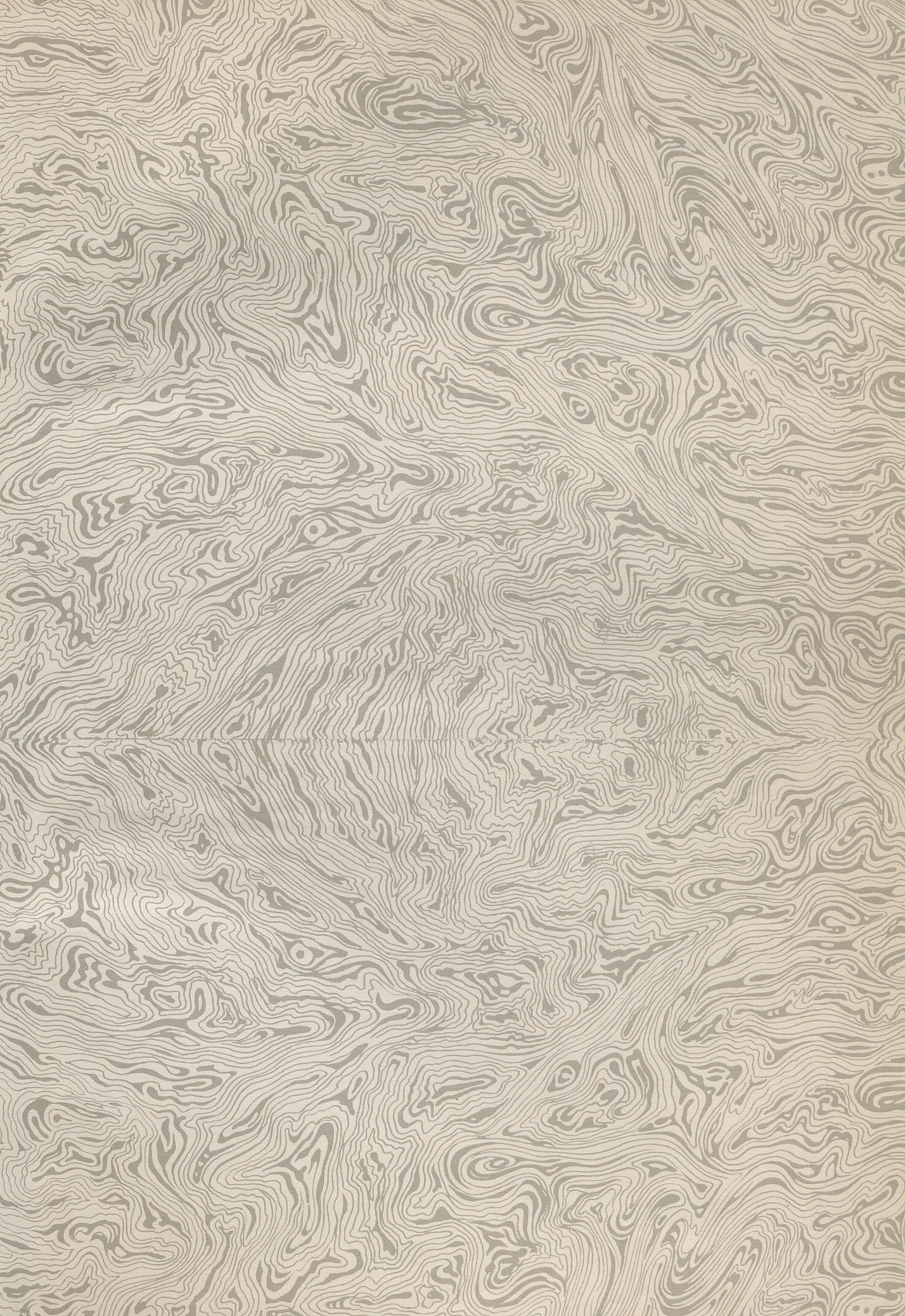


**FRANÇOIS LE MÉTEL DE BOISROBERT**  
**ESTUDIO DE LA ADAPTACIÓN DE SUS COMEDIAS**  
**INSPIRADAS EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

CARMEN VALDIVIA CAMPOS







UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

01 JUL. 1992

Entrada N.º 1304

FACULTAD  
DE FILOSOFIA Y LETRAS

Estante 323

Tabla 2

Núm. 5

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
GRANADA

Nº Documento 618732628

Nº Copia 20371950

Carmen Valdivia Campos

1992

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA FRANCESA

FRANÇOIS LE MÉTEL DE BOISROBERT

Estudio de la adaptación de sus comedias  
inspiradas en el Teatro español del Siglo  
de Oro.

Carmen Valdivia Campos

1992

## **INTRODUCCION**

En el siglo XVII, la cultura y la literatura españolas estuvieron presentes en todos los ámbitos de la vida cultural en Francia. Como un elemento más de esa ola de influencia española, el teatro español del Siglo de Oro fue fuente de inspiración de toda una generación de escritores como Thomas Corneille, Scarron, Rotrou, Ouville, Boisrobert y otros más, e incluso dejó su huella en Pierre Corneille y Molière.

La crítica literaria se limitó, a lo largo de los siglos, a glorificar a los tres genios del clasicismo Pierre Corneille, Molière y Jean Racine, ignorando a su vez, injustamente, a la generación de autores antes citados que obtuvieron, no obstante, grandes éxitos teatrales en su época, con lo cual pensamos que merecen que rompamos una lanza en su favor.

Por ello, hemos realizado nuestra investigación sobre uno de los autores de dicha generación de escritores: François Le Métel de Boisrobert que, además de poeta, dramaturgo y narrador, fue uno de los personajes más importantes del mundo cultural de la época, por ser el favorito del Cardenal de Richelieu: ejerció las funciones de Ministro de Cultura e incentivó la creación de la Academia Francesa.

Dada la importancia de Boisrobert en la vida cultural de la época y teniendo en cuenta cuán ignorado estuvo por la crítica posterior, dedicaremos una parte de nuestro primer capítulo a su biografía y al esbozo de algunos rasgos de su personalidad.

Expondremos así mismo la trayectoria de Boisrobert como literato, cuyo repertorio completo de sus obras incluímos en nuestra bibliografía.

Tras dar un panorama general de la influencia de España en Francia, procederemos al estudio de las cinco comedias de Boisrobert inspiradas en el teatro español del Siglo de Oro. Se trata de *La Jalouse d'elle-même* (1650), *La Folle Gageure ou les Divertissements de la Comtesse de Pembroc* (1653), *Les Trois Orontes* (1653), *L'Inconnue* (1655) y *Les Apparences Trompeuses* (1656).

El objeto de nuestra investigación es estudiar las comedias de Boisrobert y las adaptaciones <sup>(1)</sup> que realizó de sus modelos españoles, en el aspecto argumental, en relación con los personajes y con el texto. Nos proponemos, por tanto, destacar en qué medida Boisrobert modificó el argumento del modelo español, el carácter y comportamiento de los personajes, todo ello con relación a la *vraisemblance* y a la *bienséance* que constituían los cánones del teatro de la época para producir su propio texto. En nuestro apartado Metodología (3.1) explicamos el método que hemos utilizado para realizar dicho estudio.



**I.- FRANÇOIS LE MÉTEL DE BOISROBERT  
BIOGRAFIA Y OBRA**

### 1.1.- Biografía de François Le Métel de Bois-Robert

No pretendemos dar una biografía exhaustiva de Bois-robot, dado que no es nuestro cometido en este trabajo; pero incluimos, en el apartado II de nuestra bibliografía (Estudios sobre Boisrobot), la lista completa de las biografías publicadas sobre dicho autor.

En cambio, queremos dar a conocer algunos rasgos de la personalidad de nuestro autor y destacar el importante papel que desempeñó en la vida literaria de su época, para hacer justicia, en la misma línea que sus biógrafos, a este personaje de la vida literaria del siglo XVII, bastante olvidado por los historiadores de la literatura.

#### 1.1.1.- Fechas de nacimiento y muerte del autor

Existe una incógnita, aún no resuelta, por los biógrafos de Boisrobot, acerca de la fecha exacta de su nacimiento. François Le Métel falleció el 19 de marzo de 1662 a los 72 años de edad, aproximadamente, como figura en su partida de defunción: *âgé d'environ 72 ans.* (Cauchie, 1927, 302)

Los biógrafos de Boisrobert que investigaron sobre este tema, es decir, M. Cauchie y J. Carcopino, llegaron, pues, a la conclusión de que Boisrobert debió nacer en 1589 o en 1590; los demás biógrafos dan generalmente la fecha de 1592. El motivo de esta imprecisión y de la falta de documentos que den pruebas fehacientes se deben a la circunstancia histórica siguiente: Los padres de Boisrobert vivían en Rouen y emigraron a Caen en junio de 1589 junto con los consejeros monárquicos del Parlamento de Normandía que habían caído, provisionalmente, bajo la tutela de los miembros de la Liga. Los abogados protestantes como el padre de Boisrobert creyeron conveniente emigrar a Caen, por motivos de seguridad, y no volvieron a Rouen hasta marzo de 1594; dado que los archivos de la población protestante de Caen son inexistentes para el año 1589 y que Boisrobert no aparece en los archivos de 1590 a 1594, no se puede determinar con exactitud la fecha de nacimiento de Boisrobert, ni el lugar. A pesar de que, según Carcopino, varios documentos parecen indicar que Boisrobert nació en Caen, el biógrafo mantiene que la duda persiste respecto a Rouen también. Por tanto, M. Cauchie (1927, 302) opta por el nacimiento de Boisrobert entre el 1º de julio y el 31 de diciembre de 1589 en Caen y J. Carcopino (1963, 50) concluye que nació en Caen en el segundo semestre de 1589 o en Rouen en el primer trimestre de 1590.

#### 1.1.2.- El hombre y el cortesano

François Le Métel tomó el nombre de Bois-Robert de unas tierras que poseía su familia, cerca de un bosque, llamado Bois-Robert:

*Par le nom que François Le Métel a emprunté, comme le signe de sa seigneurie, à une terre qu'il a héritée des siens au Bois-Robert, à trois lieues de Dieppe.*

(Carcopino, 1963, 11)

Boisrobert era abogado en Rouen, en 1616, cuando decidió marcharse a París, aunque la mayoría de sus biógrafos, excepto J. Carcopino, afirman que el único motivo que le impulsó a marcharse a París fue la denuncia de una dama respecto a unos hijos ilegítimos que tuvo con ella; en París eligió como protector al cardenal Du Perron, clérigo conocido por su excesiva predilección por los placeres terrenales y que juzgaría con indulgencia sus devaneos. Du Perron introdujo a Boisrobert al servicio de Marie de Médicis y éste daba ya muestras de fidelidad para con sus protectores, pues acompañó a aquélla en su exilio. En esa ocasión, conoció a Armand de Richelieu, entonces obispo de Luçon y consejero de Marie de Médicis. En un primer momento, Richelieu rechazó a Boisrobert por sus modales poco correctos: *Il lui arrivait, en effet, de sacrer comme un charretier.*

(Carcopino, 1963, 15-16)

Boisrobert hizo un viaje a Inglaterra con la duquesa de Chevreuse, un viaje a España en el que acompañó al conde de Fontgibault en su peregrinación a Nuestra Señora de Montserrat en 1627 (Urbain, 1970, 42) y en 1630 viajó a Roma, donde fue recibido por el papa Urbano VIII, a cuyos oídos había llegado la fama de Boisrobert; cautivado por su gracia y locuacidad, Urbano VIII le dió el priorato de Nozay en Bretaña y le abrió las puertas de la carrera eclesiástica que, junto con la carrera literaria, era la llave del

éxito, en aquella época:

*Décidément, sous Louis XIII, la littérature, surtout associée aux biens d'église, constituait le meilleur des placements et l'on ne saurait blâmer Boisrobert de l'avoir compris. (Carcopino, 1963, 30)*

Boisrobert reconocía que no tenía vocación por la carrera eclesiástica y que el papa Urbano VIII le ofreció la oportunidad de iniciar su carrera hacia la fortuna, como lo dice él mismo en estos versos:

*Et ce levain d'autres biens m'attira;  
Car pour l'Eglise il me fallait un titre,  
Je n'aurais eu sans lui crosse ni mitre;  
L'épée en toute sûreté.  
Dans son fourreau pendroit à mon côté.  
S'il ne m'eust point inspiré la pensée  
De la soutane en trois mois endossée.*  
(Hippeau, 1858, 99)

y añade que, para él, es una forma de ganarse la vida:

*Car je ne gagne pas la maille  
Si dans le choeur je ne travaille.*  
(Hippeau, 1858, 103)

François Le Métel poseía unas cualidades especiales para abrirse camino en la

corte: gracia, sentido del humor y habilidad para atraerse los favores de los poderosos. Cuando consiguió la protección del cardenal de Richelieu pudo acumular, en pocos años, varios cargos eclesiásticos y políticos: En 1634, el priorato de la Ferté-sur-Aube en Alto Marne; en 1637, el canonicato de Le Mans; en 1638, la abadía de Châtillon-sur-Seine en la región de Borgoña, además de los cargos de capellán del rey y de consejero del Estado, amén de obtener un título nobiliario para su padre. Este último detalle es característico de Boisrobert, que no sólo buscaba riquezas para sí mismo, sino que utilizaba su situación privilegiada y la influencia que tenía sobre Richelieu para favorecer a los demás; por ejemplo, pidió un título nobiliario para su padre para compensar un complejo que éste tenía, respecto a su mujer, que pertenecía a una antigua familia noble de Normandía, y que le reprochaba sus orígenes plebeyos; consiguió una ayuda económica para su hermano Antoine Le Métel d'Ouille; entre gracias y bromas, logró también que el cardenal de Richelieu nombrara al conde de Harcourt para el cargo de comandante de la Marina, que resultó ser, luego, uno de los personajes más valiosos de este cuerpo. Carcopino (1963, 48) comenta que Boisrobert tenía:

*Un solide bon sens, une habileté sans perfidie, une invariable fidélité  
à ses amis, une bonté qui le portait d'instinct à venir en aide aux  
autres.*

Además de generoso, Boisrobert no solía ser rencoroso, pues aceptó, con deportividad, diríamos ahora, y con humor, la crítica despiadada que Gombaud hizo de unos versos suyos y, aunque Gombaud nunca cedió en ese punto, Boisrobert le consiguió una pensión. El mismo caso ocurrió con Ménage, con quien mantuvo la amistad, después

de que éste le hubiese injuriado. Según Hippeau (1858, 112), era su forma de hacerse perdonar la suerte que le había deparado el destino: *C'était ainsi qu'il se faisait pardonner sa haute fortune et l'avantage d'être né coiffé*. El cargo que Boisrobert ostentaba era tan importante como el del médico Citois y el de Bautru, que presentaba a los embajadores en el palacio cardenalicio. Todo ello por haber respondido con su gracia, con su talento de actor y de narrador a las expectativas del cardenal de Richelieu, a aquella frase que éste decía a Boisrobert: *Resjouissez-moy, si vous en avez le secret* (Magne, 1909, 150). En efecto, Boisrobert era un actor nato como lo atestiguan las diferentes anécdotas citadas por E. Magne, Tallemant des Réaux y otros cronistas de la época y biógrafos de Boisrobert, hasta tal punto que se le comparaba con el insigne actor de la época, Mondori, por lo que le pusieron el sobrenombre de abbé Mondori; se solía decir: *C'est l'abbé Mondori qui doit prêcher cette après-midi à l'Hôtel de Bourgogne*. (Colombey, 1892, 9-10); y, por su asiduidad en acudir al teatro, añadían que el *Hôtel de Bourgogne* era su catedral.

La presencia de Boisrobert llegó a serle tan imprescindible al Cardenal para distraerle de sus responsabilidades de gobernante que su médico Citois, con quien Boisrobert tenía también concertada una alianza para luchar contra sus enemigos comunes (para Boisrobert era Malleville el más peligroso, pues aspiraba a su puesto junto al cardenal), le recetaba, para que recobrara su buen humor, además del medicamento: *Recipe Bois-robert. Prenez deux drachmes de Bois-robert*.

(Livet, 1860, 359)

François Le Métel tenía, además, todos los defectos de los clérigos de la corte;

Carcopino (1963, 16) lo define como: *Un prêtre qui vit en goinfre, fort dérégulé et fort dissolu*. A su humor e ironía se añadía a veces cierta prepotencia, por lo que, cruelmente, ridiculizaba a algunos personajes, lo que le acarreó no pocos problemas. Este comportamiento y la envidia que suele suscitar el éxito, le valieron la enemistad de algunos, que plasmaron su odio en un panfleto, compuesto por cartas manuscritas, en el que hablan de la vida y milagros de Boisrobert y en el que se ensañan con él, según Tenner (1907, 27); se trata de la *Boscorobertine, ou Lettre de Florimond à la belle Iris sur l'Abbé ridicule* <sup>(1)</sup>. Este investigador es el que más detalles da sobre este panfleto que constituye, sin duda alguna, una fuente inapreciable de datos sobre la personalidad y la vida de Boisrobert. Pero, en general, Boisrobert gozaba de popularidad en los distintos círculos mundanos. Du Bled (1901, 261) comenta que, en la corte, decían de él: *Il est notre spectacle*. Como resultaba ser una compañía amena y divertida, las damas le abrían sus salones, sus *ruelles*. He aquí cómo Du Bled nos perfila el personaje de Boisrobert en dichas reuniones:

*Il fera les délices des ruelles, non point comme Voiture...  
mais par sa gaieté, la brusquerie de ses boutades, ses anecdotes  
graveleuses. Non seulement il connaît à fond la chronique scandaleu-  
se de Paris, mais il sait par coeur les auteurs légers du XVIe siècle;  
Rabelais, Marguerite de Navarre, Bonaventure des Périers, Béroalde  
de Verville. (ibid.)*

Además, añade E. Magne (1901 A, 238) en su biografía de Boisrobert:



*Il chante des chansons écrites de la veille; il fait des impromptus, il propose des énigmes; il s'éténue sur des bouts rimés, toutes les menues occupations des précieux sont les siennes.*

Dado el importante cargo que ostentaba, Boisrobert se relacionaba con los personajes más importantes de la época y fue objeto de numerosas alabanzas de otros, no menos importantes, personajes del mundo literario: Mascaron, Sarrazin, Balzac, Voiture, Maynard, Gombaud, Conrart, Chapelain, Ménage y Pierre Corneille, quien escribió a propósito de los versos de Boisrobert:

*Le temps respectera tant de naïveté;  
Et pour un seul endroit où tu me donnes place,  
Tu m'assures bien mieux de l'immortalité,  
Que Cinna, Rodogune, et le Cid, et l'Horace.*

(Hippeau, 1898, 144)

Esta alabanza parece excesiva en cuanto al valor literario del que habla Corneille, pero, al menos, indica que le estaba agradecido a Boisrobert por su generosidad y destaca el papel de mecenas que éste desempeñó en esa época.

Hemos de señalar también que, pese a la fortuna que sembró la vida de Boisrobert de popularidad y de éxito, estuvo ensombrecida por algunos exilios a los que le obligó Richelieu; por ejemplo, con ocasión del estreno de *Mirame*, en cuya circunstancia hizo una inconveniencia (aunque luego se supo que todo fue una conspiración de Cinq Mars para perjudicar a Richelieu a través de su favorito); el último

exilio se produjo en 1655, bajo Mazarin, por haber proferido palabras irreverentes contra la religión.

Richelieu murió en 1642 sin legar nada a Boisrobert. El cardenal dejó herencia a todos sus criados; por eso, resulta extraño que no incluyera a Boisrobert en su testamento; lo más probable es que lo redactase al empezar su enfermedad que coincidió con un exilio de Boisrobert; éste acudió luego a Mazarin y a la sobrina de Richelieu, Mme D'Aiguillon, que no quisieron brindarle su protección. Sus amigos no le abandonaron en la desgracia, pero muchos, que antes le alabaron y se preciaban de formar parte de sus amistades, le volvieron la espalda. Evidentemente, los enemigos que Boisrobert se hizo en su época de esplendor se regocijaron de su desgracia o se vengaron de él; por ejemplo, Abel Servien, hombre de confianza de Mazarin, a quien Boisrobert había relegado a un puesto de subalterno, se vengó retirándole la pensión adjudicada, en su día, por Richelieu.

Boisrobert acumuló riquezas, pero se volatilizaban por su pasión por el juego, en el que perdía cantidades de dinero apreciables; sin embargo, no dejó de ser nunca un hombre de recursos y le quedaron bienes para dejarlos en herencia a su familia y amigos, a quienes aseguró un porvenir.

Nunca mejor dicho el refrán de *Genio y figura...* pues Boisrobert murió como vivió, con un extraordinario sentido del humor y una incorregible irrespetuosidad hacia la religión; valgan como conclusión estas anécdotas que cuentan de los últimos momentos de su vida:

*Un confesseur, procuré à la hâte, prodigue à son oreille les consolations mélancoliques:*

*- Dieu, lui dit-il, a pardonné à de plus grands pêcheurs que vous.*

*- Ouy, mon père, répond-il. Il y en a de plus grands, l'abbé de Villarceaux, mon hoste (il lui en voulait pour avoir perdu son argent contre luy) est sans doute plus grand pêcheur que moy; cependant je ne désespère pas que Dieu ne luy fasse miséricorde.*

y añadió:

*Je me contenterois d'estre aussy bien avec Nostre Seigneur que j'ay esté avec le cardinal de Richelieu. (Magne, 1909, 388)*

### 1.1.3.- Boisrobert en la vida literaria de su época

#### 1.1.3.1.- Los inicios

El destino de Boisrobert está íntimamente ligado al personaje de Richelieu: forma parte del grupo de los cinco autores al que pertenecían también Colletet, Rotrou, l'Estoile y Pierre Corneille. La formación de este grupo por el cardenal se debió al hecho de que se interesaba por el mundo literario y de que tenía sus pretensiones como autor; en efecto, el cometido de estos autores era escribir obras para las que Richelieu daba el título, el tema y el esquema y cuya autoría le correspondía también, a cambio de lo cual dichos escritores recibían una pensión. En 1633, escribieron las obras *La Comédie des Tuileries* y *l'Aveugle de Smyrne* en las que Boisrobert colaboró igualmente.

El cardenal de Richelieu quería acelerar la evolución del teatro con la formación del grupo de los cinco autores pero, además, protegía a los actores, ofrecía su apoyo económico al mundo del teatro e, incluso, puso de moda la representación de comedias instalando un teatro en su propio palacio, a cuyas representaciones acudían el rey, la corte y los prelados.

En la misma línea que su protector, Boisrobert ejercía también de mecenas, en parte, quizá, por su generosidad natural, a la que ya hemos aludido; accedía a todas las peticiones que le hacían, incluso se adelantaba a éstas y, evidentemente, a las de los literatos. Esta actitud le acarreó algunos enfados del cardenal y un asedio insoportable, a veces, de sus peticionarios que, en algunos casos, como queda reflejado en ciertas anécdotas contadas por Magne, Tallemant y otros autores, tomaban el cariz de una escena de comedia.

Hemos de señalar igualmente que Boisrobert tenía un hermano, vinculado también al mundo literario: Antoine Le Métel d'Ouville, conocido como el autor que introdujo la moda de la Comedia en Francia; comentaremos, más extensamente, en el capítulo titulado *La influencia de la Comedia en Francia*, el papel de d'Ouville en el mundo literario de la época. A Boisrobert sólo le acarreó problemas, aunque, como hizo con todos los que le necesitaban, le ayudó; a ese respecto, Hippeau (1858, 113) nos dice lo siguiente:

*Et il aurait pu dire de son frère ce que Boileau a dit du sien. Je trouve en lui cent bonnes qualités, mais je n'y trouve point un frère.*

### 1.1.3.2.- La Academia francesa

El primer contacto de Boisrobert con lo que sería la Academia fue debido a una simple invitación a reunirse con un grupo de literatos, interesados en discutir sobre la producción literaria de la época y problemas de lengua francesa, para intentar mantener su pureza; los miembros de este grupo eran: Godeau, Voiture, Giry, Habert, l'abbé des Roches, Serizay, Chapelain, Malleville, Desmarets de Saint-Sorlin. Boisrobert conocía ya a algunos de estos literatos, pues era amigo de Colletet, en cuya casa había conocido a algunos. A Boisrobert le pareció interesante el que diez escritores se reunieran una vez a la semana para conversar sobre estos temas y fue él quien convenció a Richelieu para que apadrinara, de algún modo, a este grupo, para mayor gloria y mayor provecho del cardenal. Richelieu desconfiaba de las reuniones de grupos, sospechando siempre de posibles conspiraciones; pensó que sería un instrumento político ventajoso el disponer de un grupo de hombres ilustrados para defender sus intereses y para influir en el mundo literario que era uno de sus caballos de batalla favoritos, como ya lo hemos visto con la formación del grupo de los cinco autores, en una época anterior a la de la Academia. Los miembros del grupo reaccionaron con reticencia a la propuesta de Boisrobert y del cardenal que pretendían institucionalizar el grupo; pero se dejaron convencer, finalmente, por Chapelain para la formación de la Academia como ente oficial, con los correspondientes privilegios y pensiones de los que se beneficiarían sus componentes. La Academia se fundó en 1635.

La primera época de la Academia cumplió sus funciones iniciales a las que antes aludimos: Boisrobert participaba activamente en dichas reuniones, incluso emprendió una

Defensa del teatro, iniciando una polémica acerca del teatro antiguo y moderno, por el que tomó partido, y suscitando la reprobación de todos los asistentes; dicha polémica llegó a ser el prelude de la *Querelle des anciens et des modernes*. Emile Magne (1909 A, 230) comenta que su defensa del teatro contemporáneo, en detrimento del antiguo, se debía al fracaso que experimentaba con sus obras de teatro.

La segunda etapa de la Academia fue la de la creación del diccionario, que fue propuesta por Chapelain; pero los académicos se desinteresaban de esta tarea y la creación del diccionario avanza a pasos muy lentos como lo lamenta Boisrobert en estos versos:

*Mais tout ensemble ils ne font rien qui vaille.*

*Depuis six ans dessus l’F on travaille*

*Et le destin m’auroit fort obligé*

*S’il m’avoit dit: Tu vivras jusqu’au G. (Magne, 1909, 235)*

Boisrobert no vivió hasta la G y la supuesta indolencia de los académicos era, en realidad, debida a que Richelieu les hacía trabajar en la corrección de sus discursos, de sus obras eclesiásticas y en las composiciones en verso que les encargaba para celebrar las victorias reales.

Boisrobert se limitó, desde entonces, a ser el intermediario entre Richelieu y la Academia; entre Chapelain, que redactaba reglas teatrales, y Richelieu, que quería imponérselas a sus contemporáneos. (Magne, 1909, 531)

El cardenal de Richelieu lanzó a la Academia en la polémica *Querelle du Cid*, tras haber sufrido una derrota en una lucha contra Marie de Médicis, en la que se enfrentaron la pluma de Mathieu de Morgues y los miembros de la Academia. Boisrobert tiene un papel predominante en esta batalla, a decir verdad, en contra de su voluntad, como los demás miembros de la Academia, pues Corneille es normando como él, y es bien sabida la solidaridad existente entre los normandos, en la corte, en aquella época; además, siempre manifestó su admiración hacia los versos de Corneille, pues le dijo en una ocasión:

*Comment pourrais-je avoir mal parlé de vos vers sur le théâtre, lui répond-il, les ayant trouvés admirables dans le temps que vous les barbouilliez en ma présence?*

(Magne, 1909 A, 533)

Pero, para proteger su situación personal, Boisrobert obedece al cardenal y se erige en atacante y, finalmente, en pacificador de la polémica. El problema surgió porque Richelieu quiso someter la obra de Corneille a la crítica de la Academia para cumplir con el artículo 45 de sus estatutos, y el autor no se sometía a ello. Sin embargo, Chapelain hizo la crítica de la obra y Richelieu añadió sus comentarios personales. Para no decepcionar al cardenal, Boisrobert se entregó en cuerpo y alma al conflicto; incluso organizó una parodia de *Le Cid*, en el palacio cardenalicio, con lacayos y marmitones; al tener sus detractores, este asunto desencadenó una confusión de cartas, de libelos y de críticas, cada vez más demoledoras, en pro y en contra, que amenazaban con llegar a los agravios físicos cuando, por fin, Boisrobert ejecutó la orden del cardenal, mandó cesar

el combate y, con su *Lettre à Mairet*, apaciguó los ánimos de todos, inclusive de Corneille.

Como corresponde a todo cortesano, Boisrobert se sometió a la voluntad de Richelieu; pero se encontraba en una situación delicada dado que igual se beneficiaba de su protector, como sufría las consecuencias de los propios errores de éste; de ello es ejemplo el episodio de *La Grande Pastorale*, obra alegórica concebida por Richelieu y escrita en parte por él, para la que Boisrobert recibió el encargo de entregar el manuscrito a la Academia a fin de que hiciera los comentarios pertinentes. A sabiendas de que era una obra mediocre, Boisrobert intentó disuadir al cardenal, pero tuvo que someterse a su decisión inflexible y entregó la obra a Chapelain, conocido por su habilidad en el arte de la adulación y de la crítica, ejercida con diplomacia. Pero, aún así, Boisrobert tuvo que entregarle al cardenal un manuscrito lleno de correcciones. Su delicadeza, en este caso, fue recompensada con la ira de Richelieu, y ahí acabó su papel de intermediario entre éste y la Academia. Chapelain reconoció que fue el causante de que Boisrobert cayera en desgracia esta vez.

El mejor ejemplo de la generosidad de Boisrobert lo tenemos en el papel de benefactor que tuvo en la Academia francesa, en la que hacía ingresar a muchos mediocres del mundo de las letras, llamados *passe-volants* (Magne, 1909, 388), para que cobraran una pensión. Le llamaban *le solliciteur des Muses affligées* y a éstos *Les enfants de la pitié de Bois-Robert* (ibid.). Su poder de convencimiento y su habilidad debían de ser extraordinarios, pues incluso logró interesar al canciller Séguier, que apreciaba mucho a Boisrobert, por la suerte de los literatos; éste le encargó la misión, junto con Chapelain,



de indicarle cuáles eran los más necesitados; entre ellos se encontraba Balzac, que agradece en una de sus cartas a Boisrobert la ayuda que le ha propiciado. Como ya lo hemos señalado anteriormente, Boisrobert fue objeto de adulaciones de los personajes más importantes de la literatura de su época, incluso figura como Barsamon en el *Dictionnaire Historique des Précieuses* de Somaize.

Estos datos indican, por tanto, el importante papel de nuestro autor en la sociedad de aquella época, que ejerció como ministro de cultura y fue el hombre de confianza de Richelieu, el personaje que llevó las riendas del poder en Francia.

## 1.2.- Obra de Boisrobert

### 1.2.1.- Introducción

En esta parte de nuestro trabajo destacaremos los aspectos clave de la obra de Boisrobert, su curva de producción, la crítica de que ha sido objeto, así como los datos imprecisos y los errores que hemos detectado en los estudios de algunos investigadores que tratan de la obra de nuestro autor.

No citaremos todas las obras de éste, dado que las mencionamos en la bibliografía con las notas correspondientes sobre cada una de ellas.

Reseñaremos, sin embargo, todas las críticas y opiniones existentes sobre la obra de Boisrobert que hallamos desperdigadas tanto en las obras de Lancaster como de Cionarescu, Magne, Adam, Urbain y los demás autores citados en nuestra bibliografía.

La producción literaria conocida de Boisrobert abarca los tres géneros: poesía, novela, teatro, y consta, igualmente, de una traducción (*Pastor Fido*) calificada también de adaptación por Lancaster <sup>(1)</sup>.

Boisrobert estuvo probablemente en contacto con la población española de Rouen, bastante numerosa en aquella época; quizá por eso tendría un buen conocimiento de la lengua y literatura españolas y sentiría predilección por ésta, como en el caso de los hermanos Corneille, también de Rouen.

Boisrobert colaboró y escribió, también, algunas obras de las que no ha quedado rastro. La traducción del *Pastor Fido*, por ejemplo, se perdió e, igualmente, unas composiciones poéticas que cita E. Magne <sup>(4)</sup>.

Boisrobert fue un literato muy prolífico, como lo afirma Du Bled (1901, 261):

*Boisrobert a beaucoup écrit de tout, paraphrases de psaumes, romans, ballets pour la cour, volumes de vers, jaillissent sans effort de ce joyeux cerveau.*

Aunque fue más prolífico en su producción teatral, como se podrá comprobar en la relación de sus obras que incluimos en la bibliografía, Boisrobert fue un autor olvidado por los estudiosos de la literatura; prueba de ello son los escasos estudios que se han realizado sobre su obra; sólo existe la tesis doctoral de Tenner, como única investigación de envergadura, sobre este autor <sup>(5)</sup>.

Boisrobert fue totalmente ignorado por la crítica de los siglos XVIII y XIX; sólo

Voltaire hizo un comentario negativo acerca de su teatro; dijo refiriéndose a sus obras: *Elles ne réussirent guères qu'après de son patron*, aludiendo aquí a Richelieu (Hippeau, 1858, 142). Las opiniones emitidas por la crítica contemporánea, sobre su obra, se reducen a pocas líneas, pero de ellas se desprende la figura de un Boisrobert rehabilitado por la crítica literaria; una figura que fue desprestigiada por la crítica de Martinenche (1900, 400), que se expresa en estos términos acerca de sus obras de teatro: *Par l'abondance et la médiocrité de leurs traductions*; Martinenche se refiere aquí a los hermanos Le Métel: Boisrobert y d'Ouille y a sus obras de teatro, imitadas del teatro español, y añade acerca de Boisrobert:

*...s'il garde parfois le souci de donner à la comedia plus de concentration et d'humanité, il est loin de tirer un heureux parti de ses meilleurs intentions. Quand il traduit Calderón, il ne le rend moins espagnol qu'en lui enlevant toute sa finesse*  
(id., 403).

El único mérito que Martinenche reconoce a Boisrobert es el que Molière haya imitado dos escenas de *La Belle Plaideuse* para *l'Avare* y, respecto a las obras de teatro de inspiración española que, como dijimos antes, califica de traducciones, sólo puntualiza que Boisrobert, al contrario de d'Ouille, *s'est pourtant montré traducteur moins servile* (id., 402), lo cual tampoco es muy halagador para Boisrobert, puesto que le niega su parte de creatividad como dramaturgo.

Afortunadamente, la crítica contemporánea ha hecho justicia a este autor, echando

una nueva luz sobre su obra y, en particular, sobre su obra poética. Investigadores como M. Cauchie y A. Adam lo hicieron, aquél realizando una publicación de su libro de poesía *Epîtres* y A. Adam revalorizando su figura como poeta, pues dice de sus poesías:

*Elles font de Boisrobert avec leur légèreté... l'initiateur de la poésie galante à l'époque classique.* (Carcopino, 1963, 10)

Por otra parte, hemos de reconocer a Lancaster (1942, 525) el mérito de haber valorado el papel de Boisrobert como dramaturgo, en el contexto de la época, y de haber señalado que éste fue, en su momento, un personaje más destacado en el mundo del teatro que el propio Pierre Corneille: *Corneille...seemed less important in 1631 to friends of the stage than did the abbé de Boisrobert.*

### 1.2.2. - La obra poética

Boisrobert inició su andadura en el mundo de las letras a la par que en la corte, pues ésta era la llave que abría las puertas de los poderosos y de la fortuna; por eso, empezó escribiendo versos que dedicaba a algún que otro personaje importante, hasta que fue introducido en el entorno de Marie de Médicis, para quien componía versos también y organizaba obras de teatro que ésta mandaba representar. Su producción literaria empezó, por tanto, con la poesía (su primera publicación está fechada en 1619; se trata de *Le Temple d'honneur*, obra fúnebre dedicada al Baron d'Ardres) y con la composición de libretos para ballet; un espectáculo muy apreciado en aquella época y en cuya creación participaban literatos como Théophile, St Amant, Du Ryer, Sorel y Boisrobert.

Escribieron en colaboración el ballet *Les Bacchantes* en 1623, para el que Boisrobert escribió el relato de los esclavos.

La poesía de Boisrobert, en sus comienzos, está recogida en *Recueil des plus beaux vers* (1627) que da a conocer los versos más bellos del reino de Francia, en opinión de A. Adam (1948, 98), en los que Boisrobert empezó a seguir la misma línea de creación poética que Théophile, y es, para Adam, ...*sinon grande, mais vivante et spirituelle*; según el investigador, Boisrobert utiliza una lengua poética muy moderna, en estas poesías, y añade: *Il devance son temps, annonce les Pellisson et les Sarrazin*. (id., 349)

En 1635, se publican dos obras poéticas: *Le Parnasse royal* y *Le Sacrifice des Muses*, dedicadas respectivamente a Luis XIII y al cardenal de Richelieu, con quienes Boisrobert deseaba cumplir, después de un exilio que le impuso este último. Aunque dedicó una obra a cada uno, puso más empeño en cuidar la calidad literaria de la obra dedicada a Richelieu, pues sólo incluyó en *Le Sacrifice des Muses* poesías de autores, cuidadosamente seleccionados por él (Magne, 1909 A, 525). Con su peculiar habilidad para sacar provecho de las circunstancias, Boisrobert ideó estas dos publicaciones para librarse, de una vez por todas, de los innumerables poetas lisonjeros que le entregaban poesías para el rey y el cardenal, a fin de que se las entregara en su nombre; en estas publicaciones incluyó todas estas poesías, con la salvedad que hemos hecho respecto a la obra de Richelieu.

Al contrario de su obra teatral, su obra poética, *Epîtres*, tuvo cierta repercusión

en el extranjero, en aquella época; fue muy apreciada en Suecia, como lo indica Magne (1909 A, 383): *Boisrobert lui-même par l'entremise de Lacger, a vu ses Epistres, goûtées comme elles ne le furent pas en France*. Queda, también, el testimonio de Gilles Boileau a quien gustó esta obra y que envió estos versos a Boisrobert, cuando éste la publicó:

*Abbé, j'aime tant ton ouvrage  
J'y voy tant de charmes divers  
Que j'aime mesme dans tes vers  
Jusques à Costar et Ménage.*  
(Magne, 1909 A, 384)

Como lo señalamos anteriormente, la obra, *Epîtres*, ha sido valorada positivamente por críticos contemporáneos como M. Cauchie, que opina lo siguiente:

*Les Epîtres de Boisrobert, versifiées avec aisance, constituent, dans la littérature française, un ensemble unique d'épîtres familières et enjouées, qui, mieux qu'aucune oeuvre de la même époque, représentent l'esprit français.* (1924, IV)

y añade:

*Aussi ses épîtres sont-elles comme une comédie aux cent actes divers où viennent évoluer tous les personnages qui ont quelque renom soit à la cour, soit à la ville.*  
(ibid.)

En este rescate de Boisrobert como literato, no podemos dejar de citar a J. Carcopino, defensor a ultranza de Boisrobert, como persona y como literato, contra las habladurías de Tallemant des Réaux, principalmente, que legó a la posteridad una imagen muy deslucida de este personaje y que han recogido muchos estudiosos, posteriormente <sup>(6)</sup>. En su discurso ante la Academia de Rouen, Carcopino califica así la poesía de Boisrobert: *Langue pure et limpide* y ha intentado devolver a este personaje del mundo literario y de la sociedad de la época, el lugar preeminente que tuvo.

Cerramos, pues, este capítulo de la producción poética de Boisrobert con estas palabras de A. Adam (1948, I, 49) que consagran, definitivamente, su poesía, como acontecimiento literario de su época: *Théophile, Boisrobert et St Amant sont les chefs de file de leur génération.*

### 1.2.3.- El teatro

Dado que incluimos la lista completa de las obras de teatro de Boisrobert en la bibliografía, y que adjuntamos en la parte Notas detalles de interés sobre dichas obras, como lo indicamos antes, nos ha parecido más adecuado destacar, en este apartado, los momentos clave en la curva de producción teatral de éste, así como datos que puedan ser de alguna relevancia sobre su obra; hemos recogido, así mismo, la crítica de la que ha sido objeto en los documentos citados en nuestra bibliografía.

Referente a las fechas de publicación de dichas obras, indicadas por los distintos autores, y que mencionamos en las notas correspondientes a este apartado de la

bibliografía, hemos de señalar que existe bastante confusión, dado que la mayoría de ellos no precisa si da las fechas de la primera representación, de la primera publicación o de una publicación posterior. Los únicos investigadores que indican si se trata de una u otra son Urbain, que da la fecha de la primera representación y de la primera publicación, y Lancaster, que señala, además, fechas de publicaciones posteriores.

Por nuestra parte, indicamos como fecha de primera publicación, la fecha en la que coinciden todos los autores consultados (Cionarescu, Lancaster, Urbain, etc.) para las obras de teatro que no estudiaremos en esta tesis. Por lo que hemos observado, la fecha de la primera representación suele preceder en un año a la fecha de la primera publicación; sólo en algunos casos coincide en el mismo año. Siguiendo esta pauta, pudimos desenmarañar el caos reinante, en este aspecto, en los documentos consultados. Para las obras de teatro que estudiaremos, indicamos la fecha de la primera publicación, comprobada en la fuente, dado que hemos trabajado con una copia de la primera edición.

La primera obra de teatro de Boisrobert fue *Pyrandre et Lisimène* (1633), una tragedia <sup>(7)</sup>, y en 1638 se presentó *La Comédie des Tuileries*, en cuya creación participó, en el marco del grupo *Les cinq auteurs*.

En la curva de producción del autor, hemos observado que fue muy prolífico en el año 1642, año de la muerte del cardenal de Richelieu, en lo que a obras de teatro se refiere; ese año publicó tres tragicomedias (*Les Rivaux amis*, *La Belle Palène*, *Le Couronnement de Darie*). Esta última considerada como una de las mejores obras de teatro de Boisrobert, según Livet (1860, 362) en lo que coincide también Lancaster:



*tragicomedies, the best of which is Le Couronnement de Darié (1929-42, V, V, 69).* Tras la muerte del cardenal, Boisrobert se retiró de la vida literaria e, incluso, se refugió en una de sus propiedades de Normandía y no reanudó aquélla, hasta el año 1650, en que publica la primera comedia de su propia cosecha, *La Jalouse d'elle mesme*, cuya fecha de representación fue 1648. Tenner comenta que Boisrobert volvió a la creación dramática, a instancias del rey Luis XIV, quien seguía con gran interés las representaciones de sus obras y que pidió a Boisrobert que llevara a escena anécdotas conocidas de todos, en la Corte y los círculos literarios de la época, como *Les Trois Orontes* (broma ideada por Boisrobert y otros farsantes que implicaba a Melle de Gournay, hija adoptiva de Montaigne, y a Racan) y *La Belle Plaideuse*. En 1653, Boisrobert representó *Cassandre, Comtesse de Barcelone* <sup>(8)</sup> que tuvo éxito, como lo atestigua Loret y fue considerada igualmente la mejor obra de Boisrobert por Tallemant des Réaux.

Hay que destacar, igualmente, el año 1654, como año muy prolífico en su producción teatral en el que presentó cuatro obras: *L'Inconnue*, *L'amant ridicule*, *La Belle Plaideuse*, *Les généreux ennemis*. El período más productivo de Boisrobert se sitúa entre 1648, fecha de la representación de su primera comedia *La Jalouse d'elle mesme* y 1656, año de la representación y la publicación de *La Belle invisible*. En todos esos años, Boisrobert presentó y publicó tres tragicomedias, una tragedia, ocho comedias y una comedia en un acto. Esta última es *L'amant ridicule* (1655), inspirada en *Don Bertrán del Cigarral* de Thomas Corneille (Urbain, 1970, 164), quien se inspiró a su vez en *Entre bobos anda el juego o D. Lucas del Cigarral* (1645) de Rojas Zorrilla. Todos

los autores no citan dicha obra; la citan Urbain, Guichemerre, Tenner, Cionarescu y Lancaster, mientras que Horn Monval y Martinenche no lo hacen.

Urbain es el único autor que califica a esta obra de farsa. Esta es la primera comedia en un acto de la época; luego siguieron su ejemplo otros autores como Thomas Corneille e, incluso, Molière.

Quisiéramos señalar que, en el transcurso de nuestra investigación sobre el teatro de Boisrobert, hemos detectado un error en la obra de Urbain, quien indica que el autor de la comedia española *La mentirosa verdad* (1636) es Francisco de Villegas cuando, en realidad, se trata de Juan Bautista de Villegas, como bien lo indica el Catálogo de Barrera y Leirado (1860, 494-495) y como lo hemos comprobado, al consultar la primera edición de dicha obra. Boisrobert se inspiró en esta obra para crear *Cassandre, Comtesse de Barcelone* (1654).

A excepción de Magne y Colombey que emiten la siguiente opinión sobre la obra teatral de Boisrobert, los demás autores que tratan de su biografía no aluden a ésta; he aquí la opinión de Magne:

*A cette comédie, je préférerais peut être celle qu'il avait donné en 1652, La Folle Gageure ou La Comtesse de Pembrock.*  
(1909 A, 363)

La comedia a la que se refiere Magne es *La Belle Plaideuse*.

Colombey, por su parte, piensa lo siguiente:

*Il a laissé certaines pièces de théâtre où la bonne comédie est en germe. (1892, 13)*

No existe ninguna investigación publicada que trate de la obra teatral de Boisrobert, salvo la tesis de Tenner, que se centró en el estudio de las tragicomedias. De la época de Boisrobert, quedó la opinión del duque de La Vallière citada por Magne, que valora positivamente su teatro:

*Le catalogue du duc de La Vallière cite, de Bois-Robert, dix neuf pièces de théâtre, dans la plupart desquelles il loue la conduite et l'intrigue, et quelquefois le style. (1909 A, 362)*

Después de la crítica demoledora de Martinenche, a quien citamos ya al principio de este capítulo, que considera mediocre todo el teatro de Boisrobert, Lancaster y Cionarescu hicieron volver las cosas a su cauce, reconociendo que Boisrobert cosechó mucho éxito en su época, aunque no fuera apreciado por la crítica posterior:

*...Ce n'est pas là l'opinion du public contemporain, qui avait l'impression de découvrir enfin la bonne source du rire.*

(Cionarescu, 1983, 275)

y añade:

*Ce furent pourtant là les plus grands succès de la scène comique avant Molière. (ibid.)*

Cionarescu es el investigador que nos ofrece las consideraciones más detalladas sobre

Boisrobert dramaturgo; dice lo siguiente:

*Boisrobert possède mieux que son frère les secrets de la composition dramatique et de la versification.*

*L'originalité ne le préoccupe pas: son travail se concentre sur le travail d'adaptation classique qui lui permet d'obtenir des résultats plus corrects. D'autre part, son sens de la concurrence est visible. Comme cela arrive souvent dans le théâtre espagnol, une partie de sa production dramatique reproduit des succès antérieurs, dans des formes à peine modifiées. L'Inconnue reprend Les Fausses vérités de d'Ouville, L'Amant ridicule est la parodie d'un grand succès de Thomas Corneille. (ibid., 278)*

Las obras que más éxito obtuvieron, como lo señala Lancaster, fueron *La Jalouse d'elle mesme* y *La Folle Gageure*:

*With the possible exception of the Jalouse d'elle-mesme it seems to have been the most successful of its author's plays.*

(1929-42, IV, I, 64)

El investigador, sin embargo, se inclina más por *la Belle Plaideuse*; dice a ese respecto:

*La Belle Plaideuse is the best play, a comedy of manners with excellent comic scenes. It became an important source of L'Avare.*

(1929-42, V, V, 69)

Por su parte, considera el resto de la producción de Boisrobert carente de valor literario:

*Except for La Belle Plaideuse however, his plays, seldom rise above mediocrity. (ibid.)*

aunque, en algún momento, elogia, también, la obra *La Belle Invisible*:

*La Belle Invisible is the most fanciful and spectacular of the plays written by Boisrobert during his second period.*

(1929-42, IV, V, 68)

Pese, pues a que la crítica posterior al siglo XVII haya ignorado o despreciado la obra teatral de Boisrobert, después de estos testimonios, hemos de reconocer que Boisrobert fue uno de los dramaturgos que gustaba al público de su época, como lo afirma Lancaster:

*About 1630, the most prominent writers after Hardy, then nearly on his deathbed, Corneille, Mairet, Du Ryer and Rotrou, were Scudéry and Boisrobert.*

(1929-1942, I, V, 68)

#### 1.2.4.- La prosa

Las obras en prosa de Boisrobert se reducen a *Histoire indienne d'Anaxandre et d'Oraxie* y *Les nouvelles héroïques et amoureuses*. Los demás textos en prosa, que mencionamos en la lista de sus obras, son cartas que fueron recogidas en diversas

publicaciones. Cabe señalar igualmente que, según La Monnaye, existen unos relatos, llamados *Les Contes*, que fueron publicados bajo el nombre del hermano de Boisrobert, le sieur d'Ouille, en dos volúmenes. Se supone que Boisrobert no se atrevió a publicarlos bajo su propio nombre, dado que su contenido era bastante licencioso, como bien dice La Monnaye (AA.VV., 1855, 447):

*Il est à présumer que les endroits trop libres dont cet étrange livre est rempli, l'auront empêché de s'en avouer l'auteur.*

La Monnaye añade que los mejores relatos están extraídos del conocido y atrevido libro, *Le Moyen de Parvenir*, que Boisrobert se sabía de memoria.

No hemos encontrado comentarios en toda la bibliografía consultada sobre *Histoire Indienne d'Anaxandre et d'Oraxie*, excepto que Boisrobert utilizó parte de este texto para un relato de sus *Nouvelles*, como lo indicamos más adelante. En cuanto a las fuentes de los cuatro relatos, que componen *Nouvelles Héroïques et Amoureuses*, hemos de decir que tienen su historia. En 1933, como lo señala Hainsworth (1947, 145), él y los demás investigadores desconocían la fuente del relato *Plus d'effets que de paroles de Scarron*, de *Plus d'effets que de paroles* y de *L'Heureuse Constance* de Boisrobert.

En 1947, Hainsworth afirma, por fin, que *Plus d'effets que de paroles* está inspirado en *Palabras y plumas* de Tirso y en *L'Heureuse Constance* de Rotrou cuyas fuentes, por cierto, también son españolas; se trata de *El poder vencido* y *Mirad a quien alabáis* de Lope (1967, 146) y concluye que Boisrobert se basó en la obra de Rotrou, aunque introdujo algunos cambios, en el argumento, para ocultar, de algún modo, su fuente:

*The author seems to have directed his main efforts towards disguising the theme, as it stood in Rotrou, by transplanting it from Hungary and Dalmatia to Granada and replacing the noms à la grecque by appropriate Moorish forms.*

Aludiendo a la torre del Albaicín, describiendo festividades, Boisrobert logra evocar, según Hainsworth, el ambiente típico de la novela morisca. Sin haber profundizado en este tema, el investigador afirma que el relato de Boisrobert es un plagio de la obra de Rotrou y que Boisrobert intenta, además, explotar la popularidad que, en aquel momento, tienen los temas hispano-morisca. Hainsworth señala que Boisrobert utiliza, igualmente, un tema de su obra *Anaxandre et Oraxie* algo modificado para este relato. Para más detalles, véase el artículo "New Details on the Nouvelles of Scarron and Boisrobert". (Hainsworth, 1947, 145-169)

Cionarescu (1966, 83) no es tan tajante como Hainsworth, respecto al plagio del que éste habla, refiriéndose a *L'Heureuse Constance*, pues dice lo siguiente:

*...Il reste évident que tout l'attirail épique et romanesque de la nouvelle de Boisrobert, l'atmosphère mauresque, l'amoureux déguisé en jardinier, le chassé-croisé des passions et des rivalités, sont des lieux communs de la comedia, que l'on retrouve trop souvent pour qu'il soit possible ou intéressant de faire la chasse aux sources directes ou textuelles.*

El tercer relato de *Nouvelles* es, según Cionarescu, una reelaboración de la leyenda de Geneviève de Brabant, cuyo punto de partida es una comedia, que Cionarescu dice no haber podido identificar (1966, 83).

El cuarto relato *La Vie n'est qu'un songe* está inspirado en *La vida es sueño* de Calderón; es la primera versión de la obra de Calderón, en francés (Cionarescu, 1965, 82). A este respecto, Marie Malkiewicz, que dedica un extenso artículo a este relato y a su relación con la obra de Calderón, señala que sólo Tenner se percató de dicha relación, que no percibieron, sin embargo, ni Martinenche, ni Labitte, ni Chardon (Malkiewicz, 1939, 429).

Hemos de señalar, dado que nuestra investigación se centra en el teatro de Boisrobert, que no pretendemos que sea exhaustiva acerca de su obra en prosa; puede que exista algún otro comentario o testimonio sobre ésta en algunos otros documentos que traten de la prosa de la época. Sí afirmamos que damos, en este apartado, toda la información que hemos recabado en las obras que figuran en esta bibliografía y hemos intentado que sea la más exhaustiva posible.

Ouville, el hermano de Boisrobert, es quien primero empezó a publicar sus relatos titulados *Nouvelles*, compitiendo con Scarron. Dado que Ouville falleció en 1656 y que Boisrobert publicó *Nouvelles héroïques et amoureuses* en 1657, se supone que Boisrobert continuó la obra emprendida por su hermano; Boisrobert consideraba a Scarron como un competidor y, con su forma peculiar de abrirse paso por la vida, hablaba mal de éste y de su obra.

Boisrobert se inspiró en fuentes españolas, reconoce que sus temas los ha sacado *Tout nuds et tout simples de l'espagnol, rectifiez selon mes manières*. (Cionarescu, 1983, 463)

En opinión de Cionarescu, el trabajo de adaptación consiste en lo siguiente:



*Le travail de rectification consiste à donner à l'intrigue de la comédie, les structures propres de la narration, tout en opérant une sélection, très probablement inconsciente, des éléments à conserver. Son choix ne va ni dans le sens des intentions des auteurs espagnols, ni dans celui des tendances du genre, il n'obéit qu'au goût souverain de l'imitateur. (ibid.)*

Se desconoce la fuente española del primer relato de las *Nouvelles* que recoge el elemento folklórico relacionado con la Granada árabe; según Cionarescu, Boisrobert:

*reprend la matière de Grenade et, plus que la matière, la manière. Le plus probable est que Boisrobert a déguisé en maures des personnages de comédie. (ibid.)*

Las fuentes españolas indicadas por Cionarescu son: *Si no vieran las mujeres* de Lope de Vega (episodio del rey de Granada, prometido de Chériffe y que se enamora de Derache, disfrazada de campesina). La segunda parte puede tener su origen en otra comedia: *Mirad a quien alabáis* de Lope de Vega, *El celoso prudente* de Tirso de Molina o *El encanto de una vez* de Moreto, según Cionarescu. Sin embargo, Hainsworth (1939, 146) piensa que Boisrobert imitó *L'Heureuse Constance* de Rotrou, quien se había inspirado a su vez en *Mirad a quien alabáis* de Lope de Vega.

## **II.- PRESENCIA DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN FRANCIA**

La influencia de España en el siglo XVII, en todos los ámbitos de la vida social y cultural francesa, es innegable, y fue extremadamente importante. En este capítulo intentaremos dar una idea de la magnitud de dicha influencia, señalando los cauces que permitieron que la cultura española se introdujera en Francia, e indicando en qué aspectos de la vida social y cultural francesa se manifestó <sup>(9)</sup>.

### 2.1.- Situación política y relaciones sociales

El siglo XVII ha supuesto, para Francia, una lucha continua contra España y su imperio por los que se encontraba cercada, a lo largo de sus fronteras. Francia intentó romper el cerco, utilizando la fuerza y la diplomacia, mediante guerras, y consiguiendo la paz, entre otros medios, mediante matrimonios reales: Luis XIII se desposó con Ana de Austria en 1612 y Luis XIV con María Teresa en 1660. A pesar de ello, se entabla una lucha continua entre Richelieu y el conde duque de Olivares sembrada de corrupción, amenazas, conspiraciones y vehementes muestras de amistad; Mazarin siguió las huellas de Richelieu en ese aspecto. Por tanto, desde 1600 hasta 1660, para Francia, las relaciones con España están en el primer plano de las actividades políticas.

La situación política, que supuso incursiones guerreras, contactos diplomáticos y períodos de paz, hizo que los franceses conocieran las costumbres y los problemas de España y se familiarizaran con nuestra lengua.

Se establecieron, igualmente, contactos humanos a través de las relaciones comerciales, que no dejaron de ser muy intensas, a pesar de los conflictos políticos, y a través de la emigración. Se tiene constancia de que, desde la Edad Media, los franceses venían a España para estancias de corta duración o para afincarse aquí. De hecho, existe, por ejemplo, una tradición de emigración a España, desde el siglo XII, de los habitantes de la región de Auvergne. Otras causas impulsaron a los franceses a emigrar a España, a lo largo de toda la historia, por ejemplo, las épocas de peste en Francia, la búsqueda de trabajo mejor remunerado en España que en Francia para carpinteros y albañiles en el siglo XVII. Para dar una idea de la importancia de la presencia francesa en España, en esa época, señalaremos dos datos que no dejan de ser significativos: Un quinto de la población de Aragón era francesa, y en Sevilla vivían 12.000 franceses. Esto dió lugar a la creación de instituciones francesas como, por ejemplo, el hospital Saint Louis de France en Madrid. Por tanto, el francés era un elemento más de la sociedad española y, como tal, aparece incluso en la literatura, por ejemplo, en *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina y en *El rufián dichoso* de Cervantes.

El contacto entre la población francesa y española se hizo, también, a la inversa; la presencia de los españoles en Francia se hizo patente, principalmente, en Rouen, St Malo y Nantes donde se instalaron los comerciantes que hacían negocios con las Indias, desde el siglo XVI, y que constituyeron verdaderas colonias españolas en estas ciudades.

Nantes parecía una ciudad española:

*Nantes avait pris les allures d'une cité espagnole. La langue castillane était parlée à la Fosse, dans le quartier St Nicolas, et sur la paroisse de Ste Croix...* (Mathorez, 1913, 729)

Al margen de estas circunstancias que influyeron en el conocimiento de la cultura española por los franceses, existía en éstos un interés respecto a España desde el siglo XVI, motivado por su preponderancia política. En aquel momento, los franceses empiezan a interesarse por la historia de España con la que se familiarizan, mediante los libros de historia, publicados en gran número, en aquel momento.

La otra vía que lleva a conocer la cultura española es el turismo cultural de la época. En 1615, a raíz de la boda de Luis XIII con Ana de Austria se comienzan a publicar los primeros diarios de viaje. Se publican 10 entre 1604 y 1633. Los franceses que viajan a España cuentan lo que ven, en sus relatos de viaje, pero incluyen también, en gran medida, la visión que tenían de España, antes de conocerla. Voiture es el más eminente y el primer turista que viaja a España. Manda 29 cartas al *Hôtel de Rambouillet* desde julio de 1632 hasta agosto de 1633. Voiture era un lector entusiasta de novelas de caballería y de la novela morisca que, en aquella época, están de moda; por eso, le atraen los lugares que aparecen en dichas novelas, por ejemplo, el sur de España; describe Granada, el Generalife, el Zacaftín, aunque plasma, en sus relatos, como los demás viajeros, sus ideas preconcebidas sobre dichos lugares. Otros literatos franceses visitaron también España; uno de los más conocidos fue el eminente hispanista César Oudin;

Boisrobert, visitó también el monasterio de Montserrat, Ouville contrajo matrimonio en España y vivió siete años en Madrid, etc.

Contribuye también a dar a conocer la cultura española la abundante correspondencia entre embajadores, además de las estancias de españoles en Francia; Antonio Pérez, aunque mediocre escritor, pasó a la historia por ser el primer escritor en exiliarse a Francia y en propagar, de algún modo, la cultura española. Pero, a pesar de que Faret insistía en ello, el viaje a España no será, como el viaje a Italia, un requisito indispensable del bagaje cultural del *Honnête homme* hasta 1657.

## 2.2.- Influencia en moda y costumbres

España dejó huella en la moda y las costumbres de la población francesa de la época; se introduce en todos los ámbitos de la vida de los franceses, en la moda masculina con las pelucas, las acuchilladas y en la moda femenina con la utilización de los guardainfantes que hacían ese *corps espagnolé* del que hablaba Montaigne; incluso en el arte culinario se adoptaron la olla, la medianoche, los vinos; en el juego la quínoa, la hoca, el hombre, y el ajedrez fue popularizado por Manuel López de Sigura.

España también se impone en el arte; la sociedad francesa integra en su cultura bailes como la pavana, la zarabanda y canciones españolas; desde el siglo XVI se componen letras sobre melodías españolas que están de moda en España; las comedias y ballets constan de canciones españolas y tampoco faltan en las comedias de Molière.

Lo español se impone, pues, en distintas facetas de la vida de la sociedad

francesa; pero, de manera más global, el ejemplo español contribuye a cambiar no sólo las costumbres francesas sino también el ideal social de las nuevas generaciones, mediante las lecturas de los *Amadis*, la *Diana de Montemayor*, *El reloj de príncipes* de Guevara, etc. En Francia vuelve por tanto, la galantería, el refinamiento cortesano, para lo cual los reyes son los primeros en dar ejemplo (Luis XIV introdujo la etiqueta en la corte).

### 2.3.- El hispanismo

El aspecto más profundo de la presencia de España en Francia en el siglo XVII, es el hispanismo que imperó en esa época y que distinguimos, aquí, en tres vertientes: la enseñanza del español, el conocimiento del idioma en la sociedad y la traducción.

#### 2.3.1.- La enseñanza

En Francia, la enseñanza del español estaba bien organizada y muy difundida; se impartían clases de español antiguo, para los estudios humanísticos, y de español moderno para los contactos sociales y como complemento de una buena cultura.

Se publicaban numerosos métodos de enseñanza del español, diccionarios y gramáticas. César Oudin, el hispanista más conocido publicó diccionarios y métodos de enseñanza del español de primer nivel con ejercicios de traducción. Realizó la traducción de la primera parte del *Quijote* en 1614, además de publicar una gramática española que se editó 26 veces de 1597 a 1715; publicó un *Tesoro de las lenguas francesa y española*, que dio lugar a 15 ediciones publicadas hasta 1675, y un trabajo lexicográfico sobre la lengua española que se consulta, aún, hoy día.

También desempeñaron un papel relevante en la difusión de la cultura española en Francia los siguientes personajes del mundo literario: Ambrosio de Salazar, competidor de Oudin que, con sus publicaciones, entre las que figura una gramática española, permitió la transmisión de conocimientos elementales sobre el mundo hispánico; entre sus obras, figura también una traducción de *L'honnête homme* (1630) de Faret. Jean Chapelain, el destacado personaje de la vida literaria de la época, miembro de la Academia, empezó su trayectoria profesional como profesor de español y, en el marco de sus atribuciones, hizo una traducción del *Guzmán de Alfarache*, en 1619, para sus alumnos. Gilles Ménage impartía clases de español a Mme de Sévigné y a Mme de la Fayette. Lancelot publicó buenas gramáticas españolas.

Entre los numerosos y buenos métodos de enseñanza del español que se publicaron en aquella época, destacan los de Oudin, Lancelot y Vayrac; esos programas de enseñanza incluían la publicación de textos clásicos para los alumnos. Scarron fue, también, uno de los mejores hispanistas de su generación. Incluye traducciones de novelas españolas en *Le roman comique*, en sus versos imita a poetas españoles y todo su teatro es una adaptación de comedias españolas.

### 2.3.2.- El conocimiento del idioma en la sociedad

Aunque los aristócratas y los escritores sabían el español, en 1615, fue cuando se empezó a considerar conveniente el conocimiento de nuestro idioma, de manera más generalizada, coincidiendo con la boda de Luis XIII con Ana de Austria. Los dramaturgos como Rotrou, Charles Beys, Scudéry, Pierre y Thomas Corneille, Jean Mairet,



Boisrobert, Quinault, Molière, Scarron, Ouville, Le Sage etc., sabían el español por obligación profesional; también tenían un buen conocimiento del español escritores como Melle de Scudéry, políticos como el cardenal de Retz, críticos como Balzac, Chapelain, Conrart, Costar, Ménage, Bayle, Fontenelle, Valincour, moralistas como La Mothe Le Vayer, Méré, Callières y libertinos como François Luillier y cronistas como Tallemant des Réaux.

Salazar cuenta que, en París, en 1613, un tercio de los cortesanos hablaban el español, aunque la mayoría de éstos no habían estado nunca en España. En general, sin embargo, en los sectores de la sociedad que mencionamos antes, se tenía más bien un conocimiento pasivo de la lengua escrita; comentaban los historiadores que las compañías de teatro españolas que actuaban en Francia fracasaban, porque el público que acudía no entendía bastante el español hablado. Sin embargo, las representaciones en español eran algo habitual.

En los *salons*, se solían emplear sintagmas y refranes españoles en la conversación; incluso se aplicaban apodos a algunos personajes de la época, por ejemplo, a Voiture lo llamaban *El rey chiquito* y a St Evremond, *El caballero de la triste figura*. Entre estos *salons* destacaban los de la marquesa de Rambouillet y de la marquesa de Sablé, que eran verdaderos centros de españolismo. En dichos círculos, se lee, se habla, se canta en español. Otro hecho significativo de la adopción de la cultura española, en los *salons*, es la sustitución del laúd por la guitarra. Dando fe de esta situación, Cervantes dice en *Persiles y Sigismunda* (1969, 368): *En Francia, ni mujer ni varón deja de aprender la lengua castellana.*

El hispanismo se manifiesta también en las publicaciones en español realizadas en Francia. Escritores como Claude Garnier, Nicolas Baudouin, Jacques de Cailly y François Loubayssin de la Marque publicaron en español; Vital d'Audiguier es conocido por su traducción *Cartas en español* y Voiture escribió cartas y versos en español; entre éstos hay un soneto que, según cuenta la tradición, cuando alguien lo recitaba, siempre creían los oyentes que era de Lope. Pierre Bense-Dupuis, teórico de la poesía española y el padre Cyprien, que tradujo a San Juan de la Cruz, publicaron también en español.

### 2.3.3.- La traducción

Otra vertiente del hispanismo y cauce de difusión de la literatura y de la cultura española, en Francia, fue la traducción de obras españolas al francés.

#### 2.3.3.1.- Situación de la traducción

En el siglo XVI se publicaban ya en Francia numerosas traducciones de obras españolas, por ejemplo, entre las más importantes figuran la *Diana* de Montemayor, traducida por Nicolas Colin en 1578, *La Celestina* y los *Amadis* traducidos por Herberay des Essarts a partir del 1540, el *Lazarillo* por Jean-Gaspard de Lambert en 1561 (Cionarescu, 1983, 176); el 40% de los libros traducidos eran novelas. En esta época, ya había traductores profesionales como François de Belleforest y Gabriel Chapuis.

