

RESEÑA

Christophe Couderc, dir., *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Presses Universitaires de Paris Ouest (Littérature et poétique comparées), París, 2012, 299 pp. ISBN: 978-2-84016-102-8.

CHRISTIAN ANDRÈS (Université de Picardie Jules Verne)

Huelga decir que es de saludar la valiosa contribución de estas actas universitarias a una historia de la recepción de la comedia española en Francia, desde el siglo XVII hasta el siglo XX (según la precisión cronológica de la p. 3), aunque en realidad, según parece, vaya privilegiando el siglo XVII (con Molière, Corneille, Rotrou, Scarron y Boisrobert para el teatro francés; ciertas comedias de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca adaptadas al gusto y a la mentalidad francesa). Ya desde su concisa y densa «Introducción», Christophe Couderc sitúa muy claramente el hilo conductor que apadrina todos esos enjundiosos estudios (que son más exactamente diecisiete ponencias leídas en un coloquio internacional que tuvo lugar el 16 y 17 de enero de 2009 en la Universidad Paris Ouest Nanterre La Défense y en el Colegio de España, París, y que se intitulaba «La *Comedia* espagnole du Siècle d'Or en France: lecture, adaptation, mise en scène»). En efecto, más allá del análisis riguroso de las fuentes —que originó trabajos importantes y ya «clásicos», como los de Ernest Martinenche, Alexandre Cioranescu, Daniel-Henri Pageaux, Liliane Picciola, Madeleine Horn-Monval, y más recientemente José Manuel Losada Goya—, se trata de enfocar la influencia de la *Comedia española* en Francia dentro de muy varias y fecundas perspectivas, por así decirlo, desde microanálisis textuales que probarán el paso de un texto fuente a un texto meta, hasta cuestiones de transferencia cultural, intercambios culturales, incluyendo la relación a la alteridad, mediante ciertas identificaciones semióticas como la traducción, la imitación y la adaptación (véase p. 9). Y aparte de la magistral demostración que aquí

mismo ha podido realizar Christophe Couderc —reunir diecisiete contribuciones de especialistas confirmados o de jóvenes doctores muy prometedores, que afirman la vitalidad de los estudios en materia de recepción de la dramaturgia española en la Francia de la edad clásica «et au-delà» (p. 10)— otro mérito tiene (y no el menor a nuestros ojos), el de señalar posibles aprovechamientos futuros para investigadores comparatistas en la historia teatral europea. En cierto modo, y en pocas palabras, aquí mismo se indica de paso la metodología por seguir y se perfilan horizontes casi nuevos. Por otra parte, se puede advertir que viene tal coloquio y su problemática a ilustrar y ampliar en cierta medida un estimulante capítulo de un libro reciente de Christophe Couderc (véase «Épilogue», en «La *Comedia* hors d'Espagne», *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Presses Universitaires de France, París, 2007, pp. 327-344).

Vienen repartidos los estudios en cuatro secciones: «La circulation des modèles», «Poétique et dramaturgies comparées», «Les Auteurs», «Au-delà du XVII^e siècle», y se notará una suerte de armonía en esta organización cuatripartita, con una sola excepción, la de la sección «Les Auteurs», por ser cinco contribuciones en vez de cuatro las demás veces (pero son cuatro los dramaturgos franceses aquí estudiados...). Todos ellos aportan muchos datos valiosos al conocimiento de un campo tan fértil y extensísimo, y en general los textos se presentan con unas 10-15 páginas, aunque destacan dos o tres excepciones. Por supuesto, siendo tan numerosos y a veces voluminosos los estudios reunidos en esta publicación, no podremos dar cuenta seriamente de todos ellos, y solo nos fijaremos en los de la primera sección, «La circulation des modèles» y la propia contribución de Christophe Couderc en la segunda sección, «Poétique et dramaturgie comparées». Con estas reservas, contamos con la comprensión de los autores de las demás contribuciones, tocadas únicamente por encima y que apenas se mencionarán por el laconismo inevitable y solo pragmático de la presente reseña sin que se ponga en tela de juicio su propio interés y mérito.

