

# Boisrobert, adaptador de la comedia española en Francia en el siglo XVII

**Francisco Guevara**

*Profesor Asociado. Universidad de Sorbona-París IV  
Escuela de Lenguas Modernas, Universidad de Costa Rica  
fguevaraqui@ yahoo.com*

Recibido: 31-01-12 • Aprobado: 27-06-12

## Resumen

Este estudio comporta un balance de las investigaciones que hemos llevado a cabo durante los últimos años en el marco de nuestra tesis doctoral defendida en la Universidad de Sorbona-París IV. Se trata de un análisis sobre la estética de la adaptación en la obra del abad Boisrobert, eminente adaptador de la comedia y de la novela españolas del Siglo de Oro en la Francia de mediados del siglo XVII. Se abordan algunos aspectos dramáticos relacionados con la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, pero se entra, igualmente, en el examen de ciertas nociones de orden histórico, lingüístico y ético, como la cuestión del público mundano y «galante» de la época, tan determinantes en el origen de su obra. Finalmente, haremos hincapié en las últimas investigaciones que han dado cuerpo a los conocimientos adquiridos hasta ahora acerca del carácter adaptativo de la obra del autor.

**Palabras claves:** Boisrobert, siglo XVII, comedia, novela, tragicomedia, teatro clásico, adaptación teatral, estética galante, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*.

## Abstract

This article consists of a brief balance sheet on the researches which we undertook throughout the last years within the framework of our doctoral thesis presented at the University of Sorbonne-Paris IV. In this study over the French literary XVIIth century, we deal with the aesthetics of the adaptation at abbot Boisrobert, and quite particularly in regards to sources of his works pulled of Comedia and of Spanish Novela of the Golden century. We so approach some dramaturgic aspects holding the *inventio*, the *dispositio* and the *elocutio*, but we also go into the analysis of certain notions of historical, linguistic and ethical order, such as the question of the socialite and gallant public of this period, so crucial in the genesis of Boisrobert's work. We finally hint at the last researches which enriched the knowledge acquired so far on the adaptive character of the work of the author.

**Keywords:** Boisrobert, XVIIth century, comedia, novela, tragicomedy, classic theater, courteous stage, aesthetic adaptation, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*.

«*Je vous donneray Boisrobert*»<sup>1</sup>, era una expresión que se decía con frecuencia en los salones mundanos parisinos de mediados del siglo XVII, cuando se deseaba agasajar a los invitados con la presencia de ese «gran encantador de oídos» (*grand dupeur d'oreilles*) que era el abad de Châtillon<sup>2</sup>. De hecho, fue esta cualidad tan gustada en la época que le valió, en gran parte, el lugar privilegiado y fuertemente codiciado que ocupó durante largos años al lado del poderoso cardinal de Richelieu, en tanto que «secretario literario», cargo que se puede imaginar de contornos bastante difusos. Reducido a veces (y sobre todo en el siglo XIX) al papel de simple «gracioso» del cardinal-ministro, como peyorativamente lo describe el crítico É. Faguez<sup>3</sup>, este dotado conversador y repartidor de agudezas y comentarios ingeniosos<sup>4</sup>, prácticamente no ha sido retenido por la historia más que por el papel crucial que desempeñó en la fundación de la Academia francesa en 1634, y cuando lo ha hecho, ha sido con reservas y de manera bastante oscura. Caído en el olvido y descuidado por los estudiosos, fue solo recientemente que François Le Métel de Boisrobert ha despertado la crítica literaria como uno de los principales representantes de la boga de la comedia «a la española» en Francia, vigente durante la Regencia de Ana de Austria y del cardenal Julio Mazarino. Interés además capital, si se tiene en cuenta el hecho de que su contribución fue considerable en el desarrollo de este género en Francia, gracias a su importante producción dramática. Además, no solo es una creación que vio el día en un contexto político tenso, sino que su aparición parecía difícil de prever si se vuelve a ver hacia atrás, en los orígenes de su carrera, donde solo se consagraba a la poesía encomiástica. Nada permitía entonces presagiar que la materia prima de sus propias obras la encontraría en las inagotables minas de la literatura española del Siglo de Oro.

Pero si bien es cierto que este poeta cortesano es ahora mejor conocido como dramaturgo, dejando de lado su papel preponderante de informador

de las nuevas de la Corte y de la Ciudad para su eminente patrón, también es cierto que, hasta el presente, ningún estudio crítico sobre su teatro ni sobre sus novelas le ha sido enteramente consagrado. Comenzando por el hecho de que estos son de acceso relativamente difícil aun hoy día y que no han conocido una reedición coherente y sistemática desde su primera publicación desmembrada en el siglo XVII. La oscuridad en la cual esta obra se ha mantenido se debe, en primer lugar, a ese hecho fundamental, lo cual nos ha conducido, en el marco de nuestras investigaciones, a la preparación de una edición crítica de las obras del autor, teatro y prosa confundidos, relativas a la producción literaria de la península ibérica (Guevara Quiel, 2009).

Resulta forzoso constatar que la historia literaria se ha inclinado principalmente en el estudio de su biografía, como lo muestra la ya añosa obra del eminente Émile Magne, *Le Plaisant Abbé de Boisrobert*<sup>5</sup> (a la que se le puede reprochar el hecho de ser un poco novelesca), así como una tesis doctoral reciente en la que se habla de su estatus de hombre de letras en una época en donde esta categoría encuentra sus orígenes y adquiere verdaderamente sentido (Iline, 2004). Por otro lado, la crítica también se ha interesado en su poesía galante, como lo muestra la excelente edición de los *Epistres en vers* elaborada por Maurice Cauchie, así como algunos artículos recientes<sup>6</sup>. Pero la crítica ha olvidado, sobre todo, que Boisrobert fue un excepcional adaptador de la comedia y de la novela españolas del Siglo de Oro. La edición comentada y organizada a la cual nosotros nos hemos consagrado estos últimos años busca, de este modo, devolverle el lugar que se merece entre los autores de su tiempo y a servir, sobre todo, de punto de partida a nuevas y profundas reflexiones de manera objetiva y metódica. Un trabajo de reenfoque y de recontextualización se impone así a partir de nuevas perspectivas, sobre todo en cuanto a las relaciones que esta obra mantiene con la producción literaria de la época en términos de recepción y, sobre todo, la influencia

que ella ha ejercido sobre otros dramaturgos franceses contemporáneos<sup>7</sup>. Sin embargo, en este estudio nos centraremos solo en ciertos aspectos generales relativos a la obra del abad.

\*

Hoy día es bien sabido que el siglo XVII francés ha sufrido incesantes oleadas de transmisión de temas hispánicos, novela y teatro confundidos, en proporciones variables según las etapas. Pero la obra de los autores franceses de la primera mitad del siglo, que la han adaptado a la escena francesa, ha sido acogida de manera bastante desigual. En términos de influencia, un clasicismo invasivo (estética auténticamente francesa en la Europa de la segunda mitad del siglo) ha barrido de la memoria todo aquello que no tenga relación directa –como si las grandes obras fueran *causa sui*– con la de los grandes autores de esa época y más allá de ellos. Los más felices y célebres, por razones diferentes, siguen siendo el gran Corneille, Rotrou y Scarron: el primero, por haberse apropiado de la fuente española a tal punto que ha hecho olvidar sus orígenes y por haber marcado con el *Cid* el punto mismo de partida del clasicismo francés; el segundo, por haber hecho, entre otras cosas, hallazgos maravillosos en el plano de la ilusión llamada «barroca»; y el tercero, por haber construido un lenguaje burlesco y original que hasta hoy nos hace reír. Sin embargo, otros autores, como Antoine Le Métel d'Ouille y, principalmente su hermano Boisrobert, han sido simplemente expulsados de los manuales de historia y de crítica literarias sin que sepamos precisamente a qué razones se debe ello. Y aun así, el primero ha merecido y retenido un poco la atención de la crítica erudita gracias al hecho de que él es considerado como el iniciador de la «moda a la española» en Francia, a partir de 1640 aproximadamente.