En el siglo XVII, con la creación de la Academia en 1635, la traducción conoció su época dorada gracias a Valentin Conrart, primer secretario de la Academia, que

introdujo a varios traductores en ésta y contribuyó a la publicación de sus trabajos. Conrart considera que la traducción permite, a los escritores franceses, tener acceso a distintos tipos de prosa, que puedan servirles de modelo. Por tanto, la ayuda de la Academia permite la publicación de numerosas traducciones y dicha actividad llega a ser rentable, de tal manera que algunos traductores se dedican, exclusivamente, a este cometido.

Algunos de los traductores más destacados de la época fueron Vital d'Audiguier, Nicolas Lancelot, Sébastien Hardy, François Solier y dedicados, en particular, a la traducción de textos clásicos y de autores italianos, Gaspar Bachet de Méziriac, Jacques du Bosc, Guillaume Colletet, Jules Pilet de la Mesnardière, Georges de Scudéry, Isaac-Louis Lemaistre, Robert Arnault d'Andilly, Antoine Lemaistre, Gaspar de Tende, Pierre-Daniel Huet, Nicolas Boileau. Uno de los más ilustres de la época fue Nicolas Perrot d'Ablancourt, vapuleado por la crítica, en los siglos posteriores, por sus traducciones *infieles* y rehabilitado por Valéry Larbaud, en nuestra época. Zuber (1968) trata también en su obra *Les Belles Infidèles* del método de traducción de d'Ablancourt.

#### 2.3.3.2.- La traducción como vía de difusión de la literatura española

La traducción se practicaba pues, a gran escala, y por dicho cauce se difundieron, ampliamente, la cultura y la literatura españolas. La traducción abarcó todo tipo de obras procedentes de España, y todos los géneros, excepto las obras dramáticas, que fueron objeto de adaptaciones o sirvieron de inspiración a los dramaturgos franceses.

Las traducciones de textos religiosos son los libros más leídos en Francia, aunque también se dieron a conocer algunas obras técnicas como, por ejemplo, *El arte de navegar* (1553) de Pedro de Molina; una obra muy difundida que fue editada siete veces en el siglo XVI y cinco en el siglo XVII.

Los moralistas españoles constituyen, igualmente, el grupo de autores más importantes, dado que sus obras se fueron publicando, de manera ininterrumpida, desde principios hasta finales del siglo XVII; se trata, por ejemplo, por citar a los más destacados, de traducciones de obras de Antonio de Guevara, de Juan Huarte y de Pedro Mejía. La popularidad de estos autores era notoria e influyeron, probablemente, en los pensadores de la época y en el concepto del *Honnête homme* de Faret.

Mientras el género moralista se mantiene a lo largo del siglo XVII, el género histórico, por su parte, fluctúa, a merced de los cambios políticos y de la moda. La obra *Las guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, traducida en 1608, contribuye, junto con el episodio del *Abencerraje* y *de la bella Jarifa*, a lanzar la moda de la novela de tema granadino, que imperó hasta la época de Melle de Scudéry y de Mme de la Fayette. En época de conflicto entre Francia y España, la traducción de textos históricos se utilizaba como instrumento propagandístico, para desacreditar a España, mediante la publicación de las traducciones de las obras del Inca Garcilaso, del Padre de Las Casas o de Herrera, testimonios de la leyenda negra.

Los franceses conocían todas las modalidades del género novelístico español. Entre éstos, la novela pastoril tuvo un lugar preeminente y ejerció su influencia hasta 1630, aproximadamente. La primera novela de este género, publicada en Francia, fue *El*

*Coloquio pastoril* (1553) de Antonio de Torquemada, traducido y publicado por Chappuis en 1579 con el título *Hexaméron*. La novela pastoril tuvo mucho impacto en Francia y, por citar algún ejemplo, la *Diana* (1559) de Montemeyor obtuvo mucho éxito; fue editada veinte veces en versiones distintas, las de Nicolas Colin, Gabriel Chappuis, S.G. Pavillon, Abraham Rémy, Antoine Vitray, Pousset de Montauban y Louise Gillot. Entre las obras más destacadas llegaron, también, a Francia, las obras siguientes: *la Constante Amarilis* (1609) de Suárez de Figueroa publicada en 1614, *La Galatea* (1585) de Cervantes, publicada en 1618, y *La Arcadia* (1598) de Lope, publicada en 1622.

*La Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro, obra cumbre de la novela sentimental, fue introducida en Francia en 1525, a través de la traducción, y es una de las primeras obras profanas traducidas al francés. Esta obra contiene toda la metafísica amorosa de la poesía y de la novela francesa del siglo XVI y constituyó una de las fuentes de la *Préciosité* del siglo XVII, según Urbain (1970, 86).

Las novelas de caballería, que llegaron a Francia en el siglo XVI, siguen entusiasmando a los franceses hasta 1625, aproximadamente; pero, por esas fechas, ya no se publica el *Amadis* sino el ciclo de *Primaleón de Grecia* (1600). Después de 1626, este género pasa a la historia y los lectores consideran ya algo trasnochados a estos personajes, como los de la novela *Polexandre* (1629) de Gomberville, que seguía siendo todavía un nostálgico de las novelas de caballería.

La gran parodia, que es *El Quijote*, llegó, pues en su momento, y obtuvo mucho éxito; la primera parte (1605), traducida por César Oudin en 1614, dió lugar a seis ediciones hasta 1646 y la segunda parte (1615), traducida por Rosset, se editó siete veces

desde 1618 hasta 1646.

La novela picaresca cautivó al público francés tanto como la novela pastoril y acabó por desbancar a ésta. El número de ediciones, de las traducciones de las principales obras de este género, testimonia por sí solo de su popularidad: *El Lazarillo* (1554) tuvo sólo tres ediciones de 1560 a 1600, pero, desde 1601, hubo nueve ediciones sucesivas; el *Guzmán de Alfarache*, traducido por el joven Chapelain, es la versión que más éxito consiguió; dio lugar a siete ediciones de 1619 a 1646. Sin embargo, *El Buscón* (1626) de Quevedo superó en éxito a todas las obras anteriores; lo tradujo La Geneste en 1633 y, en veinte años, se editó diez veces.

Algunos literatos se interesaron por la poesía española de la época. Chapelain, por ejemplo, considerado el mejor conocedor de la cultura hispánica, conocía la poesía de Boscán y de Garcilaso. Dominique Bouhours, uno de los mejores críticos del siglo XVII, realizó unos trabajos de crítica sobre los poetas más representativos del Siglo de Oro, como fueron Góngora y Lope.

Las novelas cortas tuvieron, igualmente, mucho éxito, principalmente desde 1640 hasta 1660, años en los que se publican numerosas obras españolas; entre las más destacadas, están las de Pérez de Montalbán, Castillo Solórzano, María de Zayas y Cervantes (*Novelas Ejemplares*); las novelas de estos tres últimos autores fueron fuente de inspiración para los dramaturgos franceses de la época.

La novela española interesó a las clases cultas y a personajes tan importantes como, por ejemplo, Pierre Daniel Huet, uno de los últimos humanistas, que dejó su testimonio acerca de ella.

La literatura se abrió camino en Francia, en gran parte, gracias a la traducción; algunos de sus fervientes admiradores fueron destacados personajes de la época como Mme de Sablé, Mme de Motteville, Mme de Sévigné y Lafontaine. Despertó gran interés entre los franceses cultos que ya estaban predispuestos para acoger favorablemente a la comedia.

#### 2.4.- El teatro francés y la comedia española

Hemos destacado, en los apartados anteriores, hasta qué punto la cultura y la literatura española calaron en la sociedad francesa culta, ejerciendo su influencia en todos los ámbitos de la vida cultural. Dicha situación nos permite pensar que el terreno estaba abonado para la introducción de la Comedia en Francia y que sólo fue un elemento más de la invasión de la cultura española en el país vecino; pero llegó, en el momento oportuno, para darle vida a la comedia francesa y ser modelo y fuente de inspiración para autores como Boisrobert o Thomas Corneille y para genios del clasicismo como Molière y Pierre Corneille.

##### 2.4.1.- Situación del teatro y evolución del público

Hasta la llegada al poder de Richelieu, en 1624, la situación material del teatro en Francia era, con mucho, inferior a la de otros países de Europa; París no podía competir, ni con Londres, ni con Venecia, respecto al número de compañías de teatro y a la infraestructura de los teatros, para utilizar un término actual.

El público que acudía al teatro, en su mayoría, pertenecía a las clases populares;

aunque los cortesanos ocupaban los palcos, el público del patio era quien imponía su criterio.

En esa época, imperaban el teatro de Alexandre Hardy, heredero de la tradición humanista, y la farsa; este último género aglutinaba sólo al sector popular del público.

En efecto, las clases cultas experimentaban un cambio en sus modales y aspiraban a cierto refinamiento y, por tanto, la rechazaban por ser un género propenso a las groserías. Este público ignoraba al género cómico, precisamente porque lo identificaba con la farsa. A los autores de la época tampoco les interesaba la comedia, hasta tal punto que Hardy publicó todas sus obras, excepto cuatro comedias.

Las escasas compañías de teatro que existen en Francia, en esa época, en comparación con otros países de Europa, son un síntoma más de esa paupérrima vida teatral.

Sin embargo, la situación del teatro en Francia cambió totalmente con la llegada del cardenal de Richelieu al poder. Richelieu fue el impulsor y uno de los ejes fundamentales de la evolución del teatro francés.

Centraliza el poder, lo fortalece y consigue la estabilidad política que no existió ni con Enrique IV, ni con Luis XIII, y crea, con ello, una situación favorable para el florecimiento económico y cultural.

Richelieu se interesaba por el teatro, por afición personal y, principalmente, porque consideraba que era un instrumento político que le ayudaría a restaurar la autoridad real y a darle prestigio a Francia, ante su pueblo y ante los demás países.



Richelieu induce, pues, a Luis XIII a intervenir en la organización del Teatro público; por ejemplo, intervendrá para mantener el equilibrio entre las dos compañías de teatro oficiales.

En 1630, a instancias del cardenal, se crean en París, dos teatros públicos permanentes: *L'Hôtel de Bourgogne* y *L'Hôtel du Marais*. Antes de esa fecha, no existía mecenazgo, por lo que Francia acusaba un notable retraso, respecto a otros países de Europa, en los que el teatro estaba más desarrollado.

En 1641, Richelieu transforma una sala de su palacio en teatro e inaugura este nuevo *Théâtre du Palais-Cardinal* con la obra *Mirame* de Desmarets de Saint-Sorlin; de ese modo, introduce, oficialmente, el teatro en la corte e invita al clero a dicho estreno, para neutralizarlo ante críticas eventuales.

Además de crear la infraestructura material para albergar a la actividad teatral, asegura una estabilidad económica, mediante una pensión, a los autores elegidos, como por ejemplo a Mairet, Rotrou, Pierre Corneille, Benserade, Tristan L'Hermite y Boisrobert.

Todos estos factores redundan en la situación del actor, cuya profesión está ya muy bien remunerada: en 1637, el actor Lenoir era muy rico. Para acuñar esta nueva figura del actor en la sociedad, Luis XIII declara, en el Acta Real del 16 de abril de 1641, que el actor es muy útil a la sociedad y que sirve para *divertir les peuples de diverses occupations mauvaises*; con lo cual dicha profesión, antes despreciada, adquiere dignidad.

Richelieu centraliza también todas las actividades teatrales en París: los autores están en París; las obras que antes se imprimían en Rouen, se imprimen, desde entonces, en París. Desde 1630 hasta 1640, Francia recupera, por tanto, el retraso que acusaba, respecto a los demás países, gracias a las medidas tomadas por Richelieu y a la ayuda de la burguesía y la nobleza.

La sociedad francesa experimentó, también, un cambio que se manifestó, de manera significativa, con la transformación de las salas del Jeu de Paume en teatros. De una actividad individualista que requiere pocos participantes, se pasa al teatro como fenómeno social, expresión de una necesidad de la sociedad. Scudéry es un ejemplo del cambio que se produce en la sociedad: deja la espada por la pluma y se convierte en dramaturgo.

La centralización del poder administrativo en París realizado por Richelieu exige un personal más numeroso y más culto; esta parte de la población, que asume funciones administrativas y se mueve en torno al Palais Cardinal, adopta los modelos culturales del rey y de la Corte y constituye un público potencial para el teatro. El nuevo público que aparece, hacia los años 1625, aspira al orden y a la cultura, admira a los autores de la antigüedad y a los autores italianos, asume las exigencias estéticas de la *Préciosité* y quiere actores elegantes y *honnêtes hommes*.

El Jeu de Paume era una actividad masculina, mientras que el teatro acogerá a las mujeres como público y como actrices respetadas. En esta dignificación de la figura de la mujer, desempeñaron un papel importantísimo los círculos de la *Préciosité*, cuyos lemas eran el culto a la mujer y el *amour courtois*. Los *Salons*, a los que acudían los

*Précieux*, tuvieron, además, un papel destacado en la promoción del teatro; el círculo de Richelieu era el más importante, pero el *Hôtel de Rambouillet* tuvo un papel relevante en el cambio de los valores sociales: fue un defensor de la mujer, y preconizó la delicadeza en el comportamiento social, llamada *bienséance*.

Esta tendencia de la sociedad hacia el refinamiento en las costumbres le lleva, como lo señalamos anteriormente, a rechazar la farsa, a aquellas "comedias" de Troterel, *Les Corriveaus* (1612) o *Gillette* (1620), en las que aparecían situaciones escandalosas y se trataba a las mujeres con brutalidad.

Este nuevo tipo de sociedad tiene su "biblia", *L'honnête homme* de Faret, publicado en 1630, que da las pautas de comportamiento social del nuevo individuo del siglo XVII. Dicha obra produjo un gran impacto en la sociedad francesa y dio lugar a diez ediciones en el decenio que siguió a su publicación.

Por tanto, parte de la sociedad que incluía a burgueses y nobles reclamaba un tipo de teatro más acorde con su nuevo concepto de los valores sociales. La farsa resultaba inadecuada; sólo persistían la tragedia, la tragicomedia y la pastoral dramática.

Pierre Corneille fue otro protagonista importante del giro realizado por el teatro francés. Desde el principio, pareció percibir estos cambios en la sociedad de su época, o se sintió identificado con ellos, y apostó por la comedia. Sus primeras obras *Mélite* (1629) y *La Veuve* (1631) consiguieron mucho éxito; eran las primeras comedias de una nueva época para el teatro y reflejaban la mentalidad de los jóvenes de la clase culta. Gracias al éxito de esas obras, la comedia adquiere el estatus de género dramático digno, como se consideraba a la pastoral dramática; por eso, desde entonces, acudió al teatro el

público culto, para ver comedias, incluyendo a las mujeres.

A partir de ese hito histórico, marcado por Corneille, la comedia se impondrá en detrimento de la pastoral dramática, de la farsa, de las tragicomedias y de las tragedias; y, en el caso de esta última, hasta *La Sophonisbe* de Mairet y las grandes tragedias como *Le Cid* y *Horace*. En 1636, al final de la comedia *L'illusion comique*, Corneille emprende la defensa del teatro, con lo que da otro impulso a la carrera ascendente del género dramático. La situación del autor dramático sale favorecida de estos acontecimientos, antes citados. Desaparece la figura del *auteur à gages*, que estaba sometido a las compañías de teatro, y aparece la figura del autor omnipotente, pues es autor, director e incluso actor, a veces; buen ejemplo de ello es el caso de Molière.

Por tanto, gracias a la organización del mundo del teatro, a los cambios experimentados por la sociedad y a la influencia de otros géneros (pastoral, tragicomedia), la comedia accede al rango de género digno, se adecúa a las nuevas *bienséances* y, con ello, inaugura la gloriosa carrera de la comedia clásica.

#### 2.4.2.- Influencia de la Comedia en el teatro francés

Cuando la Comedia <sup>(40)</sup> se introduce en Francia en 1638 con la obra *L'Esprit Follet* de d'Ouille, el teatro posee una infraestructura y una organización estables, el público está familiarizado con la cultura y la literatura españolas y necesita un nuevo tipo de teatro que se corresponda con sus nuevos valores sociales y estéticos.

En las obras *Les Bergeries* (1620) de Racan y *Silvie* (1626) de Mairet aparecen ya escenas con una comicidad novedosa sin vínculos con la tradición latina, ni la comedia

italiana, aunque enmarcadas aún en los géneros de la tragicomedia y la pastoral.

La aportación de Pierre Corneille a la evolución de la comedia francesa, consistió en crear comedias como *Mélite* y *La Veuve*, acordes con las expectativas del público a las que antes aludimos, pero por vez primera, deslindadas de la tragicomedia y la pastoral. Así nació *la comédie de moeurs*, que, a continuación, introdujo un cambio, fiel reflejo de la evolución de la sociedad, en cuanto al lugar en que se desarrollan las obras: del campo se pasa a la ciudad con *La Galerie du Palais* y *La Place Royale*. El éxito de *la comédie de moeurs* fue efímero y, a continuación, los autores volvieron a la comedia inspirada en Plauto y en la comedia italiana del siglo XVI.

La siguiente etapa en la evolución de la comedia la inicia Rotrou, en 1629, con la primera obra dramática inspirada en el teatro español; se trata de *La Bague de l'Oubli* (1629) cuya fuente es *La sortija del olvido* (1619) de Lope.

Sin embargo, d'Ouville es quien es considerado por la crítica como el que introdujo la Comedia en Francia porque la puso de moda y porque es el primero en escribir una comedia cómica inspirada en fuentes españolas. Hace renacer el género cómico en Francia, que aparece renovado gracias a los recursos y a la aportación de la Comedia, en otra vertiente distinta de la farsa. La comedia francesa, que estuvo casi ausente del teatro francés en el primer tercio del siglo XVII, pues en ese lapso de tiempo sólo se publicaron 5 comedias, inicia así su camino ascendente.

*L'Esprit Follet* cuya fuente es *La dama duende* (1629) de Calderón consigue, por tanto, un gran éxito; dio lugar a tres ediciones en París en 1643 y 1647 y en Amberes en 1662 y la traducción al holandés se publicó ocho veces desde 1670 hasta 1720.

D'Ouville lanza a la Comedia española como fuente de comedias y a la comedia francesa que estaba carente de recursos, en ese momento, le otorga unas nuevas características. Por tanto, la moda española respaldada por un grupo de dramaturgos como d'Ouville, Boisrobert, Scarron, Thomas Corneille, Quinault, Brosse, Dorimond, Villiers y Lambert le dio un nuevo impulso a la comedia francesa e imperó desde 1638 hasta 1653 aproximadamente. Desde 1656, afirma A. Adam, citando a Corneille, dejaron de gustar al público:

*...Le goût français condamnait maintenant ces entretiens de valets et de bouffons avec des princes et des souverains.*

En efecto, sigue afirmando Adam:

*Dans la société qui se reconstituait après la Fronde, et qui par conséquent restaurait le sens des hiérarchies, le goût du public ne tolérait plus des conversations mi-tragiques mi-bouffonnes entre les gens de la classe supérieure et leurs valets.*

(Adam, 1949-50, 179)

Cuatro de los cinco autores que escriben más comedias imitadas del teatro español entre 1645 y 1656 (nos referimos a d'Ouville, Boisrobert, Pierre Corneille y Thomas Corneille) <sup>(11)</sup> son normandos; el quinto es Scarron <sup>(12)</sup>. La contribución de estos autores respondía a las expectativas de una nueva generación de espectadores y el éxito de sus obras, en cuanto a exotismo, estaba asegurado, dado que el público conocía bastante la cultura española.

La comedia aporta al teatro francés una intriga más compleja, la pugna entre el honor y el amor, el personaje del gracioso y el elemento cómico que trae consigo; el juego de luz y de sombra que constituyen la realidad y la apariencia barrocas, cuyo cómplice es el engaño, que actúa mediante el disfraz, la falsa identidad, es también uno de los ejes de la Comedia.

Desde 1630 hasta 1640 se presentaron y publicaron 33 comedias inspiradas en el teatro español: es la época de mayor éxito de ese tipo de teatro en Francia, que se inició con la influencia de Lope y las Comedias de capa y espada y que siguió presente, aunque desde 1650 la influencia de Calderón se hizo más patente.

La generación de Boisrobert, la de los imitadores del teatro español, se adhirió al lema: *Il s'agissait de toucher le public sans l'effaroucher* (Scherer, 1983, 29), por lo que procedieron a la modificación de los aspectos de las obras españolas que pudieran incomodar al público francés, en pro de la *bienséance* y de la *vraisemblance*.

### **III.- ESTUDIO DE LA ADAPTACION EN LAS OBRAS DE BOISROBERT**



### 3.1.- Metodología

El objeto de nuestra investigación es estudiar las comedias de Boisrobert y su adaptación de las cinco comedias españolas, mencionadas anteriormente, realizadas por dicho autor, mediante un estudio comparativo de sus comedias y de su modelo español.

Nos interesa determinar en qué consistió el procedimiento de adaptación adoptado por Boisrobert para producir unas obras que, a su parecer, pudieran gustar al público francés. Al igual que los demás dramaturgos de su generación, Boisrobert se regía por las normas establecidas en el teatro, es decir, la *vraisemblance* y la *bienséance*, aunque de manera menos drástica que los dramaturgos posteriores del siglo XVII, respecto a aquélla. Por tanto, las modificaciones aportadas a las obras españolas tenían por objeto evitar, por una parte, chocar al público francés con ciertos aspectos presentes en la obra española y, por otra parte, conservar elementos del modelo español o añadir otros que pudieran ser más acordes con la mentalidad del público francés o que, sencillamente, prefiriera el autor.

Acerca de la *bienséance* dice R. Bray:

*Les bienséances externes n'imposent pas seulement au poète les conceptions*

*historiques du public, mais aussi son goût. En leur nom on interdit d'exposer des sentiments deshonnêtes aussi bien que des moeurs barbares.* (Bray, 1968, 227)

Y añade:

*... on évite le bas, le bouffon, le grossier et l'impudique.* (id., 228)

Aunque afirma que tampoco había una actitud homogénea respecto a ambos criterios:

*Mais le goût du grand siècle était fort mêlé. Qu'il nous suffise d'avoir établi que la plus importante partie de notre littérature, que les plus importants de nos écrivains on fait effort de 1630 à 1680 pour se mettre en accord avec les tendances de leur public vers l'honnêteté.* (id., 229)

Por nuestra parte, tendremos en cuenta ambos parámetros (*vraisemblance* y *bienséance*) para comprobar las modificaciones realizadas por Boisrobert según dichos criterios.

Enfocaremos el estudio comparativo de las obras de Boisrobert y su modelo español desde tres aspectos: en primer lugar, el esquema argumental; en segundo lugar, el estudio de los personajes, y en tercer lugar, el análisis textual.

Para llevar a cabo nuestro análisis comparativo en el aspecto argumental, hemos adoptado el método estructuralista de Jansen, que consiste en dividir la obra de teatro que se pretende estudiar en unidades mínimas llamadas situaciones. Dice a ese respecto Jansen:

*... la situation nous fournira l'unité fondamentale de l'analyse de l'oeuvre dramatique.*

(Jansen, 1968, 277)

Y define la situación de este modo:

*La situation sera définie comme le résultat d'une division du plan textuel en parties qui correspondent à des groupes achevés du plan scénique. Cela veut dire que dans l'analyse du texte concret nous instaurerons la limite entre deux situations là où il y a un changement de décor. (ib.,)*

Hemos establecido, además, diferentes parámetros que indican los cambios aportados por Boisrobert respecto al modelo español, que hemos designado con una terminología específica, y cuya definición damos a continuación:

- ampliación: elementos argumentales idénticos en ambas obras, pero monólogo, diálogo o escena más extensos en la obra francesa.
- división: escena del modelo español dividida en dos situaciones.
- aportación: escena o elemento argumental añadido por el autor francés.
- modificación: cierta variación aportada por el autor francés a una escena o a un elemento argumental.
- reducción: elementos argumentales idénticos en ambas obras, pero monólogo, diálogo, escena o parte de una escena menos extensos en la obra francesa.
- síntesis: fusión de dos o varias escenas de la obra española en una situación de la obra francesa; síntesis en el marco de una situación.
- supresión: omisión de una escena, parte de una escena o de un elemento argumental en

una situación.

Mediante dichos parámetros, contrastaremos ambas obras para determinar, partiendo de los cambios realizados por Boisrobert, el perfil de la obra francesa de mayor a menor, es decir en cuanto a su estructura global y en cada una de sus unidades mínimas o situaciones, incluidas a su vez en segmentos. Trataremos de ver la relación existente entre dichas modificaciones aportadas por Boisrobert y los parámetros *vraisemblance* y *bienséance* así como otras implicaciones.

La segunda fase de nuestro análisis comparativo se centrará en el estudio de los personajes de ambas obras, sus rasgos comunes y sus diferencias, que puedan estar motivados por los criterios de *vraisemblance* y *bienséance* que se impone el autor para no chocar al público francés, así como otras posibles causas e implicaciones.

Analizaremos igualmente tres aspectos más del ámbito personajes en ambas obras, mediante el establecimiento del porcentaje de sus respectivas intervenciones.

Utilizaremos el modelo actancial determinado por Greimas (1966, 177-178) que define de este modo:

*... nous trouvons une force (ou un être D1), conduit par une action, le sujet S recherche un objet O dans l'intérêt ou à l'intention d'un être D" (concret ou abstrait); dans cette recherche, le sujet a des alliés A et des opposants Op.*

Esquemáticamente el modelo actancial es el siguiente:

Destinador D1 ————— Sujeto S ————— Destinatario D2

Adyuvante A ————— Objeto B ————— Oponente Op

Determinaremos cuáles son en ambas obras los actantes sujeto, los actantes-objeto, los actantes-oponente así como su relación con los destinatarios y los destinadores e igualmente los actantes-símbolo que intervienen en la acción (amor, honor, etc).

Este estudio, en cuanto a argumento y personajes, nos permitirá deslindar la obra francesa de su modelo español, establecer sus características y explicar los motivos que llevaron al autor a realizar dichas modificaciones y las implicaciones de las mismas.

En el plano textual, comprobaremos cuál fue la actitud de Boisrobert ante el texto del modelo español, es decir, en qué medida realizó una traducción, entendido este término y procedimiento correspondiente en el sentido estricto, según los principios de la teoría de la traducción, o en qué medida hizo su propia redacción, pasando por las variantes de traducción libre, síntesis, etc., situadas entre ambos polos.

### 3.2.- Estudio comparativo de la obra *La Jalouse d'elle-même* y su modelo español

#### 3.2.1.- Fuente de la obra y crítica

*La Jalouse d'elle-même* se publicó por vez primera el 16 de marzo de 1650. En la dedicatoria de su obra, Boisrobert reconoce que se ha inspirado en la obra de otro autor y que dicha obra es de fuente española:

*... puisqu'un autre en est l'inventeur; qu'elle plaisait aux honnêtes gens comme au peuple; qu'enfin elle était aimée partout...*

y añade:

*... du fameux auteur espagnol, qui en a presque fourni toute l'invention ...*

En el comentario que citamos a continuación, observamos ya cuál es la perspectiva o una de las perspectivas de Boisrobert en cuanto a la adaptación que pretende realizar, es decir, su preocupación por la *bienséance*; pues dice a Monsieur le Marquis de Richelieu, sobrino del cardenal, a quien dedica su obra:

*... que je pouvais sans blesser la bienséance, chercher en l'âge où vous êtes quelque matière à votre divertissement...*

Comprobaremos, a lo largo de nuestro análisis, si Boisrobert ha plasmado en su obra la intención inicial: tener en cuenta *la bienséance*.

La fuente de esta obra, según Cionarescu (1983, 278) y otros autores (Martinenche, Urbain, Colbert), es *La Celosa de sí misma* (1627) de Tirso de Molina. La citan así mismo F. y C. Parfaict. Esta comedia pertenece a la primera época de Tirso, está "salpicada de alusiones a las cosas del tiempo" (B.A.E., 1907, XII); se caracteriza por ser la Comedia en la que Tirso "más prodigó sus dardos satíricos contra Góngora y sus secuaces" (B.A.E., 1906, XXXIX).

Aunque estos últimos reconocen que es una comedia bastante divertida, hacen una crítica demoledora de la misma en lo que respecta a la adaptación llevada a cabo por Boisrobert; le reprochan el no haberse distanciado lo suficiente del modelo español:

*... L'Auteur qui traduisait un Poème Espagnol, n'a pas jugé à propos de le réformer, et n'a fait que changer le lieu de la Scène, et les noms de ces personnages qui sont tous extravagants et sans mœurs, Angélique un peu plus que les autres. Léandre n'est qu'un imbécile, ainsi que le père, et le frère de la belle. Isabelle en sait trop pour une fille que l'on suppose sortie du Couvent depuis peu de jours: le Valet et la Suivante sont détestables; il fallait tout le talent de Jodelet pour rendre les mauvaises plaisanteries de Filipin supportables aux Spectateurs. (Parfaict, 1745, 255-256).*

En nuestra opinión, les frères Parfaict parecen olvidar, como bien dice Cionarescu, que esa época era *l'heure espagnole du théâtre français* (Cionarescu, 1983, 275) y que al público le entusiasmaban las intrigas del teatro español, aunque fueran

inverosímiles. Es cierto que la crítica de épocas posteriores consideró las obras de la generación de autores que se inspiraron en el teatro español como d'Ouille, Boisrobert, Scarron, Thomas Corneille y Quinault como una producción de calidad literaria muy discutible; valga como ejemplo esta aseveración de Cionarescu (id.): *Si leur nombre est important, le mérite littéraire de ces imitations ne l'est pas toujours.*

Sin embargo, fueron obras que obtuvieron mucho éxito en su época: *Certes, ce n'est pas là l'opinion du public contemporain, qui avait l'impression de découvrir enfin la bonne source du rire.* (ibid.)

Creemos que las alegaciones de F. y C. Parfaict aluden a la carencia de *vraisemblance*, de verosimilitud de la obra, pero parecen ignorar, como señalamos antes, que ésa era una de las características del teatro español del Siglo de Oro y que era lo que divertía al público francés de Boisrobert y de los demás autores citados.

Por nuestra parte, intentaremos matizar estas opiniones en nuestra conclusión, tras haber analizado la adaptación realizada por Boisrobert.

### 3.2.2.- Nivel argumental

#### 3.2.2.1.- Resumen de la acción de la obra de Tirso

D.Melchor y su criado Ventura llegan a Madrid. Cuentan que el padre de D.Melchor lo ha prometido a D<sup>a</sup> Magdalena, la hija de un amigo suyo, que, a diferencia de él, se ha hecho rico. D.Melchor reconoce a la salida de la Iglesia de la Victoria a una



dama tapada y se enamora de su mano desenguantada. Esta dama resulta ser D<sup>a</sup> Magdalena, su prometida. Al advertir ésta que el caballero que conoció en la iglesia y que le dió una cita es su prometido, concibe celos de sí misma, se propone ocultar su identidad, y seguir manteniendo relaciones con D.Melchor bajo la identidad de la dama tapada o la condesa. Al comprobar que D.Melchor, después de conocerla, se cita con la dama tapada, decide seguir fingiendo y engañando a D.Melchor. D<sup>a</sup> Angela, vecina de D<sup>a</sup> Magdalena, se enamora de D.Melchor y con la ayuda de Quiñones, criada de D<sup>a</sup> Magdalena, usurpa la identidad de la condesa para conseguir el amor de éste. D.Sebastián, hermano de D<sup>a</sup> Angela, la ayudará en su propósito. D.Luis ama a D<sup>a</sup> Magdalena pero, siendo amigo de D.Melchor, no intenta perjudicarle en su relación con ella. D.Jerónimo, hermano de D<sup>a</sup> Magdalena, ama a D<sup>a</sup> Angela.

D.Sebastián y D<sup>a</sup> Angela delatan a D.Melchor ante D.Alonso, padre de D<sup>a</sup> Magdalena, y su hermano D.Jerónimo, revelándoles su relación con la condesa. D.Melchor, seguro de sus sentimientos hacia la condesa, se despide de ellos con el pretexto de un viaje repentino. Dadas las circunstancias, D.Alonso rechaza a D.Melchor y acepta la propuesta de D.Sebastián que pretende casarse con D<sup>a</sup> Magdalena.

Al enterarse D<sup>a</sup> Magdalena que D<sup>a</sup> Angela piensa usurpar la identidad de la condesa para conseguir el amor de D.Melchor y temiendo perder a éste, confiesa que ella urdió el engaño porque estaba celosa de sí misma. Se resuelve el conflicto con los enlaces de D.Melchor y D<sup>a</sup> Magdalena, de D.Jerónimo y D<sup>a</sup> Angela y de los criados Ventura y Quiñones.

### 3.2.2.2.- La acción

Boisrobert se ciñe a la acción del modelo español. Como suele ocurrir frecuentemente en las Comedias, en la primera escena dos personajes informan mediante su diálogo acerca de los acontecimientos ocurridos antes del inicio de la obra; Léandre, el protagonista, y Filipin, su criado, cuentan que Léandre ha sido prometido a una dama, la hija de un amigo de su padre, cuyas cualidades le han alabado. El padre de Léandre es pobre y le dió todo el dinero que pudo para que realizara ese viaje y se casara.

En la primera escena, Léandre y Filipin hacen un comentario descriptivo de la ciudad a la que han llegado, procedimiento utilizado a menudo en las Comedias.

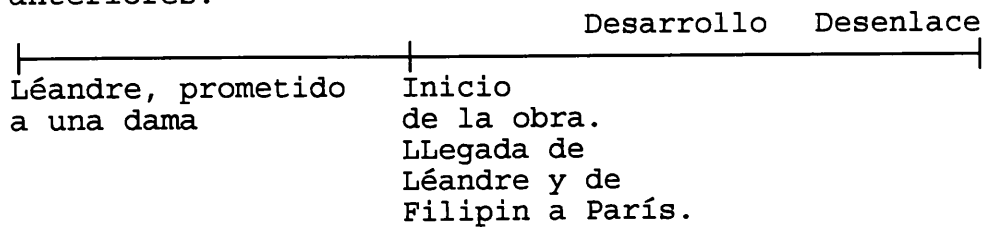
La acción empieza, pues, antes de que comience la obra, como lo hemos comentado antes; he aquí el resumen de ésta desde el momento en que empieza la obra:

Léandre y su criado, Filipin, llegan a París, desde Lyon, para la boda. La prometida de Léandre es rica y bella. Léandre conoce en la iglesia a una dama tapada y queda prendado por la belleza de su mano desenguantada. Con motivo de una bolsa robada a la dama durante la misa, Léandre puede acercarse a ella para devolvérsela, dado que sorprendió al ladrón, lo que les permite citarse, también, para el día siguiente. Dicha dama resulta ser Angélique, la prometida de Léandre. Al reconocer en Léandre al caballero de la iglesia, Angélique quiere comprobar la honradez de su prometido y acude a la cita. Al acudir Léandre a la cita con la dama tapada, Angélique empieza a sentir celos de sí misma y desconfía de éste. Isabelle, enamorada de Léandre, consigue con la ayuda de Marinette, criada de Angélique, la bolsa robada, para usurpar la identidad de

la marquesa o dama tapada. Léandre quiere casarse con la marquesa. El padre de Angélique destina, pues, otro esposo a su hija: Lizandre, hermano de Isabelle, que quiere a Angélique. Cuando Angélique se percata de que tiene una rival que pretende estar comprometida con Léandre, descubre el engaño, confiesa que ella era la marquesa y que quiere a Léandre. Léandre reconoce en Angélique a su marquesa. Léandre se casará con Angélique, Filidas con Isabelle y Filipin con Marinette.

Esquemáticamente, la acción se presenta de este modo:

Acontecimientos  
anteriores.



### 3.2.2.3.- La intriga

El eje de las intrigas de esta obra es el amor. Se presentan de este modo:

- Intriga principal: Léandre ama a la dama tapada (Angélique).
  - Intriga secundaria: Isabelle ama a Léandre.
  - Otras peripecias: Lizarque ama a Angélique.
- Filidas ama a Isabelle.

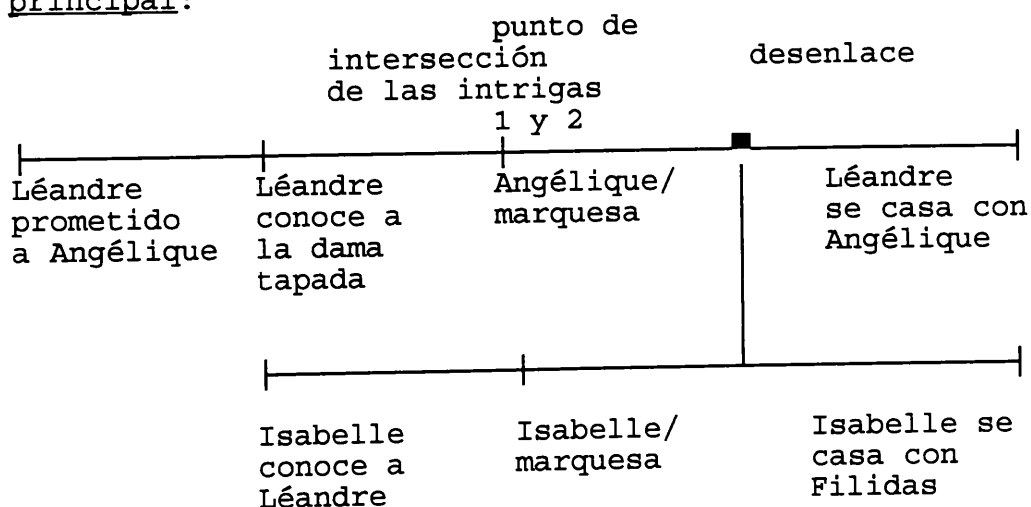
La intriga principal empieza antes del inicio de la obra: Léandre está prometido a Angélique. Dos situaciones le procuran un nuevo impulso y, a la vez, complican más

la situación; se trata del momento en que Léandre conoce a la dama tapada (Angélique) y en que ésta decide ocultar su identidad bajo la de la marquesa o dama tapada.

La intriga secundaria le da otro impulso a la intriga principal y produce una situación más intrincada aún. En un primer momento se desarrolla paralelamente a la intriga principal cuando Isabelle conoce a Léandre y ambas intrigas llegan a tener un punto de intersección, cuando Isabelle usurpa la identidad de la marquesa, tomando el lugar de Angélique. Es el momento en que la intriga secundaria interfiere en la intriga principal y en la que la situación está más enrevesada debido al equívoco que produce la usurpación de identidad. Es el punto álgido de la acción.

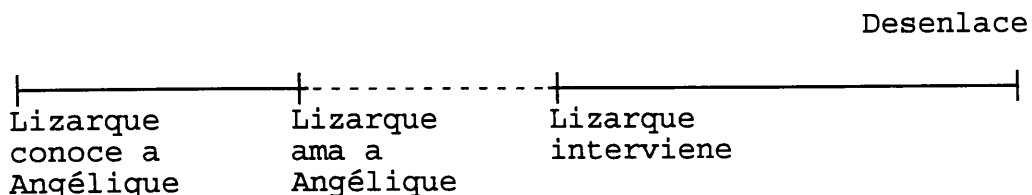
### Intriga

#### principal:

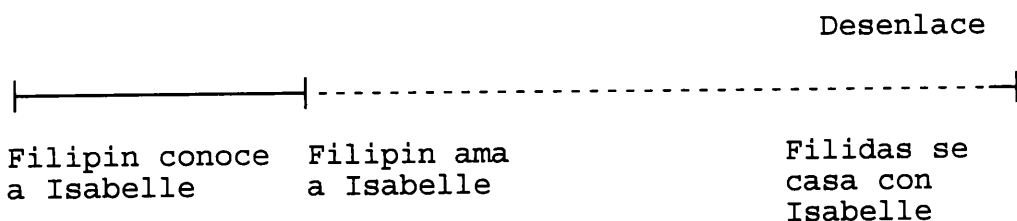


Intriga  
secundaria:

- Peripecia 1<sup>a</sup>:



- Peripecia 2<sup>a</sup>:



La peripecia 1<sup>a</sup> adquiere cierto protagonismo en el momento en que Lizarque se alía con su hermana e interviene ante Lizidas para romper el compromiso de Léandre y Angélique. El tiempo transcurrido entre el inicio de la obra y la situación que hemos indicado antes, lo hemos presentado por una línea discontinua, pues ésta permanece latente y no aflora en ningún momento en ese lapso de tiempo.

La peripecia 2<sup>a</sup> tiene una presencia aún más discreta; se manifiesta sólo en tres momentos puntuales:

- Antes del inicio de la obra: Lizarque conoce a Angélique.
- Al principio de la obra: Lizarque ama a Angélique.
- Desenlace: Lizarque pierde a Angélique.

En nuestra opinión, La peripecia 1ª tiene cierto protagonismo, pero la peripecia 2ª se mantiene solapada y es prácticamente inexistente hasta el desenlace.

En esta obra aparece una de las situaciones típicas de la Comedia: un personaje crea un obstáculo que impide la realización del amor de una pareja; en este caso, es la dama implicada, Angélique, la que crea el obstáculo entre ella y Léandre ocultando su verdadera identidad y engañando a Léandre, lo que trae consigo equívocos y enredos que se resuelven con la intervención de la misma; Angélique deshace el entuerto, revelando que ocultó su identidad para poner a prueba la fidelidad de Léandre, aunque ella era su propia rival y estaba sólo celosa de sí misma. Desde ese momento, se aclara la situación y se produce el desenlace con la formación del máximo número de parejas tanto como lo permiten el número de personajes masculinos y femeninos de la obra.

Ateniéndose al modelo español, Boisrobert no hace ningún esfuerzo en pro de la verosimilitud, incluso referente al desenlace en el que se producen dichos múltiples compromisos, incluyendo el caso de Isabelle que, al perder a Léandre, cambia automáticamente de objeto y se casa con Filidas, y la clásica y convencional unión de los criados como se produce en la obra de Tirso y en numerosas Comedias de la época.

#### 3.2.2.4.- Resumen del argumento por situación

##### Primer segmento

##### Situación 1 Boisrobert: I, 1; Tirso: I, 1

Léandre y su criado, Filipin, llegan a París. Léandre viene a casarse con una

dama rica, y bella. Cuenta que es un matrimonio concertado por su padre. Léandre y Filipin hacen sus comentarios personales sobre la ciudad; para Léandre es grande, bulliciosa y bella, para Filipin es una tentación para un buen comilón. Léandre teme la necesidad de Filipin y éste la galantería e ingenuidad de Léandre, respecto al posible hurto de su bolsa de oro. Léandre propone entrar en la iglesia.

#### Situación 2 Boisrobert: I, 2; Tirso: Acto I, 2

Lizidas, padre de Angélique, hospeda también en su casa a Lizarque, pariente de Léandre. Filidas, hermano de Angélique, le comunica a éste que Léandre y Angélique se casarán en cuanto éste llegue. Lizidas es amigo del padre de Léandre y, ahora que es rico, quiere unir a los dos jóvenes. Lizarque está prendado con la belleza de Angélique. Filidas expresa su admiración por la belleza de Isabelle, hermana de Lizarque.

#### Situación 3 Boisrobert: I, 3; Tirso: I, 3

Léandre relata a Filipin el incidente de la iglesia: el robo de la bolsa a una dama tapada por un individuo, a quien él sorprendió y que le devolvió la bolsa. Léandre quedó prendado por la belleza de la mano desenguantada de la dama. Filipin reacciona con sorna ante la insensatez de su amo que le atribuye belleza a un rostro que no ha visto. Discuten. Mientras que Filipin quiere quedarse con dicha bolsa, Léandre quiere devolvérsela a la dama.

#### Situación 4 Boisrobert: I, 4; Tirso: I, 4

Al salir de la iglesia, Léandre se dirige a la dama tapada (Angélique). Después de algunas fórmulas de galanteo, le cuenta el episodio del robo de la bolsa. En lugar de la bolsa robada, Léandre le da a la dama la suya propia, pues el ladrón se confundió y le entregó otra, sin reparar en las protestas de Filipin. Discuten. Angélique reconoce que ésa no es su bolsa, pero ante la insistencia de Léandre, la acepta, y le da cita a Léandre para el día siguiente, a fin de devolverle el dinero. Él quiere ver su rostro, pero ella dilata ese momento.

Situación 5 Boisrobert: I, 5; Tirso: I, 5

Léandre y Filipin discuten a propósito del único dinero que poseían y que Léandre entregó a Angélique. Filipin no cree que ésta acuda a la cita y, por otra parte, reprende a su amo por haberse quedado sin blanca, haberse enamorado de una desconocida y hacer caso omiso de su compromiso con una dama rica.

Situación 6 Boisrobert: I, 6; Tirso: I, 6;

Se saludan Filidas, Léandre y Lizarque. Hace dos días que esperan la llegada de Léandre. Filidas le pide a Lizarque que los lleve a su casa.

Situación 7 Boisrobert: I, 7; Tirso: I, 7

Lizarque alaba la belleza de Angélique. Reconoce que la ama y que hubiese deseado que no se desposara con Léandre; por su parte, Léandre le dice, que no se



desespere, porque él no se ha decidido aún por Angélique.

### Segundo segmento

#### Situación 1 Boisrobert: II, 1; Tirso: I, 8

Marinette anuncia la llegada de Léandre. Angélique se queja de tener que casarse con un hombre que no conoce. Marinette la anima, contándole que su futuro marido es apuesto y que no debe entristecerse, dado que el matrimonio es un feliz suceso. Angélique expresa su admiración por el apuesto desconocido que le devolvió su bolsa. Se resigna a olvidarlo, puesto que el deber se lo impone, aunque desea que su prometido tenga, al menos, parte de las cualidades de éste. LLaman a la puerta. Es Isabelle.

#### Situación 2 Boisrobert: II, 2; Tirso: I, 9

Isabelle y Angélique se saludan. Angélique alaba la belleza de Isabelle de quien su hermano Filidas ha quedado prendado. Hablan del desposorio. Isabelle no conoce a su primo Léandre, dado que acaba de salir del convento.

#### Situación 3 Boisrobert: II, 3; Tirso: I, 10

LLega Léandre a casa de Lizidas. Isabelle lo encuentra muy apuesto y Angélique reconoce al caballero que le entregó su bolsa. Léandre y Filipin argumentan el uno a favor de la belleza de la dama tapada, y el otro a favor de la de Angélique. Filipin critica la actitud de su amo. Léandre y Angélique intercambian cumplidos. Lizarque le dice a

Léandre, lo bella que Angélique le parece, mientras que Léandre muestra poco entusiasmo; le sorprende la belleza de Isabelle que quedó prendada con él. Lizidas los presenta. Léandre recuerda la belleza de la dama tapada.

#### Situación 4 Boisrobert: II, 4; Tirso: II, 1

Marinette felicita a su ama por haber coincidido su inclinación con el esposo que le destinaba su padre. Pero Angélique piensa que Léandre no es de fiar, dado que ha cortejado y se ha citado con la desconocida de la iglesia (ella). La juiciosa Marinette argumenta que Angélique está sólo celosa de sí misma y que Léandre tendría que sentirse ofendido también por la actitud de ésta con el caballero desconocido. Angélique se empeña en comprobar si Léandre acudirá a la cita con la dama.

#### Tercer segmento

##### Situación 1 Boisrobert: III, 1; Tirso: II, 2

Filipin reprende a Léandre por preferir a la desconocida a Angélique, cuyo rasgo más atractivo para él es su riqueza, pero Léandre persiste en su pasión.

##### Situación 2 Boisrobert: III, 2; Tirso: II, 4 y 5

Encuentro de Léandre con la dama tapada: la conoce por su mano. Angélique le reprocha el estar comprometido con otra dama. Pretende que Angélique es su amiga, y que le ha contado todo, acerca de la boda. Léandre asegura que, a pesar de la belleza y

las virtudes de Angélique, prefiere a la dama. Quiere ver su rostro, ella se niega, alegando que, acto seguido, la olvidará. Dice tener tantas cualidades como Angélique. Léandre, para demostrarle que es sincero, va a romper su compromiso. Angélique le pide que rompa su compromiso con su prometida. Filipin intenta indagar la identidad de la dama, interrogando a Pinabel, que pretende que ésta es marquesa.

#### Situación 3 Boisrobert: III, 3; Tirso: II, 6

Isabelle confiesa su amor por Léandre a su hermano Lizarque. Lizarque le comenta que Léandre no quiere a Angélique sino a otra dama. Lizarque piensa que gracias a su riqueza y al comportamiento reprobable de Léandre, jugará con ventaja.

#### Situación 4 Boisrobert: III, 4; Tirso: II, 7

Isabelle se entera por Filipin, a quien regala un anillo, de la inclinación de Léandre por la dama.

#### Situación 5 Boisrobert: III, 5; Tirso: II, 9

Angélique siente celos de sí misma y, aunque quiere a Léandre, desea vengarse de su traición. Marinette desaprueba su actitud.

#### Situación 6 Boisrobert: III, 6; Tirso: II, 10

Isabelle y Lizarque informan a Lizidas que Léandre ama a otra dama. Angélique

pretende que supo el enredo por la marquesa. Lizidas se lamenta de haber confiado en Léandre. Lizarque se ofrece como pretendiente de Angélique. Lizidas se muestra satisfecho de esta decisión.

Situación 7 Boisrobert: III, 7; Tirso: II, 11

Léandre anuncia que se va para unos días, para asistir a la boda de un amigo. Lizidas le contesta que Angélique está ya prometida con otro caballero, y que sabe por qué motivo se marcha.

Situación 8 Boisrobert: III, 7; Tirso : II, 11

Filidas le dice a Léandre que saben que, en realidad, se va con la marquesa.

Situación 9 Boisrobert: III, 7; Tirso: II, 11

Lizarque e Isabelle felicitan a su primo, por haber conseguido un marquesado.

Situación 10 Boisrobert: III, 7; Tirso: II, 12

Angélique informa a Léandre que la marquesa con quien él quiere casarse, debe hacerlo con otro caballero, a quien su padre la ha prometido. Se despiden. Léandre y Filipin hablan de regresar a Lyon.

Situación 11 Boisrobert: III, 7; Tirso: II, 13

Filipin hace observar a Léandre que le engañaron. Léandre desea regresar a Lyon inmediatamente.

#### Cuarto segmento

##### Situación 1 Boisrobert: IV, 1; Tirso: III, 1

Filipin se queja del caballo que le han traído. Léandre quiere marcharse. Filipin le aconseja que, lo mejor es que se quede, y que se case con Angélique, que le perdonará, porque en Lyon será el hazmereir de todos.

##### Situación 2 Boisrobert: IV, 2; Tirso: III, 2 y 3

Pinabel trae consigo un mensaje de la marquesa d'Ortie (la dama) en la que le cuenta a Léandre que la obligan a desposarse con alguien que no le agrada, que no piensa hacerlo, aunque le hizo creer lo contrario a Angélique, y le da una cita a éste. Léandre ya no se marcha. Aunque piensa que esto pueda ocultar otro engaño, Filipin se regocija por el dinero que manda la marquesa. Discute con Léandre que insiste en devolvérselo.

##### Situación 3 Boisrobert: IV, 3; Tirso: III, 5

Isabelle le ofrece dinero a Marinette para pagarle un favor. Marinette se resiste a ello y, luego, lo acepta. Le aconseja a Isabelle que se disfrace de la marquesa d'Ortie y acuda a la cita de Léandre.

Situación 4 Boisrobert: IV, 3; Tirso: III, 6

Marinette se alegra de haber cambiado el curso de los acontecimientos; a ella, le interesa más que Angélique se case con un hombre rico como Lizandre, porque de ello se beneficiará también. En realidad, codiciaba el dinero que le dió Isabelle. Piensa entretener a Angélique para que Isabelle acuda antes a la cita con Léandre.

Situación 5 Boisrobert: IV, 4; Tirso: III, 7

Léandre está contento, porque pensaba que la marquesa se iba, pero ella le ha comunicado que se queda para casarse con él. Lizarque piensa, pues, casarse con Angélique.

Situación 6 Boisrobert: IV, 5; Tirso: III, 8

Aparece Isabelle disfrazada de marquesa, y al rato, otra marquesa.

Situación 7 Boisrobert: IV, 6; Tirso: III, 9

Isabelle pretende ser la marquesa y da como prueba de ello la bolsa de Angélique; Léandre cree que Isabelle es su bella desconocida. Angélique reconoce su bolsa, reprocha a Léandre que no conozca a su amada por la voz; le muestra los cordones cortados de la bolsa y, al reconocerlos, Léandre comprende que Angélique es su amada. Angélique discute con Isabelle por el robo de su bolsa. Discuten, reclamando ambas la identidad de la marquesa.

Situación 8 Boisrobert: IV, 7; Tirso: III, 10

Angélique, asustada, teme que su hermano la vea con Léandre. Isabelle se va a Bretaña.

Situación 9 Boisrobert: IV, 7; Tirso: III, 11

Angélique se alegra de que Isabelle se vaya.

Situación 10 Boisrobert: IV, 7; Tirso: III, 12

Léandre, desconcertado, quiere marcharse de París. Manda a Filipin a buscar caballos.

Quinto segmento

Situación 1 Boisrobert: V, 1; Tirso: III, 14 y 15 ..

Pinabel comunica a Léandre que su ama le da una cita en casa de Angélique, que verá a su dama asomada a la ventana y que no le diga nada de ello a Angélique. Filipin cree que Pinabel mintió; teme que Filidas se vengue de ellos, dándoles una paliza y que les quiten el dinero. Léandre le trata de cobarde y decide acudir a la cita. Se van porque llega Angélique.

Situación 2 Boisrobert: V, 2; Tirso: III, 16

Angélique duda de la fidelidad de Marinette por el asunto de la bolsa. Marinette finge no saber nada de ello. Angélique le cuenta lo sucedido con Léandre e Isabelle (tapada) que Angélique no ha conocido. Cree que Léandre quiere a tres mujeres. Marinette le revela, que la otra dama tapada (Isabelle), quiere quitarle a Léandre. Angélique ama a Léandre y piensa obviar la decisión de su hermano: casarla con Lizarque. Se retira a su habitación: fingirá estar enferma.

Situación 3 Boisrobert: V, 3; Tirso: III, 17

Léandre y Filipin hablan de la cita.

Situación 4 Boisrobert: V, 3; Tirso: III, 18

Cita con Léandre y la marquesa (Angélique) asomada a la ventana. Filipin teme una emboscada y palos. La marquesa aconseja a Léandre que se case con Angélique. Ante su insistencia, Léandre accede a ello. Ante tal mansedumbre, Angélique se enoja y reprocha a Léandre lo poco que la ama, dado que ha cedido pronto a su ruego. Le dice que no conseguirá ni a Angélique, ni a ella puesto que ésta oyó lo que él dijo: que no la quiere y que tiene muchos defectos.

Situación 5 Boisrobert: V, 3; Tirso: III, 19

Marinette se burla de Léandre. Filipin le dice que huya porque le pegarán.



### Situación 6 Boisrobert: V, 4; Tirso: III, 20-21-22

Lizadas y Filidas descubren a Léandre bajo la ventana de Angélique. Están furiosos por el agravio. Isabelle pretende que ella es la marquesa y que está comprometida con Léandre. Angélique lo desmiente. Fingió sólo en ese aspecto y quiere a Léandre. Se entabla una discusión entre ellas. Léandre se casa con Angélique, Filidas con Isabelle y Filipin con Marinette.

#### 3.2.2.5.- Modificaciones globales en la estructura de la obra

Analizaremos, en este apartado, las modificaciones realizadas por Boisrobert en cuanto a la estructura de la obra con el método y la terminología que hemos adoptado y que hemos expuesto en el apartado Metodología (3.1).

##### 3.2.2.5.1.- Esquema

###### Segmento 1

Boisrobert: acto I                      Tirso: acto I

Situación 1 al 7 ----- Se corresponden con las  
escenas 1ª al 7ª del modelo español.

###### Segmento 2

Boisrobert: acto II                      Tirso: acto I y II

Situación 1	-----	escena 8
Situación 2	-----	" 9
Situación 3	-----	" 10
Situación 4	-----	" 1 acto II

Segmento 3

Boisrobert: acto III

Tirso: acto II

Situación 1	-----	"	2	
	-----	"	3	----- SUPRESION (1)
Situación 2	-----	"	4	y 5 - SINTESIS (2)
Situación 3	-----	"	6	
Situación 4	-----	"	7	
	-----	"	8	----- SUPRESION (3)
Situación 5	-----	"	9	
Situación 6	-----	"	10	
Situación 7	-----	"	11	
Situación 8	-----	"	11	
Situación 9	-----	"	12	
Situación 10	-----	"	12	
Situación 11	-----	"	13	

Segmento 4

Boisrobert: acto IV

Tirso: acto III

Situación 1	-----	"	1	
Situación 2	-----	"	2	y 3 - SINTESIS (4)
	-----	"	4	----- SUPRESION (5)
Situación 3	-----	"	5	
Situación 4	-----	"	6	
Situación 5	-----	"	7	
Situación 6	-----	"	8	
Situación 7	-----	"	9	
Situación 8	-----	"	10	
Situación 9	-----	"	11	
Situación 10	-----	"	12	----- IMPORTANTE MODIFICACION (6)

Segmento 5

Boisrobert: acto V

Tirso: acto III

	-----	"	13	- SUPRESION (7)
Situación 1	-----	"	14	y 15 SINTESIS (8)
Situación 2	-----	"	16	
Situación 3	-----	"	17	
Situación 4	-----	"	18	

Situación 5	_____	19 - MODIFICACION PARCIAL (9)
Situación 6	_____	20-21-22 SINTESIS (10)

### 3.2.2.5.2.-Análisis del esquema

Como se puede apreciar en el esquema anterior, Boisrobert empieza por modificar la estructura de su obra respecto al modelo español, en el segmento 3 (1), suprimiendo la escena 3 (acto I) en la que D.Luis interviene como intermediario entre D.Melchor y D<sup>a</sup> Magdalena, lo cual resulta totalmente lógico dado que ha prescindido de este personaje para su obra.

Así mismo realiza una síntesis de las escenas 4 y 5 (acto II) del modelo español que funde en una sola situación: la situación 2.

Suprime (3) la escena 8 (acto II), es decir, el monólogo de D<sup>a</sup> Angela en el que cuenta que proyecta retrasar la boda.

En el segmento 4, junta (4) las escenas 2 y 3 (acto III) en una sola situación; en el modelo español, la escena 3 es sólo la prolongación de la escena anterior: no añade nada nuevo ni a nivel argumental ni a nivel de personajes.

Boisrobert suprime (5) la escena 4 (acto III), en la que Ventura repite los sucesos ocurridos anteriormente y en la que él y D.Melchor hablan de ir al convento de la Victoria.

En el segmento 5 (6) Boisrobert conserva el inicio de la escena 12 (acto III) del

modelo español, pero elimina las tres cuartas partes de ésta que constan de un diálogo entre D.Jerónimo y D.Sebastián en el que hablan de sus proyectos respectivos de boda y fingien no ver a D.Melchor.

Boisrobert suprime (7) igualmente la escena 13, prolongación de la anterior en cuanto a que D.Melchor y Ventura comentan que D.Jerónimo y D.Sebastián fingieron no verlos.

Boisrobert agrupa los sucesos de las escenas 14 y 15 en una sola situación: la situación 2.

En la situación 5 modifica (9) parcialmente la escena 19 haciendo intervenir a Marinette, que se burla de Léandre y agrupa (10) en la situación 6 las escenas 20, 21 y 22 de la obra de Tirso.

Basándonos en estas observaciones, deducimos que los procedimientos utilizados por Boisrobert y reflejados en el esquema son los siguientes:

- La supresión de una escena del modelo español, cuando los personajes repiten con sus relatos los acontecimientos ocurridos anteriormente, o cuando los comentarios de los personajes no aportan un elemento nuevo al desarrollo de la acción.
- El procedimiento que hemos llamado síntesis en el esquema, mediante el que Boisrobert forma una sola situación de 2 o 3 escenas del modelo español.
- La supresión de un monólogo, procedimiento habitual en los autores franceses de la época, imitadores del teatro español, que consideraban inverosímil el uso frecuente de los

monólogos y, por tanto, procuraban suprimirlos.

Predominan la utilización de la supresión (4 casos) y de la síntesis (4 casos), mientras que la modificación se produce sólo en un caso.

Consideramos, pues, que tanto la supresión como la síntesis convergen en un procedimiento de concentración del material argumental, en el que a un elemento del engranaje de la acción se añade otro, sin las pausas ni las demoras existentes en el modelo español, con lo cual los acontecimientos se suceden con más rapidez en la obra de Boisrobert, dado que elimina esas pausas que se pueden calificar de tiempos muertos, si lo enfocamos estrictamente desde el punto de vista del desarrollo de la acción como cadena de acontecimientos.

A este nivel, se puede apreciar ya como consecuencia de los procedimientos descritos antes, más rapidez en el desarrollo de la acción en la obra de Boisrobert que en el modelo español.

#### 3.2.2.6.- Análisis comparativo de las obras por situación

A continuación, indicaremos las modificaciones que Boisrobert ha aportado a su obra respecto al modelo español en cada situación.

##### Primer segmento

##### Situación 1

##### Supresión:

- en esta situación, Boisrobert sigue al modelo español, su versión difiere en que sólo alude a los robos y a la buena comida de la gran ciudad mientras que Ventura da una visión más variada de ésta, aludiendo además a la prostitución, a los mercaderes y al engaño. Para ello Boisrobert pone en boca de Filipin una síntesis de dicho comentario:

*Car on vous tend à Paris pièges de tous côtés*

*Il est des escroqueries de toutes qualités.*

#### Reducción:

- por otra parte, como lo señalamos en nuestra introducción, podemos observar que las réplicas de *La Jalouse d'elle-même* son más cortas, lo cual otorga un ritmo más rápido a la acción. Filipin es más comedido en sus comentarios, mientras que las intervenciones de Ventura son más extensas y descriptivas. Hasta el punto de que las réplicas de Ventura constituyen prácticamente soliloquios dentro del diálogo; en algunos casos, éste se apoya en un elemento de la intervención de D.Melchor para ensartar una serie de comentarios e imágenes, en torno al mismo tema. He aquí un ejemplo de este procedimiento en el que Ventura parte de uno de los elementos, mar, nombrado por D.Melchor, para explayarse:

#### Don Melchor:

*Como yo nunca salí*

*De León, lugar tan corto*

*Quedo en este mar absorto ...*

D.Melchor habla de mar refiriéndose a la calle, con lo que arremete Ventura:

*¿Mar dices? LLámale así,  
Que ese apellido le da  
Quien se atreve a navegalle,  
Y advierte que es esta calle  
La canal de Bahamá.  
Cada tienda es la Bermuda  
Cada mercader inglés  
Pechelingue u holandés  
Que a todo bajel desnuda  
Cada manto es un escollo  
Dios te libre de que encalle  
La bolsa por esta calle.*

Supresión:

- Boisrobert suprime la descripción detallada de la ciudad que da Ventura.

Aportación:

- Boisrobert centra el interés de Filipin en los buenos manjares que ofrecen las tiendas, mientras que Ventura no alude a ello.

## Situación 2

### Supresión:

- Boisrobert omite un comentario muy largo de D. Sebastián sobre la dificultad que tienen los vecinos para conocerse en una gran ciudad.

### Modificación:

nuestro autor realiza un cambio en la situación: Lizandre e Isabelle se hospedan en casa de Angélique mientras que en el modelo español dichos hermanos son vecinos de D<sup>a</sup> Magdalena.

- en *La Jalouse d'elle-même* Lizandre e Isabelle son primos de Léandre; en el modelo español no se conocían hasta ese momento.

- D. Jerónimo no conoce aún a D<sup>a</sup> Angela mientras que Filidas ya vió a Isabelle, está enamorado de ella y Lizarque ama a Angélique.

Podemos deducir por este dato, cómo Tirso demora más el momento de añadir elementos a la intriga, mientras que Boisrobert, desde la segunda escena, plantea el problemático enamoramiento de Lizarque con Angélique y el de Filidas con Isabelle.

- D. Sebastián y D. Jerónimo están a la puerta de la iglesia al salir la gente de misa, mientras que Boisrobert no indica que Lizandre y Filidas se encuentren en dicho lugar; no especifica lugar alguno.



### Situación 3

#### Reducción:

- Boisrobert reduce el diálogo entre Léandre y Filipin al menos en un tercio respecto al modelo español, que se extiende en las siguientes intervenciones: descripción de la entrada en la iglesia por Ventura que da cuenta del estado de ánimo de D.Melchor al salir de la iglesia. El diálogo entre Léandre y Filipin se reduce a réplicas cortas que recogen los elementos esenciales de la situación, es decir, el ciego enamoramiento del amo y las burlas del criado. En el modelo español, Ventura habla largo y tendido sobre el enamoramiento de D.Melchor y se entabla un toma y daca entre D.Melchor y Ventura, entre las exclamaciones apasionadas de uno y las respuestas del otro.

He aquí un ejemplo del modo en que Boisrobert se expresa en contraposición con su modelo español; hablando del enamoramiento de Léandre, provocado por la mano de la dama, Filipin dice:

*Quoi donc, pour n'avoir vu d'une fille masquée,  
Que la main seulement, votre âme en est piquée.*

Y Ventura, aludiendo a lo mismo:

*¡Al primer tapón zurrapas!  
¡Perdido a la primera treta!  
¡En tierra al primero golpe,*

*Y al primer lance babera!*

Boisrobert opta por la expresión directa de la situación, mientras que Tirso se expresa mediante un lenguaje metafórico utilizando frases hechas y juegos de palabra.

- otro ejemplo de reducción de la extensión de la réplica de un personaje es el de las alabanzas del galán acerca de la mano de su amada; en este caso, la intervención de D.Melchor consta de 44 versos mientras que la de Léandre es de 7 versos.

#### Situación 4

##### Reducción:

- las intervenciones de los personajes también son más cortas que en el modelo español en esta situación; en el encuentro entre Léandre y Angélique, por ejemplo, éste se presenta a ella diciendo:

*Quoi qu'inconnu de vous, permettez-moi Madame,*

*Que jusqu'à ce lieu-là je me donne l'honneur*

*De vous offrir la main et le coeur!*

Para ello, la intervención de D.Melchor es una parrafada de 28 versos. Para dar una idea de la extensión de las intervenciones de los personajes en el diálogo Léandre-Angélique y D.Melchor-D<sup>a</sup> Magdalena, hemos contabilizado el número

de versos de cada intervención en ambas obras; he aquí el resultado:

- diálogo Léandre-Angélique: 3-1-2-3-2-2-1-1-4-1-5-2
- diálogo D.Melchor-D<sup>a</sup> Magdalena: 28-10-6-8-2-10-4-2-2-2

### Situación 5

#### Supresión:

- Léandre no habla del dinero de su suegro mientras que D.Melchor confía en que le espera un suegro con 60.000 ducados.
- Boisrobert suprime la idea de que Léandre sea rechazado por varios motivos, como ocurre en el modelo español: por feo, porque haya muerto su suegro o por pobre, argumentos que, sin embargo, utiliza Ventura.
- D.Melchor añade que D<sup>a</sup> Magdalena le querrá a pesar de ello, idea que Boisrobert tampoco conserva.
- respecto a la bolsa, Boisrobert no revela el contenido de ésta, sólo indica su utilidad:  
*Recette merveilleuse, et pour la rate aussi.*
- comentarios de Ventura acerca de todos los objetos hallados en la bolsa.