El primer estudio publicado en estas actas, el de José Manuel Losada Goya —«Molière et la *Comedia* espagnole: le linéal de Pénélope. L'exemple de Dom Juan» (pp. 17-25)— de entrada, con su título bella y funestamente metafórico, introduce la discusión sobre la legitimidad y pertinencia o no de la crítica de las fuentes, aunque finalmente opinará que en el caso estudiado del famoso *Dom Juan* de Molière no carece de buen sentido el aceptar la idea de un Molière influido por varias fuentes españolas, si bien queda intacto «le secret quant à ce qu'il en a tiré: imitation, adaptation ou réminiscences, peu importe» (p. 25). Y como la maliciosa

casualidad a veces puede hacer un guiño al reseñador, y por añadidura como al mismo José Manuel Losada Goya no se le había escapado reseñar un artículo nuestro en su *Bibliographie critique de la Littérature espagnole en France au XVII^e siècle* (publicada por Droz, Genève, 1999, viene mencionado nuestro artículo en p. 448), nos permitiremos recordar que en nuestra breve comparación de *El acero de Madrid* de Lope con *Le Médecin malgré lui* (1666), y en menor medida *L'Amour médecin* (1665) de Molière, ya juzgábamos el asunto de las fuentes «siempre algo delicado» y bastante decepcionante el que se encuentren en los críticos varias opiniones, a veces totalmente contradictorias. O sea que no estábamos muy lejos en cierta medida de esa noción del «linceul de Pénélope»... Solo citaremos nuestra conclusión que se limitaba entonces al estudio del motivo de la medicina y de los médicos en ambos dramaturgos: «... en todo caso, *Le Médecin malgré lui* lleva la pauta personal de la cultura y mentalidad francesas y la de su autor ensañado con los médicos, característica distinta de la idiosincrasia más tolerante de Lope» (Christian Andrès, «Nota sobre lo cómico médico en el teatro de Lope de Vega y de Molière. Algunos aspectos comparativos y problema de las fuentes», *Investigación franco-española, Estudios 6*, Grupo de investigación franco-española, Universidad de Córdoba, 1992, p. 104).

El estudio siguiente, «L'habillage à la française du *gracioso* et la création de la grâce comique» (pp. 27-52), de Liliane Picciola, nos permite ver de manera convincente cómo Pierre Corneille se interesó en el personaje del *gracioso* y lo adaptó a la escena francesa. Desde su primera comedia, *Mélite*, Corneille realizaba que ya innovaba en materia de poética cómica. Cree en una nueva «sociabilité de l'enjouement» (p. 28), y también es cierto que debe mucho a la dramática pastoril en sus primeros textos cómicos. Pero la verdadera innovación en la comedia francesa será con *Le Menteur*, la primera introducción en el teatro francés de un lacayo, Cliton, al lado del protagonista. Liliane Picciola afirma —y lo demuestra muy bien— que el gran interés de Corneille por las figuras españolas lo sentía esencialmente en vistas a reforzar la potencialidad cómica de sus comedias aristocráticas, gracias a unas cuantas transformaciones. Sobre todo, la gran cultura teatral que Corneille prestó a Cliton es una verdadera innovación, y cuanto dice la autora del Tristán de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, y sobre todo de la notable y compleja transformación de Tristán en Cliton parece muy justo. Y habrá otra transformación, la del Limón de *Amar sin saber a quién* de Lope de Vega en un segundo Cliton, el de *La Suite du Menteur*.