Pero en lo que concierne a nuestro abad, nos encontramos prácticamente en el vacío. Él aparece

en este contexto como un completo desconocido. Es así que justamente podemos interrogarnos sobre: ¿quién era él?, ¿de dónde salió?, ¿qué fue lo que escribió? A estas preguntas los mejores intencionados responden con frecuencia que se trataba de un simple «bufón» o, a veces, de un poeta pedante (*précieux*), mientras que otros –pero únicamente en algunos trabajos de erudición– lo asocian de forma accesoria, incierta y aleatoria a la poesía galante. Sin embargo, para ser justo, no hay que dejar de lado que algunos estudios universitarios sólidos, aparecidos en el transcurso de los últimos años, le han reservado una acogida más tibia y, a pesar de todo, limitada. Es por ello que, en lo sucesivo, trataremos de aclarar el panorama y de medir la amplitud del trabajo de Boisrobert en lo concerniente a la producción literaria relativa a sus fuentes provenientes de más allá de los Pirineos.

¿Deberíamos insistir sobre el hecho de que la obra de Boisrobert fue elaborada, en su gran mayoría, a partir de comedias y novelas españolas del Siglo de Oro? De hecho, se podría decir sin ambages que lo que la define y la delimita son precisamente sus fuentes. En efecto, sobre el total de dieciocho piezas de teatro que compuso, once encuentran sus orígenes en la literatura hispánica, que la adaptación sea más o menos cercana de la fuente. De igual manera, sus cuatro novelas son casi todas sacadas de comedias mientras que una de ellas resulta de la adaptación de una novela, con dosis variables en el plano de la contaminación.

¿Qué sucede, entonces, con las seis piezas restantes, a saber, *Pyrandre et Lisimène ou l'Heureuse tromperie* (1633), *Les Rivaux amis* (1639), *Les Deux Alcandres* (1640), *Palène* (1640), *Le Couronnement de Darie* (1642) y *La Vraye Didon ou la Didon chaste* (1643)<sup>8</sup>? Habría que comenzar primero con distinguir las dos etapas de la vida del autor como hombre de teatro. Durante la primera, vive bajo los auspicios y la

protección del poderoso cardinal de Richelieu desde 1624 y hasta 1642. Aquí, su trabajo para la escena es de carácter secundario en relación con sus funciones de eclesiástico, de académico y, sobre todo, de «secretario literario» del cardenal. Las obras de esta época se inscriben en los andares febriles de colaboración con el ambicioso proyecto político del amo, que buscaba (y logró) organizar y controlar hasta la creación literaria de su época. Es en este contexto que Boisrobert compone, a diez manos, con el famoso grupo de los «Cinco autores»<sup>9</sup>, *La Comédie des Tuileries* y *L'Aveugle de Smyrne*. Su trabajo dramático consiste, esencialmente, en piezas de teatro trágico-cómicas<sup>10</sup>, género predilecto de Richelieu. Pero también existe una tragedia, *La Vraye Didon*<sup>11</sup>, que es la única que el poeta nos haya dejado y en la cual el abad d'Aubignac reconoce haber metido también la mano<sup>12</sup>. De hecho, Boisrobert no cultivó este género, sin duda muy contrario a su temperamento y demasiado constreñido y fastidioso para su gusto desde el punto de vista dramático, por haber sido sometido a un riguroso proceso de regularización estética. Pero, además de que dichas piezas no están organizadas alrededor de un eje temático dado, la mayoría de ellas ha sido creada con el objetivo, no solo de mantenerse en los favores del gran patrón sino, también, de volverlos a recuperar después de una desgracia inesperada y prolongada en la que cayó en 1641, y de la que se recuperó demasiado tarde, cuando Richelieu estaba próximo a fallecer. Se trata pues de una obra muy heteróclita escrita con un interés más estratégico que estético y que, sin embargo, merece ser estudiada profundamente en lo sucesivo.

El segundo periodo de su vida literaria, la que nosotros hemos designado con el nombre de «periodo español», debuta alrededor de 1650, después de siete años de silencio absoluto en la escena, silencio provocado, sin duda alguna, por la segunda larga desgracia en la que cayó

cerca del sucesor de Richelieu, el odiado cardinal Mazarino, y de la familia real<sup>13</sup>. Así, contrariamente a la etapa precedente, la obra de nuestro autor se sitúa en un contexto y dentro de un proyecto teatral precisos. Esta puede ser entendida, primeramente, en relación con sus fuentes y, en seguida, con su temática, su juego dramático y su gran unidad de tono. La única pieza de Boisrobert perteneciente a este periodo y que no figura en nuestra colección es *La Belle Plaideuse*, pues se trata de una obra en la que nuestro autor toma una verdadera distancia con el mundo de la comedia. La pieza se sale completamente de este contexto no solamente gracias a un matiz mucho más original y, sobre todo, porque vehicula también influencias italianas muy excepcionales en Boisrobert, a quien no se le conoce por ser un admirador de la patria de Marino y de Guarini.

Lo que, sin embargo, parece paradójico es que el carácter adaptativo de su obra ha sido bien identificado por la crítica. Estudios modernos como los de Antoine Adam (1997), Henri C. Lancaster (1929-1942), Alexandre Cioranescu (1969), Roger Guichemerre (1981) y José Manuel Losada Goya (1999) han aportado, de manera directa o indirecta, valiosas informaciones para la localización de las fuentes cuando Boisrobert busca nublar las pistas o simplemente omitirlas (como en el caso de *Les Trois Orontes*<sup>14</sup>, su segunda comedia, en la cual afirma, en el prefacio, que es totalmente de su invención –y que se comprobará ser inexacto–). Así las cosas, hemos hecho un recuento de un total de quince fuentes españolas, entre comedias y novelas, para el conjunto de las obras de Boisrobert que nos interesan. La crítica muestra que siete piezas de teatro y una novela han dado lugar a ocho comedias del abad, es decir: *La Jalouse d'elle-mesme*<sup>15</sup>(1650) adaptada de *La celosa de sí misma* (de Tirso de Molina); *Les Trois Orontes*, esencialmente de *Don Gil de las calzas verdes* (1653), del mismo autor; *La Folle Gageure* (1655) de *El mayor imposible* de Lope de Vega; *Les*

*Généreux Ennemis* (1655) de *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla; *L'Inconnue* (1655) de *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón de la Barca; *Les Apparences trompeuses* (1656) de *Peor está que estaba*, del mismo autor, y *La Belle Invisible* (1656) de la novela de Alonso del Castillo Solórzano, *Los efectos que haze amor*<sup>16</sup>. En cuanto a la pequeña comedia en un acto, *L'Amant ridicule* (1655), esta ha sido compuesta procediendo por contaminación, a partir de *Entre bobos anda el juego*, don Lucas del Cigarral, de Rojas Zorrilla y de *Don Bertrand de Cigarral* de Thomas Corneille.

En relación con las tragicomedias de esta época, dos de ellas son directamente sacadas de piezas de teatro españolas: *Cassandre, comtesse de Barcelone* (1654) proveniente de *La mentirosa verdad* de Juan Bautista de Villegas y *Les Coups d'amour et de fortune* (1656) de *Lances de amor y de fortuna* de Calderón de Barca. La tercera, intitulada *Théodore reyne de Hongrie*, resulta de la adaptación de una novela del mismo Boisrobert, *L'Inceste supposé*<sup>17</sup>, que, a su vez, como lo indica el abad en términos poco precisos en la dedicatoria de la obra, es un «tema sacado al desnudo del español». En realidad, lo que hemos tratado de mostrar en nuestro trabajo es que esta pieza (y por consiguiente la novela) es el fruto de la contaminación entre la tragicomedia *L'Inceste supposé* de La Caze –luego un poema dramático francés–, y la novena novela de la colección *Desengaños amorosos* de María de Zayas y Sotomayor, llamada *La perseguida triunfante*.

Por último, el abad de Châtillon ha escrito igualmente una colección de novelas importantes, *Les Nouvelles héroïques et amoureuses* (1657)<sup>18</sup>, que él introduce también como inspiradas directamente de la literatura hispánica, afirmación que hemos podido constatar, en el trascurso de nuestras investigaciones, no ser tan exacta como lo pretende. Si bien es cierto que todas las novelas han sido transpuestas en modo narrativo a partir de

piezas de teatro, también lo es que solo la tercera y la cuarta tienen una fuente española única y directa, mientras que la primera y la segunda han sido concebidas por contaminación y plantean, a causa de este hecho, problemas considerables desde el punto de vista de la *inventio*. Incluso, podríamos decir de inmediato que es sobre Boisrobert que recae el mérito de haber adaptado, el primero en Francia, una de las más emblemáticas comedias, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (con *La Vie n'est qu'un songe*), a pesar de que es hecha en prosa y reducida a una intriga muy simple. En la novela *Palabras y plumas* de Tirso, que Scarron ya había adaptado en *Plus d'Effets que de paroles*, título homónimo al de la novela de Boisrobert, este sigue muy de cerca el modelo hispánico.

