que lo que tengo que decirle a usted es que Aristóteles pudo equivocarse en sus observaciones, y que uno bien puede ser tan osado como cierto autor español que se burló de ellas.<sup>34</sup>

Algunas décadas más tarde, y en un momento en que las polémicas franco-españolas han perdido su fuerza (en 1700), Lesage, en el prefacio de *Le Traître puni* y de *Don Félix de Mendocce*, que ha sacado de dos comedias, repite como sus predecesores que es en el ámbito de la invención, es decir de los temas, donde los españoles son dignos de admiración; pero añade que también en términos de disposición son admirables estos modelos, no tan irregulares, por lo tanto, como dice el lugar común: “leurs intrigues ont presque toutes du merveilleux; mais ce merveilleux ne donne pas dans le fabuleux et le romanesque, et comme ils le ramènent toujours au vraisemblable par les règles de l’art, il fait un admirable effet sur la scène”.

Para terminar, quisiéramos dejar constancia de la importancia objetiva de la influencia el teatro español áureo en la historia del teatro francés y también europeo. Sería impropio entrar en el detalle de un catálogo completo de las adaptaciones que se llevaron a cabo en Francia en el siglo XVII. Esta tarea ya se realizó en distintos trabajos universitarios. Para resumir, digamos que una primera serie de adaptaciones, con Rotrou como iniciador y el relevo de Corneille, de cuyo *Cid* ya hemos hablado, se producen en el marco de la moda del teatro tragicómico, dominante en los años 1630 y 1640. La vertiente trágica se inspira poco del teatro español, lo que constituye un argumento más a favor de la mítica historia del clasicismo francés, en el sentido de que se le ha concedido un valor superior al teatro trágico, reputado como más puro y digno, que a un teatro considerado como una fuente de risa, es decir, como un divertimento vulgar. Son de señalar, sin embargo, algunos ejemplos de adaptaciones trágicas: *La Véritable Saint Genest* (1645), en parte derivada de la comedia de Lope de Vega *Lo fingido verdadero*, con la que Rotrou intenta situarse en el terreno de la tragedia cristiana que ilustrara Corneille poco antes con *Polyeucte*; con *Venceslas* (sacada de *No hay ser padre siendo rey* de Rojas Zorrilla), Rotrou escribe una tragedia política que conserva parentesco temático con el tema de los hermanos enemigos, con *Héraclius*, para cuya inspiración Corneille pudo acordarse de la pieza de Mira de Amescua *La rueda de la fortuna*. *Venceslas* cosechó un éxito considerable en el siglo XVII, y en el XVIII sigue siendo una de las tragedias más representadas, incluso con dos refundiciones, la primera por Marmontel en 1759 y la segunda por Colardeau y Lekain en 1774.

Lo que se conoce como la moda de la comedia a la española constituye sin embargo, lo esencial de este fenómeno, a partir del éxito de *L’Esprit follet* que d’Ouville saca de *La dama duende* de Calderón, en 1638, es decir cuando no se ha apagado del todo la Querrela del Cid. Es en realidad Calderón, en efecto, y no Lope de Vega, el gran proveedor de comedias de enredo adaptadas con menor o mayor fidelidad por distintos autores dramáticos. Digna de atención es también, y para concluir, la influencia indirecta de estas fuentes españolas en los teatros de otros países.

Las adaptaciones francesas de comedias españolas que habían tenido más éxito fueron rápidamente impresas y constantemente reeditadas. *La dama duende* de Calderón, fuente de d'Ouille para *L'Esprit follet*, la cual fue luego imitada en otros países, con *La vida es sueño* y *El astrólogo fingido* (también adaptada en Francia), es una de las tres obras de Calderón más a menudo editada y refundida hasta la Revolución Francesa. Lo mismo se puede observar para la comedia de Quinault *Le Fantôme amoureux*, inspirada en *El galán fantasma* de Calderón: no se representa en Francia desde de 1680 y, no obstante, sus múltiples ediciones le garantizaron una difusión europea, con traducciones al inglés y al italiano, y una libre versión musical con *Das Verliebte Gespenst* de Gryphius, importante hito en la historia del teatro alemán.