#### Modificación:

- después de enamorarse de la dama desconocida, Léandre ya no asegura que

vaya a casarse con su prometida; por el contrario, D.Melchor no pone en duda de que dicha boda se lleve a cabo, a pesar de su infidelidad.

#### Aportación:

- Filipin aduce que, cuando el suegro de Léandre se entere de su aventura con la dama tapada, lo rechazará.

Basándonos en estos dos ejemplos, es interesante observar cómo la relación entablada por D.Melchor con la dama tapada no constituye un motivo de peso para que éste cambie de opinión respecto a su boda y que su suegro lo rechace, sino más bien por otro tipo de motivos como el de ser feo, pobre... Comentaremos estas características distintas en ambos personajes en el capítulo Personajes (3.3).

#### Situación 6

##### Supresión:

- Boisrobert suprimió el personaje de D.Luis que, en la obra de Tirso, es otro pretendiente más de D<sup>a</sup> Magdalena; conserva, no obstante, el mismo diálogo que se establece sólo entre D.Jerónimo y D.Melchor cuyos homólogos son Filidas y Léandre.

- comentario de D.Jerónimo en el que comunica a D.Melchor que D<sup>a</sup> Magdalena

está impaciente por verlo. Puede que Boisrobert no considerara *de bon ton* revelar la impaciencia de una dama por ver a su prometido aún desconocido.

### Situación 7

#### Supresión:

- omisión del diálogo D.Luis-Ventura sobre el estado de ánimo de éste, dado que Boisrobert suprimió el personaje de D.Luis.

#### Modificación:

- en esta situación, el autor nos informa que Léandre y Lizarque son primos; en el modelo español, como lo indicamos anteriormente, no tienen relación de parentesco; incluso no se conocían.

#### Reducción:

- observamos en esta situación, como hemos venido señalándolo en otras situaciones, que el diálogo entre D.Luis y D.Melchor es más extenso que el de Léandre y Lizarque.

### Segundo segmento

#### Situación 1

#### Supresión:

- D<sup>a</sup> Magdalena y Quiñones están convencidas de que D.Melchor le robó la bolsa para poder acercarse a ella con un pretexto. Quizá este procedimiento, en opinión de Boisrobert, podría mancillar la dignidad del caballero que es Léandre; es cierto que, en cuanto a elegancia, Léandre queda, en este caso, mejor parado que D.Melchor.

#### Modificación:

- al final de la situación se anuncia sólo la llegada de Isabelle; en el modelo español también acompaña a D<sup>a</sup> Angela, su hermano D.Sebastián.

#### Situación 2

#### Supresión:

- dos intervenciones de D<sup>a</sup> Angela que se pronuncia en contra del matrimonio y se propone como madrina de la boda de D<sup>a</sup> Magdalena.

#### Modificación:

- Boisrobert realiza un cambio en el modo de saludarse de los personajes femeninos respecto al modelo español: Angélique e Isabelle alaban mutuamente su belleza y D<sup>a</sup> Magdalena y D<sup>a</sup> Angela se tratan de "Nobles vecinas".

#### Reducción:

- el diálogo del modelo español es también más extenso en este caso.

### Situación 3

#### Supresión:

- comentario de Ventura acerca de la dama desconocida que se apodera de las bolsas ajenas.
- D.Melchor dice que D<sup>a</sup> Magdalena ofrece su riqueza.
- D.Sebastián ofrece su amistad y la de su hermano y da sus parabienes a D.Melchor; esta última intervención no cabe, lógicamente, dado el parentesco que establece Boisrobert entre Lizarque y Léandre.
- omisión, igualmente, de un diálogo entre D.Luis y D.Melchor sobre las preferencias de éste referente a la dama y a D<sup>a</sup> Magdalena.
- comentarios negativos de D<sup>a</sup> Magdalena acerca de D.Melchor.
- en las mutuas presentaciones de Filipin y de Marinette, no incluye la bofetada que Quiñones le da a Ventura.
- Boisrobert no conserva para el personaje de Angélique, las dudas que afloran en la mente de D<sup>a</sup> Magdalena acerca de la honradez de D.Melchor.

#### Reducción:

- aunque Boisrobert conserve el tema del diálogo entre D.Melchor y Ventura, es decir, la comparación de la belleza de la dama tapada con Angélique, reduce la extensión del diálogo a cuatro réplicas de un verso frente a 10 réplicas de 34 versos, en total, de la obra de Tirso. Este es un ejemplo más del intento de Boisrobert por reducir la extensión de las escenas y sintetizarlas.

#### Situación 4

##### Supresión:

- D<sup>a</sup> Magdalena irá vestida de luto a la cita con D.Melchor para mostrar su tristeza y para que su padre y hermano no sospechen de su amor secreto; pretenderá que acude a darle el pésame a D<sup>a</sup> Juana.

##### Aportación:

- Boisrobert añade unos comentarios al personaje de Marinette; en su diálogo con Angélique, argumenta que Léandre también podría sentirse defraudado por ella, por citarse con otro caballero, y que el encuentro entre Angélique y Léandre fueron obra del destino.

#### Tercer segmento

##### Situación 1

##### Supresión



- Ventura expresa sus dudas en cuanto a que la dama acuda a la cita con D.Melchor.

- D.Melchor afirma que si, como lo sugiere Ventura, la dama tapada es fea, volverá a D<sup>a</sup> Magdalena que es rica, aunque no le parezca hermosa. Quisiéramos hacer observar, tal como lo hicimos anteriormente, la falta de dignidad y de escrúpulos por parte del personaje de Tirso y cómo, una vez más, Boisrobert no otorga esa faceta a Léandre.

- Ventura sugiere que la dama puede ser pobre, sin embargo, D.Melchor dice que la aceptaría, aún así.

- Ventura desea que la dama tapada no acuda a la cita o que D.Melchor deje de estar ciego por ella y sugiere que puede que ésta no sea doncella.

Boisrobert descarta el último comentario del gracioso que puede ser considerado como osadía por su público femenino.

- Boisrobert omite la escena 3 del acto II en la que interviene D.Luis, que aparece de intermediario entre D<sup>a</sup> Magdalena y D.Melchor.

#### Reducción:

- una vez más, observamos en esta situación la diferencia existente en la extensión de los diálogos entre el modelo español (93 versos) y la obra de Boisrobert (28 versos) concentrados en tres intervenciones. Sin embargo, en éstas, Boisrobert recoge lo esencial en el diálogo entre Léandre y Filipin: la posible fealdad de la

dama que es una ladrona, la riqueza de Angélique, la atracción que siente Léandre por la dama a pesar de los comentarios de Filipin.

## Situación 2

### Supresión:

- las primeras réplicas de D.Melchor y Ventura que dan inicio a esta situación, constituidas por palabras de protesta de Ventura acerca de la ceguera de D.Melchor.
- comentarios de la dama (D<sup>a</sup> Magdalena) acerca de la pobreza de D.Melchor.
- dicha dama invita a D.Melchor a abandonar la casa de D<sup>a</sup> Magdalena y propone hospedarlo en su propia casa.
- la dama propone hacer de tercera, para que D<sup>a</sup> Magdalena se case con D.Luis que, además, añade, es rico.
- el diálogo entre D<sup>a</sup> Magdalena y Santillana en el que ésta le pide que espere.
- la pregunta de Ventura a Santillana acerca de si la dama es casada. Puede que Boisrobert haya considerado demasiado atrevida dicha pregunta que presupone que la dama está siendo infiel a su marido.
- Boisrobert suprime igualmente el diálogo en el que D<sup>a</sup> Magdalena le enseña un ojo a D.Melchor y luego el otro, todo ello seguido de burlas de Ventura; estos detalles ridiculizan a los personajes de D<sup>a</sup> Magdalena y D.Melchor y son rasgos

que Boisrobert descarta; comentaremos estos datos en el capítulo Personajes (3.3).

#### Aportación:

- Léandre afirma, en este momento de la obra, que no se casará con Angélique dado que está enamorado de la dama tapada.
- Boirobert añade un comentario al personaje de la dama tapada (Angélique): ésta le pide a Léandre que rompa su compromiso con su prometida.

#### Situación 3

##### Supresión:

En esta situación, Boisrobert omite una serie de afirmaciones malvadas de los personajes del modelo español:

- D.Sebastián piensa matar a D.Melchor porque muriendo él, también morirá el amor que D<sup>a</sup> Angela, su hermana, siente por él.
- D.Sebastián pretenderá que D<sup>a</sup> Magdalena se comprometió con él y buscará testigos falsos para que lo atestiguen.
- D<sup>a</sup> Angela añade que, si la boda se celebra, no permanecerá más en esa casa.

#### Situación 4

Supresión:

- una intervención de D<sup>a</sup> Angela en la que le pregunta a Ventura si cree que ella podría competir con D<sup>a</sup> Magdalena.

Reducción:

- en la obra de Boisrobert, Filipin es más breve en sus intervenciones que Ventura, como en otros diálogos anteriores.

Situación 5

Supresión:

- en esta situación, las modificaciones aportadas por nuestro autor consisten sólo en la supresión de réplicas de los personajes del modelo español, en las que repiten sucesos ocurridos anteriormente.
- D<sup>a</sup> Magdalena dice que D.Melchor la encuentra fea, habla de la escena de la mano que enamoró a éste, de los ojos, y de que él se quiere casar con la dama tapada.

Reducción:

- para dar una idea de la extensión de una y otra situación en ambas obras, el resultado de nuestro recuento es el siguiente: 90 versos en total en el modelo

español y 6 versos en la obra de Boisrobert.

### Situación 6

#### Supresión:

- D. Sebastián critica a D. Melchor.
- D<sup>a</sup> Magdalena alude a la pobreza de D. Melchor.
- D<sup>a</sup> Magdalena, invitada a la boda de la condesa y de D. Melchor.
- La boda es secreta porque la condesa está de luto por su padre.
- D<sup>a</sup> Magdalena quiere revelar su verdadera identidad, pero prefiere callar.
- D<sup>a</sup> Magdalena alaba la belleza de la condesa.

### Situación 7

#### Reducción:

- en esta situación, Boisrobert se limita a reducir la exposición de D. Melchor que consta de 13 versos a 2 versos.

### Situación 8

#### Supresión:

Boisrobert suprime ciertos datos que tienen que ver con su traslado de la acción de España a Francia, como los siguientes:

- un primo de la condesa viene de Italia a buscarla.

- la condesa debe coger el barco en Barcelona y hay peligro debido a barcos corsarios moriscos.
- la herencia de la condesa peligró si no se casa con otro caballero.
- la condesa le pidió a D<sup>a</sup> Magdalena que la despidiera de D.Melchor.

### Situación 9

#### Supresión:

- la proposición de Ventura acerca de la venta de las joyas para conseguir dinero.

#### Aportación:

- Léandre quiere utilizar el dinero que Isabelle le dió a Filipin.

### Cuarto segmento

#### Situación 1

#### Supresión:

- Ventura dice la cantidad que dan por la venta de las joyas.
- Ventura prefiere venderlas en Madrid en lugar de León para conseguir más dinero.

#### Situación 2

#### Supresión:

- la dama le manda dulces y ropa a D.Melchor.
- el diálogo entre D.Melchor y Ventura en el que repite lo ocurrido anteriormente: hablan del dinero de la dama y dicen que van a acudir a la cita.

### Situación 3

#### Reducción:

- Boisrobert no modifica el argumento en esta situación, pero el diálogo es más breve.

### Situación 4

#### Ampliación:

- la situación 4 no ofrece variación respecto al modelo español en cuanto al argumento; sí hemos de precisar que el monólogo de Marinette es aquí más extenso que el de Quiñones.

### Situación 5

#### Supresión:

- la intervención de D.Luis, personaje suprimido por Boisrobert. El diálogo se produce en este caso entre Léandre y Lizarque.

### Situación 6

Supresión:

- el diálogo entre D.Melchor y Ventura, muy extenso por cierto, en el que éste se burla de todos los argumentos de D.Melchor a favor de D<sup>a</sup> Angela.

Aportación:

- Filipin teme otro engaño.

Situación 7

Supresión:

- D<sup>a</sup> Angela le dice a D.Melchor que si averigua su dirección que le escriba a Nápoles.
- D<sup>a</sup> Magdalena le enseña un ojo a D.Melchor para ver si la conoce.

Aportación:

- Isabelle insinúa que podría descubrir más cosas en casa de Angélique igual que encontró la bolsa.
- Angélique le dice a Léandre que lo están engañando.

Ampliación:

- en la obra de Boisrobert, el diálogo es más extenso que en el modelo español.



### Situación 8

#### Supresión:

- comentarios de D.Melchor y Ventura sobre la situación anterior.

#### Modificación:

- Boisrobert adjudica el monólogo de D<sup>a</sup> Angela a Angélique que no es su homóloga en la obra francesa, pues lo es Isabelle.

### Situación 10

#### Supresión:

- diálogo entre D.Sebastián y D.Jerónimo.

#### Modificación:

- Léandre quiere marcharse de París; en el modelo español, D.Melchor no lo expresa de modo explícito, pero Ventura lo sugiere.

### Segmento 5

#### Situación 1

#### Supresión:

- Santillana anuncia la hora que es y alude a la vida de Madrid; comenta que a las 12 de la noche se reparten provisiones por la ciudad, dato que Boisrobert,

lógicamente, omite dado que ha trasladado la acción a Francia y a París.

### Aportación

- Angélique es amiga de la marquesa y cena en su casa.
- el hermano de Angélique es violento y puede pegarle a Léandre, según Filipin.
- en casa de Angélique, todos están satisfechos con la boda de Angélique y de Lizarque.
- el temor de Filipin de que la nueva cita con la dama sea una emboscada y les den una paliza a él y a Léandre.

### Situación 2

#### Supresión:

- D<sup>a</sup> Magdalena repite los sucesos ocurridos antes: incidente de la bolsa, el regalo, viaje de la condesa a Italia.

#### Aportación:

- Angélique dice que la marquesa será una bruja puesto que descubrió su cita con Léandre.
- Marinette sugiere que la marquesa habrá consultado al diablo.

### Situación 3

### Supresión:

- D.Melchor y Ventura hablan de la hora que es, de la noche, de cuál de las damas será la condesa, de la bolsa, de las damas tapadas y del engaño.

### Aportación:

- Léandre trata a Filipin de cobarde.
- Filipin sugiere que la dama que le dio la cita a Léandre quizá sea la falsa marquesa, que puede que ésta les haya engañado y que les aguarde una paliza.
- Léandre debe toser como contraseña.

### Situación 4

#### Supresión:

- D.Melchor quiere besar la mano de D<sup>a</sup> Magdalena, pero la reja es alta y quiere que Ventura le sirva de escalera. En este caso, hemos de observar lo ridícula que resulta la escena del modelo español por el contraste existente entre su supuesto romanticismo y la forma en que Tirso, a conciencia, la trata y la ridiculiza; ésta es una perspectiva que Boisrobert no adopta, puesto que suprime este tipo de situaciones, como ya lo hemos indicado anteriormente, en las que el autor español ridiculiza algo más a los protagonistas; Boisrobert le otorga más seriedad a la escena entre Léandre y Angélique que resulta ser más romántica.

- Boisrobert suprime los elementos típicamente españoles como la reja, en este caso, y Angélique aparece pues en la ventana.
- omite igualmente las intervenciones de Ventura que imita las exclamaciones de admiración de D.Melchor y de D<sup>a</sup> Magdalena, mofándose de ellos y consiguiendo romper el romanticismo de esta situación. Por tanto, en la misma línea de lo que afirmamos anteriormente, Boisrobert suprime los elementos que puedan ridiculizar excesivamente a sus protagonistas.
- la dama se marcha para casarse con un primo suyo cuya fortuna heredará, y su tío le apremia a que lo haga.
- La dama dice que D.Melchor es pobre y alaba la belleza y riqueza de D<sup>a</sup> Magdalena.

Reducción:

- este diálogo es más extenso en la obra de Tirso.

Aportación:

- Marinette se burla de Léandre.
- Filipin avisa a Léandre de que debe huir, si no lo hace, le pegarán.

Situación 5

Aportación:

- Marinette se asoma a la ventana y se burla de Léandre.

### Situación 6

#### Supresión:

- Ventura interviene para precipitar el desenlace: pide que acabe el enredo.
- Santillana pasa a ser escudero de la casa de D<sup>a</sup> Magdalena.
- el comentario referente al autor de la comedia.

#### 3.2.2.7.- Adaptaciones realizadas por el autor

Tras haber procedido al análisis comparativo de las obras, a nivel argumental, desde una perspectiva global, con la observación de las modificaciones realizadas por Boisrobert en la estructura de la obra y, de manera más detallada, con el análisis comparativo de las obras por situación, expondremos en este apartado las observaciones y las conclusiones a las que nos llevan nuestros análisis anteriores, en cuanto a la adaptación realizada por nuestro autor.

##### 3.2.2.7.1.- Modificaciones con implicaciones en el argumento

Boisrobert introduce dos cambios en su obra respecto al modelo español; en primer lugar, suprime el personaje de D.Luis, un pretendiente más de D<sup>a</sup> Magdalena, y, como consecuencia, suprime igualmente las escenas en las que el personaje de D.Luis es

imprescindible; sólo, en un caso, conserva la misma escena, pero atribuye las réplicas de D.Luis a Lizarque. (I, 2)

En segundo lugar, varía la relación entre Léandre y Lizarque y su hermana Isabelle, que en la obra de Boisrobert son primos, mientras que en el modelo español son vecinos y no se conocían hasta ese momento; por eso omite el diálogo entre D.Sebastián y D.Jerónimo que está directamente relacionado con esta situación. (I, 2)

#### 3.2.2.7.2.- Cambio de lugar

El autor traslada la acción de España a Francia; sustituye, pues, Madrid por París y León por Lyon; cita, así mismo, Bretaña en lugar de Italia.

Siendo consecuente con este cambio de lugar, Boisrobert sustituye los elementos típicos que hacen referencia a España como la reja por la ventana, el manto por el llamado *loup* (Boisrobert indica que las damas están *masquéés*) que utilizaban en aquella época, en lugares públicos, y elimina una alusión a las costumbres de la vida madrileña: a las 12 de la noche reparten provisiones por Madrid.

El dinero, al que se alude en la obra, es el que es conocido en Francia: *écus*, *louis*, *pistoles* e incluso el *patagon* que era una moneda de plata, acuñada en Flandes, y conocida por los franceses.

Boisrobert sustituye, además, las mulas que llevarían a Léandre de vuelta a Lyon por caballos, dado que un caballero en Francia, en aquella época, jamás utilizaba mulas

para sus desplazamientos, pues lo consideraba indigno de su posición social.

El autor es consecuente en su adaptación respecto al lugar en el que sitúa la acción: sustituye elementos pertenecientes a la vida española por elementos de la vida francesa o conocidos por los franceses. En ese intento de darle un sello francés a la obra en este aspecto, Boisrobert añade un elemento pintoresco aludiendo al *Pont Neuf* y a la *Samaritaine*, que eran lugares de encuentro importantes para los parisienses del siglo XVII: *Allons voir le Pont-neuf et la Samaritaine* (I, 1); el *Pont Neuf* tenía fama de ser el puente más largo y bello del mundo. Era el lugar de encuentro más popular de París en el que se citaban los enamorados, pero también los carteristas, por aquel entonces, ladrones de bolsas. (Jacob, 1927, 322)

Boisrobert alude, igualmente, *al quai des Augustins*:

... *souvenez-vous*

*Du quai des Augustins...* (IV, 3)

*à la rue de la Huchette* (I, 1) que aún existe y a la iglesia *des Augustins* (II, 4).

#### 3.2.2.7.3.- Procedimientos utilizados en las situaciones

Hemos podido observar, en nuestro análisis anterior, que Boisrobert se atiene, en general, al argumento del modelo español.

Señalaremos, para empezar, unos procedimientos aislados, utilizados por Boisrobert, y alguna característica más de esta obra.

Por ejemplo, Boisrobert adelanta en el tiempo un elemento argumental, respecto al modelo español: en el segmento 1, situación 2 (I, 2), D.Jerónimo no conoce aún a D<sup>a</sup> Angela mientras que Filidas ya vió a Isabelle y está enamorado de ella, y Lizarque ama ya a Angélique; es decir que desde el inicio de la obra: *los cabos están atados*. Tirso, sin embargo, dilata más ese momento. Es interesante señalar, respecto a la relación de estos personajes entre sí, que el hecho de que Léandre, Lizarque e Isabelle sean primos, supone iniciar la obra con cabos atados; en la obra de Tirso, estos cabos, al principio, están sueltos, dado que estos personajes (D.Melchor, D.Sebastián y D<sup>a</sup> Angela) no se conocen, y transcurren unas escenas antes de que eso ocurra. Por tanto, por parte del autor español, se observa también, en este caso, una dilación. Este hecho quizá sea un dato más que revela la voluntad del autor francés de concentrar el material argumental y producir una acción más rápida, sin dilaciones, que detengan su desarrollo como en el modelo español.

Aunque la tendencia de Boisrobert sea, principalmente, reducir la extensión de las intervenciones de los personajes, hemos constatado que, en dos ocasiones, se produce lo contrario; en efecto, el monólogo de Marinette (segmento 4, situación 4; acto IV, escena 3); es más extenso que el de Quiñones y en la situación 7 (acto IV, escena 6) ocurre lo mismo con el diálogo de Léandre, Isabelle y Angélique.

Desde el punto de vista del afrancesamiento de la obra, Boisrobert no deja de omitir un elemento característico del Teatro español de la época, es decir la intervención de Ventura, el criado, que pide que acabe el enredo ( el criado es, en las obras españolas, el portavoz del autor) y la de D.Melchor que alude al autor de la obra.



Pero los procedimientos más utilizados por Boisrobert, que deducimos de nuestro análisis comparativo, son los siguientes:

- La supresión de diálogos o partes de diálogos, en el caso en que los personajes repiten el relato de los sucesos ocurridos anteriormente.

- La supresión de partes de diálogos, cuando los personajes se extienden sobre el mismo tema; por ejemplo, D.Melchor extasiándose ante la belleza de la mano de la dama, o Ventura regodeándose con sus juegos de palabras y su juego con la palabra; con este tipo de procedimiento, Tirso demora más el momento en el que un elemento argumental se añade al anterior, debido a esos tiempos muertos, a los que hicimos referencia en un apartado anterior, constituidos por los circunloquios de los personajes, en torno al mismo tema.

En ambos casos, Boisrobert procede a una reducción en la extensión de los diálogos, aunque conserva los mismos elementos que en el modelo español en cada situación.

El procedimiento de la supresión se produce en 69 casos, la reducción en 19 casos, pero abarca extensas partes de los diálogos; la aportación se produce en 19 casos, la modificación en 10 casos y la ampliación en un caso.

Por tanto, en la realización de su obra, Boisrobert conserva, a grandes rasgos, el mismo argumento para expresarlo a través de ésta de manera más sintética y concisa, lo que logra hacer mediante los procedimientos de reducción y de supresión. Recordemos que, en la estructura de la obra utilizó, principalmente, a nivel global, los procedimientos

de supresión y de síntesis (véase el esquema, apº 3.2.2.5.1). Boisrobert realiza, pues, como a nivel global una concentración del material argumental, suprimiendo las partes que para él carecen de interés.

En nuestra opinión, como hemos señalado anteriormente en nuestro estudio comparativo, el elemento cómico no ocupa un lugar tan preeminente en la obra de Boisrobert, debido a los recortes que éste practica en las intervenciones del gracioso.

Como lo hemos indicado anteriormente, aunque Filipin ponga la nota cómica, al eliminar parte de las intervenciones de Ventura y sus circunloquios, y al hacer más comedido a Filipin en el asedio burlón a su amo, la obra de Boisrobert pierde parte del elemento cómico de la comedia.

#### 3.2.2.7.4.- Utilización de apartes y monólogos

Los dramaturgos franceses de la época no eran partidarios de la utilización de los apartes y monólogos, pues no consideraban verosímil el que un personaje hablara sólo, en voz alta, para sus adentros o ante otros personajes. Por este motivo, intentaban evitar, al máximo, el empleo de estos recursos.

En la obra de Boisrobert, hemos contabilizado 8 apartes frente a 24 en la obra de Tirso; aún teniendo en cuenta que la obra de nuestro autor es más breve que el modelo español, hay una diferencia apreciable entre ambos en la frecuencia de utilización de los apartes. Constatamos pues que Boisrobert intentó atenerse a las normas de su tiempo en ese aspecto.

En cuanto a los monólogos, la obra de Tirso consta sólo de dos: D<sup>a</sup> Angela, acto III, escena 11; Quiñones, acto III, escena 6. Boisrobert en este caso, ha conservado sólo el de Quiñones para el personaje de Marinette.

### 3.2.2.8.- Otras particularidades de la obra

#### 3.2.2.8.1.- Indicaciones escénicas

Hemos observado una diferencia entre el modelo español y la obra de Boisrobert, en cuanto a las indicaciones del autor acerca del lugar en que se sitúan las escenas; en efecto, en la obra de Tirso, figura una indicación del autor, al principio de cada escena, y en *La Jalouse d'elle-même* el lugar lo indican los personajes o se deduce por lo que dicen.

Es de suponer que Boisrobert realizó esta otra adaptación, al teatro francés de la época, para adecuar la obra a las reducidas posibilidades escenográficas de teatros como eran *L'Hôtel de Bourgogne* o *Le Théâtre du Marais*:

*La mise en scène, dans ces deux salles, était, elle aussi, réduite à de faibles moyens. Une toile de fond suffit longtemps à indiquer les divers lieux où l'action se déroulait. Nous avons heureusement conservé les maquettes du décorateur de l'Hôtel de Bourgogne. Elles révèlent, sur une même toile, le plus souvent cinq, parfois sept lieux différents. (Adam, 1949-50, 161)*

Dadas estas condiciones, el procedimiento de Boisrobert, que hemos indicado antes, es lógico. Los personajes indican el lugar para suplir la carencia escenográfica.

He aquí unos ejemplos de ambos procedimientos. El caso en que los personajes nombran, claramente, el lugar, son más escasos; por ejemplo, Lizidas dice, ...*un homme en la rue...* (V, 4); en la escena que sigue al diálogo entre Léandre y Filipin nos informan de que, en dicha escena, se encontraban en su posada, porque Pinabel pregunta a continuación: *Ami, n'est-ce pas là que loge un gentilhomme arrivé de Lyon* (IV, 1).

Los casos más frecuentes se dan, cuando se deduce, por lo que dice el personaje, el lugar en que se sitúa la escena; por ejemplo, cuando Angélique dice: *Frise un peu mes cheveux* nos indica que se encuentra en su habitación (II, 1). En otro caso, cuando casi todos los personajes están reunidos y hablan de la boda, deducimos que se encuentran en casa de Lizidas.

Sin embargo, en algunos casos, el autor no da ningún indicio; por ejemplo, en la escena entre Isabelle y Filipin, sólo podemos suponer que el lugar más apropiado puede ser la calle. Por otra parte, Boisrobert omite indicar, a menudo, que los personajes se van. El dejar estos cabos sueltos, demuestra cierta despreocupación por parte del autor acerca de este aspecto de la obra. Observamos, no obstante, que en el modelo español figuran dichas indicaciones.

#### 3.2.2.8.2.- Alusiones a la literatura española

Como en la mayoría de las comedias imitadas del teatro español, en las que se

observan muy pocas alusiones literarias, en esta obra Boisrobert alude sólo a *Urgande* que aparece en el *Amadis*, obra que tanto éxito consiguió en Francia y a la que hacen referencia los autores en numerosas comedias, y en el *Quijote*. Boisrobert compara la isla de la Cité con una isla encantada:

*Mais tu ne m'as rien dit de cette Isle enchantée*

*Qui semble par Urgande avoir été plantée.* (I, 1)

### 3.2.3.- Personajes

#### 3.2.3.1.- Perfil de los personajes-tipo

Boisrobert adopta el mismo sistema que a nivel argumental, es decir, que conserva los mismos personajes y, básicamente, éstos tienen las mismas características que en el modelo español en cuanto a perfil o carácter. Sólo suprime a varios criados anónimos y al personaje de D.Luis adjudicando su función, es decir la de pretendiente de D<sup>a</sup> Magdalena, al hermano de Isabelle, Lizarque; por tanto en Lizarque se unen dos personajes y sus funciones respectivas: la de D.Luis, pretendiente de D<sup>a</sup> Magdalena y la de D.Sebastián, hermano de D<sup>a</sup> Angela, que en el modelo español no ama a D<sup>a</sup> Magdalena. El cambio introducido por Boisrobert queda, pues, del siguiente modo:

D.Luis ama a D<sup>a</sup> Magdalena ————— Lizarque ama a Angélique

D.Sebastián, hermano de D<sup>a</sup> Angela — Lizarque hermano de Isabelle.

Podemos considerar este caso como un ejemplo más del procedimiento de

concentración utilizado por nuestro autor, anteriormente, a nivel argumental. Hemos de indicar igualmente que Boisrobert cambió los nombres de los personajes por nombres franceses.

### El galán

El personaje de Léandre conserva las características fundamentales del galán del modelo español; es decir que Léandre es el típico galán de las Comedias con la idéntica carencia de realismo, dominado y cegado por su pasión amorosa e, incluso, atolondrado: se enamora de la mano de una dama y ese amor persiste a pesar de no haber visto el rostro de la dama.

Sin embargo, Boisrobert suprime algunos rasgos de D.Melchor para configurar el perfil de Léandre. En primer lugar, otorga más dignidad a Léandre, eliminando la faceta interesada de D.Melchor que alude, por ejemplo, a que su suegro lo espera con 60.000 ducados y a la riqueza de D<sup>a</sup> Magdalena, en varias ocasiones. Es, igualmente, ruin, pues afirma que si comprueba que la dama de quien se enamoró es fea, vuelve con D<sup>a</sup> Magdalena que es rica, aunque a él no le guste.

No obstante, más adelante afirma que, aunque la dama sea pobre, seguirá amándola. En este caso, el amor supera a la riqueza. Pero la actitud oportunista de D.Melchor, descrita anteriormente, le resta dignidad al personaje.

Otra actitud que diferencia a Léandre de D.Melchor y que refleja, posiblemente, la diferencia existente en la mentalidad de la época en cuanto a la mayor o menor

prepotencia del hombre en la sociedad francesa y española de la época, es la siguiente: D.Melchor conoce a la dama, se enamora de ella, se cita con ella, pero no pone en duda, en ese momento, su compromiso con D<sup>a</sup> Magdalena. Sin embargo, Léandre, desde ese instante, pone en duda su próxima boda. Para él, su enamoramiento conlleva romper su compromiso con Angélique, mientras que para D.Melchor no se plantea la cuestión.

Por tanto, Boisrobert se deslinda del modelo español en tanto en cuanto descarta la actitud interesada de D.Melchor respecto a la situación material de D<sup>a</sup> Magdalena y su oportunismo; le otorga más dignidad a Léandre cuyo único móvil, además, es el amor y que actúa de manera consecuente, a lo largo de la obra, movido sólo por su sentimiento o atracción hacia la dama.

### La dama

Angélique es la joven apasionada y la réplica de D<sup>a</sup> Magdalena en cuanto a la osadía para urdir el engaño, burlarse del galán y deshacer el entuerto al final. Pero se advierten diferencias notables entre ambas, y reiteramos lo que hemos afirmado antes, acerca de Léandre: estos rasgos de D<sup>a</sup> Magdalena que Boisrobert no conserva para Angélique le dan más dignidad; por ejemplo, Angélique no insiste en la pobreza de Léandre, mientras que D<sup>a</sup> Magdalena lo menciona reiteradamente. En otra ocasión, también alude al hecho de que, si la condesa no se casa con su prometido, perderá su herencia: la faceta materialista de D<sup>a</sup> Magdalena no aparece en Angélique; ésta al igual que Léandre carece de la faceta materialista que caracteriza a los personajes del modelo español.

La dama o Angélique le pide a Léandre que rompa su compromiso con su prometida, mientras que la dama o D<sup>a</sup> Magdalena le propone a D. Melchor que abandone la casa de su prometida y que se instale en su casa (la de la dama); también propone hacer de tercera para casar a D<sup>a</sup> Magdalena con D. Luis que, por cierto, añade, es rico, para solucionar el problema de las parejas. Estas dos actitudes denotan un atrevimiento poco común y, desde luego, incompatible con el comportamiento de una dama.

Boisrobert, en todo caso, no considera adecuado conservar esas facetas para Angélique y la dama. Son, ciertamente actitudes reñidas con la *bienséance* para una dama de ese rango y más propias del personaje de la criada desenfadada.

Observamos que en la obra de Boisrobert se destaca la diferencia entre la dama y la criada, interesada y celestina; en la obra de Tirso, como acabamos de explicarlo, constatamos cómo D<sup>a</sup> Magdalena tiene ciertos rasgos más propios de una criada desenfadada que de una dama.

Angélique, no obstante, parece disponer de mucha más libertad que D<sup>a</sup> Magdalena, pues en la obra no emite su intención de ocultar como D<sup>a</sup> Magdalena su cita con D. Melchor; D<sup>a</sup> Magdalena, por el contrario, se vale de un engaño para acudir a la cita, pretende que va a visitar a una dama para darle el pésame por la muerte de su padre; para ello, incluso se viste de luto para no levantar las sospechas de su padre y de su hermano. Este dato puede ser indicativo de la diferencia existente en cuanto a la mayor o menor libertad de movimientos de la dato puede ser indicativo de la diferencia existente en



cuanto a la mayor o menor libertad de movimientos de la mujer en ambas sociedades.

La única característica común de Isabelle y de D<sup>a</sup> Angela es que utilizan el engaño para conseguir el amor del galán, recurriendo incluso al soborno. Son valientes y apasionadas como Angélique y D<sup>a</sup> Magdalena. Sin embargo, Isabelle manifiesta tener cierta malevolencia cuando insinúa que, igual que encontró la bolsa en casa de Angélique, podría haber encontrado otras cosas ocultas; D<sup>a</sup> Angela tiene una actitud hipócrita, se pronuncia contra el matrimonio al principio de la obra y, a continuación, utiliza todos los medios a su alcance para conseguir a Léandre por marido. Por otra parte, concede una confianza inapropiada a Ventura, preguntándole si cree que ella puede competir con D<sup>a</sup> Magdalena; cuando admite su derrota frente a D<sup>a</sup> Magdalena, se muestra descarada con D. Melchor diciéndole que, si averigua su dirección, le escriba a Nápoles.

Boisrobert no atribuye estos rasgos a Isabelle y con ello, en nuestra opinión, este personaje tiene una actitud más digna y educada más propia de su rango.

### Los criados

#### - Filipin

Filipin, criado de Léandre, es el polo opuesto de su amo: es realista, tiene sentido común, le gusta el dinero y, como el típico gracioso, se burla también de la insensatez e incluso del romanticismo de aquél. Boisrobert conserva los rasgos esenciales del gracioso para Filipin, aunque observamos una notable diferencia entre el comportamiento de Filipin y el de Ventura en algunos aspectos. Boisrobert ha descartado ciertas facetas de Ventura; éste es mucho más impertinente con su amo, se burla de él de manera más

sistemática y es más deslenguado, mientras que las intervenciones de Filipin son más escasas y más comedidas en su crítica del comportamiento de Léandre; entre ellas no subyace el escarnio presente en los comentarios de Ventura. Por otra parte, su impertinencia alcanza incluso hasta las damas, pues comenta a D.Melchor que quizá la dama no sea doncella y a Santillana le pregunta si la dama es casada. Al margen de que la actitud de Ventura sea impertinente, pensamos que sus dudas acerca de la dama pueden estar justificadas dado que, en el siglo XVII, en España llevaban la cara tapada con mantos tanto mujeres honestas como meretrices, como nos lo indica Luján en los comentarios siguientes:

*...la mujer tapada de rostro era una manera de poner en seguro el pudor, la virtud y el recato de las doncellas, la fidelidad de las casadas y la pudibundez de las viudas. Y como suele suceder siempre, todo ello degeneró a la fin y a la postre en un solapado instrumento de corrupción, en máquina de engaños, en disfraz hipócrita del vicio cuando las mujeres, las cortesanas y las trotonas decidieron ir por la calle tapadas y pisando fuerte. (Luján, 1988, 77)*

En la obra de Tirso, Ventura es realmente el contrapunto de D.Melchor y ésta es una de las fuentes de lo cómico en esta comedia; se puede observar en las situaciones en las que, a cada comentario de D.Melchor, corresponde una réplica burlona de Ventura, como si de un juego de contrapunto musical se tratara. En *La Jalouse d'elle-même*, la presencia de Filipin es más discreta que la de Ventura y el procedimiento de Tirso, antes descrito, lo utiliza Boisrobert, pero de manera menos sistemática y

reiterativa, con lo cual pierde, ciertamente, parte de la comicidad.

Filipin y Ventura tienen el mismo interés por el dinero, pero Boisrobert añade a su personaje la glotonería. A pesar de ese interés por el dinero, típico del gracioso, que aparece en ambos personajes, se destaca más en Ventura que lo considera como valor relevante de una persona; por ejemplo, insinúa a D.Melchor que a lo mejor su suegro lo rechaza por ser pobre, mientras que Filipin no comenta nada al respecto.

Otro rasgo distinto en la mentalidad de los personajes de la obra francesa y la obra española es la actitud respecto a la fidelidad del galán. Filipin dice a Léandre que, cuando su suegro sepa la aventura con la dama, lo rechazará, mientras que en la obra española este problema no se plantea; como lo señalamos antes, el enamoramiento de D.Melchor no pone en tela de juicio su compromiso con D<sup>a</sup> Magdalena en un primer momento.

- Marinette

Boisrobert no adjudica a Marinette los malos modales de Quiñones que abofetea, por ejemplo, a Ventura al primer saludo sin que éste la haya agraviado. Por otra parte, Marinette demuestra tener más personalidad que Quiñones, pues se atreve a hacer notar a su ama que Léandre puede sentirse tan agraviado como ella, dado que ella se citó con otro caballero.

Filipin y Marinette hacen gala, desde luego, de mejores modales que Ventura y Quiñones, en general. En este aspecto, en pro de la *bienséance*, Boisrobert ha pulido las

asperezas de dichos personajes.

Pero Marinette, a diferencia de Quiñones, es supersticiosa: comenta que la marquesa habrá consultado al diablo para solucionar sus asuntos y que el destino propició el encuentro de Léandre y Angélique. Marinette se muestra también más atrevida que Quiñones: se burla de Léandre, rechazado por su ama.

#### - La figura de la autoridad

Lizadas, padre de Angélique, tiene la misma característica que D.Alonso: representa la autoridad, controla la vida de su hija y elige al marido que le parece más conveniente para ella.

Filidas, hermano de Angélique, representa también la autoridad y ama a Isabelle. Tiene la misma autoridad que su padre sobre Angélique. Su homólogo es D.Jerónimo.

Ambos personajes tienen el mismo escaso protagonismo que en el modelo español. En estas obras, la autoridad representada por el padre y el hermano están en segundo plano.

#### 3.2.3.2.- Otros personajes

Lizarque, hermano de Isabelle, y cuyo homólogo en el modelo español es D.Sebastián, tiene mayor protagonismo en la obra que los anteriores personajes.

Boisrobert ha suprimido la violencia y la rastrería de D.Sebastián, reñidas con

la *bienséance* e, incluso, con la *vraisemblance*, en el primer caso que aquí exponemos: D.Sebastián piensa matar a D.Melchor porque, si muere, morirá el amor de su hermana por éste; para separar a D.Melchor de D<sup>a</sup> Magdalena pretenderá que ésta se comprometió con él y buscará testigos falsos. Lizarque defiende sus intereses contando a Lizidas que Léandre está comprometido con otra dama, pero no llega a ser rastrero y violento como D.Sebastián.

En nuestra introducción, citamos las declaraciones que Boisrobert hacía, en su dedicatoria, respecto a su preocupación por la *bienséance* y hemos comprobado que efectúa ciertos cambios, en ese sentido, en el comportamiento de los personajes: suprime la actitud grosera de los criados, la violencia de D.Sebastián, la mezquindad en las damas y el galán. Hemos de indicar, igualmente, que las alusiones a la riqueza y a la pobreza de los personajes abundan en la obra española, y se insiste más en la belleza de las mujeres como cualidad fundamental, mientras que en la obra de Boisrobert estos elementos y, sobre todo el primero, tienen una presencia más discreta.

### 3.2.3.3.- Actantes - símbolo

#### - El amor y los celos

Boisrobert se atiene al modelo español en cuanto a los actantes-símbolo que intervienen en la obra. Las dos fuerzas actanciales que provocan el conflicto en la obra son el amor y los celos. El amor por la dama es la fuerza que dirige a Léandre en todas

sus actuaciones. Es también el motivo por el que Isabelle usurpa la identidad de la marquesa, soborna a Marinette y, junto con su hermano, Lizarque, que ama a Angélique, delata a Léandre ante el padre de ésta.

Los celos, sin embargo, son la otra faceta del amor y mueven también a los personajes anteriores, Isabelle y Lizarque, a actuar para conseguir su objetivo. De hecho, son el actante-símbolo más poderoso de la obra y el que desencadena y complica la intriga; Angélique es el instrumento de esos celos, se apoderan de ella al conocer a Léandre y descubrir que se enamora de ella, ignorando que se trata de su prometida. Desde ese momento, Angélique, celosa de sí misma, urde el engaño, oculta su identidad, y provoca con ello toda una serie de equívocos que, al final, se resuelven cuando su amor por Léandre triunfa sobre los celos que experimentaba de sí misma.

#### - El honor

El honor ocupa un segundo lugar respecto al amor y los celos, en esta obra. En realidad, interviene sólo cuando Lizidas y Filidas, padre y hermano de Angélique, se enteran de que Léandre ama a otra dama. En ese momento se sienten ultrajados y le eligen otro marido. Este actante símbolo tiene tan sólo una aparición puntual.

#### 3.2.3.4.- Esquema actancial

La función de los personajes en la obra francesa no difiere de la que cumplen en el modelo español. La relación entre éstos, es, pues, la siguiente:

actante - sujeto

Léandre	ama	a
Angélique	ama	a
Isabelle	ama	a
Lizarque	ama	a
Filidas	ama	a

actante - objeto

Angélique
Léandre
Léandre
Angélique
Isabelle

El destinador, en estos casos, es el amor y los destinatarios de éste los actantes-sujeto.

Los actantes-adyuvante intervienen en esa relación sintáctica entre los actantes-sujeto y los actantes-objeto para hacer prosperar sus deseos y sus intereses: Filipin ayuda a su amo en sus propósitos y Marinette ayuda a Angélique en el cumplimiento de sus deseos aunque, en un momento determinado, se convierte en actante-oponente, al anteponer sus intereses personales a los de su ama, y ayudando a Isabelle.

Lizarque es también actante-oponente: utiliza todos los medios a su alcance para separar a Angélique de Léandre.

Lizidas y Filidas pasan de ser actantes-adyuvante a ser actantes-oponente, cuando se enteran de que Léandre ama a otra dama.

Hemos de señalar que la intriga se complica cuando empiezan a intervenir los actantes-oponente, por los motivos que hemos señalado antes. Por tanto, la función de actante-oponente adquiere cada vez más protagonismo, hasta alcanzar su punto álgido con la adhesión de Lizidas y Filidas a dicha función, con lo cual todos estos actantes rechazan a Léandre. Con la resolución del conflicto desaparece la función de actante-oponente.

### 3.2.3.5.- Análisis comparativo del número de intervenciones de los personajes

#### Cuadro comparativo

Léandre	155	-	27,2%	D.Melchor	214	-	28,1%
Angélique	113	-	19,8%	Dª Magdalena	111	-	14,6%
Filipin	110	-	19,3%	Ventura	205	-	26,9%
Marinette	52	-	9,1%	Quiñones	47	-	6,1%
Isabelle	40	-	7 %	Dª Angela	58	-	7,6%
Lizarque	38	-	6,6%	D.Sebastián	43	-	5,6%
Filidas	22	-	3,8%	D.Alonso	19	-	2,5%
Pinabel	15	-	2,6%	Santillana	35	-	4,6%
Total:	568			Total:	760		

Observamos, en primer lugar, que el número de intervenciones de los personajes de la obra española supera el de los personajes de la obra de Boisrobert; éste es un dato más que indica que Boisrobert disminuyó la extensión de su obra aplicando el procedimiento de reducción y realizando, de ese modo, una concentración del material argumental.

Como en el modelo español, el número de intervenciones de Léandre, Angélique y Filipin supera con mucho la de los demás personajes de la obra (aproximadamente más del doble en ambos casos). Estos datos indican el protagonismo de dichos personajes con relación a los demás, confirmado también por el porcentaje de intervenciones correspondientes.

Si nos atenemos al porcentaje de intervenciones de estos personajes y a los del modelo español, constatamos que Léandre tiene más protagonismo (27,2%) que Angélique (19,8%) y que Filipin (19,3%) que quedan igualados; en el modelo español destacan D.Melchor (28,1%) y Ventura (26,9%) cuyo protagonismo es mayor que el de



D<sup>a</sup> Magdalena (14,6%). Estos resultados indican que el protagonismo de Léandre equivale al de D.Melchor.

Sin embargo, Boisrobert resta importancia al personaje de Filipin (19,3%) que pasa a un segundo plano respecto al galán; por el contrario, en el modelo español, el personaje de Ventura (26,9%) se destaca casi tanto como el de D.Melchor (28,1%) y supera con mucho el de D<sup>a</sup> Magdalena (14,6%).

El número de intervenciones de los personajes secundarios está, no obstante, prácticamente igualado en ambas obras, con lo cual queda de manifiesto que Boisrobert otorga a estos personajes un protagonismo aproximadamente equivalente a los del modelo español, destacando en ambos casos el galán, la dama y el criado.

Por tanto, Boisrobert aplica más el procedimiento de reducción al número de intervenciones de D.Melchor y de Ventura que, como podemos observar por las cifras del cuadro anterior, son superiores a las de los demás personajes, incluso de D<sup>a</sup> Magdalena: 214 y 215 frente a 111 de D<sup>a</sup> Magdalena y más del triple que las intervenciones de los demás personajes.

Además del número de intervenciones del galán y su criado, Boisrobert suprimió diálogos entre D.Melchor y Ventura en los que aparecen, como lo indicamos en el apartado 3.2.2.6, los circunloquios de Ventura, la repetición de sucesos anteriores, que dan lugar a los juegos de palabra de éste y, a menudo, a un toma y daca entre ambos, de argumentos y de burla. Estos procedimientos utilizados por Tirso constituyen uno de los encantos de su Comedia y una de las fuentes más importantes de comicidad de la obra, que Boisrobert descarta.

El procedimiento de supresión y de reducción, aplicado a esos aspectos del modelo español y el hecho de relegar al personaje a un segundo plano, le restan comicidad a su obra.

#### 3.2.4.- Proceso de traducción y de redacción del autor

En el proceso de redacción de la obra, Boisrobert sigue el argumento del modelo español, paso a paso, introduciendo de vez en cuando alguna modificación, como lo hemos indicado en los apartados anteriores, es decir que, al tiempo que se guía por el argumento del texto español que constituye el esquema del suyo, da rienda suelta a su inspiración y a su pluma. No se ciñe al texto del modelo español como habría que hacerlo en una labor de traducción como tal.

Hemos recogido unos ejemplos característicos de la relación existente entre el texto francés y el español, que dan fe de la utilización que Boisrobert hace del mismo, en mayor o menor medida, para realizar su propia redacción. Ese distanciamiento, más o menos pronunciado, respecto al texto español, es decir al texto original, le lleva a producir desde la traducción de algunos versos, realizada con exactitud y rigor, ateniéndose a los principios teóricos de la traducción, hasta la traducción libre, la síntesis y la creación totalmente personal. Una vez clasificados dichos procedimientos, hemos llegado a los resultados y conclusiones siguientes:

1) La traducción como tal se da en muy pocos casos y, cuando se produce, se trata sólo de unos cuantos versos.

En esta categoría, distinguimos dos tipos de traducción; en la primera, incluimos

las traducciones rigurosamente fieles al texto original como en los siguientes casos:

- *Algún Merlín se lo dijo* (II, 11)
- *Un diable leur aura révélé tout ceci.* (III, 7)
- *Idolatrara yo en ella* (I, 7)
- *... que j'en suis idolâtre* (I, 7)
- *Vámosla a ver* (I, 7)
- *Voyons-là* (I, 7)
- *Ya os juzgaba a una jornada de aquí* (III, 7)
- *Je vous croyais, Léandre,*  
*A trois postes d'ici.* (IV, 4)

2) En la segunda categoría, incluimos los versos en los que Boisrobert realiza una traducción exacta, pero a la que añade un elemento propio, aunque no modifica fundamentalmente el sentido del texto original; hemos subrayado el elemento aportado por Boisrobert:

- *¿Qué traéis de nuevo*  
*que contarme de León?* (I, 7)
- *He bien cousin, que nous apportez-vous*  
*Que dit-on à Lyon?.* (I, 7)

Boisrobert puede añadir "cousin" dado que, en su obra, Léandre y Filidas son primos.

He aquí otros ejemplos del mismo tipo:

- *Este billete le envía*  
y con él cierto regalo (III, 2)
- *Ce billet que j'apporte et qu'elle vous envoie*  
*Avec certain présent.* (IV, 2)

*Que j'apporte* es una aportación del autor, pero está implícito en la idea de *Este billete le envía*.

- *Saldrán sus conciertos vanos* (III, 6)
- *Crois que leur entreprise sera vaine* (V, 2)

El empleo de *Crois* está justificado en el contexto, porque Angélique está hablando con Marinette.

Los elementos aportados por Boisrobert se justifican por la situación en la que intervienen los personajes implicados. Estas situaciones son un ejemplo de lo que es la adaptación, en la que el escritor está menos sujeto a la servidumbre que exige la traducción de un texto y puede, conservando los mismos elementos de una situación determinada, permitir cierta laxitud o la laxitud que juzgue necesaria para expresar el sentido de la situación en cuestión. En estos dos últimos casos, sus aportaciones (*que j'apporte* y *crois*) se adecúan al sentido de los diálogos y a la situación.

3) El tercer tipo de procedimiento consiste en transmitir la idea del texto original, sin añadir ningún elemento en cuanto a sentido, pero, en estos casos, Boisrobert realiza lo que podríamos llamar una traducción libre, es decir distanciada respecto al modo en que el texto original expresa el sentido.

Consideramos estos casos también como adaptación teatral, aunque, como se puede observar, realizada con mayor laxitud que en los casos anteriores, es decir, expresando el sentido, pero sin atenerse a la forma en que lo dice el personaje en el texto español; en el primer ejemplo esto es aún más evidente y además Boisrobert omite un elemento del sentido: "el primer encuentro" (el hecho de que este personaje sea el primero que se encuentra con Léandre). Esta supresión es una libertad que se toma el autor.

- ...*El primer encuentro.*

*¿Es con vos? Dichoso he sido* (I, 6)

- *C'est lui-même, ô rencontre agréable* (I, 6)

- *La oferta me está muy bien* (II, 10)

- *Oui, je ne saurais mieux pour ma fille choisir*

(III, 7)

4) Boisrobert parte también de un elemento del texto original, de una idea que le sirve de núcleo y que expresa a su modo; por ejemplo, hablando de la blancura de la mano de la dama, D.Melchor exclama: *¡Qué blancura!* (I, 3).

Mientras que Boisrobert, dando libre curso a su inspiración, dice:

- *Je jure que la neige, et l'ivoire et l'albâtre*

*ne pourraient de blancheur avec elle débattre.*

(I, 3)

Aquí expresa, pues, la misma idea pero, de manera más dilatada.

Lo mismo ocurre en este otro ejemplo:

- *Os la pudiera alabar*

*Por el sol de la patria nuestra...* (I, 2)

- *Et je ne pense pas que jamais le Soleil*

*Ait vu naître en Alep un miracle pareil.* (I, 2)

5) En los versos siguientes, el autor expresa las mismas ideas del texto original, pero ofreciendo su propia versión y, en algunas ocasiones, añadiendo algún elemento más.

- *Que a la primera ocasión*

*A un manto rinde despojos*

*Y a una mano el alma ofrece* (II, 1)

- *Puisqu'au premier objet qu'il rencontre, il s'engage,/ A peine est-il venu, qu'il s'est déjà donné/ Une main prend le coeur qu'il m'avait destiné.* (II,4)

Las ideas del texto original son las siguientes:

- A la primera ocasión: *Que a la primera ocasión/ Puisqu'au premier objet qu'il rencontre*

- Se compromete: *A un manto rinde despojos/ "Il s'engage*

- Entrega su corazón a una dama: *Y a una mano ofrece el alma/ Une main prend le coeur qu'il m'avait destiné.*

*A peine est-il venu* es una aportación de Boisrobert, pero se adecuaba al contexto y a la situación.

En el siguiente caso, podemos observar cómo conserva también las ideas expresadas en el texto original, y cómo deja fluir, igualmente, su imaginación.

- *Mas sacaréla del pecho*

*Aunque me cueste la vida (I, 7)*

- *Quand j'en devrais mourir, je veux que cette flamme/Pour votre respect seul péricule dans mon âme/Oui, je veux pour jamais l'arracher de mon coeur (I, 7)*

En los versos siguientes procede al mismo tipo de modificaciones; es decir, que añade y suprime algunos elementos, aunque en mayor medida que en los ejemplos anteriores.

- ... *porque os váis,*

*Y el paso no me impedáis*

*He de hacer lo que os agrada*

*Dádselo a aquea criada (I, 4)*

- *Bien, pour vous obliger promptement à partir*

*Ma femme la prendra, j'y veux bien consentir. (I, 4)*

Aquí Boisrobert omite: *Y el paso no me impedáis* y añade *promptement* unidades de sentido aceptables por el contexto, puesto que D<sup>a</sup> Magdalena desea que D.Melchor se vaya cuanto antes; por eso accede a coger la bolsa, para no ser objeto de habladurías al permanecer tanto tiempo en compañía de un caballero.

6) La síntesis del sentido del texto original es otro procedimiento utilizado por el autor:

- *Mejor es reprimir pensamientos,*

*Y desahuciar esperanzas* (I, 7)

- *Ah Dieux! Quelle apparence,*

*Etouffons notre amour avec notre espérance.* (I, 7)

Vemos cómo en el último verso, sin entrar en los matices expresados por *reprimir* y *desahuciar*, Boisrobert expresa, sin embargo, la idea fundamental que se puede resumir con estas palabras: rechazar pensamientos y esperanzas y que él expresa por *Etouffons*.

7) Otro procedimiento bastante curioso de Boisrobert, es iniciar la redacción de algunas escenas traduciendo el primer o los primeros versos y, a continuación, como si ello bastara para alentarle, seguir redactando libremente, a su antojo, distanciado del texto original, aunque siempre ateniéndose al esquema argumental, como lo hemos indicado antes. Los versos siguientes inician unas escenas en las que Boisrobert utiliza dicho procedimiento, que hemos comprobado en 7 escenas.

- *¡Que D.Melchor ha venido!* (I, 8)

- *Quoi, Léandre est venu?* (II, 1)

- *¡Ay Dios! ¡Mi hermano! Si me halla.*

*Aquí, ocasiono su enojo* (III, 10)

- *Si mon frère me voit, hélas je suis perdue.*

(IV, 7)

En la redacción de su obra, Boisrobert adopta un distanciamiento de menor a mayor respecto al texto español. En la traducción como tal (Apº 1), el distanciamiento



es nulo. En los casos en los que se transmite el sentido del texto original, añadiendo algún elemento que se adecúa a la situación (Apº 2, 3, 4 y 5), se trata de una adaptación o una traducción libre en mayor o menor grado, como lo hemos indicado en cada apartado. En el caso de la síntesis (Apº 6) y de la creación totalmente personal (Apº 7), el autor se sitúa, sin ataduras respecto al texto original, excepto en cuanto al esquema argumental, por el que se guía; es el punto de partida o de referencia que le ofrece un hilo conductor del que parte para dar rienda suelta a su imaginación y a su pluma.

### 3.2.5.- Conclusión

Como lo señala Urbain, aludiendo a d'Ouille, ...*Boisrobert suit d'abord son exemple dans La Jalouse d'elle-même*: Boisrobert sigue los pasos de su hermano, iniciando, con esta obra, su andadura en la imitación de la Comedia. Ateniéndose al procedimiento de d'Ouille, se ciñe al modelo español, pero afrancesa la obra.

En pro de la *vraisemblance*, Boisrobert reduce la utilización de los apartados, las extensas descripciones y los largos soliloquios como solían hacerlo los autores de su época, imitadores del teatro español.

A lo largo de nuestro estudio, hemos observado que, aunque se atiene al argumento del modelo español, Boisrobert procede a una concentración del material argumental en la estructura global de la obra y en las situaciones mediante los procedimientos de supresión, de reducción y de síntesis; con ello consigue principalmente crear una obra más corta que el modelo español y de acción más rápida.

Realiza, así mismo, un afrancesamiento importante de la obra sustituyendo todos

los elementos que hacen referencia a España por elementos franceses o conocidos por el público francés (lugares, dinero, etc.).

En general se rige por la *vraisemblance*, con lo cual modifica o elimina ciertos aspectos del modelo español aunque, al igual que los demás imitadores del teatro español de su generación, no lleva su propósito al extremo, dado que conserva los convencionalismos de la Comedia como, por ejemplo, las bodas múltiples del desenlace. En esta obra, Boisrobert no se atiene a ninguna de las tres unidades del teatro clásico francés.

Efectúa ciertos cambios en los personajes, suprimiendo las actitudes reñidas con la *bienséance*, prestándoles una actitud más adecuada y más digna.

Esta impresión de mayor seriedad que acusa la obra de Boisrobert, se destaca más aún por la predominante utilización del alejandrino que imprime un ritmo más solemne a ésta frente a la versificación más anárquica y al predominio del octosílabo que otorgan mayor vivacidad a la obra de Tirso.

El procedimiento de supresión aplicado a los aspectos cómicos de la obra de Tirso, que hemos señalado a lo largo de nuestro estudio, le restan comicidad a la obra de Boisrobert que, además, ridiculiza mucho menos al galán y a la dama que el autor español.

### 3.3.- Estudio comparativo de la obra *La Folle Gageure ou Les Divertissements de la Comtesse de Pembroc* y su modelo español

#### 3.3.1.- Fuente de la obra y crítica

Boisrobert indica en su dedicatoria de la obra a Monsieur, hermano del rey, que se inspira en la obra de Lope de Vega <sup>(13)</sup>, *El mayor imposible* (1647):

*S'il te plaît, Lecteur, te donner la peine de lire cette Comédie dans l'Espagnol, sous le titre qui lui est donné, du plus grand impossible...* <sup>(14)</sup>

(Subrayado nuestro)

Señala también las modificaciones que ha aportado a la obra española, que pretende haber adaptado a Francia:

*...tu m'avoueras que je n'ai pas fait un petit effort de l'avoir en quinze jours si proprement habillée à la française.* (Subrayado nuestro)

y se jacta de no desmerecer en nada respecto a Lope:

*...et le Frippier ne te paraîtra pas moins adroit que le Tailleur.*

Boisrobert insiste en que suprimió los elementos que le parecieron superfluos y haberse guiado por la lógica y, por tanto, por la *vraisemblance*:

*puisque non seulement j'en ai retranché toutes les choses importunes et superflues, qui faisaient peine à l'esprit mais je pense encore en avoir*

*rectifié plusieurs autres qui faisaient autant de peine au jugement.*

(Subrayado nuestro)

Hace hincapié en el cambio de lugar y en el estatus de la protagonista:

*J'ai mis la Scène à Londres qui était à Naples, j'ai cru qu'il serait mieux séant de gager et de railler en liberté devant une Comtesse de Pembroc qui entendait raillerie et qui avait la réputation d'aimer la galanterie et les belles choses, que devant une grande Reine à qui on devait plus de respect et qui ne devait pas permettre tant de familiarité.*

Por otra parte, además de elogiar a Lope, nos comunica cuál es su perspectiva al acometer la obra, que resulta ser la de la mayoría de los autores de su generación, es decir imponer sus cánones a las Comedias imitadas:

*Je puis dire avec vérité, que le grand Lope de Vega s'y est surmonté lui même, je n'y vis jamais rien de si beau ni de si brillant, mais j'ose croire sans beaucoup de présomption, que je l'ai rendu juste et poli, de brut et déréglé qu'il était, que si nos Muses ne sont aussi inventives que les Italiennes et les Espagnoles, elles sont au moins plus pures et plus réglées. (Subrayado nuestro)*

Esta última afirmación da fe de la corriente existente en el teatro francés de la época, en cuanto a la preocupación de los autores por la *vraisemblance* y la *bienséance*, aunque la generación de Boisrobert no llevará estos conceptos al extremo y,

evidentemente, dichos autores cerrarán los ojos cuando los convencionalismos de la Comedia, aún siendo inverosímiles, les convenían.

La obra de Boisrobert, que se acabó de imprimir el 24 de agosto de 1653, fue un éxito, como no deja de observarlo Boisrobert en su dedicatoria:

*Quoique la nouveauté d'un noeud si joli ait été assez heureuse pour plaire à toutes nos Dames, qu'elle ait assez agréablement diverti toute la Ville et toute la Cour, et qu'on ne se soit point lassé de vingt représentations...*

Martinenche nos recuerda también el éxito que obtuvo la obra, pero le resta valor literario afirmando lo siguiente: *La Folle Gageure, malgré le succès qu'elle obtint, n'a guère d'autre mérite que d'avoir suggéré à Molière l'idée de son Ecole des Maris.*

Pensamos que Martinenche, como lo hemos constatado a lo largo de su obra *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine* (1900) valora siempre negativamente la obra teatral de Boisrobert; dicha actitud nos parece excesiva, principalmente cuando se trata de obras que, como *La Folle Gageure*, lograron gustar al público de su época. En la misma línea añade: *Il faut lire L'Ecole des Maris pour se divertir des pénibles Divertissements... On comprend alors la différence profonde qui sépare l'humanité de Molière du faux romanesque.*

Aunque no deseamos entrar en un debate de crítica literaria, sí queremos apuntar que Martinenche parece medir el valor teatral de las obras de Boisrobert, tomando como

único punto de referencia a Molière.

Quizá haya sido ésta la pauta seguida por la crítica literaria, en cierta época, en la que ignoraron a otros autores que no fueran los tres genios del clasicismo francés.

Cionarescu (1983, 337) alude al éxito de la obra en su época, menciona que Villiers hizo una parodia de ésta en su obra *Les Ramonneurs* (1622) y que Fatouville publicó *La précaution inutile*, una versión modificada, en 1692.

Lancaster no comparte esta opinión: *...it seems improbable that La Folle Gageure influenced Fatouville.*

Según Bohning (1944, 249), hubo varias traducciones de la obra: *La Folle Gageure... inspired two Dutch and four German translations.*

Intentaremos comprobar, a lo largo de nuestro estudio, las afirmaciones de Boisrobert.

### 3.3.2.- Nivel argumental

#### 3.3.2.1.- Resumen de la acción de la obra de Lope de Vega

La Reina lleva algún tiempo enferma; tiene cuartanas y para entretenerse recibe a una corte de caballeros; entre ellos se encuentran Albano, Lisardo y Roberto. Los caballeros recitan sus versos y proponen adivinanzas. La reina les pregunta ¿Cuál es el mayor imposible? ella piensa que es guardar a una mujer. Roberto opina lo contrario y pone como ejemplo a su hermana. Por tanto, apuestan todos en contra de Roberto. La

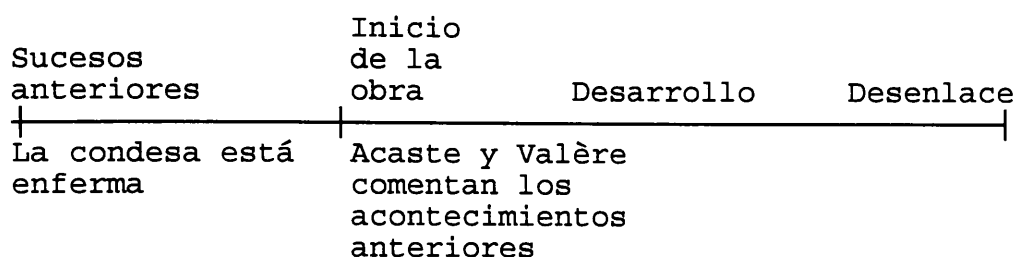
Reina le encarga a Lisardo la misión de conquistar a Diana, la hermana de Roberto. Lisardo solicita la ayuda de su criado Ramón. Diana logra enterarse de la apuesta de su hermano por Fulgencio, su criado. Con el pretexto de venderle joyas a Diana, Ramón se introduce en su casa, vestido de mercader, y le entrega un joyero que contiene el retrato de Lisardo. Diana y Celia, su criada, sospechan de la identidad del supuesto mercader. Lisardo muestra a la Reina el retrato de Diana que Ramón consiguió. Admirada ante la astucia de Ramón, la Reina desea conocerlo y en dicho encuentro le pide que haga entrar a Lisardo en casa de Diana. Ramón introduce a Lisardo en casa de Diana. Lisardo permenece escondido siete días, en un oratorio, en la habitación de Diana. Al salir, por fin, Lisardo de la casa, es cuando se dan cuenta del engaño, tanto los vigilantes como Roberto. Ramón hace salir también a Diana y a Celia de la casa para que acudan a una cita concertada con Lisardo. Roberto quiere mandar a su hermana a un convento y luego casarla con Feniso. Ramón cura a la Reina de sus cuartanas, asustándola con la falsa noticia de la llegada del Rey. Vuelven el Rey y el almirante de un viaje. Roberto comparece ante el Rey y la Reina. El Rey pagará la recompensa a Ramón por haber curado a la Reina de sus cuartanas. Lisardo informa a Roberto que su honor no fue mancillado y que desea casarse con Diana. Roberto se muestra satisfecho y acepta el enlace. El Rey anuncia a Diana que Lisardo es su marido. Ramón se casa con Celia.

#### 3.3.2.2.- La acción

En esta obra, Boisrobert reproduce, en general, fielmente, la acción del modelo español. Dicha acción empieza en ambas obras con la referencia a hechos anteriores. En

la primera escena dos personajes (en el caso de la obra de Boisrobert, Acaste y Valère; y en la obra de Lope, Feniso y Albano) recuerdan los sucesos anteriores. La condesa lleva unos meses enferma (en la obra de Lope es la Reina) y para distraerse tiene un círculo de amistades; en dichas reuniones recitan sus versos y charlan.