En cambio, referente a *L'Heureux Désespoir*, se puede pensar que este relato es el resultado de la combinación de la tragicomedia *L'Heureuse Constance* de Rotrou y de la pseudo-historia *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita. El problema que plantea esta novela, en relación con sus fuentes, es tanto más complejo y que la crítica ha demostrado que la pieza de Rotrou en cuestión, mezcla dos comedias de Lope de Vega: *Mirad a quién alabáis* y *El poder vencido y amor premiado*. Boisrobert viste de una atmósfera hispano-morisca una intriga que Rotrou ambienta en Hungría y en Dalmacia. Por último, en lo que concierne a la novela *L'Inceste supposé*, donde es muy difícil establecer la parte de contaminación existente, Boisrobert podría haber recurrido a una pieza homónima de La Caze, en cuanto a la *dispositio*, mientras que, en cuanto a la *inventio*, sería a la novela de María de Zayas, *La perseguida triunfante*, inserta en la colección *Desengaños amorosos*, a la que, probablemente, haya recurrido.

Cabe destacar que Boisrobert no es el único en trabajar sobre un tema hispánico particular. También es posible que varios otros autores adapten, imiten o traduzcan ciertos dramas susceptibles

de interesar al público mundano, como el caso de *Casa con dos puertas* adaptada, anteriormente, por D'Ouville o, incluso, *Obligados y ofendidos* retocada, a su vez, por Scarron y Thomas Corneille. Todo ello le permitió a Boisrobert prevalerse de una tradición española en su país y adquirir cierta legitimidad para contribuir fuertemente a enriquecer la tendencia. Esta referencia al teatro español marca igualmente los dos modos de representación que nos interesan, con un modo dramático primero, caracterizado por una preocupación mayor en la aplicación de las reglas de unidad tal y como se practican en Francia a mediados del siglo XVII, y, en seguida, un modo narrativo en donde el autor da libre curso a su imaginación novelesca. Es, en esta perspectiva, mucho más ambiciosa, que hemos enfocado el conjunto de las obras de nuestro autor, de suerte que se pueda dar cuenta de ellas de manera coherente y sistemática. Pues, en efecto, hemos podido constatar que las novelas mantienen una red de correspondencias estrechas con la producción teatral, formando así una especie de diálogo que comporta una gran unidad temática y estructural.

En este sentido, tres circunstancias vienen a favorecer el proyecto literario de nuestro autor: la coyuntura histórica primero, que acoge con entusiasmo la comedia en Francia, aspecto hoy ampliamente conocido; las relaciones que mantenía Boisrobert con su hermano D'Ouville, gran conocedor de la cultura y de la literatura hispánicas contemporáneas y, finalmente, la abundante actividad de los salones mundanos, donde reina la ideología de la sociedad galante y donde la mujer juega un papel verdaderamente preponderante. Boisrobert ha sabido dirigirse a ellas y exaltar su imagen en sus obras. Él acomoda así, de forma muy particular, la materia prima proveniente de España al gusto del día y trata de someterla, en mayor o menor grado, a las reglas de la dramaturgia francesa, puesto que, al fin de cuentas, se contenta con seguir de cerca el mismo esquema

estructural de las obras-fuente. En todo caso, lo que él declara en el *Advis au Lecteur de La Folle Gageure*, cuando se refiere a una obra que está preparando para el año entrante y que resultará ser la mismísima *Cassandre*, declara: «*Je l'ay rendu juste & poly, de brut & de deregé qu'il* [el tema] *estoit*»<sup>19</sup>. Observación que no deja de llamar la atención del lector, sobre todo cuando se sabe que es una en la que más se amolda al esquema original español.

Así, favorecido por la coyuntura histórica y cultural del momento, nuestro abad –aunque parezca incompatible con su condición de eclesiástico (cosa nada excepcional en su época, dicho sea de paso)– busca captar la atención del público mundano y galante a la moda, compuesto por nobles y por algunos miembros de la burguesía. Este público se inscribe en una nueva geografía social y en una concepción de la vida en donde la noción de «amor» adquiere un valor importantísimo, la que ha desalojado el «reino de *Tendre*» –en alusión a los ideales amorosos que concibiera Mlle de Scudéry en su famosa *Clélie*– para instalarse ahora en el feudo de «Coquetería», que tan detallada y admirablemente nos refiere el homólogo abad de Pure, gran especialista del tema, en su novela *La Prétieuse*. De manera que, todo aquello de lo que discurre tan doctamente Boisrobert en materia amorosa –como «gran presbítero de los salones mundanos» que es y como se complacen en llamarlo algunos de sus detractores contemporáneos<sup>20</sup>–, lo encontramos igualmente reflejado en la escena teatral: amor, galantería, celos, infidelidades, matrimonios forzados, mujeres inocentes o hábiles cortesanas, autoridad patriarcal que impone maridos no deseados, y tantos otros temas de actualidad que rodean y hasta obsesionan a la sociedad mundana de la época. Es, en este contexto, que se puede explicar el retorno del abad al teatro después de tantos años de silencio: la existencia de esta sociedad y el amplio conocimiento que él tenía de ella, donde, además, logra

imponerse como alguien indispensable para darle brillo y jovialidad (de ahí la primera frase con la que comienza el presente estudio). De suerte que los gustos particulares del periodo 1640 a 1660, al igual que la existencia de ese público galante, han permitido a Boisrobert desarrollar prodigiosamente una estética y una temática que fueron acogidas no sin gran entusiasmo por las «honestas gentes» (*les honnêtes gens*) de la época.

Podríamos decir, con Claude Bourqui (2006), que es justamente alrededor de 1650, cuando Boisrobert hace su regreso triunfal a la escena, cuando los temas dramáticos y la elaboración de su disposición atestiguan de una clara evolución del gusto. La comedia de «salón» *La Folle Gageure*, por ejemplo, es un caso perfecto de esta estética. En esta pieza, el telón no solo se abre en el marco prestigioso de un salón mundano perteneciente a una gran princesa, en donde acuden los grandes ingenios para recitar alegremente sus versos galantes, sino que, también, pone en escena, un héroe particular que es Lidamant, obligado a lanzarse, con la ayuda de su tramposo e ingenioso sirviente, Filipin, a toda suerte de estrategias para conquistar el objeto de su nueva pasión, la joven y casta Diana, reclusa en su casa (ahora prisión) por su celoso y paranoico hermano, Télame. El casanova Lidamant, nada más haber conocido la existencia de esta Diana, deja de un lado una conquista recentísima que acaba de hacer, triunfando así de la difícil y bella Astérie, abandonada por él esa misma mañana. Este galán, que agobiaba con sus dulces frasecitas de amor a la incauta Astérie, corre a cambiarla por Diana y se expresa así: «*je cajole Asterie / Par divertissement & par galanterie, / [mais] Ce n'est pas un objet qui me puisse engager*». (v. 312-314)<sup>21</sup>, y agrega: «*ce que j'entreprends c'est par galanterie*» (v. 244). De manera que, cuando el sirviente se espanta de un cambio tan repentino, replicando con estos versos: «*Quoy? desja cette belle est hors de vostre cœur?*»<sup>22</sup>» (v. 262), el ilustre caballero se apresura a responderle

en los términos siguientes: «*Ce n'est point par les yeux que ton maistre s'est pris, / Le caprice tout seul regne dans mes esprits; / C'est une gageure & par galanterie / Que je veux employer toute ton industrie, / Ce n'est point un effet d'amour ni d'amitié [...]*»<sup>23</sup>, (v. 270-274). Todo lo cual parece confirmar que ese es el nuevo tipo de amor a la moda, y que es ahí donde se perciben claramente las intensiones ideológicas del autor.