Si bien en la corte de Viena se pudieron representar, a veces antes que en Madrid, algunas comedias de Calderón, debido a los lazos familiares entre los Habsburgos, el teatro español se difunde en el mundo germánico con un aporte decisivo de las versiones francesas, a veces mediante adaptaciones en holandés primero y luego en alemán. Por ejemplo, las versiones de *La vida es sueño* toman en cuenta las libres traducciones de la tragedia de Calderón en francés en el siglo XVII, aunque hacia la mitad del XVII Schouwenbergh propone una traducción holandesa directamente sacada del original español. *Lances de amor y fortuna*, también de Calderón, de la misma forma, se difunde a partir de la adaptación de Quinault en 1655, con el título *Les Coups de l'amour et de la fortune*: De Graef la traduce diez años más tarde, rápidamente seguido por un traductor alemán. De la misma forma también, cuando se leerá el teatro calderoniano en Alemania, será mediante el paso por Francia: los tres volúmenes publicados en 1768 por Linguet del *Théâtre espagnol* se traducen al alemán ya en 1770-71. Habría, por lo tanto, que matizar el supuesto redescubrimiento de Calderón llevado a cabo por los románticos alemanes, teniendo que antes de 1800 se lee y se representa con regularidad una serie de obras del autor de *La vida es sueño*.

La importancia del teatro español del Siglo de Oro desborda pues ampliamente las fronteras del país donde nació. No estaba del todo en el error Charles Collet cuando escribía en 1770 que “en raffraîchissant d'âge en âge des comédies dont les plans ou les caractères sont excellents”, se consigue “perpétuer la gloire du théâtre français, qui est le modèle de ceux de l'Europe entière”<sup>35</sup>. Es cierto que la estética teatral neoclásica marcó profundamente las prácticas, incluso en España donde a partir de finales del siglo XVII empiezan a importarse e imitarse modelos franceses. Sin embargo, el contexto polémico y político de las consideraciones que versan sobre la estética teatral tendieron rápidamente a disimular la profunda deuda que el teatro francés triunfante debe al teatro español áureo.

## Notas

- 1 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 133-140). Las citas remiten a la edición de García Santo-Tomás, 2006.

- 2 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* (v. 155).
- 3 En el caso de que las *Rimas* de Lope que contienen al final *El arte nuevo* hayan salido de las prensas antes que el teatro de Virués, podría suponerse que el texto de Virués haya circulado manuscrito, según una práctica entonces muy corriente.
- 4 El Capitán Virués, insigne ingenio, puso en tres actos la comedia, que antes andaba en cuatro, como pies de niño que eran entonces niñas las comedias (Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 215-218).
- 5 Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, pp. 101-102.
- 6 Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, p. 95.
- 7 Escribe Lope en el prólogo de su tragedia que fue “escrita al estilo Español, no por la antigüedad Griega, y severidad Latina, huyendo de las sombras, Nuncios y coros; porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trages, y el tiempo las costumbres” (Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, p. 121).
- 8 Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, p. 95.
- 9 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 362-376.
- 10 Citado por Entrambasaguas, 1961, p. 266.
- 11 Véase el cuadernillo iconográfico insertado en el libro de Rodríguez Cuadros sobre los actores (Rodríguez Cuadros, 1998).
- 12 Véase Couderc, 2009.
- 13 Carta de don Pedro Calderón a don Alonso Pérez de Guzmán (Capellán Mayor de los Reyes de Toledo), consultable en cervantesvirtual.com (consulta: noviembre de 2010).
- 14 Véase Vitse, 1999.
- 15 Luis Cabrera de Córdoba, 1857, p. 135.
- 16 Cascales, 1634.
- 17 Véase para la síntesis de estos testimonios Cioranescu, 1983, y una clara descripción en Marchal, 2007, pp. 26-30.
- 18 Muret, 1879, pp. 57-58.
- 19 Citado por Crooks, 1931, pp. 25-26.
- 20 Citado por Neumann, 1930, p. 51.
- 21 Picciola, 2002, p. 35.
- 22 *Primera parte de las comedias de Don Guillén de Castro*, Valencia, Felipe Mey, 1618. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Francia.
- 23 “Dans les catalogues des fonds de livres dont disposaient les libraires parisiens la part réservée aux titres espagnols est minime, sinon inexistante” (Cioranescu, 1983, p. 140).
- 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” (en Gasté, 1898, pp. 222-223).
- 25 Véase Couderc, 2010.
- 26 Hugo, 1985, p. 24.
- 27 Bray, 1927, p. 189.
- 28 V. Rotrou, *La Bague de l’oubli*, en *Théâtre du XVIIe siècle*, I, p. 731.
- 29 Corneille, *Avis au lecteur*, citado por Marchal-Weyl, 2007, p. 40.
- 30 *Examen du Menteur*, en Corneille, 1984, p. 7.
- 31 Ouville, 1645 (“Dédicace au duc de Guise”).
- 32 Véase un buen estado de la cuestión en Pineda, 1994, en part. pp. 17 ss., acerca de