La acción se presenta de este modo:



He aquí el resumen de la acción desde el principio de la obra: La condesa padece fiebre desde hace cuatro meses. Piensan que es mal de amores. Para distraerse, reúne en su casa a unos caballeros; hablan de poesía, recitan versos y proponen adivinanzas. En una de sus reuniones a las que asisten Acaste, Valère, Télame y Lidamant, la condesa les pregunta qué es el mayor imposible. Al final se ponen de acuerdo con la condesa: piensan que el mayor imposible es guardar a una mujer. Télame es el único que discrepa y arguye que a él no le resulta difícil guardar a su hermana. Apuestan, pues, todos, en contra de Télame. La condesa le pide a Lidamant que conquiste a Diane, la hermana de Télame, para darle una lección y ganar la apuesta. Lidamant recurre a su criado, Philippin, para organizar su galanteo. Télame organiza la vigilancia de Diane. Esta hace confesar a su criado Tomire la apuesta de Télame. Philippin se introduce en casa de Diane, vestido de mercader, le entrega un joyero con un retrato de Lidamant y a cambio se lleva el retrato de Diane. Esta y su criada, Lise, sospechan de la identidad del mercader. Admirada por



la astucia de Philippin, la condesa desea conocerlo y quiere que éste introduzca a Lidamant en casa de Diane, siempre que su honor quede intacto. Lidamant piensa que esa empresa es demasiado arriesgada y, puesto que se ha enamorado de Diane por su retrato, cree que lo mejor es pedirla en matrimonio a Télame. La condesa piensa que Télame puede interpretar esa actitud como una derrota. Deciden seguir adelante con la apuesta. Bajo la falsa identidad de escudero del almirante de Escocia, primo de Télame, Philippin consigue hospedarse en casa de éste e introduce a Lidamant en un arca, en la que pretende llevar sus pertenencias. Lidamant permanece escondido una noche en la habitación de Diane. Al día siguiente, Lidamant sale de la casa, valiéndose de una pistola. Diane ama a Lidamant, pero duda de sus sentimientos. Al enterarse del suceso, Télame está furioso. Discute con Diane. Esta quiere retirarse a un convento. Télame accede a ello, hasta que contraiga matrimonio con Valère, a quien Télame la prometió. Philippin consigue la proeza de hacer salir a Diane y a Lise de la casa, a pesar de los vigilantes que Télame puso en la puerta de la casa. Ante la huida de Diane, Télame decide vengarse. Valère renuncia a ella porque ya pertenece a otro hombre. Un teniente de la guardia real lleva a Télame ante la condesa, en representación de la Reina. La condesa informa a Télame que perdió la apuesta y que, al celebrarse la boda de Diane y de Lidamant, recobrará su honor. Aunque se resiste en un primer momento, Télame acaba por aceptar, porque es una orden de la Reina. Lidamant y Diane le piden perdón a Télame. Este les perdona y se alegra de haber apostado. Philippin y Lise se casan también. Todos les hacen regalos.

### 3.3.2.3.- La intriga

La intriga es idéntica en la obra de Boisrobert y en el modelo español. La situación que propicia el nacimiento de la intriga se fragua antes del inicio de la obra; se trata de las reuniones que organiza la condesa (o la Reina en la obra de Lope) en las que discuten de diversos temas.

La segunda escena de ambas obras, después de situar al espectador con el relato de los acontecimientos anteriores (1ª escena), es el punto de partida del conflicto con la propuesta del mayor imposible sugerido por Lidamant: guardar a una mujer, la opinión contraria de Télame, su apuesta, en contra de la opinión de todos, de que su hermana no es difícil de guardar.

El resto de la intriga consiste en los ardidés utilizados por Lidamant, a través de su criado Philippin, para ganar la apuesta, es decir conquistar a Diane. Hemos de señalar el papel fundamental del criado Philippin: es el cerebro de la obra; actúa con astucia para lograr ese fin.

Distinguimos seis momentos clave en esta intriga:

1er momento: la apuesta.

2º " : Diane se entera de la apuesta de su hermano Télame y de Lidamant.

3er momento: Lidamant entra en casa de Diane con su complicidad.

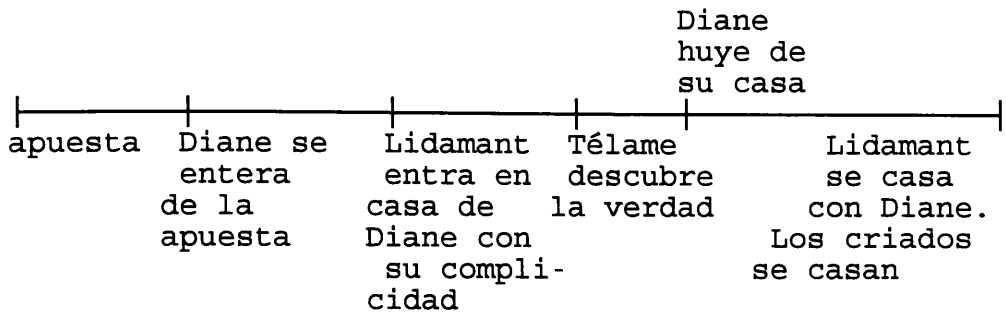
4º momento: Télame descubre la verdad. Enfrentamiento de Diane y de Télame.

5º momento: Diane huye de casa.

6º " : Lidamant se casa con Diane. Télame los perdona. Los criados se casan.

Observamos, como suele ocurrir en las Comedias, que los criados también se casan al final de la obra.

Esquemáticamente, podemos representar estos momentos de este modo:



### 3.3.2.4.- Resumen del argumento por situación

#### Primer segmento

##### Situación 1 Boisrobert: I, 1; Lope I, 1

Acaste y Valère comentan acontecimientos ocurridos antes del inicio de la obra. La condesa está enferma desde hace cuatro meses; padece fiebre. Acaste piensa que es mal de amores. Para consolarse, tiene toda una corte de caballeros a su alrededor; en su casa hablan de poesía, de música y de amor.

##### Situación 2 Boisrobert: I, 2; Lope I, 2

Cantan una canción de Lidamant que gusta a la condesa. Hablan de poesía.

##### Situación 3 Boisrobert: I, 2; Lope I, 2

La condesa ha leído los versos de Valère que tratan de un marido celoso. Recitan los versos. Télame propone un enigma. La condesa adivina la respuesta: se trata del sol.

La condesa propone una adivinanza: ¿Qué consideran el mayor imposible?. Todos dan una respuesta. Para Lidamant, el mayor imposible es guardar a una mujer. Télame disiente y apuesta que eso no ocurriría con su hermana. El dinero que aportarán todos será custodiado por la condesa.

#### Situación 4 Boisrobert: I, 3; Lope: I, 2

La condesa pide a Lidamant que conquiste a la hermana de Télame, a pesar de su vigilancia, para darle una lección, siempre que el honor de la dama quede intacto, y que le informe de la situación. Quieren hacer confesar a Télame que el mayor imposible es guardar a una mujer.

#### Situación 5 Boisrobert: I, 4; Lope: I, 4

Philippin entrega a Lidamant una carta de Astérie, pero a Lidamant le interesa más llegar hasta Diane, la hermana de Télame. Philippin le reprocha su inconstancia. Lidamant afirma primero que Astérie no le interesa y luego que sigue amándola, aunque quiere ganar la apuesta. Al decirle Philippin que la dama es bella, Lidamant piensa que quizá el engaño se vuelva realidad. Philippin está seguro de burlar la vigilancia de Lidamant.

### Segundo segmento

#### Situación 1 Boisrobert: II, 1; Lope: I, 5

Télame informa a su criado, Tomire, acerca de la apuesta. Este le reprocha haberse metido en semejante embrollo, le advierte que la condesa y los demás caballeros piensan ridiculizarlo y que no es fácil guardar a una hermana. Télame le pide que

organice la vigilancia de su hermana para que no entre nadie en su casa. Tomire piensa que lo mejor es concertar la boda de Diane.

Situación 2 Boisrobert: II, 2; Lope: I, 6

Tomire piensa que Télame ha sido demasiado atrevido arriesgándose a apostar. Cree que Diane puede sentirse molesta por tanta desconfianza y ocurrírsele alguna idea peregrina. Sin embargo, piensa cumplir con su deber.

Situación 3 Boisrobert: II, 3; Lope: I, 7

Diane nota que su hermano, Télame, está algo taciturno. Logra hacer confesar a Tomire la cuestión de la apuesta y de la vigilancia. Diane cree que Lidamant y Télame pecaron de atrevidos. Está indignada por el despotismo de su hermano. Tomire le dice que Lidamant habrá apostado porque se habrá enamorado de ella, que es muy apuesto, pero que lo rehuye porque podría vanagloriarse de haberla conquistado.

Situación 4 Boisrobert: II, 4; Lope: I, 8

Diane piensa que Tomire le aconseja que evite a Lidamant; sin embargo, le alaba su gallardía. No sabe si Lidamant la quiere, pero dado que por su culpa la vigilan, le dará el parabien a Lidamant y una lección a su hermano.

Situación 5 Boisrobert: II, 5; Lope: I, 9

Como Télame no está en casa, Diane deja entrar a un vendedor de joyas que quiere verla. Diane cree que está demasiado bien vestido para ser un simple mercader; no quiere que Tomire lo vea cuando llegue con sus vigilantes porque, aunque haya cometido un error, no quiere darle motivos de enojo.

### Situación 6 Boisrobert: II, 6; Lope: I, 10

El mercader le enseña las joyas a Diane. Esta y Lise piensan que es astuto: va demasiado bien vestido y sus palabras parecen ocultar algo más. Philippin entrega una caja a Diane que contiene el retrato de un hombre apuesto que, según Philippin, rendiría homenaje a una dama llamada Diane. Esta debe darle a cambio un retrato suyo. Philippin asegura que volverá antes de que anochezca.

### Situación 7 Boisrobert: II, 7; Lope: I, 11

Diane pregunta a Lise si sabe quién es el caballero del retrato. Lise le contesta que es Lidamant y que todo lo que ocurre le parece muy extraño. Diane le cuenta lo de la apuesta y le pide que sea discreta.

### Tercer segmento

#### Situación 1 Boisrobert: III, 1; Lope: II, 1

Satisfecha con la labor realizada por Philippin, la condesa desea conocerlo. Alaba su astucia y la belleza de Diane, cuyo retrato le ha mostrado Lidamant. Al ver dicho retrato, Lidamant se enamora de Diane. La condesa se alegra de ello, porque éste podrá casarse con Diane, sin ofender su honra. Lidamant piensa que sería mejor pedir a Diane en matrimonio, en lugar de ofender a su hermano, llevando a cabo la apuesta. La condesa opina que Télame pensará que la cordura de Lidamant es fingida y pretenderá que ganó la apuesta, dado que supo guardar a su hermana. Lidamant dice que no es cierto porque el intercambio de retratos demuestra que ella accedió a sus ruegos. Cree que introducirse en casa de Diane es más peligroso. Según Lidamant, Diane estará menos aseQUIBLE porque los criados se esmerarán más en su vigilancia. La condesa confía en la habilidad

de Philippin para llevar a cabo esta empresa. Lidamant manda llamar a Philippin para presentárselo a la condesa.

Situación 2 Boisrobert: III, 2; Lope: II, 2 y 3

La condesa felicita a Philippin por su astucia y quisiera que introdujera a Lidamant en casa de Diane como lo hizo con el retrato. Philippin no ve dificultad alguna porque Diane ama y es amada. Hablan de lo interesado que pueda ser Philippin. Este solicita caballos y mozos, etc., para lograr su propósito. La condesa le dará una carta del almirante de Escocia y dinero para introducirse en casa de Diane.

Situación 3 Boisrobert: III, 3; Lope: II, 5

Télame encontró el retrato de Lidamant en la habitación de Diane. Lise reprende a su ama por su imprudencia porque Télame les regañará. Diane le mandó una carta a Lidamant, pidiéndole que salvara su honor. Diane le sugiere a Lise que diga que encontró el retrato en la calle. Lise duda de que Télame lo crea.

Situación 4 Boisrobert: III, 4; Lope: II, 6

Télame le reprocha a Tomire que hayan burlado su vigilancia. Este le dice que perdió la apuesta y que él cumplió con su obligación, pero que nada es imposible cuando una mujer se lo propone. Cree que el amor salva todos los obstáculos y que interroga a Lise sobre esa cuestión.

Situación 5 Boisrobert: III, 4; Lope: II, 7

Diane y Lise piensan permanecer en el balcón mientras Télame esté furioso y no dejarle entrar en casa. Discuten. Diane asegura que Lise encontró el retrato en la calle

y lo amenaza con avisar a la familia, si Télame se ensaña con ella. Un pregonero anuncia que busca un retrato que alguien extravió. Es un mensaje de Lidamant. Diane está segura de que acudiría para ayudarle. Lise le abre la puerta a Télame.

#### Situación 6 Boisrobert: III, 5; Lope: II, 8

Télame se disculpa ante su hermano. Diane le reprocha su actitud: sus celos le restan valor como persona, aunque hace gala de cualidades muy loables. Afirma que si ella amara a alguien, nada podría detenerla en su empeño. Lise añade que ninguna mujer lo querrá siendo tan celoso. Télame dice que tiene sus motivos. Lise increpa a su amo acerca de los vigilantes.

#### Situación 7 Boisrobert: III, 6; Lope: II, 9

Tomire comunica a Télame que ha devuelto el retrato, sin aceptar dinero a cambio. Este se alegra de ello, y dice que habría dado dinero por devolverlo, para quitarse esa preocupación. Tomire anuncia la llegada de un caballero de parte del almirante de Escocia. Télame le insta a que lo haga entrar en la casa.

#### Situación 8 Boisrobert: III, 7; Lope II, 10

Philippin le entrega a Télame una carta de su primo el almirante. Es su nuevo escudero. Quiere saludar a Diane. Le entrega un regalo. Diane y Lise reconocen al mercader. Están seguras de que lo manda Lidamant. Télame le lee la carta del almirante a Diane en la que se disculpa de no acudir personalmente; le manda caballos y a su escudero, para que adiestre al escudero de Télame en el manejo de éstos. Télame invita a Philippin a pernoctar en su casa.



#### Situación 9 Boisrobert: III, 8; Lope: II, 11

Diane le dice a Lise que acertó, pues en la caja hay una carta de Lidamant: la ama, aunque su amor haya nacido a raíz de un engaño. Debe seguir las instrucciones de Philippin para poder verle sin que peligre su honor. Diane comunica a Lise sus dudas sobre la sinceridad de Lidamant. Ella lo ama. Lise cree que Lidamant se arriesga para demostrar que es sincero y que, quien finge, también puede quedar atrapado en las redes del amor.

#### Situación 10 Boisrobert: III, 9; Lope: II, 12

Philippin le asegura a Diane que podrá ver a Lidamant, a pesar de sus vigilantes, dado que él se hospeda en la casa. Diane tiene sus dudas y afirma que su hermano es peligroso. Lise aconseja que se arriesgue, pues por amor hay que hacerlo. Philippin afirma que hará entrar a Lidamant por la puerta del jardín. Diane piensa que es imposible. Lise le pide que no las engañe. Diane confía en él y añade que si Lidamant la ama, superará el miedo que experimenta.

#### Cuarto segmento

#### Situación 1 Boisrobert: IV, 1; Lope: II, 13

Lidamant le confiesa a Acaste que ama a Diane y que está preocupado. Acaste no entiende por qué Lidamant se queja cuando es correspondido. Lidamant teme la ira de Télame y encuentra un consuelo en Acaste con quien puede compartir su secreto.

#### Situación 2 Boisrobert: IV, 2; Lope: II, 14

Philippin le cuenta a Lidamant y Acaste los sucesos ocurridos antes: los caballos

entregados a Télame, la carta a Diane que aceptó gustosa y que espera verlo en su casa por la noche. Lidamant opina que es imposible. Philippin dice que encontró la solución. Acaste y Lidamant insisten: quieren asegurarse de que Philippin lleva la razón. Philippin explica, pues, que se hospeda en casa de Diane donde se le trata como a un pariente, y que hará entrar a Lidamant en un arca puesto que debe trasladar allí sus pertenencias. Acaste lo felicita por su inteligencia. Philippin propone que Acaste lleve el arca. Lidamant no acepta tanto sacrificio. Acaste le explica que utilizar a un mozo de cuerda es arriesgado. Lidamant acepta.

#### Situación 3 Boisrobert: IV, 3; Lope: II, 15

Télame invita a Valère a cenar en su casa. Diane va a avisar a la servidumbre.

#### Situación 4 Boisrobert: IV, 3; Lope: II, 15

Valère alaba las virtudes de Diane. Télame reconoce que ha errado, comprometiéndose a apostar. Le pide su opinión a Valère. Este piensa que lo mejor es casar a Diane, cuanto antes, para poner un término a las habladurías. Valère se propone como marido. Télame acepta.

#### Situación 5 Boisrobert: IV, 5; Lope: II, 17

Un mozo de cuerda trae un arca a casa de Télame, que lo despide rápidamente. Deja entrar a una cantante, a petición de su hermana, para que la distraiga.

#### Situación 6 Boisrobert: IV, 6; Lope: II, 18

Diane dice que la música es la única alegría de su cárcel. El caballero (Philippin) está ocupado con su arca en sus aposentos. Télame le anuncia a Diane que Valère será

su marido. Diane piensa que es una decisión precipitada.

Situación 7 Boisrobert: IV, 7; Lope: II, 20

Tomire le pregunta al mozo si ha dejado el arca en el aposento y si le han pagado bien. Tomire lo registra, el mozo protesta. Se amenazan y el mozo reniega de los celosos.

Situación 8 Boisrobert: IV, 8; Lope: II, 21

Philippin ha introducido a Lidamant en la casa, escondiéndolo en el arca.

Situación 9 Boisrobert: IV, 9; Lope: II, 21

Lise se las agenciará para que éste vea a Diane. Philippin y Lise coquetean. Télame le pregunta a Philippin si recibió su arca. Philippin asiente. La cantante canta una canción que alude a la apuesta de Télame.

Situación 10 Boisrobert: IV, 9; Lope: II, 22

Este se molesta. Diane piensa que es la idea de Lidamant. Télame y Diane discuten sobre la posibilidad e imposibilidad de guardar a una mujer. Diane afirma que una mujer que ama puede burlar la vigilancia para ver a su amado. Télame piensa que esas palabras van dirigidas a Valère y se alegra de ello. Valère también. Valère se va. Diane se queda en el jardín con el consentimiento de su hermano.

Situación 11 Boisrobert: IV, 10; Lope: II, 23

Lidamant se declara a Diane. Esconderá a éste en su habitación.

Quinto segmento

Situación 1 Boisrobert: V, 1; Lope: III, 1

Lise le cuenta a Tomire que vió la noche anterior a un gigante por la casa. Tomire le dice que se calme. Lise dice que lo ve de nuevo.

Situación 2 Boisrobert: V, 2; Lope: III, 3, 4 y 5

Los vigilantes ven a un hombre con una pistola. Es Lidamant: sale de la casa corriendo.

Situación 3 Boisrobert: V, 3; Lope: III, 6

Tomire informa a Télame acerca de la huida del hombre que estaba en su casa y reconoce que, por temor a que lo matara, no lo detuvo. Por otra parte, le hace observar que debiera cuidar más de su honor, pues piensa que todo fue urdido por Diane y su criada Lise, y añade que eso ocurre por querer guardar a una mujer.

Situación 4 Boisrobert: V, 4; Lope: III, 7

Télame reprende a Diane. La acusa de haberlo tramado todo cuando se quedó sola en el jardín. Diane le pide ayuda al caballero (Philippin). Este asegura a Télame que el honor de Diane está a salvo, pero le dice a ésta que defenderá al amigo de su amo (Télame). Diane quiere retirarse a un convento y se queja de que su hermano sea tan celoso. Télame accede a mandarla al convento y le encarga a Philippin que cuide de Diane en su ausencia.

Situación 5 Boisrobert: V, 5

Philippin se queda solo con Diane con el pretexto de darle consuelo, con la venia de Télame, que le recuerda que sea prudente, porque Lidamant acecha. Philippin pretende que le han robado una sortija para alejar a los vigilantes de la puerta y para que Diane

pueda salir. Diane le pregunta si piensa que Lidamant la ama. Philippin afirma que sí. Sale el primer vigilante.

Situación 6 Boisrobert: V, 5; Lope: III, 14, 15 y 16

Philippin distrae al segundo vigilante, que también busca su sortija, para que Diane y Lise puedan salir de la casa.

Situación 7 Boisrobert: V, 6; Lope: III, 19

Encuentro concertado de Diane con Lidamant en la calle.

Situación 8 Boisrobert: V, 7; Lope: III, 20

Télame ve a Lidamant con dos damas tapadas. Le pregunta si ya desistió en conquistar a su hermana. Lidamant le pregunta si no siente celos de las damas que le acompañan. Télame está contento porque no piensa que pueda tratarse de Diane. Se va.

Situación 9 Boisrobert: V, 7

Lidamant lleva a Diane a casa de la condesa que le ha preparado una habitación.

Situación 10 Boisrobert: V, 8

Télame informa a Valère de que todos vieron salir a Diane. Valère dice que es para hacerle creer que Lidamant ganó la apuesta, pero que él confía en Diane que es su prometida. Valère no se asusta, quiere interrogar a Tomire para comprobar si le han sobornado.

Situación 11 Boisrobert: V, 9

Télame le pregunta a Tomire por qué motivo se fue de la casa. Tomire informa

que, a pesar de su vigilancia, su hermana se marchó con Lidamant. Reproches de Télame. Tomire le recuerda a Télame que le avisó de lo que podía pasar. Le informa que el caballero a quien dieron la hospitalidad era cómplice de Lidamant. Valère dice que desconfiaba de él. Télame se asombra ante el engaño revelado por Tomire. Piensa vengarse y Valère se suma a ello, pero ya no quiere a Diane dado que su corazón pertenece a otro. Llega el teniente de la guardia real.

Situación 12 Boisrobert: V, 10

El teniente les inquiera a que lo sigan.

Situación 13 Boisrobert: V, 11

La condesa recibe a Diane y a Lidamant porque la Reina está descansando. Ambos confían en que se solucionará su problema.

Situación 14 Boisrobert: V, 12; Lope: IV, 25

La condesa le dice a Télame que perdió la apuesta. Télame añade que pierde su honor, pero que no aceptará la injuria. La condesa le asegura que recobrará su honor al celebrarse la boda entre Diane y Lidamant y que éste es un buen partido. Pero Télame aduce que consiguió a su hermana con ardides que le hacen rechazar su alcurnia y su riqueza. No acepta el enlace. La condesa afirma que es una orden de la Reina. Télame acepta porque lo ordena la Reina. Mandan llamar a Lidamant y a Diane.

Situación 15 Boisrobert: V, 13; Lope: III, 26

Lidamant y Diane le piden perdón. Télame les perdona y se alegra de haber apostado. Philippin y Lise se casarán. Diane le dió permiso a Lise. Dicen que, aunque

no tienen dinero, se las arreglarán bien porque son astutos. La condesa les da 1000 escudos, Télame los diez caballos escoceses, Lidamant también le da dinero y Philippin será su escudero.

### 3.3.2.5.- Modificaciones globales en la estructura de la obra

#### 3.3.2.5.1.- Esquema

##### Primer segmento

Boisrobert: acto I		Lope: acto I		
Situación	1	-----	escena	1
Situación	2	-----	"	2
Situación	3	-----	"	2
Situación	4	-----	"	2
				— DIVISION (1)
-----				"
Situación	5	-----	"	3
				— SUPRESION (2)
				4

##### Segundo segmento

Boisrobert: acto II		Lope: acto I		
Situación	1	-----	escena	5
	a	7		a 11

##### Tercer segmento

Boisrobert: acto III		Lope: acto II		
Situación	1	-----	escena	1
Situación	2	-----	"	2 y 3
				— SINTESIS (3)
-----				"
				4
				— SUPRESION (4)
Situación	3	-----	"	5
Situación	4	-----	"	6
				— SINTESIS (5)
Situación	5	-----	"	7
Situación	6	-----	"	8
Situación	7	-----	"	9

Situación 8 ----- " 10  
 Situación 9 ----- " 11  
 Situación 10 ----- " 12

Cuarto segmento

Boisrobert: acto IV                      Lope: acto II

Situación 1 ----- escena 13  
           a 6                                      a 18  
 -----"----- 19 ----- SUPRESION (6)  
 Situación 7 ----- " 20  
 Situación 8 ----- " 21  
 Situación 9 ----- " 22  
 Situación 10 ----- " 23

Quinto segmento

Boisrobert: acto V                      Lope: acto III

----- escena- 1 ----- SUPRESION (7)  
 Situación 1 ----- " 2  
 Situación 2 -----"----- 3, 4 y 5 SINTESIS (8)  
 Situación 3 ----- " 6  
 Situación 4 ----- " 7  
 Situación 5 -----"----- APORTACION (9)  
 -----"----- 8  
 -----"----- 9  
 -----"----- 10  
 -----"----- 11 SUPRESION (10)  
 -----"----- 12  
 -----"----- 13

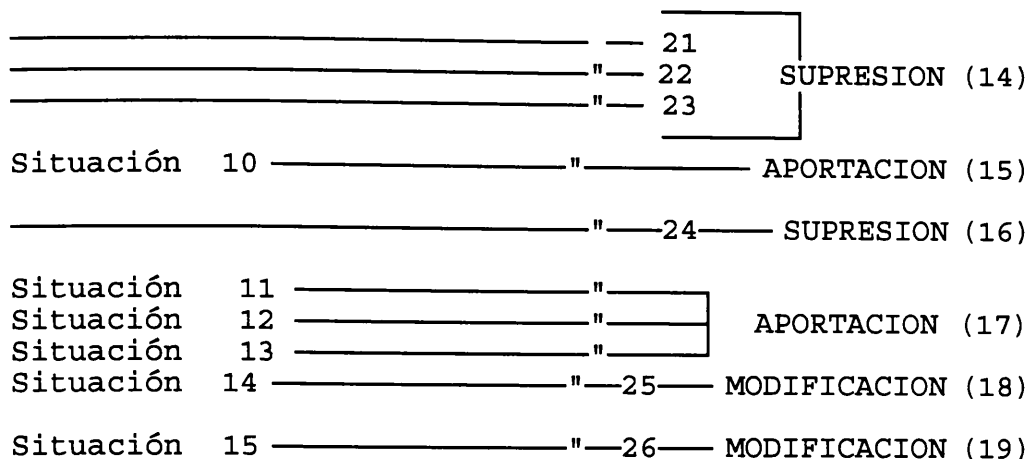
Situación 6 -----"----- 14, 15 Y 1 SINTESIS (11)

-----"----- 17  
 -----"----- 18 SUPRESION (12)

Situación 7 ----- " 19  
 Situación 8 ----- " 20

Situación 9 ----- APORTACION (13)





### 3.3.2.5.2.- Análisis del esquema

Observamos que en el primer segmento, Boisrobert procede a la división (1) de la escena 2 del modelo español en tres situaciones, así como a la supresión (2) del monólogo de Lisardo.

En el segundo segmento se ciñe al modelo español sin aportar modificación alguna.

En el tercer segmento aplica el procedimiento de la síntesis (3), concentrando el material argumental de las escenas 2 y 3 del modelo español en una sola situación.

Suprime (4) el diálogo entre Lisardo y Ramón correspondiente a la escena 4 en el que Lisardo que, aún no conoce a Diana, confiesa que la ama.

En la situación 4 procede a la síntesis (5) de las escenas 6 y 7 del modelo español.

En el cuarto segmento, suprime (6) el monólogo de Celia.

En el quinto segmento, suprime (7) el diálogo entre Celia y Ramón (escena 1), en el que ambos cuentan los acontecimientos que ocurrieron en casa de Diana anteriormente: la estancia de siete días de Lisardo en casa de Diana, la necesidad de que ya salga de la casa etc.

Boisrobert realiza, además, la síntesis (8) de las escenas 3, 4 y 5 que concentra en la situación 2.

La situación 5, correspondiente a la escena 5, es un aportación del autor (9).

A continuación, Boisrobert procede a la supresión (10) de una serie de escenas, desde la 8 hasta la 12 incluida: el diálogo entre la Reina y Albano en el que hablan de la enfermedad de ésta y de una recompensa que se dará a quien la cure. La escena 9 es el diálogo entre Roberto, Feniso y la Reina: Roberto informa a la Reina que quiere casar a Diana e internarla en un convento mientras tanto. En la escena 10: diálogo de la Reina y Lisardo que cuenta cómo lo introdujeron en casa de Diana, dónde lo ocultaron y de qué modo lo trataron. En la escena 11: diálogo entre la Reina, Ramón y Lisardo; Ramón le anuncia a la Reina la llegada del Rey. En la escena 12: diálogo entre Ramón y Lisardo en el que Ramón cuenta que anunció a la Reina la llegada del Rey para curarle las cuartanas de un susto; Ramón cuenta, además, los acontecimientos ocurridos anteriormente: las intenciones de Roberto de mandar a Diana a un monasterio. En la escena 13, los criados y Fulgencio se lamentan por no haber podido impedir la entrada de Lisardo en la casa.

En la situación 6, Boisrobert realiza una síntesis (11) de las escenas 14, 15 y 16.

A continuación, suprime (12) las escenas 17 y 18 que constan de un diálogo entre Ramón y los criados en el que distrae a ambos fingiendo estar enfermo y de un monólogo

(escena 18) de Lisardo.

Boisrobert suprime (13) las escenas 21, 22 y 23 que están relacionadas con una parte del argumento anterior, que también suprimió; en estas escenas se nos informa de que la Reina se curó de un susto, de que Ramón ganó la recompensa (escenas 21 y 22) y de que el Rey vuelve a palacio (escena 23).

La situación 10 corresponde a una aportación (14) de Boisrobert en la que Télame informa a Valère de la huída de Diane.

Boisrobert suprime (15) la escena 24 en la que el Rey cuenta sus andanzas.

Las situaciones 11, 12 y 13 son aportaciones (16) del autor; en la situación 11, Télame reprocha a Tomire su descuido y piensa vengarse de Lidamant; en la situación 12, el teniente de la guardia real les pide que lo sigan para llevarlos ante la condesa; en la situación 13, la condesa recibe a Diane y a Lidamant.

En la situación 14, correspondiente a la escena 25, Boisrobert conserva, a grandes rasgos, el mismo material argumental, pero con ciertas modificaciones (17); por ejemplo, no hace intervenir al Rey, ni al almirante y suprime una serie de elementos argumentales de los que trataremos detalladamente en el apartado Análisis comparativo de las obras por situación (3.3.2.6).

En la situación 15 correspondiente a la escena 26, Boisrobert aporta unas modificaciones (18): Lidamant y Diane le piden perdón a Télame y todos le hacen regalos a Lise y a Philippin para su boda.

Una vez hecho el recuento de los distintos procedimientos, llegamos al resultado siguiente, en cuanto a su utilización: supresión: 15 casos; aportación: 5 casos; síntesis: 4 casos; modificación: 2 casos; división: 1 caso.

Observamos que la aportación del autor es relativamente importante (5 casos), pero que predominan los procedimientos de supresión (15 casos) y de síntesis (4 casos).

Analizaremos los procedimientos de aportación y de modificación en el apartado Análisis comparativo de las obras por situación (3.3.2.6), dado que están más íntimamente ligados a determinados elementos argumentales sobre los que deberemos extendernos a ese nivel de análisis. Nos centraremos, pues, en los procedimientos de supresión y de síntesis cuyas implicaciones afectan más bien a la estructura global de la obra.

Boisrobert utiliza el procedimiento de supresión en los siguientes casos:

- Supresión de algunos monólogos (tres monólogos de los cinco del modelo español).
- Supresión de escenas que no añaden elementos nuevos al argumento; en uno solo de estos casos, pensamos que Boisrobert puede haber omitido la escena 4 del tercer segmento porque le haya parecido inútil añadir al argumento que Lisardo ama a Diana, que aún no conoce, por el mero hecho de haber apostado (*vraisemblance*).
- Supresión de las escenas en las que se narran acontecimientos ocurridos anteriormente.
- Supresión de una parte del argumento del modelo español que trata de la enfermedad de la Reina y de su curación en el que intervienen el Rey, del que prescinde Boisrobert, y el almirante a quien sólo nombran en la obra francesa, pero que no está presente como personaje, y supresión, por tanto, de las escenas en las que se desarrolla dicha parte del argumento.

Los procedimientos de supresión y de síntesis producen una concentración del material argumental y conllevan la producción de una obra más corta que el modelo

español.

### 3.3.2.6.- Análisis comparativo de las obras por situación

#### Primer segmento

##### Situación 1

##### Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 1 de la obra de Lope y de Boisrobert; dichas escenas constan en Lope de 52 versos y en la obra de Boisrobert de 29 versos.

##### Supresión:

- descripción lírica del lugar.
- Albano dice que la Reina ya estaba enferma cuando se fue a Alejandría.
- cultismos: "El hermoso campo Hibleo" y "El muro de Babilonia".
- narración sobre escuelas de medicina de Bolonia.

##### Aportación:

- la condesa lleva cuatro meses enferma. Boisrobert sustituye al personaje de la Reina por el de la condesa.

##### Situación 2

##### Supresión:

- cultismos: ... *pues los ojos/De Argos al fin se durmieron/Con la vara de Mercurio*; alusión igualmente a Júpiter.

##### Situación 3

##### Supresión:

- sonetos y comentarios sobre Laura.
- comentario de la Reina, Roberto y Albano sobre la solución del enigma.
- de uno de los mayores imposibles propuestos: hacer de un necio un discreto.
- de un cultismo: *otro Edipo desta esfinge*.

Modificación:

- solución del enigma: el candado. Boisrobert sustituye el sol por el candado.

Supresión:

- alusiones a España y a Aragón.
- Boisrobert omite dos propuestas de mayores imposibles: la de Albano, que piensa que es imposible que un hombre con bajo nacimiento y *puesto en gran lugar* no sea soberbio con sus anteriores amigos, y la propuesta de Lisardo, es decir, *hacer de un necio un discreto*. Por otra parte, Lidamant es quien propone *el guardar a una mujer*, mientras que en la obra de Lope es la Reina quien lo hace. Una vez más, Boisrobert procede a reducir el material del modelo español; en este caso, en la obra española hay cinco propuestas, mientras que en la obra de Boisrobert son tres en total.

Situación 4

Supresión:

- de la alusión al mar por la Reina.
- de los músicos.

Aportación:

- la condesa quiere darle una lección a Télame, siempre que el honor se mantenga intacto.

- Lidamant no conoce a Diane y se presta a ese juego por diversión.
- la condesa pagará los gastos en los que incurra Lidamant.

Reducción:

- las situaciones 2, 3 y 4 corresponden a la escena 2 de la obra de Lope y a las escenas 2 y 3 de la obra de Boisrobert; la escena 2 de Lope consta de 402 versos mientras que las escenas de Boisrobert constan de 226 versos.

Situación 5

Supresión:

- Lisardo ha mudado de amor y de proyectos.

Aportación:

- Lidamant quiere aún a Astérie, pero le preocupan otras cosas ahora.

Supresión:

- comentarios sentenciosos de Ramón sobre los amantes mudables.
- comentarios de Lisardo y de Ramón sobre la carta enviada por la dama: Lisardo no quiere leerla.
- comentario de Ramón sobre las cualidades de Diana: soberbia y fortaleza.
- Lisardo teme al hermano de Diana.

Aportación:

- Lidamant pregunta a Philippin si Diane es más bella que Astérie.

Reducción:

- comentarios de Ramón y de Lisardo, más extensos que los de la obra de Boisrobert.

Supresión:

- extensas digresiones de Ramón sobre el amor y el matrimonio.

Aportación:

- Philippin y Lidamant comparan la belleza de Diane con la de Astérie.

Supresión:

- comentarios de Ramón sobre el ingenio de la mujer y las posibilidades de éxito de la empresa de Lidamant.

Aportación:

- Lidamant encarga a su criado Philippin que diga a Diane que la quiere, que si es correspondido irá a hablar con Télame, que asegure a Diane de que todo eso es cierto. En realidad, todo lo que dice Lidamant es fingido. Lidamant añade que, si lo tratan bien, el engaño podrá volverse realidad.

Aportación:

- Philippin reprende a su amo; le dice que Diane tendrá que tratarlo con soberbia para que Lidamant logre quererla.
- Lidamant sigue queriendo a Astérie.
- Philippin habla de su experiencia para urdir engaños. Lo hará siempre que haya dinero de por medio.
- Lidamant lee la carta de Astérie; dice que irá a verla.

Supresión:

- alusión de Lisardo a la mitología clásica: Mercurio
- comentario sentencioso de Ramón sobre la astucia de la mujer y el valor del hombre.

Segundo segmento



## Situación 1

### Supresión:

- alusiones de Roberto a la mitología: Faetonte, y a lugares exóticos: Scitia, Etiopía.
- alusiones de Fulgencio a la mitología : Júpiter, Tébano, Homero, Acrisio. Boisrobert ha descartado esa faceta del gracioso por considerarlo, sin duda, inadecuado para su condición de criado.

### Ampliación:

- Tomire hace un comentario más extenso que el personaje del modelo español.

### Aportación:

- comentario de Tomire en el que reprende a su amo respecto a la apuesta; aunque se disculpa por tomarse esa libertad, le dice claramente que sólo le acarreará problemas. Observamos que Fulgencio emite pocos argumentos y utiliza muchas alusiones a la mitología, mientras que Tomire razona mucho más y emplea un lenguaje sencillo y claro.

### Supresión:

- Roberto alude a las cuartanas de la Reina.
- comentario de Fulgencio y de Roberto sobre la posibilidad e imposibilidad de guardar a una mujer.

## Situación 2

### Aportación:

- Tomire piensa que la apuesta es atrevida, porque Diane es una joven inteligente a quien puede molestar que la guarden con tanto sigilo, y cree que esa actitud de

su hermano podría empujarla a alguna empresa atrevida. Observamos aquí que en el comentario de Tomire está claramente expresado, de manera sencilla y directa, mientras que el de Fulgencio está plagado de referencias a la mitología y es más alusivo:

*Il a bien follement fondé cette gageure,  
Car Diane après tout est une fille mûre;  
Fine, spirituelle, et qui doit se troubler  
D'abord qu'elle verra sa garde redoubler,  
Son esprit irrité de notre défiance  
Se pourrait bien porter à quelque extravagance.*

- comentarios de la condesa y de Lidamant sobre el hecho de que Philippin es interesado.
- Lidamant alude a que Philippin lo haría todo por dinero.
- Philippin dice que no le interesa mucho el dinero dado que hace seis años que le deben el sueldo.
- alusiones literarias de Philippin: Urgande, Maugis.

#### Supresión:

- alusión al casamiento de don Alonso, heredero de Castilla.
- Boisrobert omite la procedencia de los seis caballeros: España.
- el almirante manda a Ramón con los caballos a casa de Roberto porque sabe cuidar de ellos.

#### Aportación:

- alusión de Philippin a la leyenda griega: al caballo de Troya.

### Situación 3

#### Supresión:

- comentario de Diana sobre el amor y el compartir las tristezas.

#### Aportación:

- Tomire pretende que Télame está preocupado por un juicio.
- Diane no cree que su hermano esté preocupado por asuntos económicos porque no lo estuvo nunca y ella lo conoce bien.

#### Supresión:

- Fulgencio compara a Roberto y a Lisardo.
- Fulgencio habla de la enfermedad de la Reina.

#### Aportación:

- Diane dice que Lidamant ha sido atrevido apostando y Télame, también. Se pregunta qué puede tener su hermano y que si ella no está de acuerdo con su decisión, cómo la puede obligar.
- Diane asegura a Tomire que guardará el secreto.

#### Supresión:

- Diana pretende que Fulgencio por ser el mayor puede aconsejar a Roberto en amores.
- Fulgencio hace un comentario sentencioso sobre la casa de los Señores.
- Diana alude al hecho de que Fulgencio, aún habiéndola criado, no confía en ella.

#### Aportación:

- ante los argumentos sentimentales de Diane, Tomire llora.

#### Supresión:

- Fulgencio duda en decirle el secreto a Diane porque las mujeres no suelen guardar secretos.

#### Aportación:

- Diane tranquiliza a Tomire y le asegura que sabrá disimular precisamente por ser mujer.

#### Supresión:

- Fulgencio habla sobre el hecho de revelar o no un secreto.

#### Aportación:

- Tomire habla de los celos.
- Tomire pretende que Lidamant habrá visto a Diane y que se sentirá atraído por ella.

#### Situación 4

##### Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 4 y 8 (acto I) de Boisrobert y de Lope; constan de 4 y de 31 versos respectivamente.

##### Supresión:

- Diana trata a su hermano y a Fulgencio de necios y habla sobre guardar a una mujer; se propone demostrar que es el mayor imposible.
- Diana piensa que los consejos de los viejos son valiosos, pero que son tan necios de viejos como lo fueron de jóvenes, refiriéndose a Fulgencio.
- Diana opina que ahora su hermano querrá postergar su boda.

#### Situación 5

### Ampliación:

- en esta situación (escena 5 de Boisrobert; escena 9 acto I de Lope) Boisrobert amplía algo de su obra; las escenas constan de 19 versos en Lope y de 23 versos en Boisrobert.

### Supresión:

- Celia informa a Diana, su ama, que el mercader prometió darle un regalo si le permitía entrar en casa de ésta.

### Aportación:

- el mercader viene de Italia.
- Diane piensa que el mercader tendrá que marcharse antes de que llegue su hermano. Compadece a su hermano y no quiere irritarle.
- comentario admirativo de Lise acerca de las joyas.

### Situación 6

#### Supresión:

- Ramón le dice a Diane que, aunque no tenga dinero para pagarle, le deja las joyas, porque deja joyas fiadas a las clientes hasta año y medio aunque vista humildemente.

#### Reducción:

- alabanzas de Philippin dirigidas a Diane, más breves que las de Ramón a Diana.

#### Supresión:

- Ramón describe brevemente su ciudad de origen: Mons.
- alusión de Ramón a Inglaterra: *pais de Henao*.
- comentarios de Diana sobre la devaluación de los diamantes cuando se quieren

volver a vender.

- Ramón alaba la honradez de Diana.
- comentarios de Ramón y de Diana sobre unas joyas.
- Ramón cuenta a Diana que muchas mujeres suspiran por Lisardo, que no miró nunca a una mujer; incluso pretende que hace poco lloraba una por él.
- Ramón dice que Diana es parienta del Condestable de Aragón.
- Diana le pide que vuelva al día siguiente, vestido de otro modo.
- alusión de Diana a Nápoles, ciudad en la que se encuentra.

#### Aportación:

- Diane comenta a Lise que, para ser mercader, ese hombre habla con demasiada elegancia.
- Lise pensó que Philippin era un carbonero de Italia.
- Philippin hace un comentario despectivo sobre éstos y destaca las mayores cualidades de los franceses.
- Lise comenta a Diane que, desde que abrió la puerta, Philippin habla con elocuencia para impresionarla.
- Lise insinúa a Diane que Philippin le puede regalar una joya.
- Diane reprende a Lise porque su actitud puede parecerle poco seria a Philippin.
- Diane comenta a Lise que el mercader es listo y sospecha que viene con otro objeto y que, a lo mejor, los diamantes son falsos.
- Diane dice a Philippin que posiblemente intentará volver, pero que le parece difícil que lo consiga de nuevo.

#### Situación 7

### Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 7 y 11 (acto I) de Boisrobert y de Lope; constan de 4 y de 11 versos respectivamente.

### Supresión:

- Diana dice a Celia que el mercader flamenco finge.
- comentario de Celia sobre la procedencia de la joyas.
- Celia comenta a su ama que le cogió algunas joyas al mercader y que Diane podía haber hecho otro tanto.
- Diana afirma que la joya más importante para ella es el retrato de Lisardo.

### Aportación:

- Diane pide a Lise que sea discreta.

### Supresión:

- Diana repite el estribillo de la obra sobre la imposibilidad de guardar a una mujer:

*Que el imposible mayor*

*De cuantos el mundo sabe,*

*Es guardar a una mujer,*

*Si ella no quiere guardarse.*

### Tercer segmento

#### Situación 1

### Supresión:

- intervención de la Reina sobre la dificultad de guardar a una mujer y su fragilidad.

Aportación:

- Lidamant y la condesa discuten sobre la necesidad, o no de seguir con la apuesta.

Supresión:

- Boisrobert omite el estribillo de la obra española:

*Que es guardar, si tiene amor*

*Una mujer, el mayor*

*Imposible.*

Situación 2

Supresión:

- Lisardo advierte a la Reina de que Ramón es *hombre vil*.
- del personaje del paje: Rugero.
- preámbulo en el que el paje va a buscar a Ramón.
- preámbulos en el diálogo entre la Reina y Ramón con notas de humor e impertinencia de éste.

Aportación:

- Philippin enumera sus propias cualidades.

Supresión:

- Ramón alude al supuesto parentesco entre Roberto y el almirante de Escocia.
- cultismo utilizado por Ramón: *Isopo*
- la Reina dice a Ramón que conspire hasta que Diana llegue a ser la esposa de Lisardo.

Aportación:



- Philippin añade que no sería difícil convencer a Diane, puesto que ama a Lidamant.
- para que la condesa y Lidamant no piensen que es interesado, Philippin les pide sólo los elementos materiales necesarios (caballos etc.) para lograr entrar en la casa de Diane.

#### Modificación:

- Philippin pide que los caballos estén cubiertos de terciopelo amarillo y trajes para los seis escuderos, mientras que Lope no alude al terciopelo ni a los trajes. Ramón quiere que los caballos estén cubiertos de *ricos mantos*.

#### Aportación:

- la condesa utilizará a los criados de un embajador de Holanda, que vendrá a visitarla próximamente.

#### Supresión:

- la Reina ofrece 6000 escudos a Ramón.
- Ramón alaba a la Reina, le agradece que le dé esa cantidad de dinero de manera tan exagerada que produce comicidad.
- la Reina habla de sus cuartanas y de Ramón, al que califica de médico, pues le alivia la enfermedad con su buen humor.
- respuesta graciosa de Ramón y alusiones cultas a Galeno, a Avicena y a Hipócrates. Boisrobert omite los cultismos utilizados por el criado; suponemos que lo consideraría inverosímil e inadecuado para la condición de criado.

#### Situación 3

#### Supresión:

- quejas de Diana acerca de su situación de mujer secuestrada, con lenguaje metafórico.

#### Aportación:

- Celia reprocha a su ama su imprudencia, pues Télame encontró el retrato de Lidamant en su habitación; Celia le habla con cierta autoridad.
- Diana dice que Télame regañará a Tomire.
- Diane quiere justificarse ante su hermano alegando que Lise encontró el retrato de Lidamant por la calle.
- Télame fue a regañar a sus guardianes antes que a Diane.
- Diane comenta que su hermano viene furioso hacia ellas y Lise está asustada.

#### Situación 4

##### Supresión:

- Roberto, preso de ira, exclama que siente ganas de matar a su hermana Diana.
- Fulgencio pregunta a Roberto si su hermana es acaso su mujer para sentir tantos celos.
- Roberto se queja de lo mucho que sufren los hermanos, los padres y parientes de una mujer por cuestiones de honor y, sobre todo, los maridos.
- Fulgencio pretende que pueden haber tirado el retrato dentro de la habitación con una flecha. Boisrobert omite probablemente este dato porque lo considera algo descabellado.

##### Aportación:

- Tomire aconseja a Télame que interrogue a Diane y a Lise, para saber lo ocurrido, acerca del retrato de Lidamant. Acusa a Lise de ser una embustera.

## Situación 5

### Aportación:

- Diane no piensa abrir la puerta a Télame mientras esté furioso. Ella y Lise le hablan desde el balcón.
- Diane advierte a Télame que si la trata mal, informará a la familia de su actitud.
- Boisrobert introduce el texto del pregón en su obra, mientras que en la obra de Lope sólo alude Fulgencio al hecho de que se oye un pregón por la calle.
- Diane y Lise comentan que Lidamant, mediante el pregón, acudió a ayudar a aquélla para que su hermano no dudara de ella.

### Supresión:

- Fulgencio coge el retrato sólo para dárselo al pregonero.

### Aportación:

- a continuación Diane y Lise abren la puerta a Télame, arrepentido.

## Situación 6

### Supresión:

- Celia dice a Roberto que pida los 40 escudos de recompensa al pregonero para ella.
- Roberto se niega a ello, lo considera una bajeza y le da en cambio una cadena.
- Celia se alegra de haber salido ganando en dicho asunto.
- Roberto piensa regalarle diamantes a su hermana para que le perdone.
- Diana pregunta en tono de reproche a Roberto por qué le pone guardas.
- Diana dice a Roberto que los celos hacen liviana a la mujer más honesta. Lope

expresa esta idea con una serie de imágenes y de manera sentenciosa; el personaje de Lope generaliza mientras que el de Boisrobert particulariza, es decir que Diane habla de su caso concreto.

#### Aportación:

- Diane dice con firmeza a Télame que, aunque abusa de su autoridad, ella no dejará de cumplir con su deber.
- Diane comenta a Télame lo que le disgusta en él. Debido a sus celos, tiene fama de tirano, todos se burlan de él; ella lo quiere a pesar de sus defectos, pero le advierte que las buenas cualidades que tiene deslucen por su comportamiento celoso.
- Diane afirma a Télame que si quisiera a un caballero, nada le impediría lograr sus objetivos, a pesar de sus guardas, y que Télame le puede arrebatar la libertad, pero no anular su voluntad.
- Lise reprende a Télame; le dice que ninguna mujer querrá casarse con él siendo tan celoso.
- Télame aduce que su honor está en juego y justifica la presencia de los guardas.
- Lise increpa a Télame acerca de sus guardas y le informa que podrían burlar su vigilancia dado que los sorprendió dormidos.

#### Situación 7

##### Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 6 de Boisrobert y 9 (acto II) de Lope; constan de 18 versos en Boisrobert y de 55 versos en Lope.

##### Supresión:

- Fulgencio da los detalles de la entrega del cuadro al pregonero.

Aportación:

- Tomire comunica a Télame que no aceptó dinero por el retrato.
- Télame asegura que, en lugar de aceptar dinero, le habría dado para quitarse esa preocupación.

Supresión:

- Fulgencio anuncia que han traído una carta y un regalo para Roberto de parte del almirante.

Modificación:

- extensa y detallada descripción por Fulgencio de los caballos y su atuendo, mientras que Boisrobert sintetiza en dos versos su belleza y su lujoso atuendo.

Aportación:

- Télame alaba la generosidad del almirante.

Situación 8

Supresión:

- Ramón dice a Diana que no conoce las cortesías de su país.
- Celia comenta a Diana que le engañan sus deseos, pues cree reconocer en Ramón al mercader.

Aportación:

- Lise afirma que el método utilizado por Lidamant es astuto.

Supresión:

- el almirante comunica a Roberto que, en espera de su próximo encuentro en Nápoles, le manda los caballos con D. Pedro (Ramón).

### Aportación:

- el almirante agradece en su carta a Télame los favores que le hizo acerca de la herencia que llegó del País de Gales.
- Boisrobert da un nombre gracioso a Philippin, el supuesto escudero de Télame: Le Chevalier de Fin-Matois.
- los caballos son los más bellos de Escocia.
- la posible boda de la Reina con el hermano del Rey de Francia.
- el almirante mandará a Lidamant mejores caballos para el torneo al que piensa asistir.

### Modificación:

- Télame dice que el almirante les ha hecho un honor regalándoles los caballos; en el modelo español, Diana es quien lo dice: *la mayor merced ha sido*.

### Aportación:

- Télame pide que preparen una habitación al caballero (Philippin).
- Philippin se niega en un primer momento, prefiere alojarse en otro sitio, pero acepta ante la insistencia de Télame.

### Supresión:

- Diana dice que, aunque es mujer, también quiere ver los caballos.
- Roberto exclama que le van a entusiasmar esos caballos.

### Situación 9

#### Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 8 de Boisrobert y 11 (acto II) de Lope; constan de 30 versos en Boisrobèrt y de 77 versos en Lope.

### Supresión:

- Diana comenta que mientras Roberto va a ver a los caballos, mirará los diamantes que le manda el almirante.

### Aportación:

- Diane comenta a Lise que reconoció a Philipin en el escudero del almirante.
- en su carta a Diane, Lidamant le indica que su amor nació de un engaño.

### Supresión:

- Celia aconseja a Diana, ante sus dudas acerca de los sentimientos de Lisardo, que consiga el amor de éste sin perder el decoro; extensa parrafada de Celia comparando el caso con el de un esgrimidor y un torero, con la moraleja subsiguiente.
- Celia añade que la mujer discreta no da lugar a que los hombres las engañen y que, si fuera tan bella como Diana, sería capaz de *a la más dura piedra transformar*. Observamos en este caso también la utilización del lenguaje metafórico en el modelo español que Boisrobert descarta.

### Situación 10

#### Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 9 de Boisrobert y 12 (acto II) de Lope; constan de 34 versos en Boisrobert y de 96 en Lope.

#### Supresión:

- Diana dice que Lisardo le pide en la carta un encuentro secreto.
- Ramón añade que encontrará la forma de sacar a Diana de la casa: *Yo hallaré puerta*; Boisrobert suprime esa reiteración dado que está implícita en *Ya ¿no*

*estoy en casa/Suis-je pas à présent au logis?*

- Diana advierte a Ramón que controlan en su casa a cualquier criado que entre.
- Diana arguye que no podrá ver a Lisardo porque su hermano está de centinela hasta que ella se acuesta.
- comentarios de Diana y de Ramón sobre el mismo tema de la vigilancia y la posibilidad de eludirla.
- Diana dice que hay una fuente en el jardín.
- Ramón pide a Diana que se las agencie para que su hermano cene con ella en el jardín por la noche. El, por su parte, piensa entretenerlo un momento para que Diana pueda hablar con Lisardo mientras tanto.
- Diana alega que es imposible que Lisardo entre en la casa porque su hermano o Fulgencio tienen la llave.
- Ramón hará entrar a Lisardo en el *vestido* de un criado: *Porque dentro de un vestido/Han de venir dos, de suerte/Que un cuerpo sólo parezca.*
- Ramón explica detalladamente de qué manera hará salir a Lisardo de la casa.
- comentarios de Diana y de Ramón sobre las dificultades y la posibilidad de que entre Lisardo en la casa sin ser descubierto.
- Ramón añade que quien ama no teme nada.
- comentarios de Diana y Ramón: Diana hará que los criados con quien éste se entretiene lo lleven al jardín.
- Ramón asegura a Diana que llegará a ser la esposa de Lisardo.

#### Cuarto segmento

##### Situación 1



Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 1 de Boisrobert y 13 (acto II) de Lope; constan de 17 versos en Boisrobert y de 52 versos en Lope.

Supresión:

- Lisardo dice a Albano que si no le confesara la verdad, traicionaría su amistad.

Reducción:

- en dos frases breves Acaste comenta que Lidamant está enamorado:

*Quoi cette feinte enfin se change en vérité,*

*Vous perdez tout de bon repos et liberté?*

Observamos de nuevo de qué manera directa y sencilla se expresa Boisrobert, mientras que Lope expresa la misma idea con lirismo e imágenes:

*Bien sé que amor, dulcísimo tirano,*

*Pasó vuestra alma con dorada flecha...*

Supresión:

- Boisrobert suprime los comentarios siguientes de Albano sobre el amor en general:

*Que siempre esta pasión es conocida*

*En la nueva mudanza de la vida.*

*De los amigos, y aún de sí, pretende*

*Quien ama retirarse, apartado,*

*De quien más se fiaba se defiende,*

*Consigno solo trata su cuidado;*

- Lisardo añade que amó por elección.

- Lisardo dice que todo fue obra de la Reina a quien quiso complacer prestándose a ese engaño.

- alusión de Lisardo a Venus.

- comentarios de Lisardo sobre el amor, en primer lugar sentencioso:

*...más nadie intente*

*No amar; que tiene la ocasión en mano...*

y a continuación con lenguaje metafórico:

*Tal vez al parecer la blanca aurora*

*Sale serena, y llueva al mediodía...*

*Y así tal vez de burlas se enamora...*

#### Aportación:

- Lidamant explica lo que ha producido su enamoramiento:

*ses grâces, ses charmes, son procédé civil,*

*Son divin portrait par adresse enlevé*

*Et par des traits de feu dans mon âme gravé.*

Por el último verso, observamos que Boisrobert se permite, de vez en cuando, alguna imagen poética.

#### Situación 2

#### Supresión:

- Lisardo trata a Ramón de necio.

- comentario de Ramón sobre los caballos.

#### Modificación:

- Acaste dice que Diane recibió la carta en lugar de Ramón en el modelo español.

### Supresión:

- Lisardo dice a Ramón que pagará sus servicios a precio de oro.
- parrafada lírica de Lisardo:  
*¿Qué manzanas hespérides conquistó... que no añade elementos argumentales.*
- comentarios sentenciosos de Ramón sobre la situación y alusión a la mitología:  
*Medea.*
- Ramón alude a la hora que es, con lenguaje metafórico:  
*...que ya la frente*  
*Inclina el sol al húmedo Océano,*  
*Y oro y púrpura baña el occidente.*
- Lisardo dice a Albano que, si le ayuda, no hay peligro.

### Aportación:

- Boisrobert explica mediante el diálogo de Philippin, Acaste y Lidamant de qué modo se van a introducir en casa de Diane: Acaste irá de mozo de cuerda, Lidamant en un arca.

### Situación 3

#### Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 3 de Boisrobert y 15 (acto II) de Lope; constan respectivamente de 9 y de 21 versos.

#### Aportación:

- Diane pregunta a su hermano si manda a buscar víveres al mercado para la cena.
- Télame dice que, dado que Valère es un amigo, se conformará con la cena que

haya.

Supresión:

- Diana se disculpa ante Feniso de que la cena quizá no sea perfecta, dado que no se había previsto.
- Feniso arguye cortésmente que más defectos encontrará en él.
- fórmulas de cortesía de Diana y de Feniso.

Aportación:

- Diane dice que invitan a Valère de todo corazón.

Situación 4

Supresión:

- parrafada lírica de Feniso acerca de Diana.
- alusión de Roberto al honor.

Aportación:

- Télame comenta a Valère que no duda de que la gente se burle de él y hable de sus guardas y de sus celos.

Supresión:

- Feniso dice que los demás implicados en la apuesta intentarán vencer a Roberto.
- comentario de Feniso acerca de que guardar a una mujer es arriesgado.

Aportación:

- Valère confiesa a Télame que ama a Diane desde hace algún tiempo, pero que no quiso revelar su secreto porque no sabía si a él le gustaría.

Situación 5

Supresión:

- Roberto pregunta a Fulgencio si la puerta de la casa estuvo abierta hasta ese momento.

#### Aportación:

- Télame dice que los mozos de cuerda serían capaces de todo por dinero.
- Télame mandó llamar a una cantante para distraer a su hermana, que está triste.

#### Situación 6

##### Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 6 de Boisrobert y 18 (acto II) de Lope; constan de 16 y de 47 versos respectivamente.

##### Modificación:

- Diana comenta que habrá música en casa esa noche; en el modelo español Diana es quien mandó traer a los músicos.

##### Aportación:

- Télame y Diane hablan del caballero: Télame piensa invitarle a cenar; Diane dice que está deshaciendo su equipaje.

##### Supresión:

- comentario lírico de Feniso acerca de la música.
- comentarios de Feniso y del músico acerca de la canción.
- Diana dice a Roberto que se cansará de guardar a una mujer.

#### Situación 7

##### Aportación:

- Tomire y el mozo de cuerda hablan de la cantidad de dinero que le dieron a éste por el transporte del arca.

- Tomire registra al mozo de cuerda.
- el mozo de cuerda se queja de que le registren y comenta que la gente le contó los celos del amo de la casa y el temor que en ella se tiene a los mensajes de amor.

Supresión:

- Albano comunica a los demás personajes que informe a Roberto de que el mozo que trajo el arca dijo: *el mayor imposible es guardar a una mujer*. Boisrobert, en este caso, poco frecuente en la obra, repite el estribillo y lema de la misma: *Et garder une femme est chose bien pénible*.

Situación 8

Supresión:

- Fulgencio pregunta a Albano si dejó el arca en la habitación del caballero.

Aportación:

- diálogo entre Philippin y Lidamant: Lidamant sale del arca donde estaba escondido.

Supresión:

- comentario de Lisardo, Ramón y Celia sobre la introducción de Lisardo en la casa.
- Celia cuenta que en la casa están todos cenando y que Diana hizo venir a unos músicos.
- diálogo de Celia y Lisardo sobre el lugar en el que debe ocultarse; Lisardo se quita la ropa que le sirvió de disfraz; lleva armas.

## Situación 9

### Aportación:

- diálogo de Lidamant y de Lise: ésta se extraña de que Lidamant haya entrado en la casa escondido en el arca. Lidamant le dice que ya le contarán cómo lo lograron y le da un diamante de recompensa. Lise acepta y añade que nada es imposible para los valientes.
- Lidamant comunica a Lise que quiere ver a Diane.
- Lise le indica que después de la cena podrá verla y que se vaya para el jardín antes de que sirvan el postre.
- Lidamant comunica a Lise sus temores y Lise lo anima, pero le advierte que no tendrá que hacer ruido (ni toser, ni escupir). Va a darle la noticia a su ama; le pide a Philippin que la acompañe.

### Supresión:

- requiebros de Ramón a Celia con pretensiones poéticas, pero que resultan toscas, como corresponde a su condición:

*Porque soy, amando,*

*Favorecido tan tierno,*

*Que no hay nieve al sol que forme*

*Tantos puros arroyuelos...*

y más toscos aún y cómicos en este caso:

*Persona soy que una noche*

*Dije a un gato mil requiebros,*

*Porque en un balcón movía*

*La cola sobre unos tiestos.*

Modificación:

- se observa una diferencia en las actitudes de ambos criados en la obra de Boisrobert y en el modelo español. Boisrobert le resta comicidad al diálogo entre Philippin y Lise.

Aportación:

- Lise contesta a Philippin en tono de burla que ya no es digna de él, dado que el mercader pasó a ser escudero, y que teme a su caballería.

Situación 10

Aportación:

- Valère comenta que el jardín de la casa está muy cuidado.

Modificación:

- Philippin y Télame hablan del arca que contiene las pertenencias de aquél.

Supresión:

- Roberto pide que traigan sillas al jardín.
- Feniso comenta que hace fresco gracias al agua de las fuentes, utilizando una imagen poética.

Aportación:

- Boisrobert introduce una alusión a la mitología griega: a Tethis, diosa del mar.

Supresión:

- Ramón dice a Roberto que le costó mucho traer el arca con sus pertenencias.
- diálogo de Roberto y de Ramón sobre los caballos.

Modificación:



- en la obra de Boisrobert, interviene una cantante, mientras que en el modelo español es un músico.

Aportación:

- al oír la canción, Diane piensa que Lidamant habrá intervenido para que la cantante cantara esas palabras.
- la cantante dice que alguien le regaló la canción en la corte de la Reina.
- Télame piensa que han comprado a la cantante.
- Télame piensa, para sus adentros, que ocurre algo extraño y se pregunta a sí mismo, ante los argumentos de su hermana, cómo puede ser imposible guardar a una mujer.
- Valère se alegra de ser amado. En este caso Boisrobert expresa esta idea de manera poética como en el modelo español.

Supresión:

- Feniso comenta que quiere escribir su amor en la corteza del árbol; alusión culta también a *Medoro*.

Aportación:

- Valère le dice a Télame que desea declararse a Diane.

Modificación:

- en el modelo español, Feniso quiere despedirse porque es tarde; en la obra de Boisrobert es Télame quien le dice a Valère que ya es hora de marcharse.

Aportación:

- Diane pide a su hermano que le deje tomar el fresco en el jardín. Télame accede a ello.

### Supresión:

- Diane pide a Celia que cierre la puerta que da al jardín, porque quiere bañarse.
- parrafadas poéticas de Diana pidiendo el bien que le pertenece.

### Situación 11

#### Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 10 de Boisrobert y 23 (acto II) de Lope; constan de 56 versos y de 112 versos respectivamente.

#### Aportación:

- Diane exhorta a su corazón para que encuentre el camino.

#### Supresión:

- Lisardo relata de nuevo, brevemente, el episodio de la apuesta con la Reina y dice a Diana que la quería desde hace tiempo, mucho antes de la apuesta: añade que basta que la Reina desee que él la quiera para que se case con ella.
- Diana afirma a Lisardo que sabe que está en una situación peligrosa, dado que trajo armas.
- alusión de Lisardo a la mitología: Venus, Marte.

#### Aportación:

- Diane se siente algo temerosa ante la perspectiva de pasar la noche cerca de Lidamant, le preocupa la opinión de su criada y sobre todo el modo en que éste pueda salir de la casa, al día siguiente.

#### Supresión:

- Lisardo pasará la noche en un oratorio como si fuera una imagen. Boisrobert omite ese dato por su inverosimilitud y opta por la permanencia de Lidamant en

la habitación de Diane.

Modificación:

- Diana y Lisardo dicen que ni la muerte podría separarlos; Lidamant no teme perder la vida por Diane.

Aportación:

- Diane confiesa a Lidamant que teme que peligre su honor.
- Lidamant comenta a Diane que confía que su criado, encontrará la forma de hacerle salir de la casa.

Supresión:

- Diana propone a Lisardo que se ponga la ropa de Celia para pasar inadvertido cuando se cruce con Roberto. Boisrobert omite este dato, que habrá considerado inverosímil.
- Lisardo y Diana discuten acerca de lo imposible que resulta guardar a una mujer si ella no quiere guardarse. Lope repite de nuevo este estribillo que constituye el lema de la obra, pero ampliado esta vez y a modo de moraleja:

Lisardo:

*Al fin no podrá guardarse,  
Si ella guardarse no quiere.*

Diana:

*Si ella no quiere guardarse,  
No hay imposible mayor;  
Y al que de guardalla trate,  
Sobre la puerta le escribe:*

*necedad de neceades.*

### Quinto segmento

#### Situación 1

##### Supresión:

- Celia comenta a Fulgencio que Diana está enferma.

##### Aportación:

- Lise cuenta a Tomire que se ha levantado temprano porque no pudo dormir, dado que le parecía ver a un gigante.
- Tomire aconseja a Lise que se purgue para evitar las pesadillas.

#### Situación 2

##### Supresión:

- Fulgencio piensa que D. Pedro está fingiendo y le parece sospechoso que hable tanto con Diana.
- diálogo entre el criado 1º y el criado 2º que hablan del amor y los celos.
- diálogo de los criados sobre la huída de Lisardo.

#### Situación 3

##### Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 3 de Boisrobert y 6 (acto III) de Lope; constan de 31 y de 90 versos respectivamente.
- el comentario de Roberto acerca de la huída de Lisardo consta en la obra de Lope de 13 versos, mientras que Boisrobert plasma su indignación en 1 verso.

##### Supresión:

- Fulgencio contesta con consideraciones generales en 7 versos en torno al tema

de la huída, pero poco aclaratorios.