Entre tanto, Boisrobert era consciente de que su Musa no era muy creativa. Como otros adaptadores franceses, él sabe reconocer el genio inventivo de los españoles, su imaginación y su vena desbordantes, originales y apasionadas, ya sea en la poesía dramática o en la prosa novelesca. Y, desde el punto de vista de la invención, las consecuencias se dejan rápidamente sentir, como bien lo ha visto Catherine Marchal-Weyl en un estudio especializado llamado *Le Tailleur et le frippier* (2007): primero en el plano de la novedad, que interesa no solamente a los espectadores y a los lectores sino, también, a los poetas dramáticos con la puesta en escena de una profusión de peripecias y de *quiproquos* capaces de retener la atención del público. En el primer caso, tenemos, por ejemplo, el *Advis au Lecteur de La Folle Gageure* ya citado, en donde Boisrobert anuncia, con las siguientes palabras, la publicación de su próxima pieza, la *Cassandra*:

*"Je t'en promets une dans fort peu de temps que j'ay tirée du mesme Autheur Espagnol, sous le titre de la Verité menteuse. Je me suis plusieurs fois estonné en la lisant, comment les Illustres Corneilles, qui nous ont desja donné de si beaux & de si merveilleux Ouvrages, & leurs inferieurs encore que nous voyons quelquefois traiter des sujets si pitoyables, n'ont point decouvert celui-ci si plein de richesse & d'invention. Je puis dire avec verité, que le grand Lope de Vega s'y est surmonté luy-mesme, je ne vy jamais rien de si beau ny de si brillant"*<sup>24</sup>.

En el único caso donde Boisrobert busca atribuirse la paternidad de la invención es en una de sus comedias llamada *Les Trois Orontes*, cuando declara, en la dedicatoria, que: «*Si cét Ouvrage*

Comique n'estoit qu'un pur effet de mon imagination, & s'il ne se trouvoit recommandable que par ses vers assez enjoüez, & par sa disposition assez juste & assez naïfve»<sup>25</sup>, y cuando agrega, en el *Advis de La Folle Gageure*, que: «si nous nous donnions quelquefois la peine d'inventer, les Espagnols ne seroient pas les seuls maîtres des belles inventions»<sup>26</sup>; existen todas las razones para desconfiar de lo que él dice, pues es manifiesto que no pudo haber elaborado esta pieza sin haber tenido en las manos *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina, no solamente en virtud de la semejanza impresionante y evidente entre las dos intrigas sino, también, por la organización estructural similar que las relaciona.

En revancha, si el autor aprecia la originalidad de los temas hispánicos, no piensa lo mismo en cuanto a la organización de las intrigas. Boisrobert se muestra más bien muy crítico en este aspecto. En el mismo aviso de *La Folle Gageure*, dice que «si nos Muses ne sont aussi inventives que les Italiennes & les Espagnoles, elles sont au moins plus pures & plus réglées» (líneas 32-34)<sup>27</sup>. Y, en la dedicatoria hecha a Philippe Manzini, en *Les Coups d'amour et de fortune*, declara que ha debido: «rectifier la disposition de ce sujet Espagnol» [rectificar la disposición de este tema español]. Los temas son así evaluados en función del sistema de unidades de tiempo, lugar y acción, tal y como se entiende y se practica en Francia en esta época. Boisrobert cree estar así en la obligación de amoldar la comedia a la normativa francesa para que se adapte a los criterios de verosimilitud exigidos en su país o, al menos, que se le aproximen. El poeta nos explica, incluso en el mismo aviso, tan elocuente y cargado de datos, la manera en que él ha procedido para lograrlo:

*“Si elle mérite quelque loüange, j'y dois prendre quelque part, puisque non seulement j'en ay retranché toutes les choses importunes & superflües, qui faisoient peine à l'esprit, mais que je pense encore en avoir rectifié plusieurs autres qui faisoient*

*autant de peine au jugement. S'il te plaist, Lecteur, te donner la peine de lire cette Comedie dans l'Espagnol, sous le titre qui luy est donné, du plus grand impossible, tu m'advouïras que je n'ay pas fait un petit effort de l'avoir en quinze jours si proprement habillée à la Françoisé, & le Frippier ne te paroïtra peut-estre pas moins adroit que le Tailleur”*<sup>28</sup>.

Pero nuestro autor va incluso hasta decir, en el aviso de *Cassandre*, que Juan Bautista de Villegas pudo haber pasado por el más grande poeta dramático de su siglo si hubiese concebido el mismo desenlace que él propuso en su adaptación:

*“Si Villegas Espagnol assez obscur, qui a este assez heureux pour trouver un si beau nœud, eust eu la mesme fortune dans le des-nouëment, cette seule production l'auroit sans doute esgalé aux plus fameux Inventeurs de sa nation, & de son siecle. Si comme cette piece est assez rare, il arrive par hazard qu'elle vienne à tomber entre tes mains; j'ay la vanité d'esperer que tu prïseras peut-estre moins les richesses & les profusions de l'Autheur, que ma petite CÆconomie”*<sup>29</sup>.

Y esta palabra de *CÆconomie* [economía], se puede entender siguiendo la definición dada por Furetière (1690): «un Bel ordre et disposition des choses» [un bello orden y disposición de las cosas]. Recordemos que, en el aviso de *La Folle Gageure*, nuestro abad pone en relieve el buscar pulir la pieza de Villegas, *La mentirosa verdad*, y se felicita a sí mismo por el trabajo realizado: «j'ose croire sans beaucoup de presumption, que je l'ay rendu juste & poly, de brut & de deregé qu'il estoit» (líneas 30-32)<sup>30</sup>. Así, los retoques hechos podrían hacer creer que su trabajo de adaptación consiste en ajustar y restringir la imaginación y la pasión españolas a los moldes del decoro francés [la *bienséance*]. Pero visto de esa manera, pareciera que el trabajo de reescritura adquiere una envergadura mucho más importante de lo que supone la concepción de la pieza española en sí misma, la cual es casi desvalorizada o descalificada por su presunta «irregularidad», según los preceptos franceses, y queda reducida al solo mérito de la invención, argumento que parece, a todas luces, desproporcionado, injusto

e inadmisibles. Y para desmentirlo, vamos a constatar que, en realidad, el autor presume más de lo que concretamente ha hecho pues, leyendo minuciosamente su obra, se puede rápidamente percibir que él siguió muy de cerca al autor hispánico, ya sea desde el punto de vista de la *inventio* y de la *dispositio*.

Se puede decir que, en su práctica de la reescritura, Boisrobert ha logrado sacar el mejor partido de la comedia española en su totalidad, de sus personajes y de su temática, así como de los juegos de las apariencias engañosas. Si se puede circunscribir la obra de este periodo bien delimitado, que va de 1649 a 1657 (fechas de la primera y la última representación), se puede decir que las fechas de publicación de sus fuentes hispánicas se sitúan mucho antes, alrededor de 1627 a 1647, a pesar de que algunas de esas comedias fueron representadas a lo largo de las dos primeras décadas del siglo. En cambio, todas se inscriben en el marco de la comedia nueva, que Lope de Vega había logrado definitivamente imponer en el teatro español durante el primer cuarto de siglo, con los fundamentos teóricos expuestos en su famoso *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de 1609.

De igual manera, se puede decir que las fuentes de las obras de Boisrobert se dividen, según la taxonomía establecida por Marc Vitse<sup>31</sup>, entre los subgéneros de la comedia palaciega<sup>32</sup> (para la tragicomedia y las novelas) y la comedia palatina<sup>33</sup>, así como de la comedia de capa y espada<sup>34</sup> (para la comedia), no dejando más que un lugar restringido al subgénero de la comedia de figurón<sup>35</sup> (también para la comedia) que, en realidad, no es más que una fuente indirecta, puesto que el autor recurrió, también, a una pieza francesa para escribir la pequeña comedia en un acto, *L'Amant ridicule*, de la cual esta se inspira. En suma, estas obras se distribuyen casi en partes iguales entre las comedias serias y las comedias cómicas.