A continuación, Monica Pavesio trata de «Le rôle de la *commedia dell'arte* dans la réception française de la *Comedia* au XVII^e siècle», pp. 53-65. Empieza con una pregunta peliaguda, la de saber por qué, paradójicamente, la literatura dramática española dio lugar a tantas adaptaciones en Francia, en particular a partir de los años 1640, cuando se conocen los numerosos conflictos entre ambas naciones, y el desprecio de los doctos y teóricos franceses (como Chapelain, Balzac, Sarrasin, La Mesnardière, Scudéry...) por la dramaturgia española. Y pretende aportar ahora una respuesta posible. Monica Pavesio se interesa más particularmente en cinco comedias españolas: tres de Pedro Calderón de la Barca (*La dama duende*, *El astrólogo fingido*, *Lances de amor y fortuna*), una de Juan Pérez de Montalbán (*Los empeños de un acaso*: la atribución viene respaldada por la autoridad de Maria Grazia Profeti), y una de Tirso de Molina (*La villana de Vallecas*). Semejante selección se ve justificada por haber sido adaptada cada una de entre ellas por varios dramaturgos franceses durante unos cincuenta años, desde *L'Esprit folet* (1642) por d'Ouville, hasta *Arléquin cru Lélío, ou Lélío jouet de la fortune* (1716), obra representada por el Nuevo Teatro italiano. Nos recuerda que los cómicos italianos se han inspirado en obras dramáticas españolas, a las que añadieron elementos de su propia tradición cómica, lo que conocerá un gran éxito en Francia por medio del Antiguo Teatro italiano, primero, luego por el Nuevo Teatro italiano. Y la autora analizará las modificaciones realizadas por los dramaturgos franceses a los textos españoles, las cuales también se practican en los bocetos italianos y franceses de los cómicos *dell'arte*: desde superficiales cambios de nombres de los personajes y de títulos, hasta modificaciones estructurales de la comedia y del personaje del gracioso. Si solo tomamos un ejemplo con *L'Esprit folet* del dramaturgo d'Ouville, observa Monica Pavesio la neta orientación burlesca de la pieza mientras *La dama duende* de Calderón, como bien se sabe, tenía una tonalidad novelesca y sentimental. Pero con *Jodelet astrologue* (adaptación de *El astrólogo fingido*), Jodelet va reforzando todavía más el papel del criado que viene a ser el centro del enredo. Monica Pavesio cree que d'Ouville ha querido deliberadamente adoptar ciertos rasgos característicos de los *zanni* de la *commedia dell'arte*. Y gracias a otros análisis del estatuto del criado en las adaptaciones francesas, finalmente llega a convencernos del que fuera un fenómeno de adaptación más bien compuesto, mezclando la materia española a ciertos elementos italianos. Solo echaremos de menos el que no se haya apoyado precisamente en estos comentarios para darnos por lo menos un atisbo de su respuesta a su pregunta inaugural (pero no le resultará imposible a su lector intuirlo).

Con Guiomar Hautcœur —«La *Comedia* espagnole et l'évolution du roman français au xvii^e siècle» (pp. 67-81)— se extenderá el análisis genérico a la novela, y es una invitación valiosa para superar los prejuicios como el de la frontera entre el género novelesco y el género teatral, o el de un barroco español al que hubiera sucedido un clasicismo francés. De todos modos, se nota una fuerte relación entre la recepción de la novela corta —cuyos orígenes se remontan a la *novella* italiana, como lo sabemos todos— y la de la *Comedia*, entre los años 1615 (las primeras traducciones en francés de las novelas cortas españolas) y 1680. Y se pregunta Guiomar Hautcœur a qué se debe aquel interés concomitante de los franceses por la *Comedia* y la novela corta. Y es que las más veces los traductores de novelas son hombres de teatro y dramaturgos como Hardy (escenificó *La señora Cornelia* y *La fuerza de la sangre*) se inspiran en la novela española. También es de pensar en el caso muy interesante del abate de Boisrobert: en su colección de novelas cortas intitulada *Les Nouvelles héroïques et amoureuses* (1657), dos relatos de entre los cuatro publicados son transposiciones narrativas de dos comedias españolas, *Palabras y plumas* de Tirso de Molina (título traducido por *Plus d'effets que de paroles*) y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (*La Vie n'est qu'un songe*). Entonces, puede formularse una hipótesis para explicar la casi desaparición de la tragicomedia en Francia a partir de los años 1660: no se trataría de una evolución súbita del «gusto» del público francés hacia mediados del siglo, sino de un desplazamiento del horizonte de expectativas de este desde el universo dramático hacia el novelesco. Seguirá el estudio de las huellas de la estética de la comedia en la novela francesa, con la permanencia de ciertos tópicos, como el motivo de la *dama encubierta* presente en la adaptación por d'Ouville de *La dama duende* en 1638 (*L'Esprit follet*); también se puede analizar un mecanismo poético común, como lo ha hecho Cécile Cavillac en su artículo titulado «Picaresque et merveilleux dans les six premiers livres de *Gil Blas*». Otros párrafos profundizarán la famosa «querelle» de *La Princesse de Clèves* (1678) que giró alrededor de la verosimilitud (o no) de la escena de la confesión, y que pronto se extendió al estilo y a la organización de la obra, llevando el conjunto a una reflexión compleja sobre el género novelesco (véase p. 74). Y el autor de esa interesantísima contribución no deja de machacar el que aparte de Heliodoro la novela carezca de legitimidad poética (la poética aristotélica solo trata del teatro y de la epopeya), de ahí ese recurso explícito al teatro. Las técnicas novelescas en el siglo xvii deben mucho al teatro, por eso se puede reconocer en la mayoría de las esce-