Aportación:

- en cuatro versos, Boisrobert describe todos los aspectos de la situación: Tomire dice que traicionan a Télame; él es inocente y cumplió con su deber, pero de hecho el hombre entró en la casa.

Una vez más constatamos la diferencia existente entre la forma en que se expresa Lope, es decir, a menudo mediante la alusión, y el procedimiento de Boisrobert, que transmite la información de manera directa y clara.

Supresión:

- Fulgencio, sentencioso, cuenta una anécdota de la mitología griega y a continuación emite su moraleja sobre la situación de Roberto.

- lamentos de Roberto sobre la honra y el guardar a una mujer con alusiones a la mitología griega; constan de 36 versos.

Aportación:

- Tomire hace observar a Télame que Diane y Lise urdieron el engaño; le advierte una vez más que ya ha experimentado lo que es guardar a una mujer, que debiera cuidar más de su honor y no haber apostado.

Situación 4

Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 4 de Boisrobert y 7 (acto III) de Lope; constan de 42 y de 94 versos respectivamente.

Supresión:

- Roberto alude a que entraron con falsas llaves para quitarle el honor y a que

Diana es vulnerable.

#### Aportación:

- Télame acusa a Diane de haberlo tramado todo cuando se quedó sola en el jardín con Lise; le dice que Lidamant había entrado en la casa, con una cuerda tirada desde el balcón hasta la cama de Diane.
- Diane le pide ayuda al caballero (Philippin) para que apacigüe la ira de su hermano.
- Philippin le dice que su honor está a salvo y advierte a Diane que debiera evitar dar motivos a su hermano y guardarse de los caballeros; añade que le han comentado que uno de ellos se introdujo en su casa y afirma que mataría al que ofendiera al amigo de su amo (Télame).

#### Supresión:

- Diana se rebela y dice a su hermano que se quejará a la Reina de su agravio y que está cansada de sus recelos.
- Fulgencio advierte a Roberto que no debe hacer oficio de marido.
- Diana acusa a su hermano de querer quedarse con su dote.
- reproches de Roberto a Diana. Fulgencio intenta calmar a ambos.
- Diana pretende, ante los reproches de Roberto, que habrá entrado en la casa algún enemigo de éste, dado que si fuera su amante, habría esperado a que anoheciera.
- Diana increpa con severidad a su hermano.
- Diana dice a Celia que piensa avisar a Lisardo de lo ocurrido.

#### Situación 5

### Aportación:

- toda la situación 5 es una aportación de Boisrobert: Philippin se queda a solas con Diane con el pretexto de consolarla. Este la hará salir de la casa para que pueda ver a Lidamant.

### Situación 6

#### Supresión:

- Ramón pretende querer hablar con su amo y aprovecha la ocasión para hablar con Diana y avisa a ésta de que Lisardo la espera en la calle.
- Diana dice que no será posible salir de la casa.
- diálogo entre Diana y Ramón sobre la posibilidad e imposibilidad de salir de la casa.

#### Aportación:

- Philippin dará una recompensa a los guardas si encuentran su sortija.

#### Supresión:

- Ramón pretende que la sortija es de *uña de la gran bestia* para el mal de corazón que padece.
- extensa retahíla de Ramón acerca de la composición de la uña.
- Convulsión fingida de Ramón. Los criados le dicen unas palabras al oído para reanimarle.

### Situación 7

#### Reducción:

- esta situación corresponde a las escenas 6 de Boisrobert y 9 (acto III) de Lope; constan de 15 y de 40 versos respectivamente.

### Aportación:

- Lise indica a Diana que se tapen la cara.
- Télame viene por la calle acompañado de Valère.
- Lidamant dice a Philippin que se vaya.

### Supresión:

- requiebros poéticos de Lisardo a Diana.
- Celia cuenta la proeza de Ramón para hacerlas salir de la casa.
- declaración de amor poética de Diana a Lisardo.

### Situación 8

#### Supresión:

- Boisrobert omite los saludos entre Roberto, Feniso, Lisardo y las dos damas.
- Lisardo pretende que las damas que le acompañan están casadas y que huyen de un celoso que las persigue.

#### Aportación:

- Télame pregunta a Lidamant si seguirá adelante con la apuesta.
- Lidamant añade que la Reina decidirá acerca de la apuesta.

#### Supresión:

- Feniso se alegra porque, dadas las circunstancias, podrá celebrarse su boda con Diana.
- Lisardo se ríe para sus adentros porque Roberto acompaña a su hermana, sin saberlo, hasta su casa.

### Situación 9

#### Aportación:



- Boisrobert añade esta situación, que no aparece en la obra de Lope, en la que Lidamant lleva a Diane a casa de la condesa donde le han preparado una habitación.

#### Situación 10

##### Aportación:

- Boisrobert introduce esta situación en su obra, que no aparece en el modelo español: Télame y Valère hablan de la huida de Diane; Valère mantiene que, a pesar de que todos dicen haber visto salir a Diane, él no piensa que sea cierto dado que la conoce bien. Piensan interrogar a Tomire.

#### Situación 11

##### Aportación:

- esta situación no aparece en el modelo español: Tomire comunica a Télame que su hermana se fue con la ayuda del Chevalier de Fin-Matois (Philippin), que resulta ser el criado de Lidamant. Valère está dispuesto junto con Télame a vengar la afrenta.

#### Situación 12

##### Aportación:

- Acaste pide a Télame que le siga; es una orden de la Reina.

#### Situación 13

##### Aportación:

- la Reina encarga a la condesa que se solucione el problema de Diane y Lidamant. La condesa asegura que Lidamant será de Diane.

#### Situación 14

### Supresión:

- amenazas de Roberto a Lisardo. Discuten.
- el Rey llama la atención a Roberto.
- Lisardo le pide al Rey que sea juez de lo sucedido.
- la Reina relata los acontecimientos anteriores.
- Boisrobert no hace intervenir al Rey ni a la Reina, como lo hemos señalado anteriormente, dado que suprimió dichos personajes.
- Roberto se queja de que hicieran la prueba con su hermana para demostrar que es difícil guardar a una mujer.
- Lisardo cuenta los acontecimientos anteriores: las hazañas de su criado.
- Roberto siente sobre todo que Lisardo haya sacado a su hermana de la casa, cuando estaba ya prometida a Feniso; por ello le pide venganza, lo reta en duelo.
- el almirante considera justo que tenga lugar el duelo. Feniso reta a Albano, Roberto luchará contra Lisardo.
- la Reina se opone a ello.
- Lisardo arguye que no ofendió el honor de Diana ni el de Roberto, dado que la llevó a palacio para poder casarse con ella gracias a la intervención de la Reina.
- Roberto acepta; mandan llamar a Diana.
- Ramón añade que curó a la Reina de su enfermedad mediante un susto. El Rey pagará las deudas de Ramón a cambio.

### Aportación:

- la condesa intenta convencer a Télame diciéndole que no encontrará mejor

partido que Lidamant.

- Télame afirma que, dado que Lidamant consiguió a su hermana con malos ardides, no se casará nunca con ella.
- la Reina ordena a través de la condesa que Diane y Lidamant se casen.
- Valère renuncia a Diane.

### Situación 15

#### Ampliación:

- esta situación corresponde a las escenas 13 de Boisrobert y 26 (acto III) de Lope; constan de 38 y de 28 versos respectivamente.

#### Supresión:

- Lisardo alaba la belleza de Diane.
- Diana saluda al Rey.
- el Rey alaba la belleza de Diana, le anuncia que Lisardo ya es su marido y que él será el padrino de boda. Les pide a todos que se abracen.

#### Modificación:

- Ramón repite el estribillo y lema de la obra a modo de moraleja:

*Que si no quieren guardarse*

*Dueñas, doncellas y viejas.*

*Es imposible guardarlas.*

En la obra de Boisrobert la condesa es quien dice lo mismo brevemente.

- Lisardo anuncia que la obra ha concluido.

#### Aportación:

- la condesa les pide que se abracen.

- Télame les perdona y reconoce que hizo una apuesta atrevida.
- la condesa y Télame comentan la astucia de Philippin.
- Philippin dice que, aunque él y Lise no tengan dinero, podrán vivir cómodamente gracias a la astucia de ambos.
- la condesa, Télame y Lidamant regalan dinero y caballos a Philippin y a Lise. Será también el escudero de Lidamant.
- Philippin acaba con un detalle gracioso, pues afirma que Lise será, al cambiar de situación económica: *une Dame damée*.

### 3.3.2.7.- Adaptaciones realizadas por el autor.

#### 3.3.2.7.1.- Modificaciones con implicaciones en el argumento

Boisrobert suprime al personaje del Rey y del paje Rugero; a la Reina, uno de los personajes importantes del modelo español, la sustituye por el personaje de la condesa y aquélla pasa a ser un personaje ausente, que nombran en el desenlace como la máxima autoridad. Boisrobert explica en su dedicatoria que sustituye a la Reina por la Comtesse de Pembroc, que de hecho existía y era conocida por su inclinación por la diversión, porque le parece más correcto que ésta trate con familiaridad a los caballeros de su círculo que una Reina con quien el trato debe ser más respetuoso. Suprime igualmente a los músicos por una cantante. Como en el caso de la Reina, el almirante es un personaje porque lo nombran en la obra de Boisrobert, pero que no está presente en el escenario como actor.

Estos cambios introducidos por Boisrobert implican la supresión de las escenas en que intervienen el Rey, el almirante, la Reina y el paje Rugero, así como una parte del argumento de la obra de Lope cuyo tema es la enfermedad de la Reina; los tres primeros personajes pertenecen a un mundo paralelo al del resto de la acción, que no llega a constituir la intriga, en el que se trata de la enfermedad de la Reina, en el que el Rey habla de sus periplos y en el que se informa al Rey de la apuesta. Lope hace intervenir al Rey en el desenlace para resolver el conflicto, mientras que en la obra de Boisrobert interviene la Reina por mediación de la condesa.

#### 3.3.2.7.2.- Cambio de lugar

Nuestro autor sitúa la acción de su obra en Londres, en lugar de Nápoles, como en el modelo español, y cambia además todas las referencias a distintos lugares de la obra española por otros lugares; los personajes de Boisrobert hablan de Douvre, de Calais, de Italia y de Holanda, mientras que Lope alude a Mons (Bélgica), Castilla, España, Scitia, Etiopía, Aragón, Alejandría, Bolonia. Sólo coinciden ambos autores en nombrar a Flandes. El almirante de Aragón procede, en la obra de Boisrobert, de Escocia y habla de su herencia del país de Gales; Ramón, en su papel de mercader, pretende ser de Mons, mientras que Philippin es francés, y acaba de llegar de Italia.

Del cambio de lugar se deduce la sustitución de la moneda citada en la obra española ducados y escudos, por moneda inglesa: *Jacobus* y *Chelins*, y por *ecus*. En un momento determinado, Boisrobert introduce un elemento típico de España, las rejas (*les grilles*), que no son precisamente adecuadas en el contexto de Londres.

En ambas obras, aparecen pocos elementos típicos de los lugares en los que se desarrolla la acción y Boisrobert, siguiendo la pauta de Lope, procede sólo a modificar, por tanto, los nombres de los distintos lugares a los que hace referencia el autor español. Lo que en francés se llama *couleur locale* es inexistente en la obra de Lope y Boisrobert, por su parte, tampoco hace incapié en ello.

### 3.3.2.7.3.- Procedimientos utilizados en las situaciones

En nuestro análisis comparativo de las obras, hemos podido comprobar situación por situación, cómo Boisrobert se atiene, a grandes rasgos, al argumento del modelo español.

No deja de omitir, sin embargo, un elemento típico del final de las Comedias: el comentario del personaje que, en nombre del autor de la obra, pone el punto y final a ésta; en este caso lo hace Lisardo:

*Y acaba la comedia*

*Del imposible mayor.*

*Nadie a probarlo se atreva.*

Una vez hecho el recuento de la frecuencia de utilización de cada procedimiento en las situaciones, hemos llegado a los resultados siguientes:

- utilización de la supresión: 192 casos
- utilización de la aportación: 135 casos

- utilización de la reducción: 19 casos
- utilización de la modificación: 15 casos
- utilización de la ampliación: 2 casos

El procedimiento más utilizado por Boisrobert en su adaptación de la obra española es la supresión de:

- descripciones, a menudo extensas; por ejemplo, la descripción de los caballos y su atuendo hecha por Ramón.
- parrafadas líricas, incluidos los requiebros poéticos de los personajes a su amado o amada.
- narraciones; por ejemplo la de Albano sobre las escuelas de medicina en Bolonia.
- alusiones a la mitología y a la civilización griega, que abundan en la obra de Lope.
- comentarios de los personajes sobre temas como el amor, los celos, en general; en dichos casos, Lope parte del conflicto que se plantea en la acción, por ejemplo los celos, para exponer unas reflexiones generales acerca de éstos e incluso, a veces, para dar una moraleja.
- el estribillo que recuerda el tema de la obra: el mayor imposible, que Boisrobert recoge sólo en dos ocasiones.
- el lenguaje metafórico:

*No has visto un esgrimidor,*

*Que, una herida imaginada,*

*Tienta la contraria espada.*

*Para acertarla mejor?...*

Boisrobert opta por el lenguaje directo de la conversación.

- el relato de sucesos ocurridos anteriormente, en el transcurso de la acción.
- las explicaciones que anticipan acontecimientos futuros; por ejemplo, Ramón cuenta cómo hará salir a Lisardo de la casa, Lope resta, por tanto, la parte del *suspense* que trae consigo el desarrollo de la acción. Boisrobert omite este procedimiento de Lope y nos pone siempre frente a los acontecimientos en curso, sin anticipárnoslos, con lo cual su obra cobra cierto interés teatral.

Nuestro autor, utiliza también, con frecuencia, el procedimiento de reducción; hemos comprobado que, en general, las escenas de la obra de Boisrobert son menos extensas que las de Lope. Hemos tenido en cuenta sólo 19 casos, en los que el número de versos de la escena de Lope duplican, como mínimo, al número de versos de la escena de la obra de Boirobert.

Aún teniendo en cuenta que Lope utiliza, principalmente, el octosílabo y Boisrobert el alejandrino, consideramos que hay una diferencia apreciable en la extensión de dichas escenas.

Por tanto, constatamos que Boisrobert produce una obra menos extensa que el modelo español.

Además de dedicarse a suprimir ciertas características de la obra española que hemos indicado antes, Boisrobert añade elementos a su obra que no aparecen en la de Lope; hemos contabilizado 135 casos de aportación: son datos *satélites* que Boisrobert añade al argumento del modelo español, que constituye el esqueleto de su obra, y que no



modifican, sustancialmente, el desarrollo de la acción; más bien atañen al comportamiento de los personajes en los que, en este caso, el pincel de Boisrobert procedió a destacar ciertos rasgos y a atenuar otros. Comentaremos estos cambios en el apartado Personajes (3.3.3.)

Por otra parte, Boisrobert procede a algunas modificaciones de escasa importancia como, por ejemplo, elegir a otro personaje en lugar del personaje correspondiente al modelo español para decir algo; por ejemplo, Acaste dice que Diane recibió la carta (IV,2), en lugar de Ramón en la obra española, o hace intervenir a una cantante en lugar de un músico.

Algunas otras modificaciones tienen que ver con la actitud de los personajes de su obra, en contraposición con los personajes del modelo español; las expondremos en el apartado Personajes (3.3.3.)

Sí queremos destacar una modificación que nos parece más relevante: Boisrobert resta comicidad a la escena de galanteo de Philippin y de Lise respecto al modelo español.

El procedimiento de ampliación (casos en los que las escenas de Boisrobert son más extensas que las del modelo español) se produce sólo en dos ocasiones; consideramos, pues, que no es significativo.

Por tanto, Boisrobert se atiene al argumento del modelo español y utiliza principalmente, los procedimientos de supresión y de reducción para omitir, por una

parte, una serie de características de la obra española y, por otra parte, para producir una obra menos extensa. Con todo ello, procede a una concentración del material argumental, creando, de ese modo, una obra cuya acción se desarrolla con más rapidez, sin las pausas que Lope impone a la acción mediante las descripciones, los comentarios generales etc. En la estructura general de la obra, Boisrobert concentró, igualmente, el material argumental y acortó la obra, mediante los procedimientos predominantes de supresión y de síntesis.

#### 3.3.2.7.4.- Utilización de apartes y monólogos

Hemos contabilizado 24 apartes en la obra de Lope. Boisrobert no parece haberse esforzado en reducir el número de apartes en su obra, (como solía ser la tendencia de los imitadores de las Comedias y como ocurre en la obra anterior) pues hemos contabilizado un total de 23 apartes, de los que 15 corresponden a la situación en que un personaje habla consigo mismo.

Por otra parte, Boisrobert utiliza las expresiones *à part* y *bas*, para ambos casos, sin marcar la diferencia entre éstos; por ejemplo cuando Télame está hablando solo, Boisrobert indica: *à part* (IV,9) y, en otro momento *bas* (IV,9) cuando el mismo personaje habla consigo mismo y viceversa.

Sin embargo, Boisrobert reduce el número de monólogos a dos; en la obra de Lope hay cinco en total. En este caso, intenta atenerse a la tendencia de los autores de su época, que consideraban inverosímil la utilización de los monólogos y reducían su

empleo al máximo.

### 3.3.2.8.- Otras particularidades de la obra

#### 3.3.2.8.1.- Indicaciones escénicas

Hemos observado que Lope indica siempre cuándo se va un personaje, mientras que Boisrobert no suele hacerlo; a menudo, son los demás personajes los que indican que otro llega, por ejemplo Lidamant (II,6) dice: *Madame, le voici* refiriéndose a Philippin o la condesa indica que se van, diciendo: *Allons tout préparer pour cette Comédie* (III,2).

Los cambios de lugar nos lo indica la situación en la que se encuentran los personajes, debido a las condiciones escenográficas de la época, como ya lo señalamos en nuestro estudio de *La Jalouse d'elle-même*.

#### 3.3.2.8.2.- Alusiones a la literatura española y a la civilización griega

Boisrobert alude sólo una vez a la literatura española en esta obra: *J'ai le secret d'Urgande* (III, 2) que, como ya señalamos anteriormente, aparece en el Amadis y en el Quijote e igualmente una sola vez a la leyenda griega: ... *glisser le cheval dans l'enceinte de Troie* (III, 2).

La obra de Lope, por el contrario, está repleta de alusiones a la mitología griega o latina y a conocidos personajes de su civilización a los que aluden, principalmente, los personajes masculinos y sobre todo Ramón, el gracioso. Boisrobert suprime todas las

alusiones a: Galeno, Hipócrates, Avicena, Mercurio, Homero, Tébano, Faetonte, Medoro, Argos, Júpiter, etc., con lo cual omite en su adaptación una característica bastante importante de la obra de Lope.

### 3.3.3.- Personajes

#### 3.3.3.1.- Perfil de los personajes-tipo

Boisrobert suprime al personaje del Rey y al del paje Rugero. El personaje del almirante sólo se manifiesta por la carta que Télame recibe de él. La condesa sustituye a la Reina de la obra de Lope en su función de personaje activo y la Reina pasa a ser un personaje ausente, pero que nombran al final de la obra como máxima autoridad para imponer su criterio a Télame. Como lo afirma en su dedicatoria, Boisrobert consideraba que no era digno de una Reina entablar conversación con tanta familiaridad con unos caballeros y prestarse a hacer apuestas (cuestión de *bienséance*); por eso adjudica la función del personaje de la Reina a la condesa, que es, en algún momento, también su portavoz, cuando debe intervenir para acallar los celos de Télame.

La supresión de estos personajes conllevan la supresión de una serie de escenas en las que éstos intervienen y cuyos elementos argumentales no afectan a la acción en sí; tratan de la llegada del Rey, del relato de los sucesos anteriores, etc. Constatamos una vez más cómo Boisrobert se limita estrictamente a conservar el material argumental que aporta acción y nuevas peripecias.

Boisrobert adjudica nombres convencionales en el teatro francés a todos sus

personajes.

### El galán

Lidamant tiene fundamentalmente las mismas características que Lisardo. Se atreve a emprender la conquista de Diana y se presta a todos los engaños que urde su criado, Philippin.

Se compromete a ganar la apuesta, pero afirma que ama aún a Astérie; Lisardo, sin embargo, al surgir la cuestión de la apuesta afirma haber mudado de amor y de proyectos. En ambos personajes constatamos una falta de consistencia típica del galán.

Ambos personajes mienten a la dama: Lidamant encarga a Philippin que le diga a Diane que la quiere y Lisardo confiesa a Diana que la quería desde hace tiempo. Tanto Lidamant como Lisardo sienten temor o aprensión ante Télame y los acontecimientos: la criada los tranquiliza.

Lidamant piensa que, aunque aún no ama a Diane, el engaño podría volverse realidad; insistimos de nuevo en la falta de consistencia del personaje del galán, que resulta ser sólo un instrumento útil para el desarrollo de la acción y que manejan otros personajes, como la condesa, o que resuelven sus problemas, como Philippin.

### La dama

Al contrario del galán, la dama, Diane, es un personaje más complejo, con mayor humanidad que Lidamant.

La dama de la obra de Boisrobert y del modelo español tienen básicamente las mismas características: es valiente (se enfrenta a la autoridad de su hermano), astuta (logra enterarse de la apuesta y actúa en consecuencia) y atrevida, pues se presta al juego de Lidamant, dejándolo entrar en su casa y escapándose luego de ella.

Boisrobert omite la actitud despectiva de Diana hacia Fulgencio y Roberto, que trata de necios; omite igualmente en su personaje una excesiva iniciativa: Diana le pide al mercader que vuelva al día siguiente, vestido de otro modo; ambos personajes se diferencian también, en cuanto a que Diana manifiesta más iniciativa para facilitar la entrada de Lisardo en la casa: informa a Ramón y se las agenciará para que los criados se lleven a su hermano al jardín, a fin de que Lisardo pueda entrar sin ser visto.

Diane, el personaje de Boisrobert, se percata de la situación, pero mantiene una actitud comedida, aunque accede a lo que dice Philippin. Boisrobert no habrá considerado *bienséant* la actitud del personaje de Lope, en modo alguno discreta para una dama.

Ambas damas se defienden y rebelan igualmente contra el abuso de autoridad de su hermano: el personaje de Boisrobert amenaza con avisar a la familia del comportamiento de su hermano, y Diana, con quejarse a la Reina.

Mienten a su hermano para defender sus intereses; Diane, sin embargo, demuestra tener más osadía, pues no deja entrar a Télame en la casa mientras está furioso y le habla desde el balcón, hasta que ya se aclara la situación a su favor y desaparece la ira de Télame. El personaje de Boisrobert le hace frente a la autoridad que representa su hermano, utilizando una argumentación más sistemática.

Ambas damas son valientes, apasionadas y decididas. Diane afirma que, si amara a algún caballero, nadie le impediría lograr sus objetivos; y Diana, que si tuviera un amante, lo haría entrar en su casa de noche.

Boisrobert omite en su personaje una actitud algo ruin de Diana; acusa a su hermano de reñir con ella a propósito para quedarse con su dote: es un argumento que le resta dignidad al personaje. Hemos observado que el personaje de la dama en esta obra es más complejo y, por ende, más humano que el del galán que es un mero instrumento de la acción. Constatamos, por tanto, que Boisrobert atribuye a su personaje más comedimiento social (el personaje de Lope muestra más desenvoltura e iniciativa para ayudar al criado en su propósito), que Boisrobert consideraría más propio de una dama y más acorde con la *bienséance*.

### Los criados

#### Philippin

El criado de Lidamant y gracioso de la obra es el cerebro que urde los engaños y al que su amo encomienda sus intereses.

Philippin y Ramón desempeñan el mismo papel protagonista en ambas obras; son igualmente astutos y demuestran tener imaginación e inteligencia para disfrazarse y desenvolverse con soltura en las diferentes situaciones que han creado: pasar por mercader en casa de la dama para entregarle el retrato del galán, hacer entrar a éste en casa de la dama, propiciar la huida de ésta de su casa para reunirse con el galán, etc. El

criado es quien maneja los hilos que ponen en funcionamiento la intriga, aunque la condesa sea la instigadora de ésta.

Boisrobert omite una característica que Lope otorga al criado: la faceta culta de Ramón que alude en numerosas ocasiones a la mitología y a personajes de la civilización griega, que Boisrobert habrá considerado inadecuado para el personaje del criado y reñida con la *vraisemblance*. Philippin alude sólo una vez al caballo de Troya.

En cuanto a comicidad, no hemos observado una diferencia apreciable entre ambos personajes, aunque en una escena (IV,8), Boisrobert resta comicidad al diálogo entre Lise y Philippin respecto al modelo español. Sí omite Boisrobert, en algún momento, un efecto cómico de Ramón que finge tener una convulsión para distraer a los guardas y un dato acerca de las supersticiones de la época: la sortija de Ramón es *uña de la gran bestia* para el mal de corazón. Probablemente no haya considerado Boisrobert adecuados ambos elementos para su público: el primero, por ser un efecto cómico exagerado, y el segundo, por no coincidir con la mentalidad de éste. El rasgo diferencial entre Philippin y Ramón, evidentemente, está relacionado con el tipo de lenguaje adoptado por Boisrobert; la forma directa y sencilla de comunicar de Philippin frente al lenguaje a menudo culto, metafórico y sentencioso de Ramón.

Por otra parte, Ramón se atreve a contestar con impertinencia a la Reina; incluso se permite darle un susto para curarla de sus cuartanas. Philippin, sin embargo, mantiene una actitud respetuosa hacia sus superiores más acorde con la *bienséance*.

Ambos criados gozan de cierta autoridad respecto a su amo; le reprochan su



inconstancia, por ejemplo, y son su cómplice en todas sus empresas.

Sus amos dicen que son interesados y que harían cualquier cosa por dinero: el personaje de Boisrobert lo desmiente, pues dice que hace seis meses que le deben el sueldo y sólo pide material para llevar a cabo el engaño, en lugar de dinero, precisamente para que vean que no es interesado.

### Lise

Criada de Diane tiene, a grandes rasgos, las mismas características que el personaje de Celia de la obra de Lope, pero ambos autores destacan en menor o mayor medida algunas de ellas.

Fundamentalmente, la criada, en esta obra, es la cómplice de su ama y su consejera, como suele ser su función en las Comedias; muestra, además, mucho interés por el dinero y los bienes materiales, aunque este rasgo se aprecia más en Celia, que manifiesta descaradamente su deseo de lucro, diciéndole por ejemplo a Roberto que le dé los 40 escudos que le ofrece el pregonero por el retrato; se queda con algunos objetos que trajo el mercader, y dice a su ama que debiera haberse quedado con algunas joyas. En Lise despunta el mismo deseo de lucro, pues sugiere que el mercader podría regalarle una joya, pero se reprime ante la actitud de reprobación de su ama.

Ambas aconsejan a su ama, en algún momento, sobre la actitud más adecuada que deben adoptar. Lise comenta a su ama, inquieta, que el amor puede prender en sus redes a Lidamant, aunque se haya prestado a ello por diversión.

Celia, por su parte, habla a su ama del engaño, por parte del hombre, y de la mujer que debe obviarlo y guardar el decoro. Observamos, en este caso, que Boisrobert descarta la observación de Celia, que representa un ejemplo de la mentalidad de la sociedad española de la época.

Sin embargo, Lise es descarada con su amo, Télame; se burla del hecho que les haya puesto guardas y de sus celos, que le impedirán hallar esposa.

### Tomire

Es el típico criado viejo que conoce a su amo desde su infancia, con cierta autoridad sobre éste y cuya conducta se permite juzgar, aunque cumple sus ordenes, y a quien aconseja con sensatez.

Ambos personajes ceden ante las preguntas de su ama y le informan del asunto de la apuesta. Boisrobert añade a este personaje mayor sensibilidad ante los argumentos sentimentales de Diane; Tomire casi se pone a llorar.

### 3.3.3.2.- Otros personajes

Como lo señalamos anteriormente, Boisrobert atribuye las principales funciones de la Reina a la Comtesse de Pembroc, es decir el ser la instigadora, excepto en cuanto al rango de máxima autoridad que reserva para la Reina; en el desenlace, hace intervenir a la Reina por mediación de la condesa para solucionar el problema de Lidamant y de Diane y resolver el conflicto.

Valère y su homólogo Feniso, pretendientes de la dama, son personajes meramente funcionales; su principal diferencia reside en su mayor o menor maleabilidad; sin embargo, el personaje de Boisrobert tiene, en algún momento, cierta iniciativa, cuando le expresa a Télame su impaciencia por declararse, de inmediato, a Diane, mientras que Feniso es de una absoluta y excesiva discreción.

### 3.3.3.3.- Actantes-símbolo

#### Los celos y el amor

Las fuerzas actanciales que intervienen en ambas obras son los celos y el amor, por orden de aparición y de importancia: Boisrobert se atiene en este aspecto al modelo español.

Los celos desempeñan un papel fundamental: empujan a Télame a organizar la vigilancia de su hermana y constituyen el motivo que induce a la condesa, a Lidamant y a Diane a luchar en contra de Télame. Son el elemento que da lugar al enredo urdido por la condesa, Lidamant y Philippin, así como la causa de que Diane se involucre en la apuesta y se rebele contra su hermano.

El amor aparece, en segundo término, cuando Diane y Lidamant se conocen; es la fuerza actancial que precipitará los acontecimientos, traerá consigo la huida de Diane y hará que los personajes opongan mayor resistencia a Télame. Con la intervención del amor, el conflicto se agudiza y llega a su punto culminante.

## El honor

Como fuerza actancial, el honor se manifiesta abiertamente, cuando Télame descubre que Lidamant estuvo toda la noche en su casa y provoca su reacción violenta: exclama que matará a su hermana. Aunque podemos considerar también que el honor está presente desde el principio de la acción y que está implícito en la actitud celosa de Télame, que presume de que su hermana sabe guardarse; entiéndase, sabe guardar su honor.

### 3.3.3.4.- Esquema actancial

Boisrobert atribuyó la misma función a todos los personajes, excepto a la Reina, como señalamos anteriormente, e igualmente la misma relación entre sí como en el modelo español.

El destinador es el amor y sus destinatarios o actantes-símbolo son Lidamant, Diane y Valère.

#### Actantes-sujeto

Lidamant

Diane

Valère

ama a

ama a

ama a

#### Actantes-objeto

Diane

Lidamant

Diane

Los actantes-adyuvante son los criados de Lidamant y de Diane, Philippin y Lise, que ayudan a sus amos en la realización de sus proyectos. La condesa actúa también como actante-adyuvante, así como la Reina, que zanja el problema al final de la obra y

acaba con la oposición de Télame al enlace de Lidamant y de Diane.

Télame es actante-oponente desde el momento en que se hace la apuesta hasta el desenlace: constituye el eje en torno al que se urde toda la intriga; cuando se resuelve el conflicto, Télame pasa a ser actante-adyuvante en el desenlace.

Tomire obedece las órdenes de Télame, pero resulta ser fácilmente manejable por Diane y se deja burlar por las ardidés de Philippin; por tanto, en realidad, no ejerce de actante-oponente.

Valère es actante-oponente en la medida en que pretende casarse con Diane, pero no lleva a cabo ninguna acción que impida que ésta y Lidamant se unan; más bien cede de inmediato en su propósito, al enterarse de que Diane ama a otro hombre. La función de este personaje como actante-oponente no origina conflictos.

La condesa es también actante-adyuvante: ayuda a Lidamant y a Diane en su empresa; tiene la función de la Reina de la obra de Lope en cuanto a instigadora de la apuesta y de la intriga, pero Boisrobert hace intervenir a la Reina (actante-adyuvante) al final de la obra como máxima autoridad para solucionar el conflicto, a través de la condesa, que actúa de portavoz.

#### 3.3.3.5.- Análisis comparativo del número de intervenciones de los personajes

Cuadro comparativo

Diane	120	17,7%	Roberto	147	18,2%
Télame	115	16,9%	Ramón	143	17,7%
Philippin	102	15 %	Diana	140	17,3%
Lidamant	89	13,1%	Lisardo	139	17,2%
La comtesse de Pembroc	69	10,1%	La Reina		
Lise	63	9,3%	Antonia	110	13,6%
Tomire	48	7 %	Fulgencio	77	9,5%
Valère	38	5,6%	Celia	60	7,4%
Acaste	25	3,6%	Feniso	40	3,9%
			Albano	30	3,7%
			El Rey de Aragón	12	1,4%
Le croche- teur	5	0,7%	Un músico	7	0,8%
Garde 1	3	0,4%	Criado 1	6	0,7%
Garde 2	3	0,4%	Criado 2	4	0,4%
Total	677		Total	805	

El número de intervenciones de los personajes principales de la obra de Lope, es decir, Roberto, Ramón, Diana, Lisardo y la Reina superan el de los personajes de la obra de Boisrobert; el número de intervenciones de Diane es de 120 frente a 140 de Diana, el de Télame es de 115 frente a 147 de Roberto, el de Philippin es de 102 frente a 139 de Ramón, el de Lidamant es de 89 frente a 139 de Lisardo, el de la condesa es de 69 frente a 110 de la Reina.

En ambas obras, predominan las intervenciones de la dama, de su hermano y del gracioso, aunque en un orden diferente: en la de Boisrobert, Diane tiene el mayor protagonismo, mientras que en el modelo español es Ramón, el criado; en tercer lugar está Philippin, mientras que en la obra de española está Diana. He aquí dichas diferencias.

Diane	120	17,7%	Roberto	147	18,2%
Télame	115	16,9%	Ramón	143	17,7
Philippin	102	15 %	Diana	140	17,3%
Lidamant	89	13,1%	Lisardo	139	17,2%
La comtesse			La Reina		
de Pembroc	69	10,1%	Antonia	110	13,6%

Aunque se aprecia una diferencia mínima en el porcentaje de intervenciones de dichos personajes entre sí, en la obra de Lope éstos están igualados, como se puede observar en los datos anteriores, entre los cuatro primeros personajes (18,2%, 17,7%, 17,3%, 17,2%); en la obra de Boisrobert, sin embargo, constatamos que existe una mayor diferencia entre el porcentaje de intervenciones de Lidamant (13,1%) y el de Diane (17,7%) que entre el de Diana (17,3%) y el de Lisardo (17,2%), con lo cual Diane tiene mayor protagonismo que el galán.

En la obra de Boisrobert, la condesa (10,1%) interviene menos que la Reina Antonia (13,6%) del modelo español. También existe una ligera diferencia entre el porcentaje de intervenciones de Tomire (7%) y el de Fulgencio (9,5%) que indican que el criado de la obra tiene mayor protagonismo que Tomire. Ramón, el gracioso, tiene mayor protagonismo que Philippin. Sin embargo, el número de intervenciones de la criada en la obra de Boisrobert superan al de Celia. Los demás personajes tienen aproximadamente el mismo porcentaje de intervenciones.

Por tanto, Boisrobert no aplicó tanto el procedimiento de supresión al número de intervenciones de los personajes como a la extensión de sus intervenciones y,

evidentemente, al contenido argumental que ya hemos indicado en los apartados anteriores. Por otra parte, Boisrobert trastoca el mayor o menor protagonismo de los personajes más o menos importantes, aunque la diferencia en cuanto al número de intervenciones de éstos sea de escasa importancia.

#### 3.3.4.- Proceso de traducción y de redacción del autor

Bohning afirma que Boisrobert no traduce a su modelo español: *Despite the scrupulous parallelism in plot and the duplication of characters in these two comedies, at no time does Boisrobert resort to a translation of El mayor imposible (1944, 254)*. Por nuestra parte, hemos comprobado que Boisrobert sólo traduce una ínfima e insignificante parte del texto de *El mayor imposible* de Lope; como bien dice Bohning, se basa sólo en el argumento del modelo español, que sigue fielmente, y realiza su propia redacción.

Los casos que hemos identificado como traducción se reducen a unas frases; algunas que constituyen una traducción como tal, como ya lo hemos definido anteriormente en el apartado (3.2.4) de nuestro estudio sobre *La Jalouse d'elle-même*, y otras se presentan bajo la forma de traducción libre. Dado el reducido número de casos, los enumeraremos todos a continuación, clasificados en casos de traducción y de traducción libre:

#### Casos de traducción

- ... *ses lèvres fait voir des rubis (I, 2)*
- ... *y perlas en la risa (I, 2)*



- ... en êtes vous l'auteur

*Lidamant? (I, 2)*

- ¿Eres tú el dueño Lisardo de  
este romance? (I, 2)

- *Qu'en dites-vous Acaste, oyons votre pensée (I, 2)*

- *¿Quién te parece,  
Lisardo? (I, 2)*

- *Ce sont fables Madame, et contes inventés*

- *Son fabulas cuentos*

- *Voilà comme la chose entre nous s'est passé (I, 2)*

- *Esto ha pasado (II, 1)*

- *Et garder une femme est chose bien pénible (IV, 7)*

- *Porque el mayor imposible  
es guardar a una mujer. (II, 20)*

- *Si je me garde moi-même*

*Qu'un autre me puisse garder (IV, 9)*

- *Que si yo no me guardo*

*Mal me guardaréis (II, 22)*

- *Qu'est ceci, quel désordre? (V, 3)*

- *¿Qué es esto? (II, 6)*

### Casos de traducción libre

- *Que cette campagne fleurie*

*Est toute d'émeraude (I, 1)*

- *ni las flores esmeraldas (I, 2)*

- *Je sers assidument ceux dont je suis le Maître (I, 2)*

- *Esclavo soy (I, 2)*

- *Que la viellesse fuit la jeunesse à grands pas,*

*On voit flétrir le teint, on voit noircir les dents,*

*On voit ce vermillon qui sur leur bouche éclate;*

*Monter jusqu'à leurs yeux qu'il tient en écarlate,*

*Enfin ces cheveux d'or des galants transformés (I, 2)*

- *Que la edad tan presto acaba*

*La hermosura con el tiempo,*

*Ya consumiendo la luz*

*De los ojos, ya cubriendo*

*La púrpura de los labios,*

*Ya dando plata al cabello. (I, 2)*

- *Je ne suis point soumis au joug du mariage*

*Vous savez Lidamant que je n'ai qu'une soeur (I, 2)*

- *Yo no tengo mujer propia;*

*Una hermana sola tengo (I, 2)*

- *Adorable Diane la rigueur injuste que votre frère continue d'exercer opiniâtement contre vous/ Diana hermosa las asperezas de tu celoso hermano.*

- *Omite: más dirigidas a sustentar su opinión que a procurar tu remedio.*

- *Traduce: m'a obligé de rechercher cette industrie/ me obligan a solicitar con industria.*

- *Añade: pour vous faire connaître l'amour véritable que j'ai pour vous.*

- *Quoi qu'elle ne soit née que d'une feinte, si vous désirez vous tirer d'oppression.*

- *Omite: A tu retrato di lugar en el alma, y para hablarte, hice que ese astuto criado mío fingiese venir de España con ese presente.*

- *Añade: suivez les conseils de ce valet subtil et fidèle qui sans blesser votre honneur, trouvera le moyen de vous faire voir l'original d'un portrait que vous avez bien voulu souffrir.*

- *Omite: Dale la orden que te parezca más a propósito.*

- *Croyez que pour arriver à cette gloire, je hazarderai ma vie/ que yo para ser tuyo pondré mi vida a tantos peligros como la fortuna quisiere, hasta que seas mía.*

- *Connais-tu ce portrait (I, 6)*
- *¿Conoces al dueño? (I, 11)*
  
- *Viens (II, 7)*
- *Ven (I, 11)*
  
- *Qu'il sait comme il les faut  
gouverner (II, 9)*
- *Para que se los gobierne (II, 9)*
  
- *Enfin on peut parler en toute liberté (III, 9)*
- *Puédote seguro hablar (II, 12)*
  
- *J'ai lu votre billet (II; 12)*
- *La carta, Ramón let (II; 12)*
  
- *Suis-je pas  
A présent au logis? (II, 12)*
- *Ya ¿No estoy en casa? (II, 12)*
  
- *Avez-vous un jardin? (II, 12)*
- *¿No hay jardín en casa? (II; 12)*

- Touchez-là

*elle vaut cent contrats (IV, 3)*

- *Que es más que quedar firmado (II, 16)*

- *Qu'as-tu fait de ton coffre*

*où l'auras-tu laissé? (IV, 7)*

- *¿Dejaste el arca ya? (II, 20)*

- *Il est fort bien placé (IV, 7)*

- *Ya donde ha de estar está (II, 20)*

- *Souffrez qu'à vos beautés justement je compare*

*Ces Pierres, du Soleil l'ouvrage le plus rare;*

*Une beauté qui s'offre attire le mépris;*

*Mais quand on la recherche elle augmente son prix*

*(II, 6)*

- *A las mujeres parecen*

*Que si llegáis a rogarles;*

*Se venden por grande precio;*

*Y si ellas ruegan, de balde.*

- *Precio tan exorbitante*

- *Por los diamantes que véis (I, 10)*

### 3.3.5.- Conclusión

En esta obra Boisrobert se atiene al modelo español, pero concentra el material argumental utilizando los procedimientos de supresión y de reducción principalmente. Con ello consigue una obra menos extensa que la de Lope y de acción más rápida; como los imitadores del teatro español de su época, Boisrobert suprime las extensas descripciones, el número de monólogos y las parrafadas líricas, pero no reduce el número de apartes como solía ser la tendencia de dichos autores.

Aunque afirma en su dedicatoria que afrancesa la obra (*habillée à la française*), no hemos comprobado que así fuera, al menos de manera drástica, pues elimina todos los elementos que hacen referencia a España (lugares, dinero), pero los sustituye por otros lugares y elementos ajenos a Francia.

En cuanto a ciertos aspectos del comportamiento de los personajes, sin embargo, es cierto que Boisrobert afrancesó su obra adecuándose más, en algunos casos, al concepto de la *bienséance*.

Por otra parte, como lo afirma en su dedicatoria, Boisrobert suprimió datos que no se adecuaban a la *vraisemblance*: *j'en ai retranché toutes les choses importunes et superflues, qui faisaient peine à l'esprit*, y añade, *en avoir rectifié plusieurs autres qui faisaient peine au jugement*; además de los casos que hemos señalado a lo largo de nuestro estudio, indicaremos los siguientes que Boisrobert modificó por considerarlos inverosímiles: Lidamant permanece una noche en la habitación de Diane mientras que Lisardo permanecía siete días escondido, de pie, en un oratorio, como una imagen;

introducen a Lidamant escondido en un arca en casa de Diane, mientras que Lisardo lo meterán en el *vestido* de otro para que parezcan una sola persona al entrar en casa de Diana. Por el primer caso, comprobaremos que Boisrobert se atiene a la unidad de tiempo.

Constatamos de nuevo que el lenguaje de Boisrobert es más directo y de corte más sencillo, nos atreveríamos a decir, sin que ello le reste ningún valor estilístico, que el lenguaje más florido de Lope.

### 3.4.- Estudio comparativo de la obra *Les Trois Orontes* y su modelo español

#### 3.4.1.- Fuente de la obra y crítica

Boisrobert no indica en su dedicatoria la fuente de *Les Trois Orontes* (1653), pero tampoco afirma que sea exclusivamente una creación suya; pensamos, más bien, que da a entender lo contrario con estas declaraciones:

*Si cet Ouvrage Comique n'était qu'un pur effet de mon imagination et s'il ne se trouvait recommandable que par ces vers enjoués et par sa disposition assez juste et assez naïve, je vous prie de croire que je n'aurais point été assez hardy pour le soumettre à l'honneur d'une aussi glorieuse protection que la vôtre.* (Subrayado nuestro)

Boisrobert escribió dicha obra por orden de Luis XIV y consiguió mucho éxito en la corte. Según Tallemant des Réaux, Ménage y Charles Sorel, Boisrobert llevó al escenario la anécdota verídica de *Les Trois Racans*, una broma, ideada por Boisrobert y otros caballeros, que involucraba a Racan y a Mlle de Gournay, a quien visitaron dos falsos Racan que ésta trató bien porque, al menos, eran apuestos, pero cuando llegó el verdadero Racan, en tercer lugar, lo despidió con malos modales.

Dice Livet (1860, 371) refiriéndose a *Les Trois Orontes*:

*Cette pièce était pour le public; mais pour le cardinal et ses domestiques ou familiers, Boisrobert en avait une autre qui n'avait pas moins de succès; c'était le récit véritable de la mésaventure de Racan.*



Relata que lo contaba ante el propio Racan que asentía, riéndose.

La mayoría de los autores consultados no indican fuente alguna para esta obra, excepto Cionarescu (1983, 304) que menciona *Don Gil de las calzas verdes* (1615) de Tirso de Molina, opinión que compartimos. Urbain, por su parte, afirma que la fuente es *Gli Bernardi* de F. d'Ambra. No es de extrañar que la influencia de *Gli Bernardi* hubiera venido a través de la Comedia española, dado que algunos temas de la comedia italiana servían de inspiración, a veces, a los dramaturgos españoles.

La anécdota de *Les Trois Racans* y la obra *Les Trois Orontes* coinciden en cuanto a la usurpación de identidad de una persona que, debido al enredo, alguien toma por impostor. Por lo demás, hemos comprobado que Boisrobert se inspiró en la obra de Tirso, como lo expondremos a lo largo de nuestro estudio. En este aspecto opinamos como Cionarescu, que afirma: *Il n'est pas plus sûr que l'anecdote des Trois Racans a pu l'inspirer.* (1983, 304)

Pero disentimos de dicho investigador respecto a la segunda fuente que atribuye a *Les Trois Orontes*, es decir *La Villana de Vallecas* de Tirso: *Le fait est que Boisrobert n'a fait qu'imiter Don Gil de las calzas verdes, en y mettant un peu de sien et beaucoup de La Villana de Vallecas du même Tirso.* (id.)

En realidad, los únicos elementos argumentales comunes que hemos observado entre *Les Trois Orontes* y *La Villana de Vallecas*, que aparecen también evidentemente en *Don Gil de las calzas verdes*, son los siguientes: un caballero promete el matrimonio a una dama y se marcha para casarse con otra a quien su padre lo prometió; la dama se

disfrazada de labradora y se va a la corte para intentar recuperar a su prometido; además de la falsa identidad de algún personaje, estos elementos son los únicos rasgos comunes de *La Villana de Vallecas* y *Les Trois Orontes* desde el punto de vista argumental. Por otra parte, en las Comedias se suelen encontrar situaciones parecidas. Por tanto, no consideramos que *La Villana de Vallecas* sea una de las fuentes de *Les Trois Orontes*.

### 3.4.2.- Nivel argumental

#### 3.4.2.1.- Resumen de la acción de la obra de Tirso

D<sup>a</sup> Juana va a Madrid persiguiendo a su prometido D. Martín, a quien su padre (Don Andrés) quiere casar con una dama rica, D<sup>a</sup> Inés. Para ello se disfraza de hombre y toma el mismo nombre que su prometido es decir D. Gil, con el propósito de conquistar a D<sup>a</sup> Inés e impedir la boda. El padre de D. Martín engaña al de D<sup>a</sup> Inés: le comunica que su hijo D. Martín está casado, pero que le manda a un tal D. Gil para que se case con su hija, cuando, en realidad, manda a su hijo D. Martín para casarse con D<sup>a</sup> Inés. D. Martín partió de Valladolid engañando a D<sup>a</sup> Juana, le dijo que volvería y que viajaba por otros asuntos.

D<sup>a</sup> Juana se presenta ante D. Pedro como D. Gil. D<sup>a</sup> Inés y su prima D<sup>a</sup> Clara quedan prendadas con D<sup>a</sup> Juana/D. Gil. Galanteo de D<sup>a</sup> Inés y de D<sup>a</sup> Juana/D. Gil. Celos de D. Juan.

D<sup>a</sup> Juana se presenta a continuación a D<sup>a</sup> Inés como D<sup>a</sup> Elvira y como tal le cuenta una enrevesada historia: las desgracias de una tal D<sup>a</sup> Juana para desacreditar a D.

Miguel; le demuestra que el verdadero D.Gil es D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. D<sup>a</sup> Inés la cree y por tanto D<sup>a</sup> Juana consiguió su objetivo engañando a D<sup>a</sup> Inés: ésta piensa rechazar a D.Martin y casarse con D<sup>a</sup> Juana/D.Gil.

Después de conseguir esta victoria, D<sup>a</sup> Juana ataca a D.Martin desde otro aspecto: Quintana le comunica que D<sup>a</sup> Juana está embarazada y más tarde que murió por su culpa. El padre de ésta quiere vengarse. Se suceden una serie de equívocos respecto a la verdadera identidad de D. Martin/D.Gil y de D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. (Hay cuatro D.Giles en este momento de la acción: D<sup>a</sup> Juana, D.Martin, D.Juan y D<sup>a</sup> Clara).

Complicadísimo enredo urdido por D<sup>a</sup> Juana que da lugar a numerosos equívocos. Al final, D.Martin se encuentra totalmente aislado, rechazado por D<sup>a</sup> Inés, acusado de la muerte de D<sup>a</sup> Juana y de herir a D.Juan, perseguido por el padre de D<sup>a</sup> Juana y los familiares de D<sup>a</sup> Clara.

Cuando D<sup>a</sup> Juana revela su verdadera identidad, se aclara la situación y se celebran tres bodas: la de D<sup>a</sup> Juana con D.Martin, D<sup>a</sup> Inés con D.Juan y D<sup>a</sup> Clara con D. Antonio.

#### 3.4.2.2.- La acción

Oronte va a París a conocer a una dama con quien su padre desea casarlo. Cléante y Caliste se aman, pero ésta debe obedecer a su padre y casarse con Oronte. Fenice, la madre de Caliste, y su criada, Lisette, la apoyan. Piensan presentar a Cléante con la identidad de Oronte; para ello, el hermano de Lisette, Me Yves, falsificará una

carta firmada por Fernand, padre de Oronte, y dirigida a Amidor. Cassandre, novia del verdadero Oronte, llega a París, con su criado Damis, disfrazada de hombre. Cuenta lo que le ha sucedido: Oronte le dijo que se marchaba por algún tiempo, pero, en realidad, se iba a París por orden de su padre para casarse con una dama rica. Cassandre pretende que Caliste se enamore de Cassandre/Oronte y rechace al verdadero Oronte. Se presenta en casa de Amidor y dice que el otro Oronte (el verdadero) es un impostor. Cléante se había presentado ya ante Amidor, por tanto, éste duda si el verdadero Oronte será Cléante/Oronte. Ante sus reticencias, Cassandre le demuestra que su carta es auténtica porque lleva el sello de Fernand, padre de Oronte. Convence a Amidor porque la carta presentada por Cléante/Oronte no llevaba sello. A Caliste le gusta Cassandre/Oronte. Lisette no comparte su opinión y va a avisar a Cléante de lo sucedido. Oronte cree haber visto a Cassandre por la calle; éste piensa conocer a Caliste para obedecer a su padre, pero no quiere actuar precipitadamente para ver si su padre cambia de opinión mientras tanto. Cléante le confiesa a Cassandre/Oronte que usurpó su nombre y lo reta en duelo. Cassandre le cuenta la verdad y se alían. Gyron, criado de Oronte, avisa en casa de Amidor que Oronte irá a visitarlos, pero Lisette le dice que ya estuvo allí. Gyron está perplejo. Cassandre le cuenta a Amidor que el verdadero Oronte es Cléante. Philipin anuncia a Amidor que su amo Oronte llegó. Amidor lo despide por impostor. Gyron interviene para revelar la identidad del verdadero Oronte. Caliste piensa que todo está perdido. Lisette piensa acudir a su hermano para ayudar a su ama. Cléante, Fenice y Caliste piensan que han fracasado en su intento. Pero Cassandre cree que Oronte la quiere aún y propone a Philipin que la ayude a recuperar a éste, incluso engañándolo. Todos recompensan a Philipin y le prometen a Lisette por esposa. Philipin cuenta, pues, a

Oronte, que Cassandre murió, Me Yves dice que no podrá acceder al cargo de consejero: todos están en contra de él. Amidor se entera de la verdad por Lisette con métodos violentos. Al comprobar la tristeza de Oronte, Philipin le anuncia que Cassandre vive, pero que se casa con otro como va a hacerlo él. Oronte reacciona diciendo que matará a su rival. Reencuentro feliz de Cassandre y de Oronte. Cléante pide a Caliste en matrimonio. Amidor accede a ello y perdona a Me Yves, que pensaba mandar a la horca. Se celebrarán tres bodas: la de Cléante y Caliste, la de Cassandre y Oronte y la de Philipin y Lisette.

sucesos anteriores	Inicio de la obra	Desarrollo	Desenlace
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Caliste prometida a Oronte</li> <li>- Cassandre abandonada por Oronte</li> <li>- Cassandre comprometida con Oronte y abandonada por él</li> </ul>	Cléante y Caliste cuentan: compromiso de ésta con Oronte (Sucesos anteriores) (I, 1)	Cassandre cuenta sus desgracias a su criado (Sucesos anteriores) (II, 1)	tres bodas
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dª Inés prometida a D.Martin/D.Gil</li> <li>- Dª Juana casada con D.Martin y abandonada por él.</li> </ul>	Dª Juana cuenta sus desgracias a su criado (I, 1)		tres bodas

En ambas obras la acción empieza antes del inicio de la obra como se puede observar en el esquema anterior; dichos sucesos anteriores plantean ya la situación problemática que se desencadenará y convertirá en conflicto durante el desarrollo de la obra y que, por fin, se resolverá en el desenlace con tres bodas. Por tanto, nos encontramos de nuevo con el típico esquema dramático de las Comedias.

Como lo hemos indicado en dicho esquema, Boisrobert se atiene al modelo español, al menos en cuanto a los datos que hemos señalado, es decir:

- en los sucesos anteriores al inicio de la obra:
  - Caliste prometida a Oronte por su padre
  - Cassandre comprometida con Oronte
- en el desenlace:
  - Tres bodas; la de Caliste y Cléante y la de Cassandre y Oronte que coinciden con el modelo español; en cambio, la tercera boda en la obra de Boisrobert es la de los criados (Lisette y Philipin), y en la obra de Tirso, la de D<sup>a</sup> Clara y de D. Antonio, personajes que Boisrobert suprimió.

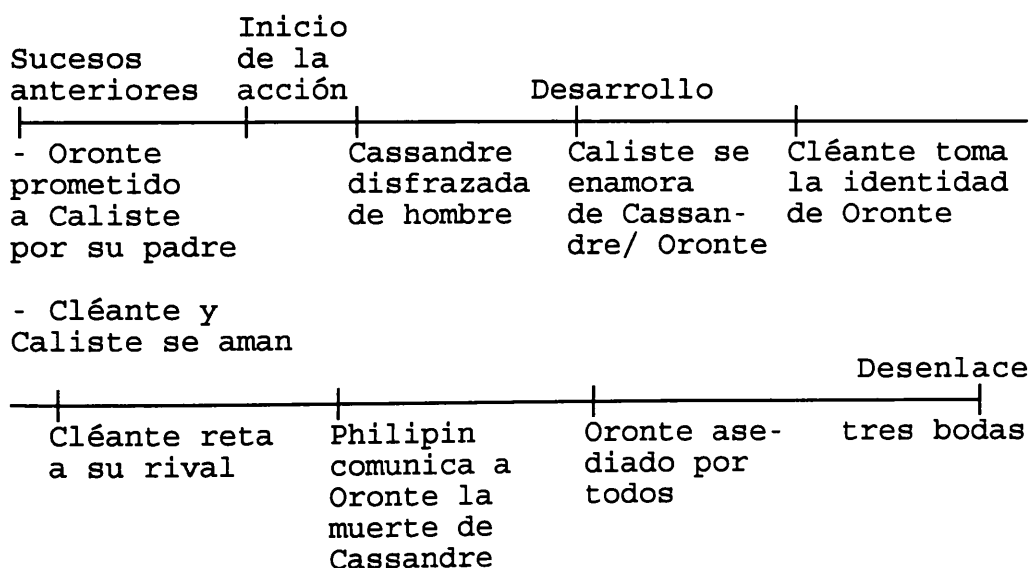
Boisrobert introduce otra modificación en su obra: Cassandre cuenta sus desgracias a su criado (sucesos anteriores) en el acto II, escena 1, mientras que en la obra de Tirso este momento de la acción figura en el acto I, escena 1, y cumple la función habitual de la primera escena de las Comedias en la que algún o algunos personajes informan al público de los sucesos ocurridos anteriormente.

Boisrobert, por su parte, informa igualmente de la situación en la escena 1 del acto I, pero desde otra perspectiva, la de Caliste y de Cléante que cuentan el compromiso de ésta con Oronte, concluido por su padre, y su tristeza e impotencia ante los acontecimientos.

### 3.4.2.3.- La intriga

Boisrobert conservó el núcleo de la intriga del modelo español, restándole una serie de elementos como son los engaños urdidos por D<sup>a</sup> Juana como D<sup>a</sup> Elvira y las complicaciones que trae consigo, así como la intervención de otra peripecia que involucra a D<sup>a</sup> Clara enamorada de D<sup>a</sup> Juana/D.Gil y D<sup>a</sup> Clara disfrazada de D.Gil. Sin embargo, ambas obras coinciden en los principales ejes de la intriga.

He aquí su representación esquemática:



#### 3.4.2.4.- Resumen del argumento por situación

##### Primer segmento

##### Situación 1 Boisrobert: I, 1;

Caliste y Cléante se aman, pero el padre de aquella la quiere casar con un hombre rico. Se lamentan de su suerte. Caliste debe obedecer a su padre. Su madre Fenice le propició este último encuentro entre ellos. Caliste dice a Cléante que dicho encuentro la ha entristecido aún más.

##### Situación 2 Boisrobert: I, 2;

Fenice propone a Cléante que se presente a Amidor, padre de Caliste, con la identidad de Oronte, dado que éste no lo conoce. Fenice piensa que es difícil engañar a su marido: le extrañará que Cléante/Oronte no tenga acento de Gascoña y tampoco tiene la carta de Fernand, padre de Oronte. Cléante piensa decir que se la robaron con su equipaje. Cléante se queja a Fenice de no ayudarle bastante. Fenice y Lisette comentan que Oronte es rico, pero que Cléante tiene más encanto y cualidades. Lisette sugiere que su hermano, Me Yves, hábil falsificador, escriba la carta, copiando una carta de Fernand que Fenice tiene en su poder. Caliste accede a lo que decide su madre.

##### Situación 3 Boisrobert: I, 2;

Me Yves hace un panegrico de sus habilidades como redactor de cartas. Cléante quiere dictarle la carta. Me Yves le discute el estilo de la carta. La terminan y



Cléante le paga. Lisette se congratula de la buena idea que tuvo y encomienda a su hermano que no diga nada y que le han pagado el sueldo de un mes; añade que, si fuera bueno, le daría la mitad del dinero.

#### Situación 4 Boisrobert: I, 2

Caliste comunica a Cléante que viene su padre. Cléante se encomienda a los dioses para que todo salga bien.

#### Situación 5 Boisrobert: I, 3

Fenice presenta a Cléante, prometido de su hija, a su marido. Amidor se extraña de su atuendo tan pulcro, dado que viajó a caballo. Amidor está impresionado por su amabilidad e informa a Caliste que será su esposo. Alaba las cualidades de su hija. Amidor insiste que no lo esperaban tan pronto y se sorprende de que haya llegado ya. Pregunta por Fernand y advierte que éste no puso en la carta el sello que acostumbra poner. Pide el almuerzo para todos.

### Segundo segmento

#### Situación 1 Boisrobert II, 1; Tirso: I, 1

Cassandre cuenta a su criado, Damis, que va a París, disfrazada de hombre para intentar recuperar a su amado Oronte. Su padre lo prometió a una dama rica de París. Oronte le dijo a Cassandre que no iría a París a casarse, pero que tenía proyectado viajar y que volvería; y para demostrar que decía la verdad, entrega

la carta que Fernand le dio para el padre de la dama. Cassandre se enteró de la traición por una parienta de Oronte. Disfrazada de hombre, pretende conquistar a Caliste para que ésta rechace a Oronte. Con la carta de Fernand piensa convencer a Amidor de que ella es Oronte.

Situación 2 Boisrobert: II, 2:

Caliste ve a Cassandre/Oronte pasearse delante de su casa. Le parece apuesto y le gusta. Cassandre/Oronte se declara. Caliste le cuenta que ya vino otro Oronte hace poco y que le dijo lo mismo. Cassandre/Oronte, indignado, contesta que alguien usurpó su nombre. Caliste dice que su padre se lo contará. Caliste quedó prendada por él: piensa que Cléante tiene un peligroso rival.

Situación 3 Boisrobert: IV, 3; Tirso: I, 3

Cassandre/Oronte le cuenta a Amidor que alguien se presentó bajo su identidad y amenaza con vengarse. Amidor lo despide alegando que la carta de Fernand prueba que Oronte es el otro. Cassandre/Oronte afirma que la carta es falsa y le da su propia carta, firmada por Fernand. Lisette arguye que tendrá que dar pruebas más convincentes para inculpar a una persona ausente. Caliste está convencida. Amidor reconoce la letra de Fernand y piensa que alguno de los dos lo engaña. Fenice pregunta a su hija a quién prefiere. Caliste contesta que a Oronte. Cassandre piensa que quien se presentó antes que ella era el verdadero Oronte y se pregunta cómo puede haberle entregado la carta de Fernand. Amidor decide escribir a Fernand para cerciorarse y no tomará ninguna decisión respecto

a la boda, mientras el asunto no se aclare. Cassandre pide que no deje entrar a ninguno de los dos Orontes mientras tanto. Fenice tiene sus dudas: pensaba que Oronte era mayor y más alto que Cassandre/Oronte. Lisette advierte a Cassandre-/Oronte que pronto lo van a desenmascarar. Caliste espera que ése sea el verdadero Oronte. Lisette expresa su descontento; irá a avisar a Cléante.

#### Situación 4 Boisrobert: II, 4:

Cassandre piensa que Oronte habrá cogido otra carta de su padre, después de haberle dado una a ella. Damis opina que ha llevado con destreza el enredo. Cassandre comenta que tiene doce días de plazo para impedir la boda. Ve a Oronte en la plaza. Cassandre interpela a Philipin, criado de Oronte, porque mira la puerta de la casa de Amidor. Lo amenaza: Philipin huye, asustado, y se lo cuenta a Oronte. Este reconoce a Cassandre.

#### Situación 5 Boisrobert: II, 4

Oronte se emocionó al ver a Cassandre, a quien siempre tuvo presente. Piensa que, aunque debe obedecer a su padre y Caliste sea un poco más rica que Cassandre, también le dio su palabra a ésta; cree que debe ganar tiempo para ver si su padre se muestra más comprensivo.

#### Situación 6 Boisrobert: II, 4

Oronte se va. Cassandre se alegra de que Oronte no entre en casa de Caliste. Está emocionada. Le pide a Damis que lo siga.

### Tercer segmento

#### Situación 1 Boisrobert: III, 1:

Cléante se lamenta. Lisette comenta que Caliste quedó preñada con Cassandre/Oronte, que ella lo defendió, pero que le riñeron por ello. Fenice le brinda su apoyo. Lisette arguye que dispone aún de diez o doce días, antes de que Amidor se entere de quién es el verdadero Oronte. Cléante está desanimado. Lisette lo anima. Fenice piensa hacer algo, le pide que no venga hasta que no lo llamen. Lisette le avisa que viene Cassandre/Oronte.

#### Situación 2 Boisrobert: III, 2:

Cléante pregunta a Cassandre/Oronte si es su rival. Esta se alegra de que Cléante haya usurpado la identidad de Oronte. Sospecha por qué motivo fue. Cléante confiesa que se presentó a Amidor bajo su identidad. Lo reta en duelo y lo ataca. Cassandre cuenta su desgracia y le confiesa que es mujer, ama a Oronte etc. Cléante se disculpa. Cassandre le pide que vaya a casa de Caliste, que ella le ayudará para que no se case con ésta. Cassandre asegura que, dado que Amidor no lo conoce, irán a verlo y que él asiente a lo que ella diga. Cléante se queja de que Caliste ya no lo mire con tan buenos ojos. Sale un banquero, amigo del padre de Oronte, de casa de Amidor. Cléante se lamenta. Cassandre sugiere que le pregunte a éste (Gyron), qué pasó en casa de Amidor y dice que lo nota turbado.

### Situación 3 Boisrobert: III, 3:

Gyron explica a Cléante que fue a anunciar la llegada de Oronte, que está en su casa en ese momento, y la criada de Amidor le dijo que había venido. Piensa que alguien usurpó la identidad de Oronte. Cassandre está contenta del cariz que toman los acontecimientos y apremia a Cléante a emprender otra acometida en casa de Amidor.

### Situación 4 Boisrobert: III, 4:

Cassandre cuenta a Amidor que se presentó como Oronte, porque quería casarse con Caliste, dado que ella es bella y rica. Afirma que el verdadero Oronte (Cléante) le obligó a confesar la verdad, amenazándolo. Amidor está perplejo. Le pregunta quién le dió la carta. Cassandre dice que mandó que la robaran antes de salir de Burdeos. Amidor expresa su indignación. Cassandre asegura que algún otro falso Oronte aparecerá ese mismo día.

### Situación 5 Boisrobert: III, 5

Amidor abofetea a Philipin cuando reconoce que es el criado de Oronte. Cassandre comunica a Amidor que ya lo habían avisado. Philipin informa a Oronte de lo sucedido. Se presenta a Amidor que lo echa de su casa. Cléante y Cassandre están escuchando la conversación. Oronte desenvaina la espada, pero Philipin le advierte de que son dos en contra de él. Oronte decide marcharse porque lo rechazan.

#### Cuarto segmento

##### Situación 1 Boisrobert: IV, 1:

Gyron informa a Amidor que el caballero que echó de su casa es el verdadero Oronte. Caliste y Lisette están escuchando la conversación. Amidor quiere disculparse. Gyron aceptará sus disculpas porque es buena persona.

##### Situación 2 Boisrobert: IV, 2:

Caliste se lamenta de que Amidor lo haya descubierto todo. Lisette piensa recurrir a su hermano, Me Yves. Caliste se queja a su madre de su desgracia. Espera que a Cassandre se le ocurra otra idea.

##### Situación 3 Boisrobert: IV, 3

Cléante se alegra de que todo esté solucionado, pero Caliste y Fenice lo desmienten y le informan de lo sucedido. Lamentaciones de Cléante y de Caliste. Cléante cree que debe matar a Oronte. Cassandre opina que aún quedan soluciones: Oronte la ama. Se quitará el disfraz y le hablará.

##### Situación 4 Boisrobert: IV, 4

Cassandre se presenta en casa de Amidor. Se da a conocer a Philipin. Le pide que la ayude a recuperar a Oronte, incluso engañándolo. Cléante, Fenice y Cassandre le dan dinero y una joya. Philipin se apiada de Cassandre. Todos le prometen numerosas recompensas.

#### Situación 5 Boisrobert: IV, 5

Me Yves cree que habrá que inventar ciertas cosas para excluir a Oronte: decir que está casado. Philipin confirmará lo que digan los demás.