También podrá notarse que entre los poetas dramáticos a los que Boisrobert acudió, podrá contarse principalmente a aquellos que tomaron el relevo de Lope de Vega en el teatro y que se inscriben dentro del ciclo lopesco» y del ciclo «calderoniano». De hecho, si el «Fénix de los ingenios» es tan poco representativo en la producción literaria de nuestro abad, es que, al igual que los franceses de mediados de siglo, él «no se fiaba» de un autor considerado como muy «irregular» y como un recalcitrante enemigo de los preceptos de Aristóteles (visto y corregido por los franceses), mientras que, al contrario, se puede decir que Lope está muy presente en las primeras adaptaciones de la comedia en Francia, sobre todo en las tragicomedias de Jean Rotrou. Es por ello que Boisrobert no adaptó más que una obra de este español, *El mayor imposible*, pieza híbrida que combina dos lugares (la corte y la ciudad), dos grupos de personajes (la realeza y los gentilhombres) y dos intrigas, la de la comedia palatina, que gira en torno a la enfermedad y las próximas bodas de la reina de Nápoles con el rey de Aragón, y la de la comedia de enredo, que da lugar a la acción y que trata de la famosa apuesta sobre la imposibilidad de custodiar a una joven mujer en su casa, intriga que se inscriben en la línea directa de las comedias domésticas, con la presencia de un gracioso al que le corresponde poner en práctica todas las burlas y los diversos estratagemas que amenizan la obra. Pero, a pesar de esta doble intriga, que se considera como yendo en contra de las exigencias de concentración de la acción, el abad de Châtillon no ha podido sustraerse a la excelencia de la pieza, como lo ha anotado muy justamente Christophe Courderc (1997) en su tesis doctoral. En efecto, este modelo le permitía transponer en la escena una verdadera muestra de lo que acontece en un salón francés mundano de la época, en el que trona una gran dama de la alta sociedad, la condesa de Pembroc (personaje que realmente existió en la era isabelina), y de abordar además, pero bajo un ángulo diferente, el tema fundamental de los

celos, tan caro al medio mundano de la época. La pieza del Fénix no está, sin embargo, desprovista de una cierta unidad, pues el autor tiene el cuidado de establecer una red de relaciones entre la intriga intercalada y la intriga que intercala, y que garantiza al final un desenlace feliz de doble matrimonio. En el caso de la novela *L'Heureux Désespoir*, sus fuentes españolas son indirectas puesto que ya se ha visto que *L'Heureuse Constance de Rotrou*, que es la fuente de la novela de Boisrobert, es sacada por contaminación de *Mirad a quien alabáis* y de *El poder vencido y amor premiado*, o sea, dos comedias palatinas de Lope.

En este sentido, no es sorprendente constatar que Boisrobert se consagra principalmente a la comedia con ocho piezas de teatro<sup>36</sup>, mientras que solo elabora tres tragicomedias cuando este género comienza a decaer a mediados del siglo. Es todo lo contrario de lo que sucede durante el «periodo Richelieu», donde la tragicomedia es absolutamente dominante (cinco de sus seis piezas). De tal manera que, a pesar de las modificaciones necesarias que el autor debió introducir en sus adaptaciones, contrariamente a la imagen despreciativa que él nos envía de la comedia, según la cual sus modelos son piezas «irregulares», Boisrobert sacaba provecho de un material cuya estructura hacía cómodas dichas adaptaciones, sobre todo en lo que se refiere a la cuestión temporal y espacial. De hecho, hay que recordar que los autores del ciclo lopesco –Tirso a la cabeza– pero sobre todo los del ciclo calderoniano, tienden a estrechar las intrigas en el tiempo y en el espacio, aspectos que, sin lugar a dudas, buscaban dar cuenta de la virtuosidad de los autores españoles en la elaboración y organización de la intriga, con el riesgo de caer en la inverosimilitud, sobre todo cuando se concentran muchas peripecias en muy poco tiempo y en uno o dos espacios solamente. Si para los franceses, eso es un indicio de verosimilitud, para los españoles, al contrario, resulta muy artificioso pero, al menos, queda garantizado el placer del espectador, tal y

como lo ha subrayado C. Marchal-Weyl. La unidad de tiempo y espacio que se encuentran en esas comedias se extiende, entonces, hasta las obras de capa y espada de Boisrobert, así como en sus tragicomedias de palacio, lo que demuestra que el escogimiento de las fuentes no es pura casualidad.

En lo que se refiere a la unidad de acción, existen todas las razones para desconfiar todavía más de lo que nos dice el abad –así como otros adaptadores de su generación– pues todos se amoldan, en mayor o menor proporción, a la fuente original misma, su estructura y su disposición. El hecho es que, en la mayoría de las veces, él se contenta con transmitírnosla casi tal cual, sin verdaderas variaciones de fondo, o solo con ciertas modificaciones de poca envergadura. Este fenómeno es todavía más interesante cuando se sabe que la comedia española reposa sobre una estructura muy sólida<sup>37</sup>, en donde se establecen juegos bipolares que se responden unos a otros en un conjunto perfectamente armonioso, y que tiende a explorar el máximo de variantes posibles, todo lo cual nos da una imagen totalmente diferente de la que nos ofrece Boisrobert (y sus contemporáneos también) cuando explica cómo realiza sus adaptaciones: ¿se trata de un desconocimiento absoluto de su organización profunda o de una restricción a la cual no puede sustraerse dentro de la normativa francesa? Sea lo que fuere, a pesar de todo lo que dice en sus avisos al lector y en las dedicatorias, sobre los poetas dramáticos españoles, queda desmentido en los hechos, no solamente por el volumen impresionante de adaptaciones llevadas a cabo sino, también, por el grado de conformidad de la imitación a la fuente. Invocamos, por ejemplo, la *Cassandre*, donde el autor se felicita por su «economía» y por haber creado una obra maestra a partir de la comedia de Juan Bautista de Villegas. Es suficiente leer la pieza española y compararla con la de Boisrobert para darse cuenta de que *La mentirosa verdad* está organizada de manera perfectamente coherente, y que aquello que Boisrobert

considera como debilidades en esta obra, no es más que una interpretación subjetiva por medio de la cual él busca nublar las pistas sobre aquello que pueda evocar el reciente y sangriento episodio de la guerra civil de la Fronda (1649-1653), por la que acababa de pasar Francia, y que sería de muy mal gusto recordar en una comedia representada frente al público cortesano y ciudadano. Lo cierto es que, efectivamente, en la pieza de Villegas, hay episodios subversivos del pueblo contra el poder del príncipe, así como ánimos de insurrección por parte de los súbditos, todo lo cual recuerda fuertemente lo que sufrió el rey en carne propia durante sus jóvenes años. La situación es todavía delicada en Francia cuando Boisrobert propone su adaptación, de manera que el autor busca borrar todo recuerdo de ese conflicto en su pieza. La mala fe reside, pues, en atribuirle a la obra española defectos que, en realidad, no tiene, y que le son atribuidos por la situación particular por la que atraviesa su país. Digamos que, a pesar de ello, y de ciertas incoherencias notorias en las adaptaciones, las obras transpuestas conservan en sí su propia unidad estructural, ligada a la redistribución de ciertos procedimientos, los cuales obedecen a la estética teatral que reina en Francia.

Se puede constatar, entonces, que la obra a la española de Boisrobert comporta una serie de interferencias genéricas que tejen relaciones estrechas no solamente entre sus propias creaciones literarias sino, también, en relación con las de otros autores franceses y españoles de la primera mitad del siglo, ya sea en prosa o en verso. Se trata de una interdependencia literaria que, desde el punto de vista de la adaptación, mantiene y da una gran coherencia al conjunto. Novelas y comedias españolas son así puestas a contribución para forjar comedias, tragicomedias y novelas cortas francesas en todas las combinaciones posibles. Es una lógica de la escritura que hace que los modos narrativo y dramático adaptados se presenten como complementarios e interdependientes. De ahí el interés

manifiesto que representa para nosotros el hecho de haber elaborado una edición crítica que reúna dramaturgia y narración a la vez, para así dar cuenta de este tipo de interferencias. En efecto, las adaptaciones operadas por nuestro autor no van solamente del teatro hacia el teatro y del teatro a la novela sino, también, de la novela al teatro y de la novela a la novela. A partir de ahora, la crítica debería interesarse en el estudio de los modos de escritura en paralelo con los procesos de adaptación en Boisrobert. Ya se sabe que la reescritura es una regla universalmente seguida por los autores del siglo XVII, respaldados por el principio de imitación, con lo que cabe así interrogarse: ¿cómo funciona en particular, en el caso del abad, sobre todo cuando nos hacen falta instrumentos para comprender a fondo esta práctica, en la ausencia de manuales o de teorías al respecto hechas en esa época?, ¿qué datos nos libra el autor en sus textos liminares dirigidos a sus lectores o en sus dedicatorias, más aun cuando el paso de un modo al otro, o la simple oposición de dos modos, implican una reformulación de los medios de escritura propios?