la diferencia en la concepción tradicional de la *imitatio* y la popularizada por Petrarca, más propia del Renacimiento.

33 Citado en Losada Goya, 1999, p. 461.

34 “Vous me faites rire avec vos règles, et, si je voulais parcourir tous nos dramatiques, je vous en ferais bien voir de plus défectueux [que Molière]; mais que je n’estime pas moins pour cela. Je voudrais bien savoir à quoi servent des règles qui ne sont connues que de ceux qui ont lu Aristote, et qui ne contribuent point au plaisir que tout un peuple attend de la comédie, puisqu’on voit que toutes les pièces les plus régulières sont celles qui en produisent bien souvent le moins? Aussi ai-je à vous dire que notre Aristote a pu se tromper dans ses observations, et qu’on *peut être aussi hardi qu’un auteur espagnol qui s’en est moqué*” (citado en Losada Goya, 1999, p. 462).

35 Citado por Cioranescu, 1983, p. 342.

## Bibliografía

- Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, París, 1927 (reed. Nizet, 1963).
- [Cabrera de Córdoba, Luis], *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614. Obra escrita por Luis Cabrera de Córdoba. Publicadas de Real orden*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.
- Cascales, Francisco, *Cartas filológicas*, Murcia, Luis Verós, 1634. Consultable en cervantesvirtual.com: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1676&portal=0> (Consulta: noviembre de 2010)
- Cioranescu, Alexandre, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz, 1983.
- Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*, vol. II, ed. de G. Couton, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, 1984.
- Couderc, Christophe, « El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las partes de comedias », en M<sup>a</sup> S. Arredondo, P. Civil y M. Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, Colección de la Casa de Velázquez (111), Madrid, 2009, pp. 119-133.
- , « 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, Almagro, [Cuenca], Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de Comedias, 27), 2010, pp. 113-127.
- Crooks, Esther J., *The Influence of Cervantes in France in the Seventeenth Century*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1931.
- Entrambasaguas, Joaquín de, *Lope de Vega y su tiempo. Estudio especial de ‘El villano en su rincón’*, Barcelona, Teide, 1961.
- Gasté, Armand, *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d’après les originaux, avec une introduction*, París, H. Welter, 1898.
- Hugo, Victor, *Œuvres complètes*, 5. Critique, París, Laffont, 1985.
- Losada Goya, José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle. Présence et influence*, Genève, Droz, 1999.

- Marchal-Weyl, Catherine, *Le tailleur et le fripier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.
- [Muret, Louis], Morel-Fatio, ed., *Muret, Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667*, Paris, 1879.
- Neumann, Max-Helmut, « Cervantes in Frankreich (1582-1910) », *Revue hispanique*, LXXVIII, 1930.
- Ouville, Antoine Le Métel, sieur d', *La Dame suivante*, Paris, Toussaint Quinet, 1645.
- Picciola, Lilianne, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Narr, 2002.
- Pineda, Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- Théâtre du XVIIe siècle*, I, ed. de Jacques Scherer, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.
- Vega Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- , *El castigo sin venganza*, ed. C. A. Jones, Oxford, Pergamon Press, 1966.
- Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. de A. Hermenegildo, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 538), 2003.
- Vitse, Marc, *Choix de textes polémiques et théoriques sur la comedia, en Théâtre espagnol du xviiie siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, II, 1999, pp. 1413-1453 y pp. 1935-1976.