#### Situación 6 Boisrobert: IV, 6

Amidor pretende a su hija que se muestra antipática con Oronte. Me Yves informa a Amidor que Oronte está casado y que su criado Philipin lo confirma. Lisette increpa a Oronte. Este lo deniega. Me Yves añade que no puede acceder al cargo de consejero que solicitó, porque estuvo trabajando en el teatro. Oronte está furioso. Gyron comenta a Amidor que le están engañando.

#### Quinto segmento

#### Situación 1 Boisrobert: V, 1

Amidor hizo confesar todo el entuerto a Lisette, utilizando la violencia. Ella se defiende diciendo que no lo organizó todo ella sola. Amidor comenta a Gyron que su mujer y su hija urdieron el engaño. Gyron le reprocha el no habérselo pensado mejor, antes de tratar a Oronte de ese modo. Amidor dice que mandará al hermano de Lisette a la horca y comenta que éstos serían capaces de todo por un poco de dinero. Despide a Lisette que se queja de su ingratitud, después de quince años a su servicio. Amidor comenta a Gyron que debe ver a Oronte para disculparse.

#### Situación 2 Boisrobert: V, 2;

Encuentro de Amidor, Gyron y Philipin. Este teme a Amidor que ya le abofeteó una vez. Gyron lo tranquiliza diciendo que Amidor busca a su amo para disculparse. Philipin dice que su amo está como loco por la muerte de Cassandre que él le anunció.

Situación 3 Boisrobert: V, 3; Tirso: II, 9

Oronte se lamenta. Piensa que merece su castigo. Amidor se disculpa. Oronte, embargado por el dolor, se disculpa por no poder contestar debidamente a sus cumplidos.

Situación 4 Boisrobert: V, 4;

Me Yves contesta a las acusaciones de Amidor que, en su región, falsificar una carta no es un delito. Amidor lo mandará a la horca.

Situación 5 Boisrobert: V, 5;

Philipin anuncia a su amo que Cassandre no murió, pero que se vió en la obligación de buscarse a un marido, dado que él se casa con Caliste. Oronte, preso de ira, matará a su rival. Philipin dice que Damis le entregará una carta.

Situación 6 Boisrobert: V, 6;

Me Yves le echa la culpa a Cassandre y a Cléante de haberle implicado en ese asunto y comenta a Oronte que son hombres peligrosos. Oronte reprocha a Cléante de querer arrebatarle a Cassandre. Cassandre asegura que sigue amándolo.



Feliz reconciliación de ambos. Oronte agradece sus mentiras a Philipin. Cléante se alegra del feliz cariz de los acontecimientos.

Situación 7 Boisrobert: V, 7:

Albricias de Cléante. Amidor abofetea a Lisette por aparecer de nuevo ante él. Esta se queja de su ingratitud. Fenice y Lisette alaban las cualidades de Cléante. Amidor concede la mano de Caliste a Cléante. Philipin reclama el sueldo de quince años que deben a Lisette para casarse con ella. Se casarán: Cléante con Caliste, Cassandre con Oronte y Philipin con Lisette.

3.4.2.5.- Modificaciones globales en la estructura de la obra

3.4.2.5.1.- Esquema global

Segmento 1

Boisrobert: acto I

Situación	1	_____	APORTACION
"	2	_____	APORTACION
"	3	_____	APORTACION
"	4	_____	APORTACION
"	5	_____	APORTACION

Segmento 2

Boisrobert: acto II

Tirso: acto I

Situación	1	_____	escena 1
"	2	_____	APORTACION
"	3	_____	MODIFICACION
"	4	_____	APORTACION

"	5	_____	APORTACION
"	6	_____	APORTACION

Segmento 3

Boisrobert: acto III

Situación	1	_____	APORTACION
"	2	_____	APORTACION
"	3	_____	APORTACION
"	4	_____	APORTACION
"	5	_____	APORTACION

Segmento 4

Boisrobert: acto IV

Tirso: acto II

Situación	1	_____	APORTACION
"	2	_____	APORTACION
"	3	_____	APORTACION
"	4	_____	APORTACION
"	5	_____	APORTACION
"	6	_____	APORTACION

Segmento 5

Boisrobert: acto V

Situación	1	_____	APORTACION
"	2	_____	APORTACION
"	3	_____	MODIFICACION
"	4	_____	APORTACION
"	5	_____	APORTACION
"	6	_____	APORTACION
"	7	_____	APORTACION

3.4.2.5.2.- Análisis del esquema

A diferencia de las obras anteriores (*La Jalouse d'elle-même* y *La Folle Gageure*), en las que se daba un paralelismo casi total en cuanto al orden cronológico de las escenas y a su contenido argumental entre la obra de Boisrobert y su modelo español, en *Les*

*Trois Orontes*, Boisrobert realizó una imitación parcial de su modelo español.

Como se puede observar en el esquema, hemos calificado la mayoría de las situaciones de la obra de Boisrobert de aportación, dado que no se corresponden por su contenido argumental con las escenas de la obra de Tirso.

Las únicas situaciones que se corresponden, aproximadamente, con el contenido argumental de las escenas del modelo español, son: la situación 1 del segmento 2 (II, 1) que se corresponde con la escena 1 del acto I de la obra de Tirso en la que intervienen D<sup>a</sup> Juana y su criado Quintana y Cassandre y su criado Damis, en la obra de Boisrobert: escena en la que la dama le cuenta sus desgracias a su criado e informa de los sucesos ocurridos antes del inicio de la acción.

La escena de la carta (segmento 2, situación 3; II, 3) se corresponde aproximadamente con la escena 3 del acto I de la obra de Tirso en cuanto a la situación, pero Boisrobert hace intervenir a Cassandre y a D.Pedro; en la obra de Tirso es D.Martin/D.Gil quien entrega la carta a D.Pedro.

La situación 3 del segmento 5 (IV, 3) correspondiente al acto II, escena 9 de la obra de Tirso trata del estado anímico del galán (D.Martin y Oronte); en la obra de Boisrobert, Oronte conversa con Amidor y Gyron; Tirso trata este tema mediante un monólogo de D.Martin.

#### 3.4.2.6.- Análisis comparativo de las obras

Dado que Boisrobert conserva sólo una mínima parte del modelo español desde el punto de vista argumental, las supresiones a las que procede abarcan las escenas en su totalidad, por lo que hemos dado el resumen del argumento de cada escena de la obra de Tirso que figuran bajo la rúbrica supresión.

Las escasas escenas de las que se inspiró Boisrobert, en mayor o menor medida, están señaladas con un asterisco; se trata de las escenas 1 y 3 del acto I y de la escena 9 del acto II de la obra de Tirso. En dichas escenas hemos consignado las modificaciones puntuales a las que procedió Boisrobert.

\* Acto I escena 1 Boisrobert: II, 1

Supresión:

- Quintana, el criado, dice a D<sup>a</sup> Juana que dejó a sus padres acongojados en Valladolid.
- D<sup>a</sup> Juana cuenta cómo conoció a D.Martin su enamoramiento y su cortejo.
- D.Martin es el prometido de D<sup>a</sup> Juana.
- el padre de D.Martin, miente al padre de D<sup>a</sup> Inés; le dice que, como su hijo D.Martin está casado, manda a otro caballero, llamado D.Gil, para que se case con D<sup>a</sup> Inés.
- Quintana debe separarse de su ama para que D.Martin no la conozca.
- D<sup>a</sup> Juana escribirá a Quintana para contarle lo sucedido.

Acto I, escena 2

Supresión:

- Caramanchel, a quien D<sup>a</sup> Juana ha tomado a su servicio, cuenta las peripecias

de su vida con los amos anteriores. D<sup>a</sup> Juana se presenta a él como D.Gil a quien, por cierto, Caramanchel encuentra extraño. Caramanchel le buscará una posada.

\* Acto II, escena 3

Modificación:

- el padre de D<sup>a</sup> Juana (D.Pedro) y el de Caliste (Amidor) reciben la carta del padre de D.Martin/D. Gil y del padre de Oronte; en la obra de Boisrobert, de manos de Cassandre/Oronte, y en la de Tirso, de manos de D.Martin/D.Gil.

Acto I, escena 4

Supresión:

- D.Juan está triste, ruega a D<sup>a</sup> Inés que no vaya a la huerta. D<sup>a</sup> Juana contesta que su prima la invitó. D.Juan está inquieto aunque no sabe con certeza por qué motivo. D<sup>a</sup> Inés propone, pues, que vaya él también a la huerta y asegura que, sólo él, ha de ser su esposo. D.Pedro lo oye y se sorprende de ello.

Acto I, escena 5

Supresión:

- D.Pedro advierte a su hija, D<sup>a</sup> Inés, que no se apresure en prometer casarse con D.Juan; él tiene pensado darle un mejor esposo, un caballero de Valladolid. D<sup>a</sup> Inés protesta diciendo que si faltan hombres en Madrid para que su padre tenga que recurrir a ese ardid. Se sorprende, indignada, de que su padre le imponga un marido y que no tenga en cuenta sus sentimientos.

Aunque la reacción de D<sup>a</sup> Inés y de Caliste sean distintas, aquélla protesta y

Caliste se somete a la voluntad de su padre; en la obra de Boisrobert el padre también impone su voluntad.

#### Acto I, escena 6

##### Supresión:

- D<sup>a</sup> Juana acude a la huerta donde le dijeron que se encontraría con D.Martin y D<sup>a</sup> Inés.

#### Acto I, escena 7

##### Supresión:

- encuentro de Caramanchel y de D<sup>a</sup> Juana; aquél duda de que D<sup>a</sup> Juana/D.Gil sea un hombre. Esta cuenta que va a ver a una dama a quien quiere. Burlas de Caramanchel.

#### Acto I, escena 8

##### Supresión:

- músico interpretando una canción. D<sup>a</sup> Clara, D<sup>a</sup> Inés y D.Juan están en la huerta: comentarios sobre el lugar. Llegan D<sup>a</sup> Juana/D.Gil y Caramanchel. Esta se presenta a los demás. D<sup>a</sup> Inés está impresionada por la gallardía de D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. Comentarios sobre el nombre de Gil. Galanteo de D<sup>a</sup> Juana/D.Gil con D<sup>a</sup> Inés. D.Juan reacciona enojado. Se jura a sí mismo que D<sup>a</sup> Inés será suya. D<sup>a</sup> Inés y D<sup>a</sup> Clara quedaron prendadas con D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. D<sup>a</sup> Inés le dice a D<sup>a</sup> Juana/D.Gil que sabe que vino para ser su esposo y que está enamorada de él. Le pide que vaya a su casa. D<sup>a</sup> Juana/D.Gil irá por la noche a rondarla.

#### Acto I, escena 9

Supresión:

- D<sup>a</sup> Inés confiesa a D<sup>a</sup> Clara que está enamorada de D<sup>a</sup> Juana/D.Gil.

Acto I, escena 10

Supresión:

- D<sup>a</sup> Inés le cuenta a su padre que vió a D.Gil y que lo ama. D.Pedro intrigado, pregunta a D.Martin cuándo vió a su hija. D.Martin/D.Gil se muestra muy contento de gustarle a D<sup>a</sup> Inés. Esta contesta que a D.Martin no lo ha visto nunca y que no es ése el D. Gil que ella conoce. D.Pedro afirma que D.Gil es el caballero que está con ellos en ese momento. D<sup>a</sup> Inés insiste en que su D.Gil es D.Gil de las calzas verdes y que es muy distinto de éste.

Acto II, escena 1

- D<sup>a</sup> Juana cuenta a Quintana el enredo que ha creado refiriéndose a sucesos anteriores: D<sup>a</sup> Inés rechaza a D.Martin, quiere a D<sup>a</sup> Juana/D.Gil, D<sup>a</sup> Clara también lo quiere, Caramanchel es un buen criado; D<sup>a</sup> Juana adoptó la identidad de D<sup>a</sup> Elvira para seguir urdiendo el enredo. Quintana tendrá que avisar a D.Martin de que D<sup>a</sup> Juana está en un convento y de que está embarazada.

Acto II, escena 2

Supresión:

- reproches de D.Juan a D<sup>a</sup> Inés por haberse enamorado de un jovenzuelo como D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. D<sup>a</sup> Inés le explica que dicho D.Gil se habrá burlado de ellos. Ella aborrece al otro D.Gil (D.Martin) con quien su padre la quiere casar.

De esta escena Boisrobert conserva sólo el hecho de que D.Juan amenaza con matar a D.Martin /D.Gil.

### Acto II, escena 3

#### Supresión:

- D<sup>a</sup> Inés piensa que si D.Juan matara a D.Martin/D. Gil, su padre no podrá llevar a cabo el desposorio que quiere realizar por ser D.Martin muy rico.

### Acto II, escena 4

#### Supresión:

- llega D<sup>a</sup> Inés a casa de D<sup>a</sup> Juana/D<sup>a</sup> Elvira (vestida de mujer).

### Acto II, escena 5

#### Supresión:

- D<sup>a</sup> Juana le cuenta su historia: su compromiso con un tal D.Miguel, el acuerdo de los padres de éste y de D<sup>a</sup> Inés para casarlos por interés.
- D<sup>a</sup> Juana miente a D<sup>a</sup> Inés contándole una historia muy enrevesada: un primo de D.Miguel llamado D.Gil y amigo de un tal D.Martin iba a casarse con ella. Como D.Martin, prometido por su padre a D<sup>a</sup> Inés, estaba ya comprometido con otra dama llamada D<sup>a</sup> Juana, D.Martin le propuso dicho enlace a D.Gil a quien le interesó, dada la dote de D<sup>a</sup> Inés. Al alabar D.Gil a D.Miguel la belleza y la riqueza de D<sup>a</sup> Inés, éste se entusiasmó con ello sobre todo por lo último; D.Miguel, engañando, pues, a D<sup>a</sup> Juana y hurtándole la carta dirigida a D.Pedro, se marchó para Madrid para casarse con D<sup>a</sup> Inés. Añade que D.Gil (en ese caso D<sup>a</sup> Juana/D.Gil) está enamorado de D<sup>a</sup> Inés, y que ella ama a D.Miguel. Alquila una casa cerca de la de D<sup>a</sup> Inés para estar al tanto de los acontecimientos, dado que D.Pedro prometió D<sup>a</sup> Inés a D.Miguel.



D<sup>a</sup> Inés se admira de que el verdadero D.Gil sea el de las calzas verdes: D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. Piensa rechazar a D.Miguel dado que tiene mujer. D<sup>a</sup> Juana se alegra de haber engañado a D<sup>a</sup> Inés que trata de *boba*.

#### Acto II, escena 6

##### Supresión:

- Quintana cuenta a D.Martin que D<sup>a</sup> Juana se encuentra en un convento a punto de dar a luz. D.Martin está convencido que D<sup>a</sup> Juana fue a Madrid, persiguiéndole. Mintiéndole a Quintana, dice que fue a Madrid para solicitar un cargo pero que, estando D<sup>a</sup> Juana en ese estado, volverá de inmediato a Valladolid.

- Quintana va a anunciar la buena noticia a D<sup>a</sup> Juana. D.Martin piensa que hizo bien en no decirle a Quintana en qué lugar lo conocen por D.Gil. Quintana se pregunta cómo terminará todo este embrollo.

Boisrobert conserva sólo el hecho de que D<sup>a</sup> Juana (Cassandre) murió y que el criado miente.

#### Acto II, escena 7

##### Supresión:

- D.Martin piensa que debe volver a Valladolid porque va a ser padre.

#### Acto II, escena 8

##### Supresión:

- D.Juan y D.Martin/D.Gil discuten del problema que se plantea con D<sup>a</sup> Inés:  
- D.Juan afirma que D<sup>a</sup> Inés prefiere someterse a la voluntad de su padre antes que a su inclinación.

Boisrobert conserva sólo el hecho de que D. Juan reta a D.Martin a un

duelo; en la obra de Boisrobert, los personajes son Cléante y Oronte.

#### Acto II, escena 9

##### Supresión:

- D.Martin está decidido a casarse con D<sup>a</sup> Inés si ésta así lo quiere.

#### Acto II, escena 10

##### Supresión:

- D.Martin recibe varias cartas que entrega su criado Ossorio: una dirigida a D.Gil de Albornoz, otra de su padre y otra dirigida a un mercader. Su padre le comunica que mande a su criado a recoger el dinero que manda a casa de un mercader, pero que no vaya él puesto que éste lo conoce; le avisa que D<sup>a</sup> Juana lo siguió a Madrid y que se case pronto con D<sup>a</sup> Inés para acabar con *todas esas marañas*.

- D.Martin piensa entretener a D<sup>a</sup> Juana, por el momento, mandándole una carta, casarse con D<sup>a</sup> Inés cuanto antes, y decirle luego a D<sup>a</sup> Juana que coja los hábitos.

#### Acto II, escena 11

##### Supresión:

- Aguilar, un paje, anuncia a D.Martin/D.Gil que D. Pedro quiere que se case ese mismo día con D<sup>a</sup> Juana.

#### Acto II, escena 12

##### Supresión:

- D<sup>a</sup> Juana/D.Gil cuenta a Caramanchel que estuvo escondido en casa de D<sup>a</sup> Elvira. Este encuentra las cartas dirigidas a D.Martin/D.Gil; D<sup>a</sup> Juana se alegra

de haber encontrado dichas cartas.

### Acto II, escena 13

#### Supresión:

- D<sup>a</sup> Inés comunica a su padre que el D.Gil que le da por marido es fingido, que, en realidad, se llama D.Miguel, que está casado con D<sup>a</sup> Elvira, que es de Burgos, y que D<sup>a</sup> Elvira viene en su busca; añade que el verdadero D.Gil es el caballero que conoció en la huerta: D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. D<sup>a</sup> Inés le cuenta, además, todo el enredo referente al robo de las cartas etc.

### Acto II, escena 15

#### Supresión:

- con la carta de D.Andrés, padre de D.Martin, Quintana, el criado de D<sup>a</sup> Juana fue a cobrar la libranza que éste le mandaba a su hijo.

- D<sup>a</sup> Juana confiesa a Quintana que es D.Gil, Elvira y D<sup>a</sup> Juana.

- Ossorio y D.Martin comentan que D.Gil de las calzas verdes cobró la libranza en su lugar.

### Acto III, escena 1

#### Supresión:

- mintiéndole a D.Martin, Quintana dice que D<sup>a</sup> Juana murió de parto.

- D.Martin piensa que todos los contratiempos que tiene deben ser debidos a encantamientos.

- Quintana le cuenta que en Valladolid, D<sup>a</sup> Juana aparece como alma en pena, vestida de hombre y diciendo que perseguirá a D.Martin. Este confiesa que su conducta fue reprobable. Piensa decirle misas a D<sup>a</sup> Juana para que no lo persiga

más.

Acto III, escena 2

Supresión:

- Caramanchel entrega una carta a D<sup>a</sup> Inés que está dirigida a D<sup>a</sup> Elvira; D<sup>a</sup> Inés la lee; en ella D.Miguel dice que, aunque vaya a ver a D<sup>a</sup> Inés, es a ella a quien ama. D<sup>a</sup> Inés está enojada.

Acto III, escena 3

Supresión:

- D<sup>a</sup> Inés comenta que D<sup>a</sup> Clara pretende también a D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. Piensa decirle a D.Juan que mate a D.Martin para poder casarse con D<sup>a</sup> Juana/D.Gil.

Acto III, escena 4

Supresión:

- Quintana informa a D<sup>a</sup> Juana de la actitud de D.Martin ante las noticias que le dió. D<sup>a</sup> Juana pretende que su padre le pida cuentas a D.Martin por la muerte de su hija.

Acto III, escena 5

Supresión:

- D<sup>a</sup> Clara se declara a D<sup>a</sup> Juana/D.Gil.
- Este dice que ella le impresionó, pero que no se atrevía a pretenderla; reconoce que quedó prendado con ella.

Acto III, escena 6

Supresión:

- D<sup>a</sup> Inés espía el galanteo entre D<sup>a</sup> Clara y D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. Ambos quedan en

verse para concertar su boda.

### Acto III, escena 7

#### Supresión:

- D<sup>a</sup> Inés acusa a D<sup>a</sup> Juana/D.Gil de embustero, de haberlas engañado a D<sup>a</sup> Elvira y a ella así como a D<sup>a</sup> Clara. Este niega el galanteo entre él y D<sup>a</sup> Clara. Ira de D<sup>a</sup> Inés. D<sup>a</sup> Juana confiesa que ella es D<sup>a</sup> Elvira. D<sup>a</sup> Juana cuenta que temía que D<sup>a</sup> Inés amara a D.Miguel; le mandó la carta para comprobar si ésta intentaba quitarle a D.Miguel. D<sup>a</sup> Juana/Elvira le comenta que D.Gil ama a D<sup>a</sup> Inés.

### Acto III, escena 8

#### Supresión:

- D.Juan interroga a Caramanchel sobre D.Gil. D.Juan pretende acabar con los D.Giles.

### Acto III, escena 9

#### Supresión:

- D<sup>a</sup> Juana en atuendo femenino. Burlas y comentarios de Caramanchel que ha conocido a D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. D<sup>a</sup> Inés dice que esa dama es D<sup>a</sup> Elvira. Esperan ambas a D.Gil.

### Acto III, escena 10

#### Supresión:

- D.Juan piensa que matará a los D.Giles o que tendrán que matarle a él.

### Acto III, escena 11

#### Supresión:

- Caramanchel está esperando a D.Gil.

### Acto III, escena 12

#### Supresión:

- D.Juan y Caramanchel están en la calle y D<sup>a</sup> Juana/Elvira y D<sup>a</sup> Inés en el balcón. Llega D.Juan disfrazado de D.Gil. D<sup>a</sup> Inés le dice que es a él a quien ama.

### Acto III, escena 13

#### Supresión:

- D.Martin pregunta a Ossorio si puede ser que otro pretendiente de D<sup>a</sup> Inés se haya disfrazado de D.Gil de las calzas verdes; para no desmerecer en nada, D.Martin lleva las calzas verdes también.

### Acto III, escena 14

#### Supresión:

- a D.Martin/D.Gil le parece ver a D<sup>a</sup> Juana. D.Juan lo reta en duelo. Caramanchel no reconoce en ninguno a su D.Gil. D<sup>a</sup> Inés y D<sup>a</sup> Juana piensan que el segundo D.Gil es D.Miguel. D<sup>a</sup> Juana no conoce al último D.Gil que llegó. D.Martin parece ver a D<sup>a</sup> Juana y ruega a su alma en pena que cese su persecución.

### Acto III, escena 15

#### Supresión:

- D.Juan se extraña de que D.Martin haya evitado el enfrentamiento con su plegaria. D<sup>a</sup> Juana se va, diciendo, que Valdivieso, el criado, la espera.

### Acto III, escena 16

Supresión:

- D<sup>a</sup> Clara, disfrazada de D.Gil, viene a comprobar si D.Gil ronda a D<sup>a</sup> Inés. Sorpresa de Caramanchel por la aparición de otro D.Gil. D<sup>a</sup> Inés cree reconocer a D.Gil por la voz. D.Juan reta a D<sup>a</sup> Clara/D.Gil. D.Juan pretende ser D.Gil y declara que ama a D<sup>a</sup> Inés.

Acto III, escena 17

Supresión:

- llega D<sup>a</sup> Juana/D.Gil; comunica a D<sup>a</sup> Clara que ama a D<sup>a</sup> Inés. Se juntan los tres D.Giles. D.Juan amenaza con matar a los demás si no se van. Quintana hiere a D.Juan.

Acto III, escena 18

Supresión:

- lamentaciones de D.Martin por la persecución de los D.Giles.

Acto III, escena 19

Supresión:

- D.Diego llega con un alguacil para prender a D.Martin: le acusan de haber matado a su esposa.

Acto III, escena 20

Supresión:

- Celio, primo de D<sup>a</sup> Clara, viene a pedirle a D.Martin/D.Gil que cumpla la palabra de matrimonio que le dió a ésta. D.Martin, desesperado, quiere matarse. D.Antonio afirma lo mismo que Celio. D.Martin afirma ser D.Gil, pero no el de las calzas verdes; como lleva calzas verdes no lo creen.

### Acto III, escena 21

#### Supresión:

- Fabio afirma que D.Martin es quien hirió a D.Juan. Celio le pide al alguacil que lleve a D.Martin a la cárcel. D.Martin no entiende por qué lo acusan de culpas que no cometió.

### Acto III, escena 22

#### Supresión:

- encuentro de D<sup>a</sup> Juana y de D.Diego, su padre. Esta confiesa que ella fingió ser D.Gil. D.Martin se alegra de que, al fin, cesen las persecuciones y se disculpa. D.Juan se casará con D<sup>a</sup> Inés.

### Acto III, escena 23

#### Supresión:

- llegada de D.Pedro, padre de D.Martin. Se van todos a celebrar las tres bodas. Boisrobert conserva para su obra la celebración de las tres bodas, aunque con la modificación que indicamos anteriormente respecto a la de los criados, que sustituyen a la de D<sup>a</sup> Clara y D.Antonio.

#### 3.4.2.7.- Adaptaciones realizadas por el autor

##### 3.4.2.7.1.- Modificaciones con implicaciones en el argumento

Como ya incidimos en ello en el apartado (3.4.2.5.2), Boisrobert no realiza una adaptación siguiendo, escena a escena, al modelo español desde el punto de vista argumental sino que elige los principales elementos argumentales de éste, que constituyen



la espina dorsal del modelo español y de su obra, a la que aporta sus propios elementos argumentales, descartando la mayoría de los elementos argumentales secundarios, excepto algunos que introduce en su obra.

Para configurar con más precisión los elementos argumentales que Boisrobert conserva del modelo español, los exponemos a continuación:

- un caballero (Oronte) que vive en otra ciudad (Burdeos) va a casarse con una dama de la corte de París. Ella ama a otro caballero (Cléante), pero su padre (Amidor) le prometió a aquél porque es más rico; el padre del caballero concertó igualmente dicha boda porque la dama es rica, aunque su hijo esté comprometido con otra dama (Cassandre o D<sup>a</sup> Juana).

- El padre del caballero (Oronte) le manda una carta al padre (Amidor) de la dama.

- Cassandre le cuenta sus desgracias a Damis, su criado, e informa de sucesos ocurridos antes del inicio de la acción.

Esta es la única escena que Boisrobert imita fielmente en cuanto a su contenido argumental, reduciendo su extensión y omitiendo las descripciones y los numerosos detalles incluidos en las narraciones del modelo español, como lo hizo en las obras estudiadas anteriormente.

- Cassandre/Oronte o (D<sup>a</sup> Juana/ D.Gil) se presenta ante Caliste, disfrazada de hombre, pretende ser Oronte (o D.Martin) y que Caliste se enamore de él para que rechace al verdadero Oronte.

- Oronte (o D.Martin) engaña a Cassandre sobre el motivo de su viaje.

- Cléante (o D.Juan) reta a su rival (Cassandre/Oronte); en la obra de Tirso, D.Juan reta

a D<sup>a</sup> Clara/D.Gil.

- Cléante (o D.Juan) adopta la identidad de Oronte (D.Gil).
- A Oronte (o D.Martin) le parece ver a Cassandre (o D<sup>a</sup> Juana) por la calle.
- Cassandre confiesa a Caliste que es mujer y toda la verdad sobre Oronte y ella. D<sup>a</sup> Juana confiesa a D<sup>a</sup> Inés que es mujer, pero que se llama Elvira.

En este caso Boisrobert descartó la complicadísima intriga urdida por D<sup>a</sup> Juana con la identidad de Elvira.

- Philipin, el criado de Oronte (o D.Martin) le miente a éste para hacerle reaccionar. Ambos le cuentan que Cassandre (o D<sup>a</sup> Juana) murió.
- Todos asedian a Oronte (o D.Martin) excepto Amidor y Gyron para que no se case con Caliste; en la obra de Tirso el único que está a favor de D.Martin es D.Pedro.
- Se celebran tres bodas en el desenlace: la de Cassandre y Oronte (D<sup>a</sup> Juana y D.Martin), la de Caliste y Cléante (D<sup>a</sup> Inés y D.Juan).

Boisrobert sustituye la tercera boda por la de los criados, Lisette y Philipin, dado que la tercera pareja de la obra de Tirso (D<sup>a</sup> Clara y D.Antonio) no figuran en su reparto.

#### 3.4.2.7.2.- Cambio de lugar

Boisrobert sitúa su obra en París y sustituye Madrid por París, y Valladolid por Burdeos, lugar de residencia de Don Gil y de Oronte, respectivamente.

En el modelo español, el autor alude a varias ciudades y pueblos de España: Burgos, Segovia, Espolón, Esqueva, al Manzanares, y a varios rincones de Madrid como

la calle de las Urosas (I, 2), el mesón de Paredes (II, 8), la Puerta de Guadalajara (II, 10) que Boisrobert suprime, evidentemente. Hay incluso una alusión a la terminología de un tipo de juego de la época: el criado Caramanchel habla de *chilindrón* y de *capadillo* (I, 6).

En este aspecto, Boisrobert no conserva ningún elemento de la obra de Tirso; inserta en su obra elementos franceses, aunque menos numerosos que los elementos aportados por Tirso; los personajes hablan de la región de *la Gascogne* (IV, 6), de sus habitantes, de algunas tiendas de París: *chez Prud' homme*, *chez les Rousseaux*, de la zona de *Le Palais* (I, 3) e igualmente del típico *paté* (I, 3) y se menciona el dinero de Francia (*écus* y *louis*).

Por tanto, Boisrobert afrancesa su obra en este aspecto e inserta la acción del modelo español en un contexto francés.

#### 3.4.2.7.3.- Utilización de apartes y monólogos

La obra de Tirso consta de 87 apartes, mientras que Boisrobert reduce su número a 21, siguiendo la tendencia de los autores de su época, que intentaban reducir al mínimo su utilización por considerar inverosímil la función del aparte en sí.

Referente a los monólogos, hemos comprobado que en la obra de Tirso hay 9, mientras que en la obra de Boisrobert no hay ninguno; Boisrobert se atiene también, en este caso, a la tendencia de los autores de su generación, que no eran partidarios de la utilización del monólogo por considerar dicha situación inverosímil.

### 3.4.2.8.- Otras particularidades de la obra

#### 3.4.2.8.1.- Indicaciones escénicas

Observamos que Boisrobert indica escasas veces que los personajes se van; *elles sortent à la rue* (IV, 2) es la única indicación que da en este caso. Tirso, por el contrario, se esmera en ello.

Boisrobert tampoco indica el lugar en que transcurren las distintas escenas, aunque por las situaciones se deduce que la mayor parte ocurren en casa de Amidor; un personaje habla del lugar en el que se encuentran él y otro personaje sólo en dos ocasiones, cuando Amidor dice: *autour de ma maison* (III, 5) y *le voici dans la place* (IV, 3); Cassandre: *au coin de cette place* (III, 4) y Oronte: *j'ai vu ma Cassandre au coin de cette rue* (III, 4).

Por tanto, comprobamos una total despreocupación por parte de nuestro autor en cuanto a las indicaciones escénicas referentes al lugar, dadas las deficiencias escenográficas de la época, como lo señalamos anteriormente en el caso de *La Jalouse d'elle-même* y de *La Folle Gageure*; sin embargo, Boisrobert utiliza el procedimiento, antes descrito, mediante el que los personajes indican el lugar en el que se desarrolla la escena por algún comentario.

Por otra parte, Boisrobert no recoge en su obra el elemento *calzas verdes* que caracteriza a D.Gil, permite que el público lo reconozca y da lugar a equívocos y situaciones cómicas.

### 3.4.3.- Personajes

Boisrobert suprime gran número de personajes de la obra de Tirso: D<sup>a</sup> Clara, prima de D<sup>a</sup> Inés; D.Diego, padre de D.Juan; D.Antonio, un caballero que se casará con D<sup>a</sup> Clara en el desenlace; Celio, primo de D<sup>a</sup> Clara; Fabio y Decio, dos jóvenes; Valdivieso, escudero de D<sup>a</sup> Juana/D<sup>a</sup> Elvira; Aguilar, el alguacil, los músicos y Caramanchel.

Sin embargo, añade otros personajes a su obra como son Lisette, la criada de Caliste; Fenice, la madre de Caliste; Me Yves, hermano de Lisette y falsificador, y Gyron, amigo de D.Fernand, padre de Oronte.

Hemos de señalar, como elemento poco común en las Comedias, la presencia del personaje de la madre que, generalmente, no aparece, o que suele tener un papel muy discreto; en la obra de Boisrobert, Fenice, la madre de Caliste, es uno de los personajes importantes que se oponen, además, a la voluntad del padre, máxima autoridad en la obra, respecto a sus proyectos de boda para su hija.

He aquí la relación de los personajes de la obra de Boisrobert y sus homólogos del modelo español que nuestro autor ha conservado:

Cassandre	_____	D <sup>a</sup> Juana
Oronte	_____	D.Martin
Caliste	_____	D <sup>a</sup> Inés
Cléante	_____	D.Juan
Amidor	_____	D.Pedro
Philipin	_____	Ossorio, criado de
		D.Martin
Damis	_____	Quintana, criado de
		D <sup>a</sup> Juana

### 3.4.3.1.- Perfil de los personajes-tipo

#### La dama

Cassandre y D<sup>a</sup> Juana son ambas valientes: van tras su prometido o marido para intentar impedir la boda que concertó el padre de éste. Ambas visten de hombre y toman la identidad de Oronte y de D.Gil para conquistar a Caliste, la prometida de Oronte (o D<sup>a</sup> Inés), y urdir algún otro engaño para impedir la boda. D<sup>a</sup> Juana, sin embargo, se empeña en engañar a los demás personajes y crea una situación más complicada aún.

Ambas aman al galán (Oronte; D.Martin) y se atreven a todo para conseguir su objetivo; lo asedian con sus engaños e intrigas y manipulan a la mayoría de los personajes, excepto a su criado (Damis; Quintana), que es su persona de confianza.

#### Caliste

Caliste y D<sup>a</sup> Inés deben someterse a la decisión de su padre, que les concertó la boda con un caballero al que no conocen. El personaje de Boisrobert es más sumiso que el de Tirso: Caliste se conforma con lamentarse de su suerte porque ama a Cléante, pero se remite siempre a los demás (Lisette, su criada; Fenice, su madre, o Cléante) para intentar encontrar una solución e impedir la boda con Oronte.

El personaje de Tirso, D<sup>a</sup> Inés, se muestra más despreocupada respecto a su pretendiente D.Juan; no parece que lo ame, piensa incluso en utilizarlo para que mate a

D.Martin y poder casarse con D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. Boisrobert no conservó esa faceta calculadora del personaje y desprovista de escrúpulos. D<sup>a</sup> Inés no se opone a la decisión de su padre porque ama a D.Juan, sino que argumenta que el amor es espontáneo y no admite que su padre no tenga en cuenta su inclinación.

Sin embargo, ambos personajes cambian de objeto amoroso, en cuanto aparece Cassandre/Oronte y D<sup>a</sup> Juana/D.Gil. El personaje de Boisrobert resulta ser más comedido que el del modelo español y adopta una actitud más digna, aunque más sumisa que D<sup>a</sup> Inés.

### El galán

#### Oronte

Oronte y su homólogo D.Martin engañan a su prometida respectivamente (Cassandre y D<sup>a</sup> Juana) para contraer matrimonio con una dama rica, concertado por los padres de ambos.

Existe una diferencia sustancial entre ambos personajes: mientras Oronte acude a París para obedecer a su padre, recuerda a Cassandre, y piensa ganar tiempo para ver si su padre cambia de opinión respecto a dicho enlace, D.Martin engañó a D<sup>a</sup> Juana con premeditación y piensa llevar a cabo su enlace con D<sup>a</sup> Inés. Incluso cuando Quintana, el criado, le anuncia que D<sup>a</sup> Juana está embarazada, piensa casarse con D<sup>a</sup> Inés y sugerirle a D<sup>a</sup> Juana que tome los hábitos.

Por tanto, D.Martin demuestra no tener escrúpulos. Boisrobert suprimió esa

faceta del personaje, otorgándole mayor dignidad al suyo, que acude a París por obediencia hacia su padre.

### Cléante

Este personaje en ambas obras (D.Juan en la obra de Tirso) ama a la dama (Caliste y D<sup>a</sup> Inés). Intenta por todos los medios impedir la boda de su amada con otro caballero (Oronte; D.Martin/D.Gil). Ambos retan en duelo a su rival o rivales: Cléante, a Cassandre/Oronte; D.Juan, a varios D.Giles, es decir D<sup>a</sup> Clara y D.Martin. En este caso, Boisrobert no se atuvo a las normas de *bienséance*, según las cuales no se consideraba apropiado representar escenas de violencia; en esta obra, la violencia está latente en la persona de Cléante, que reta en duelo a los demás, y en la de Amidor.

### La figura de la autoridad

#### Amidor

El padre de la dama (D.Pedro en la obra de Tirso) concierta la boda con un caballero más rico sin tener en cuenta los sentimientos de su hija, incluso conociendo su inclinación por otro caballero. Estos personajes son los que detentan el poder y la autoridad, e imponen sus criterios, sin tener en cuenta la opinión ni los sentimientos de los demás.

Ambos se dejan engañar por los demás personajes, pero observamos mayor desconfianza en Amidor ante los sucesos extraños y los equívocos que se producen.



El personaje de Boisrobert es, al contrario de lo que exige la *bienséance*, muy violento: le pega a Philipin y le produce una herida a Lisette para obligarla a confesar la verdad.

### Los criados

#### Lisette

Como la típica criada de las Comedias, Lisette es la confidente de su ama y la ayuda en sus empresas sentimentales. Lisette es un personaje lleno de recursos en contraposición con su ama, Caliste, que, como dijimos antes, es sumisa y se remite a los demás para que le solucionen los problemas. Lisette recurre a su hermano Me Yves para falsificar la carta dirigida a Amidor; tiene sus propias preferencias respecto a la elección de esposo para su ama: cuando ésta, no sólo se somete a la decisión de su padre, sino que siente cierta inclinación hacia Cassandre

/Oronte, Lisette decide avisar a Cléante del cariz que están tomando los acontecimientos.

El personaje de Lisette destaca más que ningún otro criado de la obra de Tirso, que quedan todos en un segundo plano; participa activamente en el desarrollo de la intriga, tiene sus propios criterios y los lleva a cabo mediante una actuación concreta.

#### Philipin

Philipin, criado de Oronte cumple la función de Quintana, criado de D<sup>a</sup> Juana, en cuanto a participación activa en la acción; es quien miente a Oronte acerca de Cassandre para poner a prueba sus sentimientos, obligarle a reaccionar y a cambiar sus propósitos.

### Damis

Criado de Cassandre Damis, asume la función de confidente de su ama, como la que tiene Quintana con su ama D<sup>a</sup> Juana.

### 3.4.3.2.- Otros personajes

#### Fenice

Boisrobert introduce con Fenice el personaje de la madre, que no aparece prácticamente en las Comedias, o cuyo papel es insignificante. En la obra de Boisrobert, la madre es un personaje relativamente importante que apoya a su hija y que actúa en contra de la voluntad de su marido, favoreciendo y permitiendo que se utilicen todos los ardidés posibles para engañarle y vencer, de ese modo, al marido elegido por éste para su hija.

#### Me Yves

Este personaje participa en la acción como falsificador de la carta dirigida a D. Pedro y para asediar a Oronte con otros engaños. Se caracteriza por su falta de escrúpulos y su cobardía: cuando se siente atrapado, acusa a sus cómplices de haberle engañado para justificarse ante Amidor.

#### Gyron

Gyron es amigo del padre de Oronte; es un personaje meramente funcional: asegura a Amidor que Oronte es el verdadero Oronte, cuando se produce la confusión respecto a ello.

#### 3.4.3.3.- Actantes-símbolo

El amor es el único actante-símbolo de ambas obras; es el que impulsa a Cassandre a realizar toda clase de proezas como vestirse de hombre, ir tras su prometido y utilizar todos los medios a su alcance para impedir la boda de Oronte con Caliste y volver a recuperar a éste.

La misma fuerza lleva a Cléante, con la ayuda de Fenice, Lisette y Me Yves, a intentar descartar a Oronte mediante engaños e, incluso, retándolo en duelo para preservar el amor que le une a Caliste.

Por tanto, el amor es el que impulsa la relación Cassandre/Oronte y Cléante/Caliste, mientras que su manifestación es nula en la relación Caliste/Oronte dado que ésta se caracteriza por su sometimiento y por su pasividad; en la relación Oronte/Caliste es inexistente, puesto que éste se somete a la decisión de su padre exclusivamente.

#### 3.4.3.4.- Esquema actancial

El amor es el destinador que impulsa a los destinadores (Cassandre y Cléante) a actuar para lograr sus objetivos; en ambas obras queda muy clara la relación actante-sujeto y actante-objeto representada por Cléante/Caliste y Cassandre/Oronte y sus homólogos en la obra de Tirso:

actante-sujeto

Cléante

Cassandre

ama a

ama a

actante-objeto

Caliste

Oronte

Existe cierta diferencia en la relación Caliste/Cléante y D<sup>a</sup> Inés/D<sup>a</sup> Juana, como lo señalamos anteriormente en el apartado que trataba de la dama. Hemos constatado que, al principio de la acción, el personaje de Boisrobert, Caliste, parece amar realmente a Cléante, pues se lamenta de su desgracia debido a la boda concertada por su padre con Oronte, aunque, como lo indicamos antes, es tan mudable como D<sup>a</sup> Inés; sin embargo ésta considera a D.Juan con mayor desenvoltura. Por tanto, la relación - Caliste ama a Cléante - y - D<sup>a</sup> Inés ama a D.Juan - no es constante como lo es a la inversa, lo que permite la intromisión de Oronte y de D.Gil en dicha relación y la aparición del conflicto. De algún modo, la inclinación de D<sup>a</sup> Inés por D<sup>a</sup> Juana/D.Gil puede parecer más lógica que la de Caliste: sabedora de la noticia de su compromiso, D<sup>a</sup> Inés muestra menos tristeza que Caliste y menos interés hacia D.Juan, aunque se planteaba su boda con él, con lo cual su nueva inclinación hacia D.Gil resulta más lógica. Por el contrario, Caliste pasa de amar a Cléante y de estar afligida por la decisión de su padre, a un enamoramiento repentino; este cambio de objeto amoroso, de un personaje, propiciado por una circunstancia, es típico de las Comedias en las que algunos personajes carecen de consistencia, como es el caso de Caliste quien, en el desenlace, vuelve a su primer objeto amoroso.

La relación Oronte ama a Cassandre se mantiene a lo largo de la acción, aunque menos intensa que la de Cléante/Caliste o Cassandre/Oronte. A pesar de que Oronte vaya

a París a casarse con Caliste, lo hace para obedecer a su padre y no deja de recordar a Cassandre.

Sin embargo, la relación D.Martin/D<sup>a</sup> Juana es totalmente distinta; éste actúa sólo movido por su interés, desde el principio de la acción hasta el desenlace; por tanto, la relación - D.Martin ama a D<sup>a</sup> Juana - no se da en la obra de Tirso.

La relación - Caliste ama a Cassandre/Oronte - se corresponde con la de - D<sup>a</sup> Inés ama a D<sup>a</sup> Juana/D.Gil -.

En cambio, mientras que la relación - D.Martin desea casarse con D<sup>a</sup> Inés - es extremadamente clara, dada la actitud tajante de D.Martin en ese aspecto y cuyos esfuerzos están dirigidos hacia ese objetivo, la relación - Oronte desea casarse con Caliste - no lo es tanto, dada la tibieza del personaje a ese respecto.

#### Actantes-oponente

En ambas obras, el actante-oponente es el padre de Caliste, Amidor (D.Pedro en la obra de Tirso), pero es el personaje que tiene la máxima autoridad y contra el que luchan la mayoría de los demás personajes con los ardides y medios que pueden, para derrumbar su implacable autoridad, y lograr Cassandre, por su parte, sus propios objetivos, y el grupo formado por Cléante, Fenice, Lisette, Me Yves, por otra, los suyos, es decir casar a Caliste con Cléante.

En la relación - Oronte desea casarse con Caliste - los actantes-oponente son: Cassandre, Lisette, Cléante, Me Yves, Philippin y Fenice.

### Actantes-adyuvante

Los tres actantes-adyuvante que no aparecen en la obra de Tirso son: Fenice, Lisette y Me Yves; éste falsificando la carta y asediando a Oronte con sus mentiras; y Lisette, con la iniciativa de que hace gala y que mencionamos anteriormente, participan activamente como actantes-adyuvante en el curso de los acontecimientos a favor de la pareja Cléante/Caliste.

Fenice, madre de Caliste, es igualmente, un importante elemento del grupo de actantes-adyuvante; es cómplice de todas las iniciativas con vistas a descartar a Oronte.

Philipin, criado de Oronte, contribuye a la empresa de Cassandre, mintiéndole acerca de la suerte de ésta para dar un giro definitivo a la actitud de Oronte hacia ella. En la obra de Tirso, sin embargo, Quintana es quien asume esa función, pero es el criado de D<sup>a</sup> Juana.

Damis es el criado y confidente de Cassandre; tiene protagonismo en el desarrollo de la acción.

En la relación de Caliste/Oronte, Amidor es el actante-adyuvante.

Existe una diferencia fundamental entre ambas obras en este aspecto; en la obra de Tirso, D<sup>a</sup> Juana y D.Juan son los que asedian principalmente a D.Martin y, en el desenlace, se suman a ellos Celio, Fabio y Decio para defender los intereses de D<sup>a</sup> Clara, mientras que en la obra de Boisrobert existen dos grupos, desde el principio, que se ensañan con Oronte: Cassandre por una parte, y el grupo compuesto por Fenice, Cléante,

Lisette, Me Yves y Philipin, que se suma a ello en el curso de la acción.

3.4.3.5.- Análisis comparativo del número de intervenciones de los personajes

Cuadro comparativo

Amidor	78	16,3%	Dª Juana	190	30,4%
Cléante	74	15,4%	Dª Inés	154	24,6%
Philipin	71	14,8%	D.Juan	60	9,6%
Cassandre	61	12,7%	D.Martin	56	8,9%
Oronte	52	10,8%	D.Pedro	40	6,4%
Fenice	48	10 %	Quintana	7	1,1%
Lisette	45	9,4%	Ossorio	7	1,1%
Caliste	39	8,1%			
Me Yves	32	6,6%	Caramanchel	64	0,2%
Gyron	23	4,8%	Dª Clara	21	3,3%
Damis	10	2 %	D.Diego	13	2 %
			Celio	3	0,4%
Total:	478		Un alguacil	3	0,4%
Personajes suprimidos			D.Antonio	2	0,3%
			Fabio	2	0,3%
			Decio	1	0,1%
			Aguilar		0,1%
			Total	624	

Podemos comprobar por el esquema comparativo anterior que Amidor asume más protagonismo que D.Pedro, padre de Dª Inés; y señalamos anteriormente esta característica de la obra de Boisrobert en contraposición con la obra de Tirso en la que el personaje del padre, a pesar de poseer la autoridad absoluta, se destaca menos que Amidor cuya presencia se hace más patente y cuya autoridad manifiesta, incluso, utilizando la fuerza; D.Pedro, en cambio, no es violento.

En la obra de Boisrobert, en cuanto al porcentaje de intervenciones de Amidor, Cléante, Philipin, Cassandre, Oronte y Fenice, que oscilan entre el 16,3% del primero y el 10% de la última no se aprecia mucha diferencia. En la obra de Tirso no ocurre lo mismo: destacan principalmente D<sup>a</sup> Juana (30,4%) y D<sup>a</sup> Inés (24,6%), mientras que quedan en segundo lugar y con porcentajes igualados D.Juan (9,6%), D.Martin (8,95) y D.Pedro (6,4%).

Constatamos, pues, que Boisrobert trastoca el protagonismo de los personajes al realizar su adaptación, poniendo en primer plano a Amidor, relegando a Caliste a un segundo plano, mientras que en el modelo español D<sup>a</sup> Inés es la segunda protagonista después de D<sup>a</sup> Juana; Boisrobert le resta protagonismo al personaje de Cassandre que pasa a un cuarto lugar en nuestra clasificación y otorga mayor protagonismo a Philipin, criado de Oronte, que está relegado a un sexto lugar en el modelo español.

En la obra de Tirso asumen mayor protagonismo D<sup>a</sup> Juana, D<sup>a</sup> Inés y los dos galanes (D.Juan y D.Martin), aunque éstos queden en un segundo plano respecto a aquéllas.

Cléante adquiere mayor protagonismo en la obra de Boisrobert, dado su porcentaje de intervenciones que se diferencia en un 1% del de Amidor; en el modelo español, el porcentaje de intervenciones de D.Pedro se diferencia en el 20,9% del de D<sup>a</sup> Juana.

Boisrobert omite también a una serie de personajes, como lo hemos indicado en el esquema, que añaden una peripecia más a la intriga, como D<sup>a</sup> Clara, Celio, D.Anto-



nio, Fabio y Decio por una parte, o personajes funcionales como D.Diego, el alguacil, Aguilar.

Caramanchel (10,2%) tiene incluso más protagonismo que D.Juan (9,6%), por tanto, es un elemento bastante importante de la obra de Tirso del que prescindir Boisrobert.

#### 3.4.4.- Conclusión

Boisrobert realiza una adaptación parcial de la obra de Tirso, utilizando los elementos-clave de la intriga y descartando ramificaciones de ésta que complican excesivamente su entramado.

La aplicación de los parámetros *bienséance* y *vraisemblance* no se destacan en esta obra; antes bien, Boisrobert vulneró también el primero introduciendo en su obra acciones violentas: Cléante reta en duelo a Oronte, Amidor abofetea a Philipin y hiere a Lisette. Sin embargo, atenúa ciertos aspectos del galán y de la dama particularmente ruines: D<sup>a</sup> Inés espera que D.Juan mate a D.Martin para librarse de él y casarse con D<sup>a</sup> Juana/D. Gil; éste tiene una actitud carente de sentimientos humanos respecto a D<sup>a</sup> Juana; en *Les Trois Orontes*, Oronte y Caliste tienen una actitud más digna y, por ende, más acorde con la *bienséance*. Boisrobert atribuye la ruindad y la violencia a Me Yves y a Amidor.

En ambas comedias están presentes los recursos característicos de la Comedia del Siglo de Oro: el disfraz, el equívoco, la falsa identidad.

El elemento cómico está representado sólo por los juegos de palabra de Caramanchel, personaje que Boisrobert suprime, y lo cómico, de cualquier forma, no es un elemento que destaque en la obra de Tirso; por tanto la única comicidad que se manifiesta en la obra de Boisrobert la producen los equívocos.

Además de conservar sólo, a grandes rasgos, el argumento del modelo español, Boisrobert no ha traducido, en ningún momento, parte alguna de éste como lo hizo en las dos primeras obras analizadas.

Hemos de señalar que, entre todos los documentos consultados, sólo Cionarescu asegura que *Don Gil de las calzas verdes* es la fuente de *Les Trois Orontes*, como lo indicamos en nuestro apartado (3.4.1), Tallemant, Ménage y Charles Sorel mantenían, sin embargo, que la obra de Boisrobert se inspiró en la anécdota verídica de *Les Trois Racans*.

Por nuestra parte, corroboramos la afirmación de Cionarescu, dado que se verifica la similitud entre *Les Trois Orontes* y *D. Gil de las calzas verdes* como lo exponemos en nuestro estudio comparativo.

### 3.5.- Estudio comparativo de la obra *L'Inconnue* y su modelo español

#### 3.5.1.- Fuente de la obra y crítica

Boisrobert no indica la fuente de su obra en su dedicatoria; sólo alude al éxito que la misma obra obtuvo en España:

*ce dernier ouvrage qui est tout plein de surprises agréables, et qui a fait tant de bruit sous un autre titre sur tous les théâtres d'Espagne et d'Italie.*

Boisrobert dedicó esta obra a Mazarin a quien deseaba complacer y a quien se queja de su ingratitud: *je n'ai vu de toi, ni don ni bénéfice*. Hemos de recordar que, después de la muerte de Richelieu, nuestro autor cayó en desgracia.

En cuanto a las fuentes de *L'Inconnue* (1655), la mayoría de los autores consultados coinciden en *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1936) de Calderón de la Barca y *Les Fausses vérités* (1643) de d'Ouille; nos referimos a Lancaster, Horn-Monval, Guichemerre, Cionarescu, los hermanos Parfaict, Colbert.

Sin embargo, según Martinenche (1901, 401) *L'Inconnue* tiene las mismas fuentes que *Les Fausses vérités* de Ouille y *Les Engagements du hasard* de Thomas Corneille, es decir: *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *Los empeños de un acaso* de Calderón de la Barca.

Cionarescu (1983, 342) afirma que *Casa con dos puertas mala es de guardar* fue una de las obras del teatro español que más éxito consiguió en Francia y que fue imitada

por d'Ouille en *Les Fausses vérités* y por Boisrobert en *L'Inconnue*; añade: *L'Inconnue reprend Les Fausses vérités de Ouville*. (id., 278). El investigador emite el siguiente juicio crítico sobre la obra de Boisrobert: *imprime à l'action un rythme plus reposé y un peu plus d'unité* (ibid.), comparándola con la obra de Ouville.

Opinamos, por nuestra parte, como los autores citados anteriormente, que la fuente española de *L'Inconnue* es *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón y descartamos la segunda fuente que da Martinenche, *Los empeños de un acaso*, del mismo autor español; así mismo no consideramos que *La dama duende* sea la fuente de *L'Inconnue*, como lo señala Urbain, sino que dicha obra se asemeja a *Casa con dos puertas mala es de guardar* puesto que, como consta en los estudios sobre Calderón, es sabido que, dado el éxito de *La dama duende*, el autor se basó en ésta para escribir *Casa con dos puertas mala es de guardar*; la diferencia entre ambas es la de un modelo y su copia con variantes.

Aunque hemos analizado detalladamente hasta qué punto Boisrobert se inspiró en *Les Fausses vérités* de d'Ouille, hemos comprobado que ambas obras son muy parecidas, con algunas variaciones desde el punto de vista argumental. En realidad, ambas obras se ciñen al argumento del modelo español. Cionarescu considera, referente al estilo, que la obra de Boisrobert supera *Les Fausses vérités*: *Boisrobert possède mieux que son frère les secrets de la composition et de la versification*.

### 3.5.2.- Nivel argumental

### 3.5.2.1.- Resumen de la acción de la obra de Calderón

Marcela y Lisardo están enamorados. Esta debe ocultar su identidad a Lisardo porque es amigo de su hermano D.Félix: aunque Lisardo se hospeda en casa de D. Félix, éste prohibió a su hermana que hablara con él y la mandó a otras dependencias de la casa para que no estuviera bajo el mismo techo que Lisardo.

D.Félix ama a Laura, pero es desgraciado porque Laura siente celos de Nise, a quien D.Félix cortejó, antes de conocerla, y que contó falsedades a Laura acerca de éste.

Marcela cita a D.Félix en casa de Laura. Lisardo debe ocultarse en otra habitación al llegar el padre de Laura. D.Félix aprovecha la salida de Marcela y Fabio de la casa, para introducirse en ella. Cuando vuelve el padre de Laura, D.Félix debe ocultarse en otra habitación en la que descubre a un caballero; piensa que éste es amante de Laura.

Laura no puede confesar a D.Félix que el caballero que encontró oculto en la habitación estaba citado con su hermana Marcela, porque D.Félix no lo permitiría. Por tanto, todas las peripecias siguientes tienden a demostrar, aparentemente, que Laura tiene un amante.

Lisardo piensa, igualmente, que Marcela tiene un amante al encontrar al caballero oculto en la habitación. Decide marcharse para no enfrentarse con su amigo D.Félix que es, a su parecer, el amante de Marcela.

D.Félix acude a su hermana, Marcela, que es amiga de Laura, para que se entere

si aquélla tiene un amante. Marcela desea aprovechar esa oportunidad para poder vigilar a sus amantes. Cuando Lisardo ve a D.Félix con Laura, entiende que la dama desconocida no es la amante de D.Félix y acude a su cita con D.Félix, que insistió en acompañar a su amigo por el peligro que puede entrañar el encuentro en casa de una dama desconocida.

Dado que Marcela citó a Lisardo en casa de Laura, al llegar ante la casa, D.Félix piensa de nuevo que Laura le es infiel con Lisardo. El padre de Laura descubre a D.Félix en su casa, quiere matarlo para vengar su honor. Bajo la amenaza, Calabazas confiesa la identidad de Lisardo.

Marcela no apoya a Laura para demostrar su inocencia ante D.Félix, a pesar de que ésta oculta a D.Félix las citas de Marcela con Lisardo. Dada la ruindad de Marcela y para no perder a D.Félix, Laura decide contarle la verdad acerca de las citas de su hermana con Lisardo. D.Félix quiere matar a Marcela por haber mancillado su honor. D.Félix pide a Laura en matrimonio. El padre de Laura acepta. El enlace de Lisardo y Marcela se deduce también por el cariz que toman los acontecimientos.

#### 3.5.2.2.- La acción

Climène se enamora de D.Félix. D.Rémond, su hermano, le prohibió que conociera a este caballero a quien hospeda en su casa. Siendo D.Félix un gran amigo de D.Rémond, Climène teme que, dada la prohibición de su hermano, D.Félix prefiera respetar la voluntad de su amigo al amor de Climène, por ese motivo le oculta su

identidad. D.Rémond, por su parte, ama a Orante, pero ésta siente celos de Nise, una dama a quien D.Rémond cortejó tiempo ha. Climène escuchó la conversación de D.Félix y D.Rémond y reprocha a D.Félix el haber informado a D.Rémond de su relación con ella; D.Félix se sorprende de que Climène sepa lo que le contó a D.Rémond y, por tanto, piensa que D.Rémond es su amante.

Con la complicidad de Orante, Climène dio cita a D.Félix en casa de Orante; D.Félix debe ocultarse en una habitación contigua. Al ver salir a Climène y a Fabian de la casa a quien éste acompañaba hasta la suya, entra D.Rémond en casa de Orante. El padre de ésta regresa y D.Rémond debe ocultarse también en otra habitación en la que descubre a un caballero, del que siente celos, porque piensa que es el amante de Orante y a quien piensa matar. Todos los incidentes siguientes tienden a demostrar que el caballero es el amante de Orante.

Por otra parte, ésta no puede confesar a D.Rémond que dicho caballero era D.Félix, a quien Climène citó en su casa. D.Félix piensa marcharse a Sevilla, porque cree que D.Rémond es el amante de la dama desconocida. D.Rémond encarga a su hermana, amiga de Orante, la misión de informarse acerca del amante de ésta. Climène quiere aprovechar esa posibilidad para citar a D.Félix y revelar su identidad.

Climène y Orante intercambian sus domicilios para indagar en la vida de sus galanes. Al ver a Orante con Rémond, las dudas de D.Félix desaparecen y acude a la cita con la dama desconocida, acompañado de D.Rémond que no quería que su amigo fuera solo a casa de una desconocida. Al llegar ante la casa de Orante, por tanto, D.Rémond

piensa que ésta le es infiel. Fabian, padre de Orante, descubre a D.Félix en su casa y quiere matarlo para vengar su honor. Bajo la amenaza, Filipin confiesa la identidad de D.Félix y su paradero.

Para proteger a Climène, Orante no revela la verdad a D.Rémond, pero Climène no apoya a Orante para demostrar su inocencia ante D.Rémond. Para no perder a D.Rémond, Orante revela, por fin, a éste que Climène se citaba con D.Félix. D.Rémond quiere matar a Climène por haber ofendido su honor. D.Rémond pide a Orante en matrimonio. Fabian acepta.

La acción de la obra de Boisrobert se adecúa al modelo español. En ambas obras un personaje informa de los sucesos anteriores al inicio de la acción, en la escena 3 del acto I en la obra de Boisrobert, y en la escena 2 del acto I en la obra de Calderón, en lugar de hacerlo en la primera escena del acto I como se suele observar en las Comedias.

Sucesos anteriores	Inicio de la acción		Desenlace
- D.Félix, huésped de D.Rémond	Nuevo encuentro de D.Félix y de Climène	Climène informa de sucesos anteriores	Enlaces de D.Félix y Climène y D.Rémond y Orante
- Encuentros de Climène y D.Félix			
- D.Rémond y Orante se aman			

### 3.5.2.3.- Intriga

*L'Inconnue* y *Casa con dos puertas mala es de guardar* tienen la misma intriga.



Las situaciones que van a propiciar un conflicto en ambas aparecen antes del inicio de la obra; son las siguientes:

- D.Félix y D.Rémond se conocieron cuando eran estudiantes en Salamanca. Son amigos.
- D.Félix se hospeda en casa de D.Rémond.
- D.Rémond traslada a su hermana a otras dependencias durante la estancia de D.Félix y prohíbe que le hable.
- D.Rémond y Orante se aman, pero ésta siente celos de Iris.

Consideramos que, al principio de la obra, hay dos intrigas, la que implica la relación de D.Félix con Climène y la que implica la relación de D.Rémond con Orante, aunque muy pronto se entremezclan, precisamente cuando se produce la cita de Climène con D.Félix en casa de Orante; momento en que empiezan a producirse una serie de equívocos que complican las relaciones entre los galanes y las damas: D.Rémond descubre a un caballero oculto en la casa y deduce que Orante es infiel, D.Félix cree que Climène es la amante de D.Rémond.

El segundo eje de la intriga es el momento del intercambio de domicilios de Orante y Climène que trae consigo la resolución de uno de los conflictos: cuando D.Félix ve a Orante con D.Rémond, comprende que su amada desconocida no es la amante de D.Rémond.

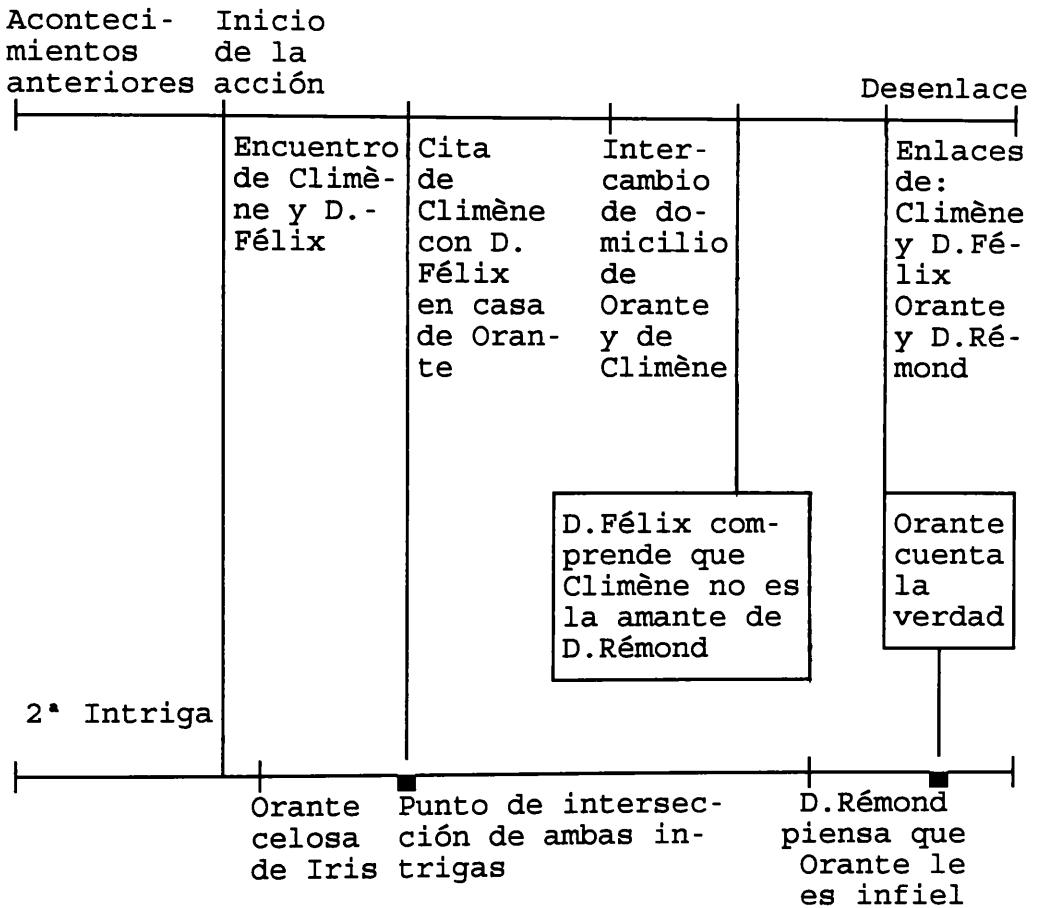
Pero en la segunda intriga aparece una nueva peripecia: D.Rémond acompaña a D.Félix a su cita con la dama desconocida y, dado que se encuentra en la casa de Orante,

piensa que ésta le es infiel.

Cuando Orante revela la verdad a D.Rémond acerca de la relación de Climène con D.Félix, se produce la resolución de este conflicto.

El desenlace no contempla, en esta obra, la boda de los criados.

He aquí el esquema de los momentos de la intriga:



### 3.5.2.4.- Resumen del argumento por situación

#### Segmento 1

##### Situación 1 Boisrobert: I, 1; Calderón: I, 1

D.Félix sigue a Climène. Requeiebros de Climène y D.Félix. Este desea ver su rostro. Climène no considera conveniente que éste sepa su identidad todavía. Promete volver a ese lugar, revelar su identidad en algún momento, y mostrar su rostro.

##### Situación 2 Boisrobert: I, 1; Calderón: I, 1

Diálogo jocoso de los criados, Filipin y Florette: éste opina que si no enseña su rostro es porque es fea. Florette responde aplicándole el mismo calificativo.

##### Situación 3 Boisrobert: I, 2; Calderón: I, 2

Comentario de D.Félix a su criado, Filipin, sobre la belleza de la dama, el misterio por el que quiere ocultarle su identidad, y su amor por ella. Filipin desconfía de esa dama a quien presta intenciones deshonestas y sugiere que D.Félix la olvide.

##### Situación 4 Boisrobert: I, 3; Calderón: I, 4

Climène habla de su amor por D.Félix y de los motivos por los que le oculta su identidad: su hermano D.Rémond es amigo suyo, le prohibió que viera a D.Félix que se aloja en su casa. Climène piensa que si éste se entera de ello, la rechazará por amistad hacia D.Rémond y por respetar su voluntad. Argumentos de Florette: D.Félix parece amarla, pero si su amor cede ante la amistad es preferible olvidarse de él. Desde su aposento, Climène y Florette pueden oír todo lo que dicen D.Rémond y D.Félix.

##### Situación 5 Boisrobert: I, 4; Calderón: I, 4 y 5

Relato de D.Rémond: estudió junto con D.Félix en Salamanca, ama a Orante, pero dicho

amor le produce tristeza porque Orante es celosa. Iris, a quien D.Rémond amó en otros tiempos, causó esos celos, enseñándole a Orante unos versos que D.Rémond escribió para ella. Riñieron. D.Rémond se marchó a Salamanca sin despedirse. D.Félix piensa que la dama cambiará de actitud. Relato de D.Félix: su estancia en Madrid motivada por unos honores militares que debe recibir, su encuentro con la dama desconocida (Climène) que oculta su identidad y su rostro. Vive en la misma calle que D.Rémond. Climène teme que con esos datos, su hermano descubra que ella es la desconocida.