Por otra parte, estos textos exigen un análisis exhaustivo de la escritura tópica en la novela como en el teatro, en relación con la retoma de motivos y de temas de una obra a otra, con los matices y las variantes que puedan existir. ¿De qué manera estas variantes favorecen el discurso retórico en una obra dada y en qué medida las obras de Boisrobert son una «tribuna de propaganda ideológica» o verdaderos objetos de arte? ¿En qué medida el discurso es desviado o desplazado cuando se pasa de la comedia y de la novela al teatro y a la prosa de Boisrobert? ¿Existe alguna ideología cambiante o actitudes diversas del dramaturgo en relación con la adaptación, sobre todo si se compara el «periodo Richelieu» con el «periodo español» del autor? ¿Cuál es el alcance del sistema axiológico que se desprende de sus obras: se contenta él con adoptar ingenua y meramente una «moda pasajera», como lo piensa la mayoría de los críticos, o nos encontramos frente a una verdadera

corriente literaria? ¿No refleja más bien el sentimiento profundo de una sociedad en plena mutación y que se precipita vertiginosamente hacia un nuevo orden de cosas en el plano histórico y literario? Sin olvidar la cuestión fundamental del horizonte de recepción teorizado por Hans Robert Jauss (1978), deberíamos también interrogarnos sobre los desafíos retóricos relativos a la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, de manera que se pueda establecer, en términos precisos y eficaces, el alcance de esta obra y de su discurso dramático.

Durante más de tres siglos, la obra de Boisrobert se ha quedado en la sombra del olvido, dado que la comedia del famoso Molière prácticamente ha enviado al limbo casi todo aquello que fue creado en el ámbito de este género dramático, cuando hizo su triunfal e implacable aparición en la escena parisina. El escasísimo teatro de nuestro autor, que ha sido publicado en el último siglo, nos ha llegado con escogimientos editoriales injustificados que han distorsionado completamente su trabajo, puesto que obedece a una lógica de lo práctico y de lo inmediato. Ahora bien, el naufragio que conoció la carrera de Boisrobert después de la desaparición de su poderoso amo Richelieu, le permitió madurar sus ideas y proyectarse en una estrategia llamada «del éxito» –según los términos en que lo describe el especialista Alain Viala (1985)–, la cual volvió a ponerlo a flote y lo relanzó en una etapa importante de creación literaria frenética. El éxito de estas obras (escaso para algunas de ellas) muestra bien la acogida favorable que tuvieron en una época bastante convulsa pero muy exigente desde el punto de vista ético y estético.

\*

Es interesante ver que Boisrobert no se desvía del teatro hasta el final de su vida, cuando las críticas agresivísimas y gratuitas, como las de Baudeau de Somaize, deseoso de hacerse un nombre en el medio literario y mundano a costa suya, comenzaron a hacer estragos en su imagen. *La Théodore*,

su última obra de teatro, y el segundo volumen de *Epistres en vers* (de 1658 ambos), constituyen prácticamente las últimas manifestaciones de su personalidad literaria. ¿Se daría ya cuenta el autor de que el viento comenzaba a soplar en otra dirección? En todo caso, es cierto que, hacia 1660, una nueva estética comenzaba a fraguarse un lugar en la escena francesa, con requerimientos muy distintos a los que nuestro abad se había consagrado en el último decenio de su vida. No es por casualidad si el fabulista La Fontaine, después de haber asistido a la representación de los *Fâcheux* de Molière (a la que seguramente asistió también nuestro poeta), en el castillo de Vaux-le-Vicomte, en donde Boisrobert contaba con la protección del espléndido Nicolas Fouquet, escribe, en 1661, una carta a su amigo François Maucroix en la cual expresa lo siguiente: «*Nous avons changé de méthode: / Jodelet n'est plus à la mode, Et maintenant il ne faut pas / Quitter la nature d'un pas*»<sup>38</sup>.

Y «Jodelet» no es tanto aquí el célebre actor cómico tan conocido por representar papeles de personajes sacados de la comedia sino, más bien, metonimia de esta y del gusto español ahora considerados como arcaicos, sinónimo de artificio y de irregularidad, lejos de lo natural y de lo verosímil. Indistintamente de este giro mayor, inexorable e indeleble, que asestó un golpe mortal al gusto hispánico en Francia, la obra de Boisrobert no pide más que ser debidamente conocida y revistada, para devolverle el lugar que tuvo y que merece entre los poetas «clásicos» del Parnaso.

## Notas

1. En nuestra traducción: «Yo les prestaré a Boisrobert». Es Tallemant des Réaux (1960, t. 1, p. 408) quien cuenta esta anécdota.
2. Ver *Epistres en vers*, ed. Maurice Cauchie, París, Hachette, 1921, t. 1, p. 245.

3. Es lo que declara Émile Faguez, por ejemplo, en la *Revue Hebdomadaire*, 22 mayo 1909, vol. 4, pp. 516-543. Ver también el *Feuilleton du Temps*, del 1.º de julio del 1911, página literaria.
4. *Bons mots*, en français. La expresión es de difícil equivalencia en lengua española.
5. Émile Magne (1909) consagra la obra entera al autor. Si su enfoque es algo novelesco, el estudio contiene valiosísimas informaciones bibliográficas y numerosos documentos raros que él reeditó e insertó aquí.
6. Ver en particular Bernard Bray (1993, pp. 135-147).
7. La crítica ha destacado principalmente la importancia de *La Belle Plaideuse* en la elaboración del *Avare* de Molière.
8. Boisrobert ha clasificado todas sus piezas dentro del género de la tragicomedia, aunque sea en la primera edición de estas, excepto *Didon*, titulada como tragedia.
9. Integrado por Boisrobert, Guillaume Colletet, Pierre Corneille, Claude de l'Estoile y Jean de Rotrou.
10. Concerniente a *Les Rivaux Amis* y a *Les Deux Alcandres* la crítica alude, con muchas dudas, a ciertas fuentes españolas que, sin embargo, no ha logrado identificar con precisión. En realidad, Boisrobert no hace más que desarrollar aquí algunos tópicos que también se pueden encontrar indistintamente en otras obras de la época.
11. Se trata de la única pieza de Boisrobert que ha sido objeto de una reedición en el siglo XX, gracias al interés particular que tiene desde el punto de vista del género y porque se hace eco de la *Didon* de Scudéry. Ver Christian Delmas (1992).
12. «*J'ai eu, dit d'Aubignac, quelque part au sujet et à la disposition de cette Pièce*», [Yo tuve, dice d'Aubignac, parte en la elaboración de este tema y en la disposición de la pieza]. Ver *La Pratique du théâtre* (2001, pp. 151-152).
13. La segunda desgracia de Boisrobert se sitúa justo antes del 8 de mayo de 1655, y se prolonga hasta el 18 de febrero de 1658. Los devotos de la corte (principalmente el padre Annat, confesor del rey, que nuestro abad tuvo la mala idea de remedar para burlarse), aprovecharon para expulsarlo de la corte, acusado de impiedad, bajo pretexto que había blasfemado en presencia de las sobrinas de Mazarino, después de haber perdido mucho dinero jugando contra ellas. Es lo que dejó consignado el 6 de junio de 1655 el médico Gui Patin, en una carta dirigida a su amigo Charles Spon. Ver *Lettres de Gui Patin* (1846, t. 2, p. 179). Tallemant des Réaux (1960, t. 1, p. 411-412) confirma ese relato. En realidad, esta desgracia proviene de los altercados que mantuvo con Abel Servien, superintendente de finanzas, quien acusaba a Boisrobert de haber sido el causante de su propia desgracia cerca de Richelieu. Servien contribuyó mucho en el despido de Boisrobert. *La Muze historique*, del sábado 23 de febrero de 1658, anuncia el recobro de sus favores ante la corte (Loret, 1877, t. 2, pp. 447-448).
14. En realidad, las dos únicas piezas de teatro para las que Boisrobert indica precisamente sus fuentes son *La Folle Gageure*, que dice ser adaptada de *El mayor imposible* de Lope de Vega, y *Cassandre, comtesse de Barcelone*, sacada de *La mentirosa verdad* de Juan Bautista de Villegas.
15. Concerniente a las fuentes de las comedias, Boisrobert se guarda, en general, de hacer alusión al nombre del autor de la pieza que él adaptó, y se contenta en señalar que son sacadas de «un famoso autor español». Pero, en el caso de la pequeña comedia en un acto, *L'Amant ridicule*, que no tiene dedicatoria, y de *La Belle Invisible*, él se calla totalmente sobre la proveniencia de la fuente. Solo en *Les Trois Orontes* declara que es totalmente de su invención, pero ya veremos que esta afirmación es inexacta.
16. En el texto original de la colección *Los alivios de Casandra* (1640), se lee indistintamente: *Los efectos que haze amor* y *Los afectos que haze amor*.