nas de *La Princesse de Clèves* el filtro de un pensamiento teatral y no propiamente novelesco. A continuación Guiomar Hautcœur aborda «*La question du decorum*» (pp. 76-79), la falta de individualización del personaje de la comedia, el carácter del duque de Nemours que puede compararse con el galán venido a ser un «personaje envilecido», y enfoca «*L'irrégularité générique*» con la mezcla de personajes inventados (el duque de Clèves) y personajes históricos (Henri II). Concluye el autor sobre un gusto comparable por la experimentación poética en Lope y en Madame de Lafayette, y hace hincapié en la manifestación de una estética moderna en Francia a lo largo del siglo XVII que va buscando nuevas vías para la creación.

En cuanto a Christophe Couderc, su denso y sabio estudio «*L'adaptation de la Comedia et la question taxinomique*» (pp. 85-100) figura en la segunda sección, «*Poétique et dramaturgie comparées*», encabezándola, y seguida de otras tres: «*Le théâtre du double: la réception de la Comedia de privanza entre tragédie et tragi-comédie*» por Anne Teulade (pp. 101-115) muy interesada por Jean de Rotrou, «*Le traitement du voile et l'occultation de l'identité féminine dans quelques comédies françaises inspirées de la Comedia*» por Catherine Dumas (pp. 117-132), y «*L'influence du lieu de l'action sur la nature des comédies "à l'espagnole"*» por Farida María Höfer y Tuñón (pp. 133-141). Volviendo a Christophe Couderc, empieza por señalar los dos escollos usuales —en particular del lado francés— sobre los que tropiezan los comparatistas que se dedican al estudio de la adaptación de la comedia en Francia en el siglo XVII: se supone que la comedia española —irregular *per se*— solo podía hacer de cantera argumentativa para los poetas franceses en su búsqueda estética; el segundo escollo, pues, sería la simplificación falsamente excesiva del punto de vista en la recepción y la influencia de la comedia española en la Francia del siglo XVII; ya que se suele insistir en la irregularidad de los modelos ibéricos opuesta a la regularidad clásica francesa que trataba de salir a la luz, sin tener en cuenta la «paradoja» de que precisamente se hayan inspirado los dramaturgos franceses en la comedia española en los mismos años en que se gestaba el sistema clásico galo. En un enfoque evolucionista y falseado, parece decirnos Christophe Couderc, la comedia española irregular podía parecer monolítica mientras que el teatro francés conocía una mutación notable. E inmediatamente se hace otra observación importante: estudiar el fenómeno de la adaptación equivale a poner de relieve la riqueza y la diversidad de los textos de ambas dramaturgias, tanto del lado de los modelos como del lado de las imitaciones que se sacaron de ellos. Lo que