#### Situación 6 Boisrobert: I, 5; Calderón: I, 6

D.Rémond y D.Félix ven venir a Lise, criada de Orante. Alivio de Climène porque D.Félix dejó de darle detalles sobre la desconocida.

#### Situación 7 Boisrobert: I, 5; Calderón: I, 6

Lise incita a D.Rémond, temeroso de la actitud de Orante, a visitar a ésta. Con su generosidad, D.Rémond hizo a Lise cómplice de su amor; Lise anima a D.Rémond y lo introducirá en casa de su ama cuando no esté su padre.

#### Situación 8 Boisrobert: I, 6; Calderón: I, 6

Climène piensa que si Lise no hubiera llegado a propósito, D.Félix habría dado suficientes detalles a D.Rémond para que descubriera que la desconocida es ella. Piensa citar, por la noche, a D.Félix, para comunicarle la verdad; para ello requerirá la ayuda de su amiga Orante.

#### Segmento 2

#### Situación 1 Boisrobert: II, 1; Calderón: I, 7

Fabian se interesa por el estado de ánimo de su hija a quien nota triste. Considera que tiene edad para casarse y, si hubiera elegido marido y fuera digno de ella, consentiría que

se casara. Se va.

Situación 2 Boisrobert: II, 2; Calderón: I, 8

Orante se lamenta de su suerte: a pesar de sentirse ofendida, ama a D.Rémond.

Situación 3 Boisrobert: II, 3; Calderón: I, 9

Comentario de Lise a su ama acerca de la tristeza de D.Rémond y de su próxima visita.

Ante Fabian, pretenderá que sobornaron a Lise y ésta se hará la desentendida. Orante habla de sus celos y de su amor.

Situación 4 Boisrobert: II, 4; Calderón: I, 10

Diálogo amoroso de Orante y D. Rémond: celos de ésta, juramentos de amor de aquél.

D.Rémond se justifica contando su antigua relación con Iris y arguyendo que ya no ama a esa dama.

Situación 5 Boisrobert: II, 5

D.Félix ordenó a Filipin que buscara a la desconocida. Quejas de Filipin respecto al iluso de su amo y a la inutilidad de dicha empresa. Sus pesquisas fueron vanas.

Situación 6 Boisrobert: II, 6

Florette partió en busca de Filipin; lo encuentra por la calle. Sabe que éste estaba buscando el domicilio de su ama. Diálogo de Filipin y de Florette sobre las artes de bruja que éste atribuye a Florette y a su ama, dado que lo saben todo, y respuesta de ésta asumiendo dicho papel. Florette pregunta si D.Félix ama realmente a Climène. Respuesta afirmativa de éste. Florette teme que su amo la sorprenda. Vuelve a casa.

Segmento 3

Situación 1 Boisrobert: III, 1; Calderón: II, 1

Climène confiesa a Orante que ama a alguien. Relato de Climène: D.Félix y su hermano

D.Rémond son amigos, éste aloja a D.Félix en su casa, alojó a su hermana en otras dependencias para evitar que estuviera bajo el mismo techo que un caballero, dado que es una joven casadera; cuenta sus paseos por la pradera para ver a D.Félix. Citó a D.Félix en casa de Orante. Fingirá que la casa de Orante es la suya. Orante omitió decirle a Climène que D.Rémond vendrá también y que podría sospechar algo.

Situación 2 Boisrobert: III, 2; Calderón: II, 2

Florette anuncia la llegada de D.Félix. Orante se va.

Situación 3 Boisrobert: III, 3; Calderón: III, 3 y 4

Encuentro de D.Félix y de Climène. Reproches de ésta por haber contado a D.Rémond su relación con ella. D.Félix cree, por tanto, que Climène es la amante de D.Rémond y se extraña de que esté informada de su conversación con D.Rémond. Climène pretende que su amiga Orante se lo contó. D.Félix se oculta en la habitación contigua debido a la llegada de Fabian.

Situación 4 Boisrobert: III, 4; Calderón: III, 4

Orante, preocupada, se queja a Climène de la situación comprometida en que está involucrada por ella. Climène propone que sugiera a Fabian que la acompañe a su casa, para que D.Félix pueda salir, mientras tanto, de su escondite sin ser visto.

Situación 5 Boisrobert: III, 5; Calderón: II, 5 y 6

Ante la extrañeza de Fabian, Climène pretende que vino a ver a Orante, de noche, porque está enferma. Fabian acompaña a Climène hasta su casa. Orante ordena a Lise que haga salir a D.Félix. Llegada de D.Rémond.

Situación 6 Boisrobert: III, 6; Calderón: II, 7

D.Rémond aprovechó la salida de Climène y de Fabian de la casa de Orante para entrar.

Inquietud de Orante por el regreso de su padre. D.Rémond va a esconderse en la habitación contigua y descubre a un caballero.

Situación 7 Boisrobert: III, 7; Calderón: II, 8

Encuentro de Fabian y de D.Rémond en la casa. Fabian se sorprende de la presencia de D.Rémond en su casa; éste aduce que vino a buscar a su hermana. Fabian desea hablar con su hija de un asunto familiar.

Situación 8 Boisrobert: III, 7

D.Rémond concibe celos del caballero que se encontró en casa de Orante. Cree que es su amante, piensa introducirse en su casa por la segunda puerta y matar a dicho caballero.

Situación 9 Boisrobert: III, 8; Calderón: II, 9

Orante comunica al caballero que puede salir de la habitación.

Situación 10 Boisrobert: III,9; Calderón: II, 10

Reproches de D.Rémond a Orante por el caballero oculto en la habitación. Orante contesta que era un criado.

Situación 11 Boisrobert: III, 10; Calderón: II, 11

Lise llega diciendo que ya acompañó al caballero a la calle por lo que D.Rémond se convence de nuevo de que se trata del amante de Orante. Esta intenta justificarse, pero no puede delatar a Climène, declara su amor a D.Rémond que no se aviene a razones y la rechaza.

Segmento 4

Situación 1: Boisrobert: IV, 1; Calderón: II, 12

D.Félix informa a Filipin que se marcha a Sevilla, al día siguiente, porque sorprendió a D.Rémond en casa de la dama desconocida. Filipin afirma que esa dama y su criada son

brujas, dado que se enteran de todo lo que hablan; descubrió algo extraño pero no lo dice.

Situación 2 Boisrobert: IV, 2; Calderón: II, 13

Climène, desesperada, porque D.Félix se marcha, quiere verlo a toda costa. A pesar de las advertencias de Florette respecto al riesgo que entraña esa decisión, Climène está decidida a ir en busca de D.Félix.

Situación 3 Boisrobert: IV, 2; Calderón: II, 13

Climène está en casa de D.Félix. Encuentro de Climène y de D.Félix. Filipin insiste, de nuevo, en que ésta tiene poderes sobrenaturales, puesto que sabe que se van. Climène cree que D.Félix conoce ya su identidad. D.Félix contesta que aún no lo sabe, pero que se marcha porque ella tiene otro amante. Llega D.Rémond. Climène se esconde en una habitación.

Situación 4 Boisrobert: IV, 3; Calderón: II, 14 y 15

D.Félix cree que el temor que siente Climène por ver a D.Rémond, se debe a que es su amante. D.Rémond, desesperado, cuenta que sorprendió a un caballero en casa de Orante. D.Félix le aconseja que olvide a su amada. Viene una dama. D.Rémond reconoce a su amada. D.Félix, perplejo, no sabe por qué D.Rémond siente celos por ésta y por qué la otra dama lo rehuye. Climène está escuchando la conversación desde su escondite.

Situación 5 Boisrobert: IV, 4; Calderón: II, 16

Orante pide a D.Félix que se vaya para poder hablar con D.Rémond. Esta confiesa que había un caballero en su casa, a quien no conoce, y que no puede decir por qué, pero que no puede revelar el motivo. Ante el escaso convencimiento de D.Rémond, Orante se dispone a contarle la verdad. Climène quiere impedirselo.



Situación 6 Boisrobert: IV, 4; Calderón: II, 16

Climène, tapada, sale de su habitación y pasa delante de Orante y de D.Rémond. Este no la conoce. Orante dice que la dama es Iris. Reproches de Orante. Discuten de nuevo sobre la cuestión del caballero oculto en casa de Orante. Ira de Orante.

Situación 7 Boisrobert: IV, 4

D.Rémond no entiende de dónde venía aquella desconocida; de no haber aparecido ésta, sabría quien es su rival. Encontró una forma de descubrirlo. Llama a su hermana.

Situación 8 Boisrobert: IV, 5; Calderón: III, 2

D.Rémond cuenta a Climène lo ocurrido en casa de Orante. D.Rémond encarga a Climène la misión de informarse de ello. Climène irá a casa de Orante por la noche.

Situación 9 Boisrobert: IV, 6

Climène se alegra de que su hermano le facilite las cosas. Irá a ver a Orante. Florette se encargará de citar a D.Félix para esa misma noche en casa de Orante. Florette advierte a su ama del peligro a que se expone de nuevo. Climène piensa revelar su identidad a D.Félix en esa ocasión.

Segmento 5

Situación 1 Boisrobert: V, 1; Calderón: III, 3

Orante cree que D.Rémond la engaña con Iris. Climène informa a Orante de que su hermano la envía para informarse de todo lo que ocurre en su casa. A iniciativa de Orante, deciden intercambiar sus domicilios respectivos para estar más pendientes de sus amantes. Ambas se encomiendan tener presente su honor.

Situación 2 Boisrobert: V, 2; Calderón III, 8

Las dudas de D.Félix acerca de Climène desaparecieron, cuando vió que D.Félix hablaba

con Orante. Se despide de D.Rémond para acudir a su cita con la desconocida. D.Rémond quisiera acompañar a D.Félix porque, según él, es arriesgado que entre en casa de una desconocida. Esperará hasta que salga de la casa.

Situación 3 Boisrobert: V, 3; Calderón: III, 4 y 8

Llega Filipin. Diálogo de D.Félix con Filipin: bromas de éste. D. Rémond acompaña a D.Félix hasta la casa de la dama desconocida. Llegan a casa de Orante. Por tanto D.Rémond cree que ésta le es infiel.

Situación 4 Boisrobert: V, 4; Calderón: III, 10

Dudas y celos de D.Rémond porque cree que la amada de D.Félix puede ser Orante.

Situación 5 Boisrobert: V, 4; Calderón: III, 10

Encuentro de Filipin y de D.Rémond. Actitud violenta de éste. Filipin insinúa que conoce a la dama que vive en esa casa. D.Rémond piensa recompensar a Filipin si le informa. Este afirma que la dama es una bruja. Amenazas de D.Rémond. Alguien llama a la otra puerta de la casa. Perplejidad de D.Rémond. Vuelve el padre de Orante.

Situación 6 Boisrobert: V, 5; Calderón: III, 11

D.Félix encomienda a D.Rémond que lleve a la dama tapada (Climène) hasta su casa para evitar la ira de su padre. D.Rémond está convencido de que se trata de Orante.

Situación 7 Boisrobert: V, 6; Calderón: III, 12

Fabian amenaza con matar a D.Félix por haberle arrebatado el honor. D.Félix no quiere enfrentarse con un anciano. Se marcha. Fabian alcanza a Filipin, que se acobarda, y confiesa que el caballero es D.Félix, que vive en casa de D.Rémond, y acompaña a Fabian hasta la casa de éste.

Situación 8 Boisrobert: V, 7; Calderón: III, 13

D.Rémond piensa haber descubierto el engaño de Orante.

Situación 9 Boisrobert: V, 7; Calderón: III, 13

Orante oye a D.Rémond conversar con una dama y hacerle reproches. Celos de Orante.

D.Rémond acompaña a Climène hasta la puerta.

Situación 10 Boisrobert: V, 7; Calderón: III, 14

Reproches mutuos de Orante y de D.Rémond que parecen haber descubierto su respectiva traición. Orante cuenta que estuvo toda la noche en casa de la hermana de D.Rémond.

Este llama a su hermana Climène para cerciorarse.

Situación 11 Boisrobert: V, 8; Calderón: III, 15

Climène niega que Orante haya estado en su casa. Orante se siente traicionada. Climène piensa que debe, ante todo, debe cuidar de sus intereses.

Situación 12 Boisrobert: V, 9; Calderón III, 16

Reproches de Orante a Climène. Esta, temerosa, cree que van a descubrir todo el entuerto. D.Félix busca a la dama que D.Rémond acompañó a su casa y éste señala a Orante. D.Félix reclama a la otra dama. Orante llama a Climène que fue a esconderse.

D.Rémond quiere matarla por haber mancillado su honor. Orante desmiente que Climène sea una joven inocente, como lo cree su hermano, y añade que reveló la verdad para defender también sus intereses. D.Rémond quiere congraciarse con Orante, ésta le recuerda que vió a Iris. D.Félix y Climène confiesan que se trataba de Climène. Orante, temerosa, ante la llegada de su padre.

Situación 13 Boisrobert: V, 10; Calderón: III, 17

D.Rémond comunica a Fabian que ama a su hija, es correspondido, posee riqueza y títulos y solicita su permiso para casarse con ella. Fabian acepta. Reprocha a su hija su

cordura aquella mañana, cuando afirmaba, que se conformaría con el marido que le eligiera. Se muestra satisfecho con la elección de su hija.

### 3.5.2.5.- Modificaciones globales en la estructura de la obra

#### 3.5.2.5.1.- Esquema

##### Segmento 1

Boisrobert: acto I

Calderón: acto I

Situación 1	_____	
Situación 2	_____	escena 1 — DIVISION (1)
Situación 3	_____	"— 2
	_____	"— 3 — SUPRESION (2)
Situación 4	_____	"— 4 — MODIFICACION (3)
Situación 5	_____	"— 4 y 5 — SINTESIS (4)
Situación 6	_____	
Situación 7	_____	"— 6 — DIVISION (5)
Situación 8	_____	

##### Segmento 2

Boisrobert: acto II

Calderón: acto I

Situación 1	_____	escena 7
Situación 2	_____	"— 8
Situación 3	_____	"— 9
Situación 4	_____	— 10
Situación 5	_____	APORTACION (6)
Situación 6	_____	APORTACION (7)

##### Segmento 3

Boisrobert: acto III

Calderón: acto II

Situación 1	_____	escena 1
Situación 2	_____	"— 2
Situación 3	_____	"— 3 y 4 - SINTESIS (8)
Situación 4	_____	"— 4

Situación 5 \_\_\_\_\_ " 5 y 6 - SINTESIS (9)  
 Situación 6 \_\_\_\_\_ " 7  
 Situación 7 \_\_\_\_\_ " 8  
 Situación 8 \_\_\_\_\_ APORTACION (10)  
 Situación 9 \_\_\_\_\_ " 9  
 Situación 10 \_\_\_\_\_ " 10  
 Situación 11 \_\_\_\_\_ " 11

Segmento 4

Boisrobert: acto IV

Calderón: acto II y III

Situación 1 \_\_\_\_\_ escena 12  
 Situación 2 \_\_\_\_\_  
 Situación 3 \_\_\_\_\_ " 13 - DIVISION (11)  
 Situación 4 \_\_\_\_\_ " 14 y 15 SINTESIS (12)  
 Situación 5 \_\_\_\_\_  
 Situación 6 \_\_\_\_\_ " 16 DIVISION (13)  
 Situación 7 \_\_\_\_\_ APORTACION (14)  
 \_\_\_\_\_ " 1 SUPRESION (15)  
 Situación 8 \_\_\_\_\_ " 2  
 Situación 9 \_\_\_\_\_ APORTACION (16)

Segmento 5

Boisrobert: acto V

Calderón: acto III

Situación 1 \_\_\_\_\_ escena 3  
 \_\_\_\_\_ 5 - SUPRESION (17)  
 \_\_\_\_\_ 6 - MODIFICACION (18)  
 \_\_\_\_\_ 7 - SUPRESION (19)  
 Situación 2 \_\_\_\_\_ " 8  
 Situación 3 \_\_\_\_\_ " 4 y 8 SINTESIS (20)  
 Situación 4 \_\_\_\_\_ " MODIFICACION (21)  
 \_\_\_\_\_ 9 - SUPRESION (22)  
 Situación 5 \_\_\_\_\_ " 10  
 Situación 6 \_\_\_\_\_ " 11  
 Situación 7 \_\_\_\_\_ " 12  
 Situación 8 \_\_\_\_\_  
 Situación 9 \_\_\_\_\_ " 13 - DIVISION (23)  
 Situación 10 \_\_\_\_\_ " 14  
 Situación 11 \_\_\_\_\_ " 15  
 Situación 12 \_\_\_\_\_ " 16  
 Situación 13 \_\_\_\_\_ " 17

3.5.2.5.2.- Análisis del esquema

En el segmento 1, Boisrobert aplica el procedimiento de división (1) a la escena 1 del modelo español que se presenta en dos situaciones en su obra. Hemos de señalar que el procedimiento de división en sí no constituye un cambio relevante por parte del autor respecto al modelo español; sólo es indicativo de que en dicha escena entró o salió un personaje o que hubo un cambio de lugar.

Boisrobert suprime (2) la escena 3 de la obra de Calderón en la que D.Félix y Lisardo se saludan y deciden ir a desayunar.

En la escena 4 procede a una modificación (3): en la obra de Boisrobert Climène le cuenta a su criada Florette los sucesos anteriores al inicio de la acción; en el modelo español dicho diálogo se produce entre D.Félix y Lisardo.

El argumento de la escena 5 y parte de la escena 4 aparecen sintetizados (4) en la situación 4 de *L'Inconnue*.

La escena 6 del modelo español figura dividida (5) en tres situaciones en la obra de Boisrobert.

El segmento 2 consta sólo de dos aportaciones (6 y 7) de Boisrobert: el monólogo de Filipin y el encuentro de Florette y Filipin (Florette lo buscaba para transmitirle una cita con su amo).

En el segmento 3, la situación 3 de la obra de Boisrobert se corresponde con la escena 3 del modelo español; Boisrobert conserva sólo las tres primeras intervenciones de los personajes que aparecen al principio de la escena 4, que constan de 4 versos, y

suprime el resto de dicha escena; procede, pues, a la síntesis (8) de estas escenas.

Las escenas 5 y 6 están sintetizadas (9) en la situación 3 de *L'Inconnue*; en la situación 5, Bosirobert recoge los principales elementos argumentales de las escenas 5 y 6 de la obra de Calderón. Llegada de Fabian a su casa, Climène justifica su visita a Orante, Fabian acompaña a Climène a su casa, llegada de D.Rémond.

El monólogo de Orante constituye una aportación (10) de Boisrobert. El segmento 4 consta de una división (11) de la escena 13 en 2 situaciones y de una síntesis (12): relato de D.Rémond a D.Félix acerca de la supuesta infidelidad de Orante (escena 14 del modelo español), Orante ruega a D.Félix que la deje sola con D.Rémond (escena 15 del modelo español) y diálogo entre ambos.

La escena 16 está dividida (13) en dos situaciones. El monólogo de D.Rémond es una aportación (14) de Boisrobert. Boisrobert suprime la escena 1 (acto III) del modelo español en la que Marcela relata a su criada, Silvia, los sucesos ocurridos anteriormente en casa de Laura. Este es uno de los procedimientos habituales de Boisrobert que omite este tipo de repetición frecuente en las Comedias.

La situación 9 constituye una aportación (16) de Boisrobert: Climène plantea sus proyectos a su criada Florette.

En el segmento 5, Boisrobert omite (17) la escena 5, en la que Silvia se encuentra con Calabazas y Lisardo (diálogo que no aporta nuevos elementos argumentales) y Lisardo confiesa a D.Félix que su relación con la dama desconocida acabó.

La escena 6 corresponde al monólogo de Calabazas; no figura (18) en la obra de Boisrobert en este momento de la acción; existe un elemento común entre el monólogo de Filipin (segmento 2, situación 5) y el de Calabazas, pues ambos se quejan de su condición de criado. En este caso, parece que Boisrobert haya conservado la idea en cuanto al tipo de situación, pero que inserta en un momento distinto de la acción, en su obra, respecto al modelo español, además de proceder a alguna aportación al monólogo de su personaje (Filipin relata su búsqueda de la desconocida).

Boisrobert recoge (20) en la situación 3 la mayoría de los elementos argumentales de, aproximadamente, dos tercios de la escena 8 del modelo español; de la escena 4 conserva sólo el diálogo entre D.Félix y Filipin; el único punto común entre ambos diálogos consiste en los reproches que éste hace a su amo; por tanto, Boisrobert descarta casi toda la escena 4 del modelo español.

La situación 4 (monólogo de D.Rémond) correspondiente a la escena 10 del modelo español consta de los mismos elementos argumentales, aunque en la obra de Calderón es una extensa intervención de D.Félix, o soliloquio, incluido en un diálogo con Calabazas; constituye una modificación (21) de Boisrobert.

Nuestro autor omite (22) la escena 9 del modelo español en la que Celia abre la puerta a Lisardo y la escena 13 está dividida (23) en dos situaciones.

En los procedimientos utilizados por Boisrobert y reflejados en el esquema predominan la supresión (6 casos) así como la aportación (5 casos), la síntesis (5 casos) y la división (5 casos); sólo hay dos casos de modificación.



Como lo explicamos anteriormente, no consideramos la división como un procedimiento relevante en cuanto a las modificaciones realizadas por el autor por los motivos que hemos expuesto.

Boisrobert aplica el procedimiento de supresión a las escenas del modelo español que no aportan nuevos elementos argumentales (por ejemplo, el encuentro de D.Félix y Lisardo que se saludan y deciden ir a desayunar) o por ser escenas en las que un personaje relata sucesos ocurridos anteriormente y que el público ha presenciado ya.

Nuestro autor produce una obra más corta que el modelo español aplicando, igualmente, el procedimiento de síntesis y conservando los elementos argumentales fundamentales de, al menos, dos escenas del modelo español para fundirlos en una sola situación.

Las aportaciones del autor no añaden nuevos elementos argumentales a la acción; se limitan a dos monólogos en los que los personajes se lamentan de su suerte y reflexionan, y de dos situaciones que son ramificaciones del argumento.

El procedimiento de modificación implica cambios poco importantes, es decir, la sustitución de unos personajes por otros, pero para comunicar la misma información, o de un monólogo por un soliloquio del mismo personaje en el marco de un diálogo. La modificación más relevante, en este caso, es la ubicación del monólogo de Filipin en otro momento de la acción respecto al modelo español.

Por tanto, constatamos a este nivel de nuestro análisis que las aportaciones de

Boisrobert respecto al argumento no son relevantes; se ciñe en este aspecto al modelo español procediendo a una concentración del material argumental para producir una obra más corta mediante los procedimientos de supresión y de síntesis.

### 3.5.2.6.- Análisis comparativo de las obras por situación

#### Segmento 1

#### Situación 1

#### Reducción:

- Boisrobert reduce en aproximadamente la mitad (54 versos) el número de versos respecto al modelo español (104 versos).

#### Supresión:

- intervención lírica de Lisardo.

#### Supresión:

- intervención lírica de Marcela.

#### Modificación:

- con este ejemplo queremos señalar la diferencia entre Boisrobert y Calderón en cuanto a la expresión de la misma idea; es decir, entre el estilo directo de Boisrobert y el lenguaje metafórico de Calderón:

*Six jours sont écoulés depuis le doux moment,*

*Qu'il vous plut m'aborder dans ce lieu si charmant (p.2)*

Seis auroras esta aurora

Hace que en este camino

Ciego de amor os previno

Para ser mi salteadora (p.5)

Supresión:

- descripción lírica por la dama del lugar en el que conoció a Lisardo.

Supresión:

- Lisardo define de modo metafórico lo que significó la dama para él.

Supresión:

- Lisardo cuenta que la dama lo citó, de nuevo, para el día siguiente.

Supresión:

- intervención lírica de Lisardo.

Supresión:

- comentario de Marcela: Lisardo podrá saber dónde vive en una próxima cita y entrar a verla a su casa.

Aportación:

- D.Félix pregunta si Climène vendrá otra vez a ese lugar. Respuesta afirmativa de Climène.

Modificación:

- Climène promete que, si D.Félix se porta bien, revelará su nombre y su rostro y dice:

*Vous pourrez D.Félix connaissant mon visage,*

*Si je viens à manquer à ce que je promets,*

*M'en faire un jour reproche, et je vous le permets.*

Boisrobert realiza una pequeña modificación más; el personaje de

Boisrobert da su nombre y el de Calderón, su dirección.

Aportación:

- D.Félix añade que ya perdió su libertad.

Situación 2

Reducción:

- diálogo entre los criados: Filipin y Florette; en la obra de Calderón consta de 22 versos; en la obra de Boisrobert, de 9 versos.

Situación 3

Supresión:

- Calabazas propone seguir a Marcela y a Silvia.

Supresión:

- Lisardo cuenta que hace cuatro días que se cita con Marcela.

Supresión:

- respuesta burlona de Calabazas.

Supresión:

- Lisardo piensa que Marcela debe pertenecer a la nobleza por su lenguaje y vestido.

Aportación:

- D.Félix alaba la belleza de Climène.

Supresión:

- Calabazas cree que la dama debe ser fea.

Supresión:

- alusión de Calderón en boca de Calabazas a su obra *La dama duende*.

Supresión:

- Lisardo pregunta a Calabazas si cree que la dama volverá al día siguiente.

Supresión:

- Lisardo añade que madrugó debido al negocio que lo trajo a Ocaña.

Aportación:

- intervención lírica de D.Félix refiriéndose a Climène.

*Bel astre qui naissant vient seul à mon secours,*

*Je ne conte pour rien le reste de ton cours,*

*Va te précipiter plus vite au sein de l'onde*

*Pour ramener ma joie et la lumière au monde.*

Quisiéramos destacar en cuanto a los fragmentos líricos de Boisrobert y de Calderón que los de Boisrobert resultan más explícitos y los de Calderón más oscuros:

Con estilo lisojero

Aspid ya de sus verdores,

No deidad de sus primores,

Desde entonces fuisteis; pues

Aspid, que no deidad, es

Quien da muerte entre las flores. (p.5)

Situación 4

Aportación:

- diálogo de Climène y Florette en el que discuten sobre la situación de aquella: el posible rechazo de que pueda ser objeto Climène, respuesta realista de

Florette, amor de Climène por D.Félix, acallar las posibles sospechas de D.Rémond; se disponen a escuchar la conversación entre D.Félix y D.Rémond.

#### Situación 5

##### Reducción:

- relato de D.Rémond acerca de su relación con Orante (33 versos); en la obra de Calderón consta de 248 versos.

##### Supresión:

- D.Félix discurre con lenguaje poético y oscuro sobre el día que llegó a Aranjuez; este extenso fragmento de la intervención de D.Félix está incluido en la contabilización de los versos anteriores.

#### Situación 6

##### Modificación:

- Celia afirma que su ama estaría descontenta, si supiera que fue a ver a D.Félix.

##### Aportación:

- Lise convence a D.Rémond que puede acallar la ira de su ama.

##### Aportación:

- comentario de Lise sobre su ama: es orgullosa.

##### Supresión:

- Celia iba a un recado y aprovechó para ver a D.Félix.

##### Supresión:

- D.Félix se queja de que Laura no quiera escucharlo.

##### Aportación:

- Lise es cómplice de D.Rémond debido a su generosidad y a sus cualidades.

Aportación:

- Lise piensa vencer el corazón de acero de su ama.

Supresión:

- Celia hará entrar a D.Félix en la habitación de Laura.

Segmento 2

Situación 1

Aportación:

- Fabian propone a su hija que si ama a algún caballero, dará su consentimiento para que se case con él, siempre que él sea digno de ella y sea *honnête homme*.

Aportación:

- Fabian considera que su situación económica es lo suficientemente holgada para su hija y para su yerno.

Aportación:

- Orante piensa que debe atenerse a la voluntad de su padre referente a la elección de esposo.

Situación 2

Supresión:

- Según Laura, los celos son los que la sumen en semejante desesperación.

Supresión:

- definición de los celos.

Supresión:

- Laura prefiere que D.Félix quiera a Nise y la deje morir.

Aportación:

- Orante admite que perdona a D.Rémond a sabiendas de que está engañándola.

### Situación 3

#### Supresión:

- pretexto de Celia para ver a D.Félix: yendo a un recado, pasó delante de su casa.

#### Supresión:

- Celia debe hacer una señal a D.Rémond para que entre en la casa.

#### Aportación:

- si el padre de Orante sorprende al caballero en casa, Lise sugiere que ésta finja estar enojada y pretenda que sobornaron a Lise quien se hará la desentendida.

### Situación 4

#### Supresión:

- Laura riñe a Celia por haber dejado la puerta abierta por lo que pudo entrar D.Félix.

#### Supresión:

- D.Félix no permite que Laura riña a Celia.

#### Supresión:

- Laura niega tener celos de D.Félix.

#### Supresión:

- comentario sentencioso de D.Félix sobre el desengaño.

#### Supresión:

- complicado comentario de Laura sobre los celos y el enojo.

#### Supresión:



- comentario sentencioso de Laura sobre la mentira y el amor.

#### Modificación:

- D.Rémond arguye que en Iris amó sólo el cuerpo, mientras que el personaje de Calderón dice, de forma más poética:

*ensayo fue*

*De amor tu luz singular.*

#### Supresión:

- definición del amor por Laura.

#### Supresión:

- amplia y extensa metáfora de D.Félix para expresar la diferencia entre Nise (*estrella*) y Laura (*sol*).

#### Supresión:

- generalización de D.Félix acerca de los celos.

#### Supresión:

- Laura define a los males como *Astrólogos excelentes*.

#### Supresión:

- Celia alude a la utilidad de una casa con dos puertas.

### Segmento 3

#### Situación 1

#### Reducción:

- Boisrobert reduce la extensión de esta situación en la mitad (89 versos); la escena de la obra de Calderón consta de 211 versos.

Boisrobert aplica este recorte principalmente a las amplias y extensas metáforas

de Calderón.

Supresión:

- Laura pide que traigan sillas.

Supresión:

- intervención de Herrera, el escudero: pregunta a qué hora tendrá que venir y respuesta de Marcela: de noche.

Boisrobert suprimió el personaje de Herrera.

Supresión:

- Laura desea que Celia no asista a su encuentro con Marcela, pero ésta no tiene inconveniente en ello.

Supresión:

- metáfora de Marcela sobre Aranjuez.

Modificación:

- Lisardo ordenó que Marcela se retirara a una pequeña habitación de la casa. En la obra de Boisrobert, Climène se aloja en otra casa contigua.

Supresión:

- quejas de Marcela acerca de Lisardo y de D.Félix.

Supresión:

- comentario de Marcela sobre la desconfianza en general.

Supresión:

- Marcela alude a *cuánto yerra el honor*.

Supresión:

- extensa explicación (111 versos) sobre el honor.

Supresión:

- alusión a la huerta cerca de Aranjuez.

Supresión:

- consideraciones generales de Laura sobre el amor.

Queremos señalar un procedimiento frecuente en Calderón, que consiste en partir de la situación concreta en que se encuentran los personajes y, a continuación, proceder a una ampliación de ésta, a menudo, mediante una generalización sentenciosa o una amplia metáfora. He aquí un ejemplo:

Situación concreta:

*Mas ¡Ay que es fácil la entrada,*

*Cuánto difícil la vuelta*

*Del más hermoso peligro!.*

Supresión:

- Laura alude de nuevo al honor.

Síntesis:

- Boisrobert sintetiza en un verso la situación que el personaje de Calderón expresa en cinco versos.

Orante:

*Mais si mon père vient?*

Laura:

*Cuando el verte a ti me libre*

*A mí con esa cautela,*

*¿Cómo me podré librar*

*Del peligro de que venga*

*Mi padre, y halle aquí un hombre?*

### Situación 2

#### Reducción:

- la intervención de Marcela consta de 20 versos, mientras que la de Climène consta de 6.

#### Reducción:

- Silvia comenta que estuvo buscando a Lisardo por toda la ciudad.

#### Modificación:

- en ambas obras, Marcela (o Climène) ruega a Laura que se retire; el personaje de Calderón añade que debe hacerlo porque es demasiado hermosa para pasar por una criada.

#### Supresión:

- Laura piensa que tiene una amiga *necia*.

### Situación 3

#### Supresión:

- moraleja de Lisardo acerca de la Fortuna y la desconfianza.

#### Supresión:

- Lisardo repite argumentos anteriores para expresar su extrañeza ante lo bien informada que está Marcela acerca de él.

#### Supresión:

- Lisardo expresa la gran confusión que produjeron en él las explicaciones poco claras de Marcela.

**Modificación:**

- Boisrobert incluye en esta situación un elemento de la escena siguiente (D.Félix se esconde) del modelo español.

**Situación 4**

**Reducción:**

- esta situación consta de 4 versos en la obra de Boisrobert, mientras que en el modelo español es de 25 versos.

**Supresión:**

- comentario de Celia: Fabio viene por la misma puerta que entró Lisardo y no es conveniente que éste sepa que existe otra puerta.

**Supresión:**

- reproches de Laura a Marcela por la situación comprometida en que está involucrada por su culpa.

**Supresión:**

- Marcela arguye que no se podía prever que volviera el padre de Laura.

**Aportación:**

- Climène propone que Fabian la acompañe a su casa para que D.Félix pueda salir de la casa mientras tanto.

**Situación 5**

**Supresión:**

- comentario de Fabio sobre la puerta que estaba abierta y por qué motivo.

**Supresión:**

- explicación de Laura a la pregunta de su padre.

Supresión:

- Fabio no vio a Marcela dada la poca luz que hay en la habitación: está anocheciendo.

Supresión:

- exclamaciones de inquietud de Laura, Celia y Silvia.

Modificación:

- Marcela fue a visitar a Laura porque está triste: en la obra de Boisrobert la visita es debida a que Orante está enferma.

Supresión:

- Laura se queja de tener muchas penas.

Supresión:

- Fabio pide que traigan luces.

Situación 6

Reducción:

- esta situación consta de 10 versos, mientras que la escena 7 correspondiente, en el modelo español, consta de 78 versos.

Boisrobert conservó sólo dos elementos argumentales de la escena 7, en realidad los elementos fundamentales: la salida de Climène de la casa con el padre de Orante, D.Rémond descubriendo, al ir a esconderse, a un caballero en la habitación contigua; Boisrobert suprime, por tanto, casi toda la escena 7 que consiste en el diálogo entre Laura y D.Félix; expondremos a continuación dichas supresiones:

Supresión:

- descripción poética de la noche y comentario de D.Félix acerca de su espera delante de la casa de Laura.

Supresión:

- Laura reprocha a D.Félix que dé motivos de enojo de nuevo.

Supresión:

- D.Félix vino sólo a comunicar a Laura que esperaba en la calle para verla.

Supresión:

- Laura comenta que, cuando su padre se acueste, podrá hablar con más tranquilidad con D.Félix; piensa que su padre sospecha ya del amor que los une.

Supresión:

- Fabio se llevó la llave de la puerta falsa de la casa, con intención, de que Lisardo, que está escondido en la habitación contigua, no oyera.

Supresión:

- D.Félix esperará en la calle.

Supresión:

- Fabio pide una luz desde dentro.

Supresión:

- dado que la puerta que da a la calle está cerrada, D.Félix debe esconderse en la habitación contigua. Calderón explica el motivo por el que D.Félix debe esconderse, mientras que Boisrobert omite el hecho de que la puerta esté cerrada.

Supresión:

- Laura intenta impedir que D.Félix entre en la habitación con el pretexto de que su padre está dentro. Sospechas de D.Félix.

### Situación 7

#### Supresión:

- Laura ruega a D.Félix que anteponga su honor a otras consideraciones.

#### Supresión:

- D.Félix comunica, aparte, a Laura, que disimulará sus celos.

#### Supresión:

- aparte de D.Félix sobre la relación de la suerte con el atrevimiento.

#### Supresión:

- aparte de Laura: expresa su temor.

### Situación 8

#### Modificación:

- Boisrobert presenta el aparte de D.Rémond como un monólogo, después de que Fabian y Orante se marcharán; Calderón incluye su intervención en el diálogo con Fabio y Laura.

#### Aportación:

- D.Rémond piensa vengarse de su rival e incluso matarlo; entra en la casa dado que el otro caballero no sale.

#### Supresión:

- D.Félix se lamenta de que no lo haya acompañado su amigo Lisardo.

#### Aportación:

- monólogo de Orante. Esta vuelve para hacer salir al caballero de la casa.

### Situación 9

#### Reducción:



- Boisrobert reduce en un tercio la extensión de esta situación respecto al modelo español (22 versos).

#### Supresión:

- Boisrobert suprime casi toda la escena del modelo español:
- Celia comenta que, cuando llegó, ya había desaparecido D.Félix; cree que volverá y, mientras tanto, hará salir a Lisardo de la casa.
- comentario de Lisardo acerca de *los empeños* de esa casa.

#### Situación 10

#### Reducción:

- Boisrobert suprime aproximadamente en un tercio la escena del modelo español.  
Boisrobert: 30 versos; Calderón, 84.

#### Supresión:

- relato de D.Félix: su espera en la calle acechando al caballero que está oculto en la casa. Decide entrar en la casa fingiendo que es su criado.  
Boisrobert incluye parte de este fragmento en una situación anterior (situación 8), omitiendo la primera parte, en la que D.Félix describe su espera en la calle; en ambos casos se trata de un monólogo del galán.

#### Supresión:

- monólogo de Laura: su padre se marcha para ocho días, busca a Celia, está indeciso respecto a lo que debe hacer (D.Félix está en la calle y el caballero sigue oculto en la habitación), llama al caballero.

#### Supresión:

- Laura declara su amor a D.Félix.

Modificación:

- D.Félix recuerda a Laura todos sus agravios detalladamente; sin embargo, D.Rémond se limita a reprochar a Laura su actitud.

Situación 11

Aportación:

- exclamación indignada de Orante, cuando Lise dice que despidió al caballero en presencia de D.Rémond.

Supresión:

- Celia se extraña de que D.Félix esté en casa.

Supresión:

- D.Félix no respeta a Laura como antes dado su comportamiento.

Ampliación:

- intervención de Orante (10 versos) más extensa que la de Laura (3 versos); en este caso, Calderón se limita a expresar en el sencillo lenguaje de la conversación que Laura buscará a D.Félix aunque huya; Boisrobert añade otra serie de ideas a la intervención de su personaje (que exponemos a continuación como aportación) expresadas en tono patético y con redundancia en ciertas ideas.

Aportación:

- Climène perseguirá a D.Félix e intentará convencerlo por todos los medios.

Aportación:

- Orante cree que el único lugar al que irá D.Rémond es a su casa, a donde piensa ir a buscarlo.

Aportación:

- Orante piensa hacer entrar en razón a D.Rémond.

Aportación:

- Orante no soporta, siendo inocente, que D.Rémond crea que es culpable.

Segmento 4

Situación 1

Aportación:

- D.Félix encuentra a Filipin durmiendo: está ebrio.

Supresión:

- extrañeza de Calabazas por venir su amo tan a deshora.

Supresión:

- Calabazas reprocha a su amo el haberse marchado sin él y describe el aspecto de su amo, así como su estado de ánimo.

Supresión:

- Lisardo se lamenta de su desgracia y se alegra de la felicidad de D.Félix que, a su parecer, estará con su amada.

Supresión:

- D.Félix ordena a su criado que prepare las maletas. Quiere hablar de D.Rémond.

Reducción:

- la intervención de Lisardo consta de 66 versos y la de D.Félix en la obra de Boisrobert de 24 versos.

Modificación:

- Lisardo y D.Félix cuentan a su criado sus desventuras con la dama; las

conclusiones a las que llegó y su decisión de marcharse. Ambas intervenciones se diferencian en cuanto a su extensión, como lo hemos señalado anteriormente y, fundamentalmente, en la forma de relatar los acontecimientos de cada autor; mientras el personaje de Calderón hace un relato detallado y descriptivo de los acontecimientos anteriores, el personaje de Boisrobert informa al criado, haciendo una síntesis de la situación.

Supresión:

- Lisardo regala *un vestido* a su criado, que mandó hacer para él.

Supresión:

- la intervención de Calabazas consta de 76 versos; es el agradecimiento de Calabazas al regalo de su amo que se compone, además, de la escena imaginada e interpretada por el criado entre el sastre y él: se trata de un fragmento cómico del que prescinde Boisrobert.

Supresión:

- Lisardo se lamenta de su suerte y añora la alegría de Calabazas.

Aportación:

- diálogo de D.Félix y Filipin sobre la dama y su criado e insistencia de éste sobre el hecho de que son brujas.

Reducción:

- dicho diálogo consta de 29 versos, es decir, algo más de un tercio de la situación, que tiene un total de 84 versos.

Situación 2

Modificación:

- Calderón presenta esta escena como un diálogo continuo entre Silvia y Marcela; Boisrobert, sin embargo, da la misma información sobre la situación a través de Climène y se observa una escasa intervención de Florette.

Supresión:

- diálogo entre Lisardo y Calabazas; pregunta si vino D.Félix y el criado contesta que vino la dama tapada.

Supresión:

- el personaje de Calderón (Marcela) comunica a Lisardo que lo ama.

Supresión:

- Boisrobert omite la intervención de Calabazas en esta escena entre Lisardo y Marcela que aporta su faceta jocosa a la situación; dada esta supresión en la obra de Boisrobert, esta situación carece de comicidad.

Supresión:

- alusión de Calabazas a Catalina de Acosta.

Supresión:

- Marcela arguye que, si Lisardo se marcha porque sabe, parece ser, quién es ella, que lo haga.

Aportación:

- según Climène, tiene más motivos de estar enojada que D.Félix.

Aportación:

- Climène observa que su poder sobre D.Félix es insuficiente.

Aportación:

- Climène cree que D.Félix debe conocer su verdadera identidad.

#### Situación 4

##### Reducción:

- Boisrobert sintetiza las escenas 14 y 15 del modelo español (119 versos) y reduce la extensión de su escena en la mitad (55 versos).

##### Supresión:

- Lisardo comenta a D.Félix que pensaba que había *celebrado las paces* con su dama *toda la noche*. Boisrobert omite este dato reñido probablemente con la *bienséance*.

##### Síntesis:

- retahíla de 8 versos de D.Félix sobre el efecto de los celos en general, que Boisrobert sintetiza en un verso en el que el personaje habla sólo de sus celos: *AH! cher ami je meurs, je meurs de jalousie* (P.55)

##### Supresión:

- Boisrobert hace intervenir a la dama (Marcela, en el modelo español) en esta situación.

##### Aportación:

- D.Rémond alude a la llegada del padre de Orante que le obligó a ocultarse.

##### Aportación:

- D.Rémond no hizo ningún reproche a Orante cuando descubrió al caballero oculto en casa, para que el padre de ésta no le riñera.

##### Aportación:

- D.Rémond cuenta que, cuando volvió a la casa, ya había salido el caballero que se ocultaba.

Supresión:

- D.Félix se lamenta de tener celos sin saber de quien.

Supresión:

- comentario de Lisardo acerca de su credulidad.

Supresión:

- Lisardo expresa su extrañeza ante los comentarios de D.Félix.

Aportación:

- perplejidad de D.Félix: espera observar la reacción de D.Rémond ante Orante, aunque tampoco se explica por qué la otra dama teme a D.Rémond.

Este es el único fragmento que Boisrobert conserva de la escena 15 del modelo español; a continuación exponemos las supresiones:

Supresión:

- intervención de Laura en la escena 15.

Supresión:

- desconfianza de D.Félix acerca de las alegaciones de Laura.

Supresión:

- D.Félix no asegura a Laura que quiera hablar con ella.

Supresión:

- Boisrobert omite el aparte de D.Félix en el que se alegra de que Laura sea su dama tapada.

En este caso Boisrobert deja al público en vilo, dado que no revela aún el misterio de la dama tapada.

Situación 5

Aportación:

- D.Félix se siente obligado a dejar a la otra dama tapada oculta, dado que debe irse.

Supresión:

- una serie de preguntas y respuestas de D.Félix y de Laura que no aportan información: *¿Cómo?/ Escucha, oíráslo etc.*

Aportación:

- quejas de Orante a D.Rémond por haberla juzgado mal y reticencias de D.Rémond.

Supresión:

- Boisrobert suprime la comparación que Laura hace, partiendo de una situación concreta: *Negarle a un hombre en su cara/ Lo mismo que escucha y ve* y la segunda parte que Boisrobert omite: *Es darle a un desesperado/ Para consuelo un cordel.*

Supresión:

- otra comparación de Calderón (intervención de Laura) partiendo de la situación concreta (el agravio y la fe de Laura y de D.Félix): *Es pensar que cupo mancha/ En el puro rosicler/Del sol...*

Modificación:

- Laura contesta a D.Félix que no puede decirle quién era el caballero oculto en la casa y Climène, sin embargo, contesta que no lo conoce.

Supresión:

- aparte de Marcela expresando su inquietud.



Supresión:

- aparte de Marcela en el que expresa su indecisión.

Supresión:

- aparte de Marcela que intenta sacar valor para hablarle a D.Félix.

Situación 6

Supresión:

- juego de palabras en el que se repiten los elementos argumentales de la situación.

Situación 7

Aportación:

- monólogo de D.Rémond: se pregunta quién será la dama desconocida, piensa haber encontrado la solución a sus problemas.

Situación 8

Reducción:

- la escena de Boisrobert consta de 33 versos, mientras que la de Calderón consta de 64 versos.

Supresión:

- Marcela no podrá ir a casa de Laura hasta el día siguiente porque se marchó *al mar de Antígola*.

Supresión:

- Marcela anuncia la llegada de Laura y de Celia.

Situación 9

Aportación:

- diálogos de Climène y de Florette: albricias de Climène por el feliz giro que está tomando su relación con D.Félix; advertencias de Lisette respecto a su osadía.

## Segmento 5

### Situación 1

#### Reducción:

- en este caso, Boisrobert procede a una importante reducción de la extensión de la escena del modelo español; su escena consta de 46 versos, la del modelo español consta de 186 versos.

#### Supresión:

- intervención de Celia.

#### Supresión:

- comentario de Laura sobre la desdicha.

#### Supresión:

- Laura afirma que Nise quería provocar sus celos.

#### Supresión:

- intervención de Laura: relato de sucesos anteriores.

#### Supresión:

- parrafada lírica de Laura.

#### Supresión:

- Laura quiere comprobar si Nise está en la habitación de D.Félix.

#### Supresión:

- el padre de Orante se marcha para 8 días y el de Laura para 4 días.

## Situación 2

### Supresión:

- intervención de Calabazas en la escena.

### Aportación:

- D.Rémond insiste en acompañar a D.Félix hasta la casa de la desconocida y esperar en la puerta hasta que salga, pues, a su parecer, la situación puede entrañar algún riesgo para éste.

### Aportación:

- D.Félix confiesa a D.Rémond que la intervención de Orante le permitió comprender que su dama desconocida lo ama.

## Situación 3

### Aportación:

- quejas de Filipin acerca de su situación de criado de D.Félix.

### Modificación:

- el diálogo entre D.Rémond y D.Félix sobre la dama versa sobre su belleza, su juventud, sus sentimientos hacia éste y la edad de su padre. D.Félix, por su parte, pregunta si la dama tiene padre y si es *bizarra*.

### Supresión:

- descripción lírica de D.Félix acerca de la noche.

### Supresión:

- D.Félix pide una aclaración a Lisardo acerca de la dama que estaba escondida en su habitación y que, a su parecer, es la misma que le está esperando a él.

## Situación 4

Supresión:

- D.Félix cuenta a Calabazas que no le dejaron entrar en la casa.

Situación 5

Ampliación:

- parte de la escena 4 de la obra de Boisrobert correspondiente a esta situación es más extensa (39 versos) que la del modelo español (17 versos).

Aportación:

- Filipin sugiere a D.Rémond que no le pegue a él sino más bien a otras personas y propone revelar la identidad de la dama desconocida.

Aportación:

- diálogo de Filipin y de D.Rémond acerca de la dama.

Aportación:

- D.Rémond piensa que el padre de la dama volvió de su viaje y oye la voz de D.Félix.

Situación 6

Reducción:

- Boisrobert reduce la extensión del diálogo entre sus personajes a 17 versos, mientras que en el modelo español la escena 11 consta de 52 versos.

Supresión:

- intervención de Calabazas en la escena.

Supresión:

- apartes de Marcela y de D.Félix en los que se quejan de su suerte.

Situación 7

Aportación:

- D.Félix advierte a Fabian que no luchará contra él.

Supresión:

- Fabio advierte a Calabazas que no lo mata por el momento; aprobación de Calabazas.

Supresión:

- Fabio reniega de la casa con dos puertas y de la dificultad que supone guardar el honor.

Situación 8

Ampliación:

- la intervención de D.Rémond consta de 7 versos, mientras que en el modelo la intervención de D.Félix consta de 1 verso. Boisrobert aporta algún elemento que no aparece en la obra de Calderón que a continuación exponemos como aportación.

Aportación:

- D.Rémond piensa que descubrió la traición de su amada.

Situación 9

Reducción:

- Boisrobert reduce la extensión de su escena, que consta de 20 versos, respecto al modelo español (60 versos).

Supresión:

- intervención de Herrera, personaje que Boisrobert suprimió para su obra.

Supresión:

- Laura indica a Silvia que alguien anda por la habitación contigua.

**Supresión:**

- apartes de Laura y Marcela en los que hacen un comentario sobre la dama tapada y se lamentan respectivamente.

**Supresión:**

- reproches de D.Félix a Laura.

**Supresión:**

- el personaje de la criada (Silvia) no interviene en la escena de Boisrobert.

**Supresión:**

- diálogo de Laura y de Silvia sobre D.Félix y la dama tapada.

**Supresión:**

- aparte de Marcela: quiere marcharse.

**Supresión:**

- D.Félix le ruega que se quede.

**Supresión:**

- aparte de Marcela: expresa su turbación.

**Supresión:**

- diálogo de Silvia y de Marcela: se identifican.

**Situación 10**

**Supresión:**

- comentarios de Laura sobre lo difícil que resulta guardar una casa con dos puertas y una sala con dos puertas.

**Situación 11**

Supresión:

- anuncian la llegada de D.Félix. Boisrobert hace intervenir a D.Félix en la situación siguiente, pero no anuncia su llegada como lo hace Calderón.

Situación 12

Supresión:

- aparte de Marcela: se lamenta.

Aportación:

- Orante ruega a D.Rémond que se calme y le advierte que su hermana no es inocente como él cree.

Aportación:

- Orante alude de nuevo a Iris.

Aportación:

- Orante, temerosa, ante la llegada de su padre, ruega que la protejan.

Situación 13

Reducción:

- Boisrobert reduce la extensión de la última escena de su obra (11 versos) respecto al modelo español (31 versos). Por otra parte, en aquella participan sólo D.Rémond y Fabian, y en el modelo español intervienen, además, otros personajes: Lisardo y Calabazas.

Aportación:

- Fabian reprende con indulgencia a su hija por no haberle informado de que amaba a D.Rémond.

Supresión:

- D.Félix, en nombre del autor, afirma que la obra concluyó y que la causa de los engaños fue la existencia de dos puertas en la casa.

### 3.5.2.7.- Adaptaciones realizadas por el autor

#### 3.5.2.7.1.- Modificaciones con implicaciones en el argumento

Boisrobert no realiza cambios relevantes en el argumento del modelo español. Sitúa su obra en España y se atiene al argumento de la obra de Calderón aportando modificaciones poco importantes que hemos expuesto en el apartado 3.5.2.6.

#### 3.5.2.7.2.- Cambio de lugar

Boisrobert sitúa su obra en Madrid y alude a Sevilla, Salamanca y a Flandes. En este aspecto, al menos, no afrancesó esta obra como lo hizo en las dos obras anteriores que hemos analizado. Calderón sitúa su obra en Ocaña y alude a Aranjuez, a Salamanca y a Irlanda.

En la obra de Calderón hay escasas alusiones a elementos genuinamente españoles (reja, dinero etc.), a no ser la utilización del manto por las damas, que formaba parte del atuendo femenino en toda Europa en aquella época.

Boisrobert menciona sólo en una ocasión los ducados, monedas de oro en curso también en Francia.



### 3.5.2.7.3.- Procedimientos utilizados en las situaciones

El procedimiento de supresión aparece en 140 casos, incluye la supresión de ciertos elementos argumentales sin relevancia alguna en el desarrollo de la acción, cuyo paralelismo respecto al modelo español es total, a grandes rasgos; algunos inciden en el perfil de los personajes de Boisrobert que comentaremos en el apartado Personajes (3.5.3).

Las supresiones más importantes por sus implicaciones y su extensión (23 casos) conciernen a elementos ajenos al argumento de la obra de Calderón, que consisten en extensas parrafadas líricas o extensas descripciones poéticas de algún personaje, amplias metáforas, definiciones (sobre el amor, los celos) o comentarios generales o sentenciosos (sobre el desengaño, los celos y el enojo, la mentira y el amor, la desconfianza, la Fortuna y la desconfianza, la suerte y el atrevimiento, la desdicha, el honor). En estos casos, Calderón parte de la situación concreta que experimentan los personajes para desarrollar extensos comentarios sobre dichos temas que Boisrobert suprime, lo cual otorga a *L'Inconnue* mayor agilidad y rapidez en el desarrollo de la acción dado que está exenta de las largas pausas que Calderón impone al desarrollo de la acción.

Por otra parte, esos comentarios, descripciones etc., son generalmente muy extensos, con lo cual Boisrobert descarta ya, en este aspecto, buena parte del modelo español. Boisrobert suprime también la intervención típica del autor, al final de la Comedia, a través de un personaje (D.Félix, en este caso) que da la obra por finalizada.

Boisrobert utiliza ampliamente el procedimiento de reducción con el objeto de

reducir la extensión de ciertas escenas; aunque, generalmente, la extensión de las escenas del modelo español suele ser superior al de las situaciones correspondientes de la obra de Boisrobert, hemos contabilizado sólo las que superan, en al menos, el doble la extensión de las escenas del modelo español, es decir, quince casos.

La utilización de los procedimientos de supresión y de reducción a dicha escala indica hasta qué punto Boisrobert acorta su obra respecto al modelo español y los aspectos que descarta.

Los cuarenta y cuatro casos de aportación conciernen a elementos argumentales que redundan en el perfil de los personajes de Boisrobert y que tendremos en cuenta para el apartado Personajes; en los pocos casos que no implican un rasgo distinto en los personajes de Boisrobert respecto a los del modelo español, se trata de aportación de ciertos cambios de escasa importancia en los elementos argumentales secundarios (por ejemplo: D.Félix dice que perdió su libertad).

Hemos contabilizado quince casos de modificación respecto al modelo español; incluyen modificaciones de elementos argumentales secundarios sin transcendencia (por ejemplo: el padre de Orante se marcha de viaje para ocho días y el de Laura, para cuatro días), la intervención de un personaje, mediante un monólogo en la obra de Boisrobert, que figura en un diálogo en el modelo español.

Las modificaciones más importantes, en nuestra opinión, que indican una marcada diferencia en la perspectiva calderoniana y la de Boisrobert son las siguientes:

- la utilización del lenguaje metafórico en el modelo español, que Boisrobert sustituye por

el estilo directo.

- un relato detallado y descriptivo de algún personaje del modelo español sustituido por una síntesis de la situación del personaje correspondiente de *L'Inconnue*.
- un diálogo entre dos personajes en el modelo español, cuya información Boisrobert transmite mediante la intervención de un personaje que resume la situación.

De estas observaciones se desprende la preferencia de Boisrobert por el estilo directo y por la concentración de la información o del material argumental, que aparece más diluido en Calderón, como en los últimos casos que hemos citado.

Boisrobert concentra el material argumental, sintetiza incluso a pequeña escala, es decir en la intervención de algún personaje o en parte de dicha intervención; por ejemplo, en los casos de síntesis que hemos encontrado, Boisrobert sintetiza un fragmento del modelo español en un verso.

La ampliación o mayor extensión de parte de una escena de la obra de Boisrobert respecto al modelo español se produce sólo en tres casos; dado que el procedimiento de reducción supera con mucho a éste, no lo consideramos significativo.

#### 3.5.2.7.4.- Utilización de apartes y monólogos

En esta obra, siguiendo la tendencia de los autores de su época que consideraban inverosímil la amplia utilización que hacían los autores españoles de los apartes, Boisrobert redujo su número a nueve; en la obra de Calderón aparecen cincuenta y dos.

En cuanto al número de monólogos, la obra de Boisrobert consta de cinco, frente

a cuatro en la de Calderón; en este caso Boisrobert no ha reducido su utilización, como solía ser la tendencia en su época.

### 3.5.2.8.- Otras particularidades de la obra

#### 3.5.2.8.1.- Indicaciones escénicas

Observamos que Calderón indica antes de cada escena el lugar en el que se encuentran los personajes (casa de Fabio, cuarto de Marcela, camino de Ocaña etc.); Boisrobert, por su parte, no procede de ese modo, sino que sitúa al espectador, mediante el comentario de sus personajes, como los siguientes por ejemplo: *en leur chambre* (p.3), *suis moi dans mon cabinet* (p.15), *dedans cette antichambre* (p.54).

#### 3.5.2.8.2.- Alusiones a la literatura y a la mitología

En ambas obras hay muy pocas alusiones a la literatura o a la antigüedad; figuran en los comentarios de sus personajes: Vénus, Minerva, Marte, Alcides y Atlante. Calderón menciona en su obra a *La dama duende* e igualmente a Cervantes y a la novela italianizante de la primera parte del *Quijote*, *El curioso impertinente*. Sólo hay una alusión histórica a Catalina de Acosta.

Boisrobert no recoge para su obra esos elementos antes citados del modelo español; sólo cita el *Amadis*, Urgande y Maugis, que aparecen igualmente en algunas de las obras analizadas anteriormente.

### 3.5.3.- Personajes

#### 3.5.3.1.- Perfil de los personajes-tipo

Boisrobert conserva los mismos personajes que en el modelo español, excepto en el caso de Lelio, criado de Fabio, que suprime. Las características de los personajes de *L'Inconnue* coinciden totalmente con las de los personajes del modelo español, con escasas modificaciones aportadas por Boisrobert, en pro de la *bienséance*; Boisrobert no aplica el principio de la *bienséance* a todos los aspectos del modelo español; sólo suprime ciertos detalles que a continuación señalaremos en la actitud de sus personajes.

#### El galán

##### D.Félix

Como el personaje del modelo español (Lisardo), D.Félix se caracteriza por enamorarse de una dama desconocida cuyo rostro no ve en un primer momento. Ambos personajes se esfuerzan en lograr el amor de su amada, aunque también se destacan por su lealtad a su amigo D.Rémond, o D.Félix en la obra de Calderón: D.Félix, o Lisardo, se marcha cuando cree que su amada es la amante de D.Rémond, o de D.Félix.

Boisrobert omite en pro de la *bienséance* un comentario de D.Félix acerca de D.Rémond que había *celebrado las paces* con su dama *toda la noche*.

##### D.Rémond

El personaje de Boisrobert, como en el caso anterior, es idéntico al del modelo español (D.Félix): sufre por los celos de su amada Orante, lucha para que éstos

desaparezcan y triunfe el amor; debido a los numerosos equívocos que se producen, también siente celos de Orante cuando piensa que es la amante de D.Félix.

D.Rémond impone su voluntad a su hermana Climène, prohibiéndole ver a D.Félix, y decide matarla por haberle arrebatado el honor al citarse con D.Félix.

El personaje de Boisrobert es, en un momento determinado, más violento que el de Calderón: al descubrir al caballero oculto en la casa de su amada, decide matar a su rival. En este caso, como en los demás casos en los que los personajes se muestran violentos, Boisrobert no tuvo en cuenta la *bienséance*.

### La dama

Tanto Climène como Orante y los personajes del modelo español (Marcela y Laura) son jóvenes apasionadas que se atreven a burlar la autoridad de su hermano y de su padre, respectivamente, para lograr relacionarse con el caballero que aman: para ello, utilizan toda clase de ardidés, aún los más arriesgados, como citarse con el caballero en casa de una amiga (Climène, en casa de Orante) o intercambiar sus domicilios para vigilar mejor a su amado.

### Climène

Boisrobert suprime una actitud claramente atrevida de Marcela (pide a Lisardo que venga a verla a su casa en su próxima cita), que no atribuye a Climène por no considerarla *bienséance*.

Ambos personajes carecen de generosidad y de honradez cuando Orante o Laura

apelan a su sinceridad para demostrar que no fueron infieles a D.Rémond o D.Félix, pues traicionan a su amiga para defender sus propios intereses.

En este caso, Boisrobert se atuvo a los rasgos del personaje del modelo español, sin suprimir, como suele hacerlo respecto al personaje de la dama o del galán, los aspectos ruines de éstos.

### Orante

Boisrobert omite igualmente un comentario del personaje de Calderón (Laura): propone a D.Félix que venga a su casa cuando su padre esté acostado para poder hablar con más tranquilidad, aunque añade, más adelante, que interponga su honor a todo lo demás. Nuestro autor habrá considerado esta actitud demasiado atrevida por parte de la dama (*bienséance*).

El personaje de Orante (o Laura) no carece de generosidad y de sentimientos sinceros de amistad hacia Climène, ayudándole a citarse con su amado, D.Félix (o Lisardo), y perjudicando a su relación con D.Rémond para proteger a Climène, hasta que se vió obligada a defender también sus intereses y confesar la verdad a D.Rémond (o D.Félix) para no perderlo. Boisrobert omite también la declaración de amor de Laura a D.Félix (*bienséance*).

### Los criados

#### Florette

Como Celia, Florette es la típica criada de las Comedias: astuta, confidente de su ama (Orante) y cómplice de sus empresas amorosas.

Florette es además interesada, pues alude a que está agradecida a D.Rémond debido a su generosidad.

Boisrobert omite un dato transmitido en el modelo español a través de Celia: ésta hará entrar a D.Félix en la habitación de su ama (*Bienséance*).

### Lise

Lise o silvia son igualmente cómplices de su ama (Climène o Marcela); éste es un personaje que se encuentra en segundo plano y al que ambos autores no dieron tanto protagonismo y carácter como a Florette o Celia.

### Filipin

El criado de D.Félix tiene todas las características de Calabazas pero, además, se embriaga e insiste en que Climène y su criada son brujas, dado que están informadas de todos los acontecimientos que conciernen a D.Félix. Puede que ésta sea una reminiscencia de la *farce gauloise* en la que la mujer aparecía como un ser malvado y con poderes sobrenaturales.

Abmos desconfían de la dama, a quien Calabazas considera una embustera y una *dueña*. Se quejan de su condición de criados de semejantes amos, que prescinden de ellos cuando les place. Se acobardan también ante las amenazas del padre de Orante y de Laura y delatan a su amo.

Filipin opina que su amo es necio porque le manda recorrer toda la ciudad en busca de una dama cuya identidad desconoce; define con acierto a su amo, al que trata



de iluso.

La escena de Calabazas con el sastre imaginario no aparece en la obra de Boisrobert, con lo cual el autor descarta gran parte de la comicidad del personaje de Calabazas. Por lo demás, ambos personajes son aproximadamente equivalentes en cuanto a vehículos de comicidad.

### Galopin

El criado de D.Rémond (Herrera en el modelo español) tiene un papel insignificante en ambas obras, meramente funcional.

Hemos de señalar una diferencia en el protagonismo otorgado a los criados en ambas obras; en el modelo español los criados más importantes, es decir Celia, Silvia y Calabazas presencian las escenas en las que su amo y su ama discurren sobre sus asuntos personales; en la obra de Boisrobert, los criados no aparecen en dichas escenas entre el galán y la dama.

### La figura de la autoridad

Fabian, padre de Orante, cumple la misma función que Fabio, el personaje de Calderón; su hija le tiene cierto temor; es el defensor del honor de su hija: quiere matar a D.Félix, al que descubre escondido en su casa.

Boisrobert añade a Fabian una receta de ternura de que carece Fabio para con su hija. Fabian no sólo se preocupa al percatarse de la tristeza de su hija sino que le

comunica que aceptará por yerno al caballero que ésta elija, siempre que sea *honnête homme*; e incluso se muestra generoso, destacando que su situación económica es suficientemente holgada para mantener a su hija y a su yerno.

El personaje de Boisrobert cobra humanidad con este rasgo que le otorga nuestro autor y no se limita a ser un simple instrumento de la acción.

### 3.5.3.2.- Actantes-símbolo

#### El amor y los celos

Como en los demás aspectos de la obra analizados hasta ahora, Boisrobert se atiene al modelo español en cuanto a los actantes-símbolo.

En esta obra, el amor y los celos son las dos fuerzas actanciales que impulsan a los personajes y que crean los obstáculos que complican la intriga.

Los celos de Orante son el principal y único obstáculo para que su relación amorosa con D.Rémond llegue a realizarse. Los celos de D.Rémond y de D.Félix, debido a los equívocos, constituyen otros obstáculos y complicaciones que se añaden a la intriga.

#### La amistad

La amistad que une a D.Félix y a D.Rémond es la que lleva a marcharse cuando cree que Climène es la amante de éste. La amistad es una fuerza actancial que determina la actuación de D.Félix: Climène oculta su identidad a D.Félix porque cree que si éste sabe que D.Rémond prohibió a su hermana que lo conociera, no querrá relacionarse con

ella.

### El honor

Esta fuerza actancial está en un segundo plano; sólo se manifiesta al final de la obra cuando Fabian, padre de Orante, descubre a D.Félix en su casa y quiere vengar su honor matándolo y cuando D.Rémond, informado de la relación de su hermana Climène con D.Félix, quiere matarla por haber mancillado su honor.

#### 3.5.3.3.- Esquema actancial

La función de los personajes de *L'Inconnue* es semejante a la de los personajes del modelo español. La relación que se establece entre ellos es la siguiente:

<u>actantes-sujeto</u>		<u>actantes-objeto</u>
D.Félix	ama a	Climène
Climène	ama a	D.Félix
D.Rémond	ama a	Orante
Orante	ama a	D.Rémond

El destinador es el amor y los destinatarios los actantes-sujeto.

Los actantes-adyuvante son los criados, Lise, Florette y Philipin, aunque las criadas tienen más protagonismo e iniciativa para ayudar a sus amas en sus empresas amorosas. D.Rémond constituye un obstáculo para la relación de Climène y D.Félix; es un actante-oponente antes del inicio de la acción al prohibir a su hermana el encuentro

con D.Félix.