17. *Théodore, reine de Hongrie* es, a nuestro criterio, la adaptación de la novela *L'Inceste supposé*, la segunda de la colección *Nouvelles héroïques et amoureuses*.
18. Esta colección, salida en mayo de 1657, contiene cuatro novelas cuyos títulos son los siguientes, por orden de aparición: 1. *L'Heureux Désespoir*, 2. *L'Inceste supposé*, 3. *Plus d'Effets que de paroles* y 4. *La Vie n'est qu'un songe*.
19. Nuestra traducción: «Yo la he vuelto justa y pulida, de bruta e irregular que estaba».
20. Ver la acerba *Boscorobertine*, que es un panfleto anónimo contra Boisrobert y que relata, con celos y sumo desprecio, el éxito mundano del abad: «él habla sin cesar sobre el amor». In *Le Plaisant abbé...*, ed. Émile Magne, *Op. cit.*, p. 412.
21. Esta enumeración de versos corresponde a la que nosotros hemos establecido en nuestra edición crítica de las obras de Boisrobert. Nuestra traducción: «Yo seduzco a Astérie / Por diversión y por galantería / [pero] No es un objeto que me pueda comprometer». Y agrega: «lo que he emprendido es por galantería».
22. Nuestra traducción: «¿Qué? ¿Esta bella ya está fuera de su corazón?».
23. No por el momento, pero será suficiente con que vea el retrato de Diana por primera vez para que se enamore de ella apasionadamente. Recordemos, por cierto, que es de esta manera convencional en que deben nacer los amores apasionados según las leyes de la galantería, es decir, con la escena de la primera vista, ya sea directa (cuando se observa a la persona en carne y hueso) o indirectamente (a través de un retrato, por ejemplo). Se trata de un lugar común (topos) de la literatura novelesca del siglo XVII francés y que el erudito Jean Rousset (1981, pp. 69-88) explica detalladamente en su obra. Nuestra traducción de estos versos: «No es por los ojos que tu amo lo ha hecho / Solo el capricho reina en mi mente / Es una apuesta y por galantería / Que yo deseo desplegar todo mi ingenio, / No es un efecto de amor ni de amistad [...]».
24. Nuestra traducción: «Te prometo otra pieza en muy poco tiempo que saqué del mismo autor español, bajo el título de la *Verdad mentirosa* [en realidad, *La mentirosa verdad*]. Leyéndola, me he preguntado varias veces por qué los ilustres [hermanos] Corneille, que ya no han dado tan bellas y tan maravillosas obras, e incluso aquellos autores inferiores que vemos a veces tratar temas tan lamentables, no han descubierto este tan rico y lleno de invención. Puedo decir verdaderamente que el gran Lope de Vega se ha sobrepasado a sí mismo en ella. Jamás he visto nada más bello ni más brillante».
25. Nuestra traducción: «Si esta obra cómica no fuera más que el puro efecto de mi imaginación, y si no se recomendará a sí misma por sus versos bastante joviales, y por su disposición bastante justa y natural [...]».
26. Nuestra traducción: «si nos diéramos la pena de inventar, los españoles no serían los únicos maestros de las bellas invenciones».
27. Estos números de línea corresponden igualmente a los establecidos en nuestra edición. He aquí la traducción: «si nuestras musas no son tan inventivas como las italianas y las españolas, al menos son más puras y más regulares».
28. Nuestra traducción: «Si [esta pieza] merece algún elogio, yo debería recibirlo también con ella, porque no solamente le quité todas las cosas inoportunas y superfluas que obstruían la mente, sino que también pienso haber rectificado todas aquellas que afectaban mucho la capacidad de juicio. Si quisieras, Lector, darte la pena de leer esta comedia en español, bajo el título con el que es conocida del *más grande imposible* [en realidad, *El mayor imposible*], tendrás que confesar que mis esfuerzos no han sido pequeños para haberla vertido a la francesa de manera tan pulcra en solo quince días, y que tal vez el confeccionador de trapos no te parecerá menos diestro que el sastre».
29. Nuestra traducción: «Si Villegas, español bastante oscuro, que tan felizmente ha encontrado un nudo tan bello, hubiese tenido la misma suerte en el

desenlace, sin duda alguna esta sola producción lo hubiese igualado a los más famosos inventores de su nación y de su siglo. Si esta pieza, que es bastante rara, llegara por casualidad a caer entre tus manos, tengo la vanidad de esperar que tal vez tú apreciarás menos las riquezas y la profusión del autor que mi propia adaptación».

30. Nuestra traducción: «Tengo la osadía de creer sin mucha presunción, que yo la he vuelto más justa y pulida, de lo bruta e irregular que estaba».
31. La cuestión de la taxonomía de los géneros en el seno de la comedia sigue siendo un aspecto sujeto a controversia en la crítica especializada. Ignacio Arellano hace el balance en su *Historia del teatro español del siglo XVII* (2005, pp. 129-140) pero, al final de cuenta, se adhiere, aunque con ciertas reservas, a los postulados expuestos por Marc Vitse (1990, pp. 325-327), por ser considerados más coherentes y rigurosos, y fundados en criterios objetivos. Para este, los principales aspectos clasificatorios de las comedias son la extensión variable de los elementos cómicos en las piezas, así como las informaciones geográficas y sociales que estas brindan. Es, pues, el grado de comicidad y el tipo de personaje que lo asume en un lugar dado (el palacio o la ciudad) los que favorecen estas clasificaciones. Se puede, entonces, hablar de comedias serias (donde las secuencias cómicas son muy débiles y asumidas por un personaje especializado perteneciente a las categorías subalternas de la sociedad dramática; aquí encontramos las comedias heroicas, las comedias palaciegas o cortesanas o “de palacio”, así como ciertas comedias domésticas o de capa y espada de tono patético) y de comedias cómicas (donde lo cómico no está únicamente reservado a un tipo específico de personajes sino que es producido por la mayoría de las personas dramáticas, ya sea que se haga un enfoque en sus actitudes ridículas o que tenga que ver con un burlador que se divierte inventando estratagemas. Eso es lo que sucede en las comedias de capa y espada o domésticas, las comedias palatinas –que hay que diferenciar de las palaciegas– y las comedias de figurón).
32. La comedia palaciega o de palacio se caracteriza por tres aspectos fundamentales: los protagonistas son

personas de muy alto rango social, cuya existencia histórica no está necesariamente comprobada; la acción se desarrolla en un palacio o en una corte real que no sean los de Madrid, difusos e intemporales; la carga cómica es muy débil –decoro obliga– y cuando la hay, corresponde a un gracioso hacer reír en casos aislados. La intriga novelesca de estas piezas conlleva el tema de la privanza (el favorito), donde puede haber un conflicto de rango entre los amantes (Vitse, pp. 328-329). Este tipo de piezas está principalmente orientado en Francia hacia la tragicomedia de palacio. Podemos encontrar, en esta categoría, algunas obras como *La mentirosa verdad* y *Lances de amor y fortuna*, así como sus adaptaciones por Boisrobert, *Cassandre, comtesse de Barcelone* y *Les Coups d’amour et de fortune*, respectivamente. Veremos que la Théodore encaja, también, en esta categoría, así como la novela *L’Inceste supposé*, de la cual es la reescritura, puesto que el aspecto cómico está totalmente ausente en esta intriga de palacio. Recordemos que la intriga de *L’Inceste supposé* de La Caze y de *La perseguida triunfante* de Zayas, fuentes de la novela de Boisrobert, están, también desprovistas de cómico. En cuanto a las *Nouvelles héroïques et amoureuses*, estas atañen todas a la comedia palaciega, a pesar de que, en el caso de *L’Heureux Désespoir*, adaptada en parte de *L’Heureuse Constance* de Rotrou, las fuentes de esta última pieza, *Mirad a quien alabáis* y *El poder vencido y amor premiado*, son esencialmente comedias palatinas a causa del universo lúdico en el cual están inmersas. Boisrobert ha eliminado totalmente este aspecto en su adaptación novelesca de esta.