desemboca sobre «la question de la taxinomie, ou de la classification des *comedias*» (p. 86), cuestión vinculada a la de su cronología, realidad que parece ignorar la mayoría de los trabajos comparatistas, según el autor de esta contribución. Con su facilidad para sintetizar los datos y las ideas, Christophe Couderc brindará a sus lectores «une vue d'ensemble» (pp. 87-93) del fenómeno de la adaptación de la comedia, y acabará su estudio con pertinentes consideraciones en materia de «comparaison réflexive» (pp. 93-100). La última advertencia suya —heurística y proléptica a la vez— no será la menor, ya que preconiza el abandono de un presupuesto dañino: la existencia de una antinomia entre ambas estéticas teatrales, para dedicarse al estudio serio de las convergencias, de los paralelismos, «qui permettent d'inscrire les traditions dramatiques de France et d'Espagne dans une histoire européenne des formes qui reste à écrire» (p. 100).

En las dos secciones siguientes figuran otros nueve estudios de gran interés: dos dedicados a la adaptación de la comedia española por Lesage («Le théâtre espagnol de Lesage: la *Comedia* comme jardin cultivé en secret» por Sylvie Thuret (pp. 145-164); «Histoire d'un titre "non gardé": de *Guardar y guardarse* de Lope de Vega a la "traduction" de Lesage, *Don Félix de Mendocé*» por Catherine Gaignard (pp. 165-175); «Calderón de la Barca adapté par Scarron: effets de la francisation sur la structure de la *Comedia*, dans *La Fausse Apparence*» por Catherine Marchal-Weyl (pp. 177-189), seguida de un muy provechoso cuadro comparativo del texto fuente (*No siempre lo peor es cierto*) y del texto meta; «Don Fernand Centellas et don Diego de Luna, les faux astrologues de Thomas Corneille et de Pedro Calderón de la Barca» por Marc Vitse (pp. 193-206), donde se muestra magistralmente cuánto separa «l'esprit de la pièce française de l'esprit de la pièce espagnole» (p. 206); «Boisrobert, adaptateur de la *Comedia*» por Francisco Guevara Quiel (pp. 207-228), con útiles notas taxinómicas (sobre la comedia palaciega, la comedia palatina, las comedias de capa y espada o de enredo, las comedias de figurón); y más allá del siglo xvii, «Hippolyte Lucas (1807-1878) et le théâtre espagnol du Siècle d'Or: le texte et la scène» por Marie-Thérèse Coudert (pp. 231-246) que analiza el re-descubrimiento del teatro español en Francia a partir de los románticos y no se olvida de subrayar la fuerte repercusión de las conferencias de Schlegel en Viena en 1808; «Audaces de la pensée, audaces sur scène: *La Dévotion à la croix* de Calderón à Camus» por Amelia Sanz y Cristina Vinuesa (pp. 247-267) que analizan con finura la «lectura productiva» que hace Camus de *La Devoción de la cruz*; «Adaptations et traduc-

tions françaises du théâtre espagnol du Siècle d'Or: la question de la restitution des formes proverbiales» por Alexandra Oddo Bonnet (pp. 269-287), muy bien documentado estudio que analiza con pertinencia la relación entre el refranero y la comedia; «Guy Lévis Mano traducteur de Gil Vicente, ou le choix de la flânerie» por Laura Alcoba (pp. 289-299).

En conclusión, este libro nos ha parecido de sumo interés para todos los comparatistas y los lectores curiosos para afianzar el conocimiento de la recepción de la Comedia española en la Francia del siglo XVII, pero no solo, porque también se tratará del siglo XVIII con Lesage, del siglo XIX con Hippolyte Lucas, y hasta del siglo XX con Albert Camus. Por fin, esperemos que lo expuesto en estos pocos renglones sea bastante convincente para poder afirmar, con Christophe Couderc en su «Introducción» (p. 13), que en absoluto es cuestión de desdeñar la faena de la identificación de las fuentes, si la tendencia actual de la investigación comparatista incita a pensar de nuevo las relaciones entre el teatro español y el teatro francés, con vistas a una meta todavía más ambiciosa, «une histoire transnationale du goût et de l'esthétique dramatique».