33. La comedia palatina se caracteriza por tres elementos distintos: se desarrolla en un marco exótico al exterior de Castilla, en un universo de fantasía deslumbrante y artificial (Italia, Francia, Inglaterra, etc.); los personajes combinan gente de muy alto rango (reyes, príncipes y grandes señores) y subalternos (villanos, secretarios, etc.) cuya distancia va desapareciendo poco a poco a medida que avanza la intriga y, en cuanto a la estructura cómica, el conjunto de las personas dramáticas participa en la producción de la risa. Se trata de obras de burlas que reflejan un mundo súper lúdico de tono frívolo o burlesco (Vitse, p. 329-331). Por su parte, Christophe Couderc (1997, t. 1, p. 81) ha señalado

muy bien que estas comedias también conllevan el tema de la privanza y agrega un aspecto fundamental relativo a la participación esencial de la mujer en la intriga cómica, quitando a la obra toda gravedad y seriedad. Podemos citar, en este grupo, el caso de *El mayor imposible* de Lope y de su adaptación por Boisrobert en *La Folle Gageure*. Lo mismo sucede con la novela de Castillo Solórzano, *Los efectos que hace amor*, que nuestro abad adaptó para el teatro en *La Belle Invisible*.

34. Las comedias de capa y espada son comedias domésticas o de intriga que, también, suelen llamarse de enredo. Se caracterizan por tres aspectos fundamentales: desde el punto de vista espacio-temporal, todas son urbanas o contemporáneas, las aventuras amorosas tienen lugar en lo cotidiano; en cuanto a los personajes, todos pertenecen a la mediana nobleza, lo que hace que su origen social es bastante homogéneo (los gentilhombres) y, en fin, tienen polivalencia cómica, es decir, que lo cómico es variable, pues podrían ser, o serias o cómicas (Vitse, pp. 331-333). Ch. Couderc (t. 1, pp. 84-89) afina este enfoque poniendo en relieve otros elementos definitorios del género, como el código onomástico, pues los personajes se llaman como los del uso social en vigor, don Juan o don Pedro (contrario a los nombres exóticos de las palatinas, como Feniso, Tindaro, Melanipa, etc.); la preeminencia del papel femenino, a la que se le confiere importantes secuencias de diversión y planeamiento de estratagemas y, también, la tendencia a concentrar la acción en el tiempo y el espacio, criterios que favorecen el escogimiento de las fuentes adaptables al teatro francés. Por último, a este respecto, la convención consiste en creerse «*la artificiosa inverosimilitud teatral*» como lo expresa Ch. Couderc citando a I. Arellano. Encontramos, en el primer grupo de comedias serias, *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla, que Boisrobert adapta en sus *Généreux Ennemis*, drama sobre el honor y, en el segundo grupo de comedias cómicas encontramos, *La celosa de sí misma*, *Don Gil de las Calzas verdes* (las dos de Tirso), *Casa con dos puertas y Peor está que estaba* (las dos de Calderón), obras que Boisrobert adapta con los títulos de *La Jalouse*

*d'elle-même*, *Les Trois Orontes*, *L'Inconnue* y *Les Apparences trompeuses*, respectivamente, que son intrigas amorosas. A título indicativo, recordemos que la intriga encajada dentro de la principal en *La Folle Gageure* es también una comedia cómica.

35. Las comedias de figurón constituyen un subgénero dentro de las comedias de capa y espada. I. Arellano (p. 139) lo define así: «en una trama de capa y espada se inserta un protagonista cómico que se constituye en figura central de comicidad grotesca: este protagonista suele ser un noble provinciano, representante de valores arcaicos, falto de ingenio y lleno de defectos cómicos, que provoca su propia ridiculización y la risa de los otros personajes y del espectador». C. Marchal-Weyl (p. 69-71) completa esta idea agregando que el *figurón* se distingue por su apariencia exterior insólita e inadaptada, y por su manera de comportarse en sociedad. Se trata de un personaje fuera de lo común, en absoluto desfase con las normas y valores de su época, lleno de certitudes y de vanidad, que le hacen creerse el centro del universo, y la referencia en materia de gusto y elegancia. Y aunque puede ser un glotón y un cobarde, se diferencia totalmente del gracioso porque este último sí es inteligente y maneja bien su lenguaje. Podemos ubicar en este subgrupo de comedias *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, que Boisrobert adapta en *L'Amant ridicule*.
36. Además de la comedia *La Belle Plaideuse*, cuya fuente no es española.
37. C. Marchal-Weyl (p. 60) resume así los dos aspectos característicos de la comedia: «por una parte, el aspecto inevitable, fatal de una intriga construida bajo un horizonte de espera programado por el título y por un sistema de personajes codificado; y por otra, la libertad combinatoria que permite organizar las relaciones de fuerza y los episodios explorando todos los posibles y jugando plenamente con los azares».
38. Nuestra traducción: «Hemos cambiado de método: / Jodelet ya no está de moda, / Y ahora no podemos / Apartarnos ni un instante de la naturaleza».

## Referencias bibliográficas

- Adam, Antoine. (1997). *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*. 3 vol. Albin Michel, col. «Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité». París.
- Anonyme, *Boscorobertine*. (1909). Ed. Émile Magne, in *Le Plaisant Abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française (1592-1662)*. París, Mercure de France.
- Arellano, Ignacio. (2005). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Aubignac, François Aubignac, abad de. (2001). *Pratique du théâtre*. París: Ed. Hélène Baby. Honoré Champion.
- Boisrobert. (1921). *Epistres en vers*. 2 vol. Ed. Maurice Cauchie. París: Hachette.
- Bourqui Claude. (2006). «La transmission des sujets galants hispaniques à la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle hypothèse sur le Grand Cyrus». *Papers on French Seventeenth Century Literature*. «Biblio 17», n° 64. Ed. Rainer Zaiser, Tübingen, Gunter Narr, col. Pp. 97-108.
- Bray, Bernard. (1993, primavera). «Les *Epistres en vers* de Boisrobert». *Littératures classiques*. L'Épître en vers au XVII<sup>e</sup> siècle, n° 18, p. 135-147.
- Cioranescu, Alexandre. (1969). *Bibliographie de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*. París: Centre National de Recherches Scientifiques (CNRS).
- Couderc, Christophe. (1997). *Le Système des personnages de la comedia espagnole (1594-1630)*. Contribution à l'étude d'une dramaturgie. Tesis doctoral bajo la dir. Jean Canavaggio. Universidad de París X-Nanterre.
- Delmas, Christian y el grupo de investigación. (1992). «Idées, thèmes et formes 1580-1660» (ed.). *Didon à la scène: Scudéry, Didon (1637), Boisrobert, La Vraye Didon ou la Didon chaste (1643)*. «Collection de Rééditions de textes du XVII<sup>e</sup> siècle» publicada en suplemento en la revista *Littératures classiques*. Toulouse: Société de Littératures Classiques.
- Faguez, Émile. (1909, 22 mayo). *Revue Hebdomadaire*. Vol. 4, pp. 516-543.
- \_\_\_\_\_. (1911, 1.º julio). *Feuilleton du Temps*. Página literaria.
- Furetière Antoine. (1690). *Dictionnaire Universel*. La Haye y Rotterdam: Arnout & Reinier Leers.
- Guevara Quiel, Francisco. (2009). *Édition critique du théâtre et des nouvelles «à l'espagnole» de l'abbé de Boisrobert*. Tesis doctoral bajo la dir. de Georges Forestier. París: Universidad de Sorbona-París IV.
- Guichemerre, Roger. (1981). *La Tragi-comédie*. «Littératures Modernes». París: Presses Universitaires de France, col.
- Iline, Anastasia. (2004). *François Le Métel de Boisrobert (1592-1662)*. *Écrivain et homme de pouvoir*. Tesis doctoral de la École des Chartes. París.
- Jauss, Hans Robert. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. París: Gallimard, col. Tel.
- Lancaster, Henry Carrington. (1929-1942). *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. 5 partes, 9 vol. Baltimore: The John Hopkins Press.

- Loret, Jean. (1877). *Muze historique ou Recueil des lettres en vers*. 3 vol. Ed. Charles-Louis Livet. París: P. Daffis.
- Losada Goya, José Manuel. (1999). *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle. Présence et influence*. Ginebra, Droz.
- Magne, Émile. (1909). *Le Plaisant Abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française (1592-1662)*. París, Mercure de France.
- Marchal-Weyl, Catherine. (2007). *Le Tailleur et le frippier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*. Ginebra, Droz.
- Patin, Gui. (1846). *Lettres de Gui Patin*. 3 vol. París, J.-B. Baillière: Ed. J.-H. Reveillé-Parise.
- Rousset, Jean. (1981). *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de la première vue dans le roman*. París: José Corti.
- Tallemant des Réaux, Gédéon. (1960). *Historiettes*. 2 vol. Ed. Antoine Adam. París, Gallimard, col.: «Bibliothèque de la Pléiade».
- Viala, Alain. (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. París: Éditions de Minuit.
- Vitse, Marc. (1990). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.