### 3.5.3.4.- Análisis comparativo del número de intervenciones de los personajes

D.Rémond	124	25,4%	D.Félix	186	24,4%
Orante	101	20,7%	Laura	135	17,7%
D.Félix	74	15,1%	Lisardo	131	17,2%
Climène	73	14,9%	Marcela	105	13,7%
Filipin	49	10 %	Calabazas	78	10,2%
Florette	26	5,3%	Celia	41	5,3%
Fabian	22	4,5%	Fabio	39	5,1%
Lise	17	3,4%	Silvia	31	4 %
Galopin	1	0,2%	Herrera	7	0,9%
			Lelio	8	1 %
Total:	487		Total:	761	

Por la observación del porcentaje de intervenciones de los personajes que aparecen en el esquema, deducimos que tienen el mismo protagonismo en ambas obras, dado que la diferencia entre éstos se sitúa entre cero y uno por ciento.

Las diferencias más apreciables en el caso de estas obras, aunque insignificantes respecto a las que señalamos para otras obras analizadas anteriormente, se dan en el caso de Climène y Marcela con una diferencia del uno por ciento; entre D.Félix y Lisardo, con el dos por ciento, y entre Orante y Laura, con el tres por ciento.

No consideramos, pues, que ambas obras difieran en este aspecto. Por tanto, los personajes tienen un protagonismo equivalente.

### 3.5.4.- Proceso de traducción y de redacción del autor

Como en ciertas obras analizadas anteriormente, Boisrobert se basa en el esquema argumental del modelo español, como lo demostramos en nuestro análisis comparativo, para realizar su propia redacción de la obra y traduce, de vez en cuando, algunos versos de la obra de Calderón con mayor o menor rigor (según los principios de la teoría de la traducción); con lo cual la postura del autor respecto al texto del modelo español oscila desde la redacción propia que constituye el punto más alejado del texto original hasta la traducción rigurosa de algunos versos de éste, pasando por la adaptación libre.

He aquí todos los casos correspondientes a dichos procedimientos que hemos encontrado en *L'Inconnue*:

1) En esta primera categoría incluimos la traducción rigurosamente exacta de los versos siguientes fuera del contexto:

- *Aquesta es*

*La hora mejor (I, 6)*

- *Voici l'heure opportune (I, 5)*

- *¿Iraste*

*Si te oigo? (I, 10)*

- *He bien sortirez-vous quand vous aurez parlé? (II, 4)*

- *Pues dí (I, 10)*

- *Parlez (II, 4)*

- *Desde sus edades tiernas (II, 1)*
- *Dès ses plus tendres ans (III, 1) (Parte de un verso)*
  
- *Qu'est-ceci? (II, 5)*
- *¿Qué es esto? (II, 5)*
- *Algún criado sería (II, 10)*
- *C'était un domestique (III, 9)*
  
- *No os entiendo, pues no sé*
- *De vos (II, 13)*
- *Je ne vous entends point, je ne sais qui vous êtes (IV, 2)*
  
- *Entra Don Félix (II, 13)*
- *Dom Rémond vient (IV, 2)*
  
- *Olvidar (IV, 14)*
- *L'oubli (IV, 3)*
  
- *¿Pues quién aquel hombre era? (II, 16)*
- *Qui donc était cet homme (IV, 4)*
  
- *¿Qué mujer es ésta? (II, 16)*
- *Dieux quelle est cette femme? (IV, 4)*

- *Y vi en tu aposento un hombre (II, 16)*
- *J'ai vu chez vous un homme (IV, 4)*
  
- *¡Miren la mala mujer! (III, 2)*
- *O la méchante femme; (IV, 5)*
  
- *¿Quién va? (III, 2)*
- *Qui va là? (V, 2)*
  
- *Darte muerte (III, 10)*
- *A te donner la mort (V, 4)*
  
- *No temáis, señor nada (III, 11)*
- *Ne craignez rien madame (V, 5)*
  
- *Con mujer habla (III, 13)*
- *Il parle à quelque femme (V, 7)*
  
- *Que no sólo soy su dama,  
Mas que no lo puedo ser (II, 3)*
- *Mais loin que je la sois, je ne puis jamais l'être (III, 3)*

La siguiente traducción de Boisrobert es un caso de adaptación cultural:

- *Un franc Bourgeois (III, 2)*

Expresa la idea de *hombre de bien* por el tipo de persona que en su sociedad se consideraba así.

2) En la segunda categoría incluimos los versos para los que Boisrobert da una traducción exacta, pero que consideramos una adaptación, dado que añade elementos (una palabra o una idea) a sus versos que están, sin embargo, justificados por el contexto. Por tanto, no consideramos que se trate de una traducción de dichos versos aisladamente, fuera del contexto, como en el caso anterior, sino de una traducción exacta, teniendo en cuenta la situación en la que se encuentran los personajes. Hemos subrayado el elemento añadido por Boisrobert respecto al texto original.

- *Vos me llamasteis (I, 1)*

- *M'appellant par mon nom (I, 1)*

par mon nom está implícito en *M'appellant*.

- *Pues vente agora conmigo (I, 6)*

- *Venez donc, suivez-moi (I, 5)*

suivez-moi redundante en la misma idea que *venez*.

- *Pues dí, y véte (II, 4)*

- *Parle donc, hâtez-vous, et sortez tout à l'heure (I, 10)*

hâtez-vous está implícito en el texto y en el contexto español por la premura expresada por el personaje.



- *Porque antes que galán vuestro*

*Fui de D.Félix amigo (II, 3)*

- *J'étais ami Madame avant que être Amant (III, 3)*

Madame no añade ningún elemento nuevo en cuanto al sentido.

- *¿Qué hay, qué traéis,*

*Don Félix? (II, 14)*

- *Qu'avez-vous cher ami, d'où naît votre tristesse? (IV, 3)*

Aunque Boisrobert añade tristesse a su texto, la tristeza del personaje aparece en la situación; por tanto la utilización de este elemento está justificada en este tipo de traducción (adaptación).

- *¿Qué hacía escondido allí? (II, 16)*

- *Mais que faisait-il là? (IV, 4)*

Aunque Boisrobert no traduzca escondido, está implícito en el contexto debido a la situación en la que se encuentran los personajes.

- *Esta es. Sí aquí la tenéis (III, 16)*

- *Oui la voilà Madame (V, 9)*

Madame no añade ningún elemento en cuanto al sentido.

- *Sí, que un mal a otro mal llama (II, 14)*

- *Vous savez que l'épine en tout lieu suit la rose (IV, 3)*

traducción exacta de la idea del texto original expresada mediante una expresión equivalente.

- *Ya me lo ibas a decir (II, 16)*

- *Mais vous l'alliez nommer cet Amant bien aimé (IV, 4)*

Boisrobert añade Amant, cuya utilización está justificada dado que se trata precisamente del amante.

- *Pues pase (III, 8)*

- *Passez donc de grâces (V, 2)*

La utilización de de grâces está justificada por la actitud del personaje, complaciente en este caso, que permite que Boisrobert añada esta palabra cuyo sentido está implícito en la actitud del personaje del modelo español.

- *De eso infiero que sabéis*

*Ya quien soy (II, 13)*

- *De là j'ose inférer que je suis, oui, la chose est sue (IV, 2)*

la chose est sue redunda en la misma idea.

- *Las malas*

*vuelan mucho (II, 13)*

- *Les mauvaises nouvelles vont vite, elles prennent des ailes (IV, 2)*

elles prennent des ailes recoge la misma imagen de *vuelan* y repite la misma idea, es

decir la rapidez.

3) Boisrobert inicia también la redacción de una escena traduciendo el primer verso del texto original y redactando, a continuación, el resto de la escena, sin atenerse al texto original, excepto en cuanto al esquema argumental. En esta obra se dan estos casos:

- *¡Hola! traed aquí una luz (III, 13)*

- *Apportez des flambeaux (V, 7)*

traducción exacta, aunque flambeaux no sea la traducción de la palabra luz, pero aceptable en el contexto.

- *Le leyó, cuando tras mí*

*Vino, (II, 2)*

- *A peine a-t-il reçu*

*Votre obligeant billet qu'il est soudain venu, (III, 2)*

obligeant aparece en el texto español, es un elemento aportado por Boisrobert.

- *¡Vos aquí Félix! ¿Qué es esto? (II, 8)*

- *Quel rencontre est ceci? (III, 7)*

(traducción libre).

4) La cuarta categoría de traducción es la traducción libre, en cuyo caso Boisrobert expresa el sentido del texto original, pero con la mayor laxitud en cuanto a la expresión de éste respecto al texto original.

- *De traje tan bien vestido,*

*Lo que he pensado y creído*

*Es, que ésta debe de ser*

*Alguna noble mujer (I, 2)*

- *A la voir comme elle est superbement vêtue*

*Je ne puis plus douter de sa condition (I, 2)*

- *Como quien morir desea*

*Nada mira, nada teme;*

*Y si mi muerte ha de ser*

*Venganza de tus desdenes,*

*Quiero morir a tus ojos,*

*Por hacer feliz mi muerte (I, 19 10)*

- *Qui veut mourir Orante, et mourir à vos yeux,*

*Pour mourir plus content après sa juste plainte,*

*Ne considère rien, n'a ni respect ni crainte (II, 14)*

- *Tú misma te contradices (I, 10)*

- *Avec vous mêmes dont vous n'êtes pas d'accord (II, 4)*

- *Pues no puedo estar enojada*

*Sin que a estar celosa llegue (I, 10)*

- *Je suis sans jalousie, et j'ai de la colère (II, 4)*

- *Ni yo tengo que escucharte*

*Ni tú que decirme tienes (I, 10)*

- *C'est perdre trop de temps que de vous écouter (II, 4)*

- *Pues, vive Dios, que has de oirme*

*Antes que de aquí me ausente,*

- *Celosa o quejosa (I, 10)*

- *Ou Jalouse ou colère, enfin il faut m'entendre (II, 4)*

En este caso Boisrobert omite la idea expresada por *Antes que de aquí me ausente.*

- *Oye, detente (I, 10)*

- *Ecoutez jusqu'au bout (II, 4)*

- *Hablarle sin que supiera*

*Quien era la que hablaba (II, 1)*

- *Et m'obstinant encore à me rendre inconnue (III, 1)*

- *Estartades, muy olvidado*

*De que iría mi cuidado*

*A buscaros (II, 13) 3)*

- *He bien eussiez-vous cru qu'on eut pris le souci,*

*De vous aller chercher pour vous conduire ici. (III, 3)*

- *En esta casa señor,*

*De aquella dama, encubierta,*

*Que ya descubierta veis. (II, 3)*

- *La voilà dévoilée, et vous êtes chez elle (III, 3)*

- *Porque mujer que de mí*

*Donde no soy conocido,*

*Tanta noticia ha tenido;*

*Mujer que se guarda así*

*De un hombre de quien yo soy*

*Amigo (II, 3)*

- *Une Dame qui lit dans tout ce que je pense,*

*Qui voit mes sentiments, qui les couvre un à un,*

*Qui connaît si bien, où je suis inconnu,*

*Qui montre en D.Rémond craindre un ami que j'aime. (II, 3)*

- *¡Vive el cielo*

*Que dé voces que despierten*

*A tu padre, al mundo entero,*

*Diciendo quién eres! (II, 11)*

- *Publiant hautement votre infidélité,*

*Instruisant à la fois le monde et votre Père (III, 10)*

- *¡Ay, Marcela,*

*En qué de dudas me has puesto! (II, 11)*

*- Climène en quel malheur m'as-tu précipitée? (II, 10)*

*- Traigo un pesar*

*Y véngole a consolar*

*Con vos, que me aconsejéis (II, 14)*

*- Ah que j'ai grand besoin de vos sages conseils,*

*Pour vaincre mes ennuis que je vois sans pareils (IV, 3)*

*- Ya sé que quieres decirme*

*Que ilusión, que engaño fue*

*Cuando allí vi y cuanto oí (II, 16)*

*- Pensez-vous démentir mes yeux et mes oreilles,*

*Et me feriez-vous croire avec vos fictions,*

*Que tout ce que j'ai vu n'étaient qu'illusions (IV, 5)*

*- Vi que mi hermana salta*

*De tu casa, y advirtiéndome*

*Que tu padre la acompaña,*

*A entrar hasta aquí me atrevo (II, 7)*

*- Voyant sortir ma soeur que conduit votre Père*

*J'ai pris ce temps Madame à me couler chez vous (II, 6)*

Boisrobert omite en este caso la idea expresada por atrevo.

5) En la siguiente categoría hemos incluido los casos en los que Boisrobert añade un elemento a su texto que no aparece en el sentido del texto original y que no se puede considerar, por tanto, como una traducción exacta del texto original. Hemos subrayado el elemento ajeno al texto original.

- *¿Qué hoy se va, no dices? (II, 13)*

- *M'as-tu pas dit qu'il s'en va ce volage? (IV, 2)*

- *Hasta tu mismo cuarto le entraría (I, 9)*

- *Laissant la chambre ouverte jil s'y pourrait couler (II, 3)*

En este último caso Boisrobert sustituye al personaje de la dama (Laura en el modelo español) por el de Lise, la criada, con lo cual debe hablar en tercera persona en lugar de primera persona.

- *¿Caballero*

*Pues qué atrevimiento es éste?*

*¿Cómo en mi casa, en mi cuarto*

*Os entráis de aquesta suerte? (I, 10)*

- *D'où vous vient cette étrange licence,*

*Quoi jusques dans sa chambre entrer effrontément (II, 4)*

### 3.5.5.- Conclusión



Como lo hemos constatado a lo largo de nuestro análisis comparativo, Boisrobert se atiene fielmente al argumento del modelo español; procede a escasos cambios incluso en los aspectos relativos a la *bienséance* y a la *vraisemblance*.

Entre los procedimientos utilizados por Boisrobert en su adaptación, se destacan los de supresión y de reducción aplicados con vistas a reducir la extensión de la obra, por una parte, y por otra parte, a suprimir elementos ajenos al argumento o que imponen largas pausas al desarrollo de la acción a la obra de Calderón como son las extensas descripciones, los comentarios generales etc.

Una vez más se destaca el lenguaje directo de nuestro autor frente al lenguaje frecuentemente metafórico y alusivo de Calderón.

Como en las demás obras analizadas anteriormente, no consideramos que Boisrobert lleve al extremo la aplicación del principio de *bienséance*, en el caso de *L'Inconnue*, principalmente, porque la violencia está presente en la obra en ciertas situaciones.

Para complacer al público, Boisrobert adopta el estilo de la *Préciosité* dado que *L'Inconnue* (se estrenó en 1654) es contemporánea de la obra *Clélie* (1654) *j'eus de l'amour autrefois pour Iris, / Je la sentis brûler d'une immortelle flamme*); introduce igualmente algunos elementos cómicos arraigados en la tradición de la *farce gauloise* (*ma beauté n'est pas pour ton nez*) que sería del agrado de la burguesía.

### 3.6.- Estudio comparativo de la obra *Les apparences trompeuses* y su modelo español

#### 3.6.1.- Fuente de la obra y crítica

Cionarescu indica que la fuente de *Les Apparences trompeuses* (1656) es *Peor está que estaba* (1630), una comedia de honor de Calderón con su característico y complicado sistema dramático.

Los estudiosos F. y C. Parfait hacen una crítica demoledora de Boisrobert como dramaturgo y señalan que éste imitó la obra *Les Innocents coupables* de Brosse fechada en 1645:

*Il faut avouer que la démangeaison que l'Abbé de Boisrobert avait de travailler pour le Théâtre, était bien forte. Né sans aucun talent du côté de l'invention, ne versifiant que très faiblement, il ne pouvait se défendre d'un genre d'occupation, si peu convenable à son état, et qui le mettait dans le cas de piller, dans les Ouvrages de ses contemporains, des intrigues qu'il cousait, comme il pouvait, et déguisait toujours assez mal, quoiqu'avec beaucoup de peine. La Comédie dont nous parlons lui en a certainement moins coûté. C'est le même plan, les mêmes situations et le même dénouement de la Pièce des Innocents coupables, que Monsieur de Brosse donna en 1645. (1745, 111)*

Consideramos esta crítica excesivamente negativa respecto a la carencia de inventiva de Boisrobert; F. y C. Parfait hacen caso omiso de toda una generación de dramaturgos que imitaban y adaptaban las Comedias españolas, porque eran del agrado

del público francés de la época y una fuente segura de éxito.

En cuanto a la supuesta imitación de *Les Innocents coupables* de Brosse que atribuyen dichos estudiosos a Boisrobert, nos atenemos a la opinión de Cionarescu al respecto:

*Dans L'Heureux Naufrage (1637) de Rotrou on a l'impression de retrouver une comédie de Calderón, Peor está que estaba. La comédie espagnole antérieure à 1630, a été imitée en Italien para Sorrentino, dans I colpati innocenti (1635); et c'est de l'espagnol ou de l'italien que prit Brosse le sujet de Les Innocents coupables (1645). Il en existe deux autres versions, Les Apparences trompeuses (1656) de Brosse et Don César Ursin (1707) de Lesage. (1983, 315)*

Opinamos, al contrario de F. y C. Parfait, que el hecho de que *Les Apparences trompeuses* sea una obra muy parecida a la obra de Brosse, no constituye un argumento suficiente para demostrar que Boisrobert se inspiró en ésta y no en la fuente española; de todos modos, los dramaturgos se solían inspirar a menudo en las mismas fuentes españolas e, incluso, simultáneamente como ocurrió con *Obligados y Ofendidos* de Rojas Zorrilla imitada por Boisrobert, Thomas Corneille y Scarron e incluso representadas al mismo tiempo en los teatros de París, *L'Hotel de Bourgogne* y *L'Hotel du Marais*.

### 3.6.2.- Nivel argumental

#### 3.6.2.1.- Resumen de la acción de la obra de Calderón

Don Alonso da una carta al gobernador de Gaeta, gran amigo suyo, por mediación de su criado Félix: su hija Flérida fue raptada por D.César y ambos deben encontrarse en Gaeta; encomienda al gobernador que encuentre a su hija. Flérida pide la hospitalidad a Lisarda. Esta última conoció a un caballero (D.César) del que está enamorada.

D.César se oculta en la ciudad. Relata sus desgracias a D.Juan, que promete ayudarle. Encuentro y galanteo de Lisarda y D.César. El gobernador, padre de Lisarda, los detiene: éste manda a D.César a la cárcel y encarga a los guardias que lleven a la dama (Lisarda) a su propia casa, a sabiendas de que la dama es su hija.

Llegada de D.Juan. El gobernador le insta a que se case cuanto antes con su hija, antes de que se entere de sus relaciones con D.César. Este puede salir de la cárcel gracias a D.Juan y acudir a su cita con Lisarda en casa de ésta. Al dispararse la pistola de D.César, por inadvertencia, acuden D.Juan y el gobernador. D.César debe huir. El gobernador y D.Juan buscan al caballero por el jardín. D.Juan ve a D.César y comprende que éste se cita con Lisarda.

Tras su conversación con Flérida, que le cuenta su relación con D.César, concluye que éste no se relaciona con Lisarda. Esta cita a D.César en casa de D.Juan que ofreció su casa a D.César para ello, pensando que la dama era Flérida. Lisarda y el gobernador se oponen a que Flérida vaya a visitar a D.César a la cárcel por motivos diferentes.

Lisarda lleva consigo a Flérida a su cita con D.César: descubre a posteriori que

es en su casa y en la habitación de D.Juan. Al llegar éste, se defiende acusándole de recibir a otra dama. A continuación, pretende que actuó de ese modo para castigar a D.Juan por sus celos. Reencuentro de D.César y Flérida. Enlaces de D.Juan y Lisarda y de D.César y Flérida.

### 3.6.2.2.- La acción

Boisrobert sigue fielmente la acción de la obra de Calderón; en ambas obras, ésta empieza antes del inicio de la misma y ocurren los siguientes acontecimientos: relación de D.César y Flérida, rapto de ésta, D.César mata a su rival y huye; Lisarda conoce a un caballero (D.César) de quien se enamora; Lisarda debe casarse con D.Juan.

La obra empieza con la llegada de Rémond, criado de D.Alonce a Gayette.

D.Pedro Colona envía a su criado Rémond a su amigo D.Alonce para comunicarle que encuentre a su hija Flérida, a quien raptó un caballero (D.César) que mató a su rival. Ismène, hija de D.Alonce, el gobernador de Gayette, debe casarse con D.Jouan ese mismo día. Ismène conoció a un forastero de quien se enamoró (D.César). Fléride acude a Ismène para que le ofrezca la hospitalidad. Relata sus desgracias.

D.César se oculta en la ciudad. Encuentro de D.Jouan, que le brinda su ayuda. D.César no tiene noticias de Fléride ni sabe dónde se encuentra; cuando huyó, le encargó a un amigo que la raptara y la trajera a Gayette. Encuentro de Ismène y D.César. Galanteo. El gobernador y los guardias los detienen. Ismène cree que su padre la conoció y quiere contarle la verdad. Es prisionera en su propia casa. Equívoco acerca de la

prisionera: el gobernador cree que es Fléride, Ismène piensa que su padre sabe que se trata de su hija.

Ismène quiere seguir con la identidad de la prisionera ante D.César. D.Jouan le ayuda a salir de la cárcel para acudir a su cita con la dama (Ismène). Encuentro de D.César e Ismène en casa de esta última. Reproches mutuos respecto a su detención. D.César debe huir porque el gobernador acude al ruido del disparo de D.César por descuido. En su búsqueda del caballero que huyó, D.Jouan encuentra a D.César y comprende que Ismène es infiel. D.César explica que iba a encontrarse con Fléride y contarle ésta sus desventuras con D.César, se convence de que éste no pretendía conquistar a Ismène.

Ismène cita a D.César para asegurarse de que la ama y para ello lleva consigo a Fléride que, por su parte, desea ir al castillo a visitar a D.César. Ismène y el gobernador se oponen a ello, Fléride no entiende por qué la trata el gobernador como a una prisionera. Ismène sigue engañando a Fléride, indignada, prometiéndole que le explicará los motivos de su actitud.

D.Jouan ayuda a D.César a citarse con la dama (Ismène), sacándolo de la cárcel y prestándole su casa. El gobernador y D.César discuten acerca de la verdadera identidad de la prisionera. D.César presiente que hay engaño. Ismène lleva a Fléride a casa de D.Jouan. Dado que éste llega inoportunamente, Ismène modifica su estrategia, reprocha su identidad a D.Jouan e informa a su padre, el gobernador. D.Jouan se justifica: quiso ayudar a D.César a citarse con Fléride. Esta revela su identidad quitándose el manto.

Alegría de D.César y de Fléride. Ismène quiere al menos salvar su honor, pretendiendo que llevó a Fléride a casa de D.Jouan para castigarlo por sus celos. Habrá dos bodas: la de Fléride con D.César y la de Ismène con D.Jouan.

Sucesos anteriores	Inicio de la obra	Desenlace
- D.César rapta a Fléride, mata a su rival y huye Ismène, prometida a D.Jouan - Ismène conoce a D.César	D.Pedro Colona solicita al gobernador que encuentre a su hija	Dos bodas: Fléride y D.César Ismène y D.Jouan

### 3.6.2.3.- La intriga

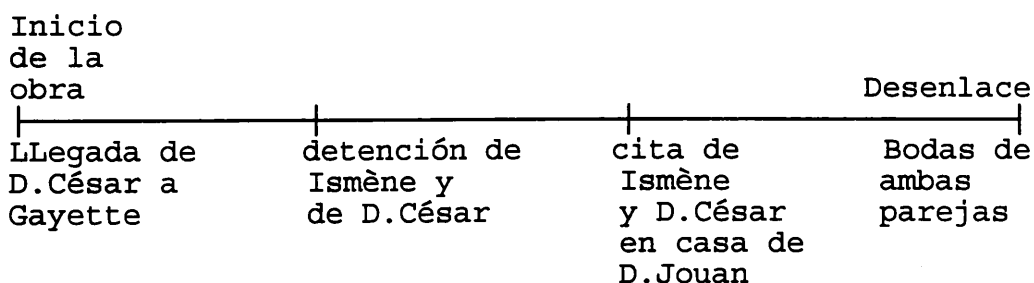
La intriga de la obra de Boisrobert es semejante a la de *Peor está que estaba*; Boisrobert introduce sólo una modificación secundaria que no afecta al desarrollo de la acción: el gobernador, en la obra de Calderón, reconoció a su hija cuando estaba en compañía de D.César y los detuvieron. Sin embargo, en *Les Apparences trompeuses* éste no reconoce a su hija y la confunde con Fléride.

La intriga empieza antes del inicio de la obra: D.César rapta a Fléride, mata a su rival y huye, e Ismène está prometida a D.Jouan.

Ismène es el personaje que impulsa la intriga y provoca los conflictos y los equívocos; interfiere en la relación existente entre D.César y Fléride, usurpa la identidad de Fléride (o la prisionera) para conseguir el amor de D.César, lo que trae consigo una serie de equívocos. D.Jouan y el gobernador creen que D.César se cita con Fléride; D.César no sabe que se cita con la prometida de D.Jouan.

El primer eje de la intriga es, como lo indicamos en el esquema siguiente, la detención de Ismène y D.César, que coincide con la usurpación de identidad de aquella.

El segundo momento de la intriga es el de la cita de Ismène con D.César, acompañada por Fléride, y en casa de D.Jouan; es el único personaje que maneja las circunstancias de los demás, hasta ese momento. Ismène pierde el control de la situación cuando se encuentra en el inesperado lugar de la cita con D.César: su propia casa y la habitación de D.Jouan. Viéndose atrapada en su propio enredo y sabiendo que pierde a D.César, se justifica, con lo cual acaba el entuerto con el típico enlace de las dos parejas.



#### 3.6.2.4.- Resumen del argumento por situación

##### Primer segmento

##### Situación 1 Boisrobert: I, 1; Calderón: I, 1



Rémond, criado de D.Pedro Colona, entrega una carta de éste a D.Alonce en la que comunica que un caballero raptó a su hija y mató a su rival. D.Alonce es amigo de D.Pedro Colona desde hace tiempo.

Se propone detener a D.César, el caballero que raptó a la hija de su amigo. Rémond intentará descubrir su paradero. Relato de Rémond acerca del rapto de Fléride, hija de D.Pedro Colona. Este y Fléride se aman.

Situación 2 Boisrobert: I, 2; Calderón: I, 2

Preocupación de D.Alonce porque su hija madrugó: piensa que puede tener problemas. Negativa de Fléride. D.Alonce alude a que el deber de padre es difícil y que el honor está expuesto a muchos peligros, pero no informa a su hija acerca del problema de D.Pedro Colona.

Situación 3 Boisrobert: I, 3; Calderón: I, 3

Célie e Ismène están intrigadas por la preocupación de D.Alonce y sus evasivas. Célie cree que D.Alonce puede haberse enterado de que su hija, que se casa con D.Jouan ese mismo día, quiere volver a ver al forastero. Relato de su encuentro con éste y alabanza de sus cualidades. Célie advierte del peligro que entraña esta decisión: D.Alonce sospecha ya de su hija; Nizette la vigila; D.Alonce podrá adivinar la situación debido a sus peculiares poderes (conocimiento del horóscopo).

Situación 4 Boisrobert: I, 4; Calderón: I, 4

Nizette anuncia a Ismène que una dama desea verla.

Situación 5 Boisrobert: I, 5; Calderón: I, 4

Fléride cuenta sus desgracias a Ismène: su amor compartido con un caballero, éste atacado por un rival celoso a quien mata por accidente; la huida de su amado convencido

de que Fléride le fue infiel, la búsqueda de su amado que la trajo a Gaeta. Ismène ofrece la hospitalidad a Fléride, pero debe informar de ello a su padre.

Situación 6 Boisrobert: I, 6; Calderón: I, 4

Célie duda de la generosidad de su amo, desconfía de esa dama a quien no conocen. Ismène, por su parte, no duda de su sinceridad y de su alcurnia. Célie no está convencida de ello.

Segundo segmento

Situación 1 Boisrobert: II, 1; Calderón: I, 5

D.Jouan se encuentra con D.César, que se oculta en la ciudad de Gayette. D.Jouan comenta que se casa ese mismo día con la hija del gobernador de Gayette: una dama rica y bella que aún no conoce. D.Jouan y D.César se citan para el día siguiente y aquél ofrece su ayuda a D.César.

Situación 2 Boisrobert: II, 2; Calderón: I, 6

Galopin desconfía de D.Jouan; advierte a su amo que pueden encontrar su paradero por algún comentario que pueda hacer D.Jouan. Reproches de Galopin a su amo por ser tan mudable con las damas: D.César quedó prendado con una dama desconocida. Galopin le recuerda que dejó abandonada a Fléride.

Relato de D.César: tuvo que huir y encargó a un amigo que raptara a Fléride y la trajera a Gayette, está preocupado dado que su amigo no dió señales de vida. Teme que lo encarcelen o lo maten. Burla de Galopin. D.César considera que, si pierde a Fléride, se inclinará por la dama desconocida. Ciertos rumores indican que Fléride se retiró a un convento.

### Situación 3 Boisrobert: II, 3; Calderón: I, 7 y 8

Escena de galanteo entre D.César e Ismène. Imitación burlona de dicha escena por Galopin y Célie. Ismène desea conocer la identidad del caballero que ama. Galopin anuncia la llegada de los hombres que vienen a prender a D.César. Temor de Ismène; se oculta con Célie en una habitación; D.César está dispuesto a no abandonar a su segunda amante.

### Situación 4 Boisrobert: II, 4; Calderón: I, 9

El gobernador detiene a D.César. Busca también a una dama que debe estar escondida para detenerla.

### Situación 5 Boisrobert: II, 5; Calderón: I, 9

Detienen a Ismène. El gobernador pide que la traten bien, como si fuera su propia hija. Ismène y Célie piensan que el gobernador ha conocido a su hija, pero que está disimulando.

### Tercer segmento

#### Situación 1 Boisrobert: III, 1; Calderón: II, 1

Nizette se extraña de que Célie vuelva a casa sin su ama. Célie le contará más tarde lo que ocurrió.

#### Situación 2 Boisrobert: III, 2; Calderón: II, 1

El guarda trae a Ismène a casa del gobernador; comunica a Célie que es una prisionera, pero que deben tratarla bien por orden del gobernador.

#### Situación 3 Boisrobert: III, 2; Calderón: II, 2

Ismène cambia de ropa para engañar a su padre. Nizette no entiende por qué Ismène está presa en su propia casa. Ismène relata los acontecimientos anteriores. Nizette aprueba la

decisión del gobernador (apresar al caballero) porque Ismène debe casarse con un caballero de Roma. Célie cree que el gobernador confundió a Ismène con otra dama. Razonamiento de Célie al respecto. Argumento en pro y en contra de Nizette y Célie. Ismène está convencida de que su padre la conoció, piensa contarle la verdad. Ismène pide a ambas que no cuenten lo sucedido a Fléride.

Situación 4 Boisrobert: III, 3; Calderón: II, 3

Ismène anuncia a Fléride que su padre vendrá pronto. Célie dice que su amo llegó y que su ama está asustada.

Situación 5 Boisrobert: III, 4; Calderón: II, 3

Rémond cuenta al gobernador que vio cómo se llevaban a D.César. Rémond prefiere que Fléride no lo vea y comprobar que ésta se encuentra en casa del gobernador para comunicárselo a su padre y al de D.César. Mira por el ojo de la cerradura.

Situación 6 Boisrobert: III, 5; Calderón: II, 4

Fléride solicita la ayuda de Ismène ante el gobernador. Célie sugiere a Ismène que piense en su propio problema.

Situación 7 Boisrobert: III, 5; Calderón: II, 4

Equívoco debido a que Ismène justifica su comportamiento y su padre habla con severidad referente al honor, pensando que Ismène defiende a Fléride. El gobernador da la bienvenida a Fléride. Esta agradece a Ismène que la haya defendido.

Situación 8 Boisrobert: III, 5; Calderón: II, 5

Nizette anuncia la llegada de D.Jouan. Ismène expresa su emoción. Fléride le da la enhorabuena.

Situación 9 Boisrobert: III, 6; Calderón: II, 6

Albricias de Célie e Ismène por el equívoco. Ismène desea volver a ver al caballero desconocido aunque ello entrañe algún peligro. Está decidida, a pesar de las advertencias de Célie. Ismène hablará al caballero como si fuera la prisionera.

Situación 10 Boisrobert: III, 7; Calderón: II, 7

D.César se alegra de estar encarcelado por una bella mujer. Galopin se queja de su suerte, convencido de que la dama los entregó a los guardas. D.César quiere saber por qué motivo dicha dama oculta su identidad a todos. Razonamiento de Galopin acerca de la culpabilidad de la dama. Llega la criada de la dama desconocida.

Situación 11 Boisrobert: III, 8; Calderón: II, 8

Célie trae una carta de Ismène a D.César. Requeiebros de Galopin dirigidos a Célie y respuestas oportunas de ésta. D.César asegura que irá por la noche a ver a Ismène y que podrá salir de la cárcel gracias a su dinero.

Situación 12 Boisrobert: III, 9; Calderón: II, 9

D.Jouan afirma tener autoridad en la cárcel: dejará salir a D.César por la noche para que vuelva al día siguiente. D.César da su palabra de que volverá a la cárcel.

Situación 13 Boisrobert: III, 10; Calderón: II, 10 y 11

D.Jouan pide la autorización al capitán para que D.César se marche con él para acudir a una cita. Este insiste en ir solo a su cita. D.César ordena a Galopin que coja una pistola y dispare a quien se acerque a ellos.

Cuarto segmento

Situación 1 Boisrobert: IV, 1; Calderón: II, 12

Ismène pregunta a Nizette si su padre está durmiendo y D.Jouan está en su habitación.

Respuesta afirmativa de ésta. Ismène le indica que debe tratarla con dureza ante el caballero como si fuera una prisionera.

Situación 2 Boisrobert: IV, 2; Calderón: II, 13

Nizette hace entrar a D.César en la casa. Ismène finge

no ser ella. Nizette apoya a Ismène en ese sentido, alegando que temen a Ismène por ser tan estricta respecto a las cuestiones de honor. Ismène reprocha a D.César que la hayan apresado, pensando que era otra mujer que buscaban y que debía de estar con D.César.

Este niega que sea cierto y arguye que el arresto fue obra de un pretendiente de Ismène, que quiere vengarse de ella, por haberla sorprendido con él. Negativa de Ismène.

Disculpas de D.César. Al sentarse D.César, se dispara una pistola que lleva colgada en la cintura: acude Galopin asustado y el gobernador se despierta . D.César debe huir.

Ismène promete que sabrá su verdadera identidad y que volverá a verlo al día siguiente.

Situación 3 Boisrobert: IV, 3; Calderón: II, 14

El gobernador oyó el grito y el ruido que hizo D.César al saltar por la ventana. Observa que Ismène y Célie están asustadas. Célie contesta haciéndose la desentendida. El gobernador seguirá buscando por el jardín para ver si hay alguien. Se queja de que no volverá a encontrar su honor perdido.

Situación 4 Boisrobert: IV, 4; Calderón: II, 15

D.César está escondido. El gobernador busca al caballero que lo ha ofendido. D.Jouan encuentra a D.César y comprende que éste ama a Ismène. D.Jouan comenta que vio a D.César y sugiere que se vayan. El gobernador piensa seguir indagando.

Situación 5 Boisrobert: IV, 5; Calderón: II, 16

D.Jouan se lamenta de que su honor y el de D.Alonce haya sido ultrajado. D.César se

defiende alegando que fue a casa de D.Alonce para ver a una dama que se encuentra apresada allí y que no se trata de Ismène. D.Jouan sabía que había una prisionera en casa del gobernador, pero le convencen los argumentos de D.César. Este vuelve a la cárcel.

Situación 6 Boisrobert: IV, 6; Calderón: III, 1

D.Jouan está decidido a cerciorarse acerca de la relación de Ismène con D.César y a espiar a Ismène.

Situación 7 Boisrobert: IV, 7; Calderón: III, 1

Por las preguntas de D.Jouan, Célie descubre que está celoso y que las espía. Este ofrece dinero a Célie para que no informe de ello a Ismène. Célie lo rechaza con malos modales.

Situación 8 Boisrobert: IV, 8; Calderón: III, 3

D.Jouan se acerca a hablar con Fléride en quien reconoce a la prisionera. D.Jouan se informa acerca de la relación de Fléride con D.César: sus citas de noche, el día en que los sorprendieron en un jardín. Con ello D.Jouan se convence de que D.César no pretende a Ismène. Va a ver a D.César a la cárcel.

Situación 9 Boisrobert: IV, 8; Calderón: III, 4

Fléride piensa que D.Jouan es un emisario de D.César que quiere comprobar si ella es Fléride. Quiere ver a D.César para desmentir que haya sido infiel.

Situación 10 Boisrobert: IV, 9; Calderón: III, 4

Fléride informa a Ismène que el amante que busca está preso en la ciudad. Se marcha para ir a ver a D.César

Situación 11 Boisrobert: IV, 10; Calderón: III, 5

Ismène se lamenta de su suerte a su criada Célie; piensa que *peor está que estaba*: deja

a un celoso (D.Jouan) para amar a un malvado, dado que D.César engaña a Fléride. Célie opina que sus sospechas pueden estar injustificadas. Ismène no está de acuerdo con ella y se propone indagarlo.

Situación 12 Boisrobert: IV, 11; Calderón: III, 6

Galopin entra en la casa. Intenta ver a la dama que su amo quiere y que está encarcelada en esa casa. Afirma que, además, D.César ama a otra dama muy bonita. Ismène y Célie lo echan bruscamente de la casa insultándolo.

Situación 13 Boisrobert: IV, 12; Calderón: III, 7

Célie sugiere que a lo mejor D.César cree que Ismène es la prisionera. Tranquiliza a su ama asegurando que D.César estará buscándola. Para cerciorarse, Ismène se citará con D.César y llevará consigo a Fléride; decide que dejará de amarlo si éste sigue amando a Fléride. Ismène contará a D.César que sobornó a sus guardas para acudir a la cita y crea que es la prisionera.

Situación 14 Boisrobert: IV, 13; Calderón: III, 8

Fléride desea ir al castillo. Ismène emite argumentos en contra de dicha decisión. Fléride replica. Ismène intenta ganar tiempo, rogando a Fléride que espere que llegue su padre y, a continuación, que la acompañe a una cita. Fléride se niega rotundamente porque debe ir a ver a su amado. Ismène se opone a ello, arguye que debe proteger el honor de Fléride.

Situación 15 Boisrobert: IV, 14; Calderón: III, 19

El gobernador sorprende a Ismène y a Fléride discutiendo. Fléride informa al gobernador que desea ir a ver a su amante. El gobernador contesta que es una prisionera debido a lo que pasó en aquel jardín. Fléride se extraña de que el gobernador le diga que es una



prisionera. Ismène teme que se descubra el entuerto. Fléride pensaba que Ismène la hospedó por caridad. Ismène lo niega. Fléride está atónita. El gobernador encomienda a su hija la custodia de Fléride.

Situación 16 Boisrobert: IV, 15; Calderón: III, 9

Ante la indignación de Fléride, Ismène responde que explicará más adelante su actitud.

Quinto segmento

Situación 1 Boisrobert: V, 1; Calderón: III, 10

Disculpas de D.Jouan a D.César por haber dudado de él. D.César acepta sus disculpas y pregunta cuál es el motivo de ese cambio. D.Jouan se enteró de la verdad acerca de la prisionera y reconoce que es bella. Ambos hablan de la belleza de su amada. D.César opina que su amada es más inteligente; para demostrarlo, enseña la nota de Ismène a D.Jouan.

Situación 2 Boisrobert: V, 2; Calderón: III, 11

Galopin llega quejándose: le pegaron en la casa donde se encuentra la prisionera, que deseaba ver para comprobar si es tan bella como lo pretendía D.César. D.Jouan cree que se trata de Ismène, pues reaccionó de ese modo debido a su virtud. D.Jouan lee la nota. Ayudará a D.César permitiendo que se cite con la dama en su propia casa; se siente moralmente obligado a ello porque acusó a D.Jouan sin motivos. D.Jouan entrega la llave de su casa a Galopin. Llega el gobernador.

Situación 3 Boisrobert: V, 3; Calderón: III, 12

El gobernador se extraña de encontrar a D.Jouan en la cárcel. Este arguye que es por amistad con D.César. El gobernador desea hablar a solas con D.César, quien ruega a

D.Jouan que se disculpe por él ante la dama y que finja no conocerla.

Situación 4 Boisrobert: V, 4; Calderón: III, 13

Relato de la amistad que une al gobernador y al padre de Fléride. El gobernador comunica a D.César que D.Pedro Colona acepta que repare el ultraje, casándose con Fléride. D.César agradece su ayuda al gobernador. Se casará con Fléride. El gobernador está convencido de que FLéride es la dama que detuvieron con D.César. Este arguye que lo engañan a ese respecto. Discuten sobre ello. D.César propone descubrir la identidad de esa dama. Situación 5 Boisrobert: V, 5; Calderón: III, 14

Galopin acompaña a Ismène a casa de D.Jouan.

Situación 6 Boisrobert: V, 6; Calderón III, 15 y 16

Fléride deduce que D.César está en la ciudad, puesto que vio a Galopin. Desconfía de las intenciones de Ismène, que finje estar sorprendida de encontrarse en la habitación de D.Jouan. No pueden salir de la habitación por otra puerta que da a la casa, de Ismène porque está cerrada con llave. Alguien entra por la puerta de la calle. Ismène apremia a Fléride para que se esconda. Esta no entiende lo que ocurre.

Situación 7 Boisrobert: V, 7; Calderón: III, 17

Reproches de Ismène a D.Jouan por tener en su casa a otra dama (Fléride) cuando debe casarse con ella ese mismo día. Acusaciones de Ismène y protestas de D.Jouan. Este propone presentar dicha dama a Ismène. Esta se lamenta. Ismène no deja que D.Jouan le explique el motivo de la presencia de la dama en su habitación. D.Jouan se queja.

Situación 8 Boisrobert: V, 8; Calderón: III, 18

Célie abre la puerta que está cerrada. D.Jouan no quiere que el gobernador se entere de lo ocurrido. Ismène insiste en informar a su padre de que D.Jouan le es infiel.

Situación 9 Boisrobert: V, 9; Calderón: III, 19

El gobernador se admira de la audacia de su hija. Ismène acusa a D.Jouan de serle infiel; éste confiesa que quiso ayudar a su amigo D.César, propiciando su cita con su amada. Exclamación de sorpresa de Fléride: no vino a dicho lugar para ver a D.César. Este duda acerca de la identidad de las damas. Fléride se quita el manto para que D.César la reconozca. El gobernador se extraña de que D.César no la conociera, habiéndole dado cita en ese lugar. Ismène piensa que perdió a su amado; quiere, al menos, salvar su honor; pretende que llevó a Fléride a casa de D.Jouan para castigarlo.

D.Jouan se disculpa de haber sido tan celoso. Albricias de Fléride por el feliz reencuentro con D.César. Enlace de Fléride y D.César y de Ismène con D.Jouan.

3.6.2.5.- Modificaciones globales en la estructura de la obra

3.6.2.5.1.- Esquema

Primer segmento

	<u>Boisrobert: acto I</u>		<u>Calderón: acto I</u>	
Situación	1	_____	escena	1
Situación	2	_____	"	2
Situación	3	_____	"	3
Situación	4	_____		
Situación	5	_____	"	4
Situación	6	_____		

DIVISION (1)

Segundo segmento

	<u>Boisrobert: acto II</u>		<u>Calderón: acto II</u>	
Situación	1	_____	escena	5

Situación 2 \_\_\_\_\_ " 6  
 Situación 3 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 7 y 8 SINTESIS (2)  
 Situación 4 \_\_\_\_\_  
 Situación 5 \_\_\_\_\_ 9 DIVISION (3)

Tercer segmento

Boisrobert: acto III

Calderón: acto I y II

\_\_\_\_\_ escena 10 SUPRESION (4)  
 Situación 1 \_\_\_\_\_  
 Situación 2 \_\_\_\_\_ 1 DIVISION (5)  
 Situación 3 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 2  
 Situación 4 \_\_\_\_\_  
 Situación 5 \_\_\_\_\_ 3 DIVISION (6)  
 Situación 6 \_\_\_\_\_  
 Situación 7 \_\_\_\_\_ 4 DIVISION (7)  
 Situación 8 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 5 IMPORTANTE  
 SUPRESION (8)  
 Situación 9 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 6  
 Situación 10 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 7  
 Situación 11 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 8  
 Situación 12 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 9  
 Situación 13 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 10 Y 11 SINTESIS (9)

Cuarto segmento

Boisrobert: acto IV

Calderón: acto II y III

Situación 1 \_\_\_\_\_ escena 12  
 Situación 2 \_\_\_\_\_ " 13  
 Situación 3 \_\_\_\_\_ " 14  
 Situación 4 \_\_\_\_\_ " 15  
 Situación 5 \_\_\_\_\_ " 16  
 Situación 6 \_\_\_\_\_  
 Situación 7 \_\_\_\_\_ 1 DIVISION (10)  
 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 2 SUPRESION (11)  
 Situación 8 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 3  
 Situación 9 \_\_\_\_\_  
 Situación 10 \_\_\_\_\_ 4 DIVISION (12)  
 Situación 11 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 5  
 Situación 12 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 6  
 Situación 13 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 7  
 Situación 14 \_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_ 8  
 Situación 15 \_\_\_\_\_  
 Situación 16 \_\_\_\_\_ 9 DIVISION (13)

Quinto segmento

Boisrobert: acto V

Calderón: acto III

Situación	1	_____	escena	10
Situación	2	_____	"	11
Situación	3	_____	"	12
Situación	4	_____	"	13
Situación	5	_____	"	14
Situación	6	_____	"	15 y 16 SINTESIS (14)
Situación	7	_____	"	17
Situación	8	_____	"	18
Situación	9	_____	"	19

3.6.2.5.2.- Análisis del esquema

En el segmento 1, Boisrobert se atiene al orden argumental de las escenas del modelo español sin proceder a modificación alguna, excepto en cuanto a la escena 4, que aparece dividida (1) en dos situaciones, correspondientes a tres momentos de la acción en la escena 4 del modelo español; por tanto, no resulta ser un cambio significativo.

En el segmento 2, procede a la síntesis (2) de las escenas 7 y 8 en la situación 3, un procedimiento frecuente de Boisrobert para concentrar el material argumental, y a la división (3) de la escena 9 en las situaciones 4 y 5.

En el segmento 3, Boisrobert omite (4) la escena 10 del modelo español, entre Camacho y Celia, que no aporta ningún nuevo elemento argumental: Celia comunica a Camacho que se va de casa de su ama. Boisrobert divide (5,6,7) igualmente las escenas 1, 3 y 4 del modelo español en dos situaciones.

Referente a la escena 5, hemos indicado que realiza una importante supresión (8), pues conserva el principio de dicha escena, correspondiente a la situación 8, en la que anuncian la llegada de D.Juan y Lisarda se lamentan, que consta sólo de unos versos;

Boisrobert suprime el resto de la escena 5: el gobernador da la bienvenida a D.Juan.

Las escenas 10 y 11 están sintetizadas (9) en la situación 13.

En el segmento 4, Boisrobert divide (10, 12, 13) las escenas 1, 4 y 9 en dos situaciones, respectivamente, y suprime (11) la escena 2 (acto III) del modelo español en la que el gobernador comunica a D.Juan que puede casarse cuanto antes con su hija, antes de que éste sospeche de que Lisarda se citó con D.César. En la obra de Boisrobert, el gobernador no sabe que su hija es la dama a quien detuvieron y que acompaña a D.César; es lógico, de algún modo, que suprima esta escena, constituída sólo por dicho elemento argumental.

El segmento 5 consta sólo de una síntesis (14) de las escenas 15 y 16 en la situación 6.

Observamos que Boisrobert no altera el orden de las escenas del modelo español; por tanto, sigue el desarrollo del argumento paralelamente a éste; sólo aplica los procedimientos de síntesis en cuatro ocasiones con vistas a concentrar el material argumental, como suele hacerlo en sus adaptaciones, y el procedimiento de supresión en tres ocasiones para escenas que no aportan ningún nuevo elemento argumental (dos casos), así como en una escena que consta de un elemento argumental que no incluye en la acción de su obra (caso 11 del esquema).

Las divisiones se producen en siete casos, pero no constituyen un procedimiento con implicaciones relevantes, dado que indican sólo que Boisrobert dividió una escena del

modelo español en dos situaciones y que, en los casos aquí citados, dichas situaciones corresponden a otras tantas del modelo español.

Deducimos de estas observaciones que Boisrobert aplica principalmente los procedimientos de síntesis y de supresión, que conllevan una concentración del material argumental y la producción de una obra menos extensa que en el modelo español. Queremos destacar, no obstante, que, dado el número de modificaciones que hemos constatado en la estructura global de obras analizadas anteriormente, consideramos que no recorta mucho su obra en ese aspecto; comprobaremos en nuestro análisis comparativo por situaciones si utiliza en mayor medida otros procedimientos.

#### 3.6.2.6.- Análisis comparativo por situación

##### Primer segmento

##### Situación 1

##### Supresión:

- lugar al que huyeron D.César y Flérida: Madrid.

##### Aportación:

- D.Alonce y D.Pedro Colona fueron oficiales.

##### Aportación:

- D.César es de la ilustre familia de los *Ursins*.

##### Aportación:

- Fléride es hija única.

##### Aportación:

- D.César y Fléride se aman.

### Situación 2

#### Supresión:

- Lisarda reprocha a su padre que no le cuente el objeto de su tristeza.

#### Modificación:

- Calderón expresa el estado de ánimo (temor por perder también su honor) en el que se encuentra el gobernador mediante tres comparaciones cuyo núcleo (*caza, camino, bajel*) finaliza en un procedimiento de recapitulación. Boisrobert lo expresa igualmente mediante dos comparaciones que se diferencian entre sí por el estilo directo de Boisrobert y más complejo de Calderón. En la primera comparación roban al *pasajero*, mientras que en la obra de Boisrobert lo asesinan.

### Situación 3

#### Supresión:

- temor de Lisarda acerca del estado de ánimo de su padre y la pérdida de su honor, que relaciona con sus propias andanzas.

#### Supresión:

- reproches de Celia acerca del comportamiento reprobable de Lisarda en amores, tan distinto del de sus padres y abuelos.

#### Supresión:

- relato de Lisarda sobre la llegada a Gaeta, el nombramiento de su padre en el cargo de gobernador y de cómo fue el centro de interés de los comentarios de sus conciudadanos (33 versos).



Supresión:

- Celia está satisfecha de que el gobernador haya reñido a su hija.

Supresión:

- Lisardo comenta a Celia que el caballero se llama Fabio.

Aportación:

- diálogo de Ismène y Célie sobre el motivo de preocupación del gobernador; barajan posibilidades: una mala noticia de Nápoles, sus desavenencias con el Virrey.

Aportación:

- Célie está convencida de que el gobernador tiene problemas porque no se expresa generalmente de manera culta: *Il ne fait pas ainsi le Caton tous les jours.*

Aportación:

- Célie cree que el gobernador habla de la posibilidad de perder su honor porque está informado de la relación entre su hija y D.César.

Aportación:

- Ismène se queja de tener que casarse con un caballero que no conoce.

Aportación:

- diálogo de Célie e Ismène acerca de D.César: argumentos a favor de Ismène y argumentos en contra de Célie.

Aportación:

- Célie cree que el padre de Ismène puede descubrir fácilmente su relación con D.César.

Aportación:

- Célie advierte a Ismène que Nizette la espía. La escena de la obra de Calderón consta de una extensa intervención de Lisarda principalmente, mientras que en la obra de Boisrobert se compone de un diálogo continuo entre Célie e Ismène con la serie de aportaciones que indicamos anteriormente.

#### Situación 4

##### Aportación:

- Ismène comenta que la visita de Fléride impone un retraso a sus actividades.

#### Situación 5

##### Modificación:

- el saludo entre Ismène y Fléride, expresado de manera más sencilla que por los personajes de Calderón, cuyo lenguaje es más barroco.

##### Supresión:

- metáfora en el saludo de Flérida aplicada a ella y a Lisarda.

##### Supresión:

- respuestas de Lisarda con otra metáfora aplicada a ambas.

##### Reducción:

- intervención de Flérida (relato de sus desventuras): 291 versos, frente a 101 versos en la obra de Boisrobert.

##### Supresión:

- comentario de Celia acerca de que Flérida es *bachillera*.

##### Supresión:

- en la intervención de Flérida, metáfora sobre los pobres.

##### Supresión:

- alusión a algún testigo que pueda testimoniar que dice la verdad y pone por testigos a sus ojos y lágrimas.

Supresión:

- una metáfora sobre el día.

Supresión:

- metáfora sobre el caballero igual a un girasol.

Supresión:

- metáfora sobre la noche.

Supresión:

- metáfora sobre las espadas.

Supresión:

- metáfora sobre las flores caducas.

Aportación:

- Fléride consintió que D.César sobornara a una persona para poder llegar hasta ella.

Supresión:

- comentario de Flérida sobre los celos.

Supresión:

- metáfora sobre un rocín.

Supresión:

- comentario de Flérida: sus vecinos, sus criados y su padre acudieron al oír el duelo entre los caballeros.

Modificación:

- Lisarda prefiere que su padre no vea a Flérida antes de que dé su consentimiento respecto a su hospedaje en su casa; Ismène debe informar a su padre como lo exige la *bienséance*.

Boisrobert recoge todos los elementos argumentales de la intervención de Flérida; los transmite bajo la forma de un relato, mientras que Calderón inserta metáfora tras metáfora entre los distintos episodios narrativos. Véanse las supresiones anteriores referentes a las metáforas.

### Situación 6

#### Aportación:

- Célie duda que el gobernador acepte a Fléride en su casa.

#### Aportación:

- diálogo entre Célie e Ismène sobre Fléride: desconfianza de Célie y convencimiento de Ismène de que Fléride es una persona de bien.

### Segundo segmento

#### Situación 1

#### Supresión:

- D.Juan viene de Flandes.

#### Supresión:

- el dueño de una quinta hospeda a D.César.

#### Aportación:

- D.Juan trae regalos a su futura esposa.

#### Aportación:

- D.César desea saber cuándo volverá a ver a D.Juan: éste responde que al día

siguiente.

### Situación 2

#### Aportación:

- Galopin avisa a D.César que no debió contarle a D.Juan que se oculta porque, de unos a otros, pueden enterarse los guardias.

#### Aportación:

- diálogo de Galopin y de D.César sobre las andanzas de aquél en Gayette, sus quejas acerca de Gayette y el convencimiento de D.César acerca de su seguridad en Gayette, dado que todos creen que huyó a España.

#### Aportación:

- comentario de Camacho: en Nápoles dicen que Flérida vive en un convento.

#### Aportación:

- relato de D.César sobre el duelo y su estado de ánimo en ese momento.

#### Supresión:

- cómico alardeo de cultura del criado Camacho:

*Lo de Lupus in fabula, que quiere*

*Decir (según colijo)*

*Que así Lope a sus fámulas le dijo.*

### Situación 3

#### Reducción:

- esta situación consta de 94 versos; en el modelo español es de 212 versos.

#### Síntesis:

- Boisrobert expresa la extensa metáfora de Calderón en tres versos, conservando

sol:

*Ya mi deseo sabía,  
Al ver en pardo arrebol  
Salir rebozado el sol,  
Que era para el campo el día.  
Vengáis a dar alego,  
Sol disfrazado, a estas flores,  
Que bebiendo resplandores  
De una luz que no se ve,  
Como a su diosa, por fe,  
Os están diciendo amores.*

*En son même appareil,  
Je vois donc sous la nue encore mon Soleil.  
Je ne vois point cesser cette Eclypse importune.*

Aportación:

- Boisrobert introduce en este momento de la situación, después del diálogo entre Ismène y D.César, un diálogo entre Galopin y Célie parodiando a sus amos en sólo dos intervenciones de dos versos.

Supresión:

- frase poética de Lisarda sobre las flores y el amor.

Supresión:

- comentario de Lisarda sobre el ciego (9 versos).

Supresión:

- comentario de D.César sobre la *luz del entendimiento* (13 versos).

Supresión:

- respuesta de Lisarda sobre el alma y el amor.

Supresión:

- metáfora y una serie de imágenes sobre el amor y la ceguera (15 versos).

Modificación:

- diálogo de Celia y Camacho: trata el tema del manto que tapa el rostro de la dama con una intervención relativamente extensa (113 versos) de Camacho. A continuación indicamos el número de versos de cada diálogo en la intervención de cada personaje: escena de Calderón: 4-1-3-1-13; situación de Boisrobert: 3-2-3-1-3-1-1-1-1.

Observamos más vivacidad en el diálogo de Boisrobert debido a la serie de intervenciones breves de cada personaje, bastante igualados, al principio: 3-2-3-1-3, e igualados al final: 1-1-1-1; el diálogo de Calderón carece de esta característica, dada la extensa intervención de Camacho (13 versos).

Por otra parte, Boisrobert recoge en el diálogo de los criados los principales elementos de su conversación para parodiarlos: los ojos, la luna, el rostro tapado, la ceguera del amor.

Consideramos por ello que el diálogo de Boisrobert alcanza mayor comicidad que el de Calderón.

Supresión:

- D.César quiere descubrir el rostro de Lisarda.

Supresión:

- enrevesada intervención de D.César sobre Psiquis y Cupido (21 versos).

Supresión:

- Lisarda habla de convertir su manto en humo.

Modificación:

- D.César huye abandonando a Lisarda a su suerte. D.César, en la obra de Boisrobert, quiere quedarse para proteger a Ismène desde el primer momento.

Supresión:

- diálogo de D.César y Lisarda en el que ésta pide su protección.

Situación 4

Supresión:

- los alguaciles entran en una casa para buscar a la dama (Lisarda) que se ocultó en ella.

Supresión:

- diálogo entre el gobernador y Camacho, que se había escondido.

Supresión:

- respuesta cómica de Camacho;

*Yo tengo*

*Este vicio de esconderme*

*Que no lo hago a mal intento.*



Modificación:

- el guardia encuentra a la dama en la esquina de una calle; en el modelo español estaba en la habitación de una casa.

Supresión:

- diálogo del gobernador y de Camacho sobre unos chapines.

Aportación:

- el gobernador afirma que la situación de D.César en la cárcel será más dura que la de la dama.

Aportación:

- comentarios de Ismène sobre la astucia del gobernador que disimuló, en su opinión, el haber conocido a su hija.

Modificación:

- Galopin acompaña a su amo a la cárcel; Camacho no lo hace.

Situación 5

- situación idéntica a la escena correspondiente del modelo español.

Tercer segmento

Situación 1

- situación idéntica a la escena correspondiente del modelo español.

Situación 2

- situación idéntica a la escena correspondiente del modelo español.

Situación 3

Aportación:

- Ismène se cambia de vestido; Boisrobert añade que para engañar a su padre.

Aportación:

- Célie piensa que el gobernador conoció a su hija.

Modificación:

- Ismène relata de manera descriptiva su detención y la de D.César:

*...il nous prit ensemble,*

*Il l'a fait prisonnier, moi prisonnière aussi.*

el personaje de Calderón lo expresa de manera alusiva: ... *siguióme y hallándome...*

Ampliación:

- la escena entre Ismène, Célie y Nizette, en la que discurren sobre las posibilidades de que el gobernador haya conocido a su hija, es más extensa en la obra de Boisrobert (79 versos) que en la de Calderón (58 versos); mayormente teniendo en cuenta que Boisrobert utiliza el alejandrino y Calderón el octosílabo.

Es una ampliación apreciable.

Aportación:

- argumentos de Nizette sobre dicha cuestión antes expuesta.

Situación 4

Aportación:

- Ismène informa a Fléride de que su padre llegará pronto.

Situación 5

Supresión:

- el gobernador comunica a Félix que avise al padre de Flérida que D.César está encarcelado y su hija en su casa.

Aportación:

- Rémond mira por la cerradura para ver a Fléride.

Supresión:

- el gobernador arguye que la dama que Félix conoció debe de ser Flérida, precisamente la que él no conoce, puesto que las demás son su hija y sus criadas.

Situación 6

Supresión:

- comentario de Celia: *Aquí fue Troya.*

Supresión:

- Célie aconseja a Ismène que cuide más bien de sus asuntos en lugar de los de Fléride.

Situación 7

Supresión:

- respuesta sentenciosa de Lisarda a su padre.

Supresión:

- aparte de Celia: opina que Flérida está delatándola, sin querer, con sus comentarios.

Supresión:

- diálogo entre Flérida y Lisarda en el que aquélla agradece a ésta su generosidad (20 versos).

Supresión:

- el gobernador hace un comentario sobre los sucesos de amor.

Situación 8

Supresión:

- Boisrobert omite la mayor parte de la escena entre el gobernador y D.Juan con una intervención de Lisardo.

Aportación:

- Ismène pide a Nizette que entretenga a D.Jouan hasta que ella se reúna con él, es decir, al cabo de una hora.

Aportación:

- Fléride e Ismène se despiden.

Situación 9

Aportación:

- Ismène confiesa que ama al forastero a pesar suyo.

Modificación:

- una vez más, destacamos la diferencia entre el estilo de Boisrobert en una parte de la escena entre Lisardo y Celia, que vehicula la información de manera sencilla y clara, aunque adoptando un perfecto paralelismo en el ritmo de los versos.

- Célie: *C'est trop risquer Madame, ah considérez-mieux!*

- Ismène: *J'y vois quelque péril, mais j'y ferme les yeux*, y el contraste paralelístico del diálogo de Calderón:

Celia: *Advierte...*

Lisarda: *No hay que advertir.*

Lisarda: *No hay que mirar.*

Supresión:

- comentario de Lisarda: compara a Celia con una peregrina que va a Jerusalén.

### Situación 10

#### Reducción:

- Boisrobert reduce la extensión de esta situación en más de la mitad; consta de 29 versos frente a 77 versos de la escena de Calderón.

#### Modificación:

- Camacho hubiera preferido que la dama fuera un monstruo; Galopin opina que un diablo.

#### Supresión:

- intervención de Camacho acerca de la dama: ella los espía.

#### Supresión:

- alusión literaria de Camacho: Esplandian, Belianis, Beltenebros.

#### Aportación:

- D.César arguye que una mujer tan bella sólo puede ser una dama distinguida.

#### Reducción:

- Boisrobert reduce la extensión de una parte de esta escena del modelo español, que consta de 44 versos, a 14 versos; indicamos a continuación las supresiones a las que procede.

#### Supresión:

- D.César justifica a Lisarda y habla de su turbación cuando los detuvieron.

#### Supresión:

- una serie de imágenes componen la intervención de D.César acerca del primer amor (24 versos).

Aportación:

- Galopin y D.César anuncian la llegada de Célie.

Supresión:

- respuesta cómica de Camacho sobre las damas tapadas.

Situación 11

Reducción:

- la situación 11 es mucho menos extensa (31 versos) que la escena 8 correspondiente al modelo español (53 versos).

Supresión:

- metáfora de D.César aplicada al diamante que entrega a Celia.

Modificación:

- diálogo de Galopin y Célie acerca de sus ojos: el diálogo de Camacho y Celia gira en torno al diamante y a la fealdad.

Supresión:

- D.César transmite a Camacho el contenido de la carta de Lisarda: ésta sobornó a los criados, con lo cual D.César podrá ir a su habitación cumpliendo las múltiples exigencias de la dama (estar solo y que nadie lo sepa).

Situación 12

Reducción:

- Boisrobert realiza una importante reducción en la extensión de la situación, de 12 a 29 versos; la escena correspondiente del modelo español (escena 9) consta de 104 versos. A continuación expondremos las supresiones y la síntesis a que procede Boisrobert.

Síntesis:

- Boisrobert sintetiza la intervención de D.Juan (18 versos) sobre la desdicha comparada con el veneno, a dos versos:

*Quoi que le Destin me soit heureux et doux,  
Je viens dans la prison m'affliger avec vous.*

Supresión:

- D.Juan comenta sus diferentes actividades durante los dos días que lleva en Gaeta.

Supresión:

- en la intervención de D.Juan, una retahíla de imágenes aplicada a un palacio.

Supresión:

- metáfora sobre la belleza de Lisarda.

Supresión:

- metáfora y comentario de D.César sobre el amor; Boisrobert conserva sólo los primeros versos de esta intervención en los que expresa su desdicha:

*Y yo infelice mil veces,  
A quien previene desdichas  
Un amor que no se entiende!*  
cuya idea expresa de este modo:  
*Vous êtes bienheureux, et moi j'ose vous dire,  
qu'il n'est rien sous le Ciel égal à mon martyr.*

Supresión:

- intervención de Camacho en la escena.

Aportación:

- D.César enseña la carta de Ismène a D.Jouan.

Supresión:

- metáfora de D.César sobre la noche.

Situación 13

Reducción:

- Boisrobert reduce esta situación a 28 versos frente a los 83 de que constan las escenas 10 y 11 del modelo español; señalamos anteriormente, en el esquema global, que esta situación es una síntesis de dichas escenas.

Supresión:

- metáfora de D.César sobre el día.

Aportación:

- aparte de D.César: decide no decirle a D.Jouan que se citó con su amada en casa de la prometida de éste para no preocuparle.

Supresión:

- justificaciones de D.César por rechazar la compañía de D.Jouan hasta la casa de la dama.

Cuarto segmento

Situación 1

Supresión:

- Nise comenta que Flérída está llorando como suele hacerlo días y noches.

Supresión:

- comparación de Lisarda sobre las lágrimas de Flérída.



## Situación 2

### Supresión:

- D.César implora el favor de la noche.

### Supresión:

- Celia comenta a D.César que espere porque *Lisarda no está desnuda*.

### Aportación:

- Ismène comunica a D.César que una criada es su aliada y que sobornó a la otra.

### Aportación:

- propina de D.César a Nizette para que vigile la puerta.

### Supresión:

- Celia indica que el gobernador se está vistiendo, que se pone de pie.

## Situación 3

### Aportación:

- Célie pretende que algún criado habrá disparado.

## Situación 4:

### Síntesis:

- Boisrobert expresa en cinco versos las ideas emitidas por D.César en veinte versos.

### Supresión:

- el gobernador le resta importancia a lo sucedido (ruido) para que D.Juan no sospeche nada. Justifica mediante pretextos el haber salido de su habitación.

### Modificación:

- D.Juan arguye que alguna puerta sería la causa del ruido (después de descubrir

a D.César); en la obra de Boisrobert, D.Jouan dice que el ruido fue causado por el viento.

**Aportación:**

- el gobernador no está seguro de que no haya habido nadie en su casa.

**Situación 5**

**reducción:**

- esta situación tiene 59 versos, mientras que la escena correspondiente del modelo español consta de 121 versos.

**Situación 6**

**Supresión:**

- metáfora de D.Juan sobre el día.

**Situación 7**

**Supresión:**

- D.Juan se lamenta de los celos y de su suerte.

**Aportación:**

- diálogo de Célie y D.Jouan acerca de los celos en el que aquella increpa al caballero sin miramientos (26 versos).

**Situación 8:**

- situación idéntica a la escena correspondiente del modelo español.

**Situación 9:**

- situación idéntica a la escena correspondiente del modelo español.

**Situación 10:**

- situación idéntica a la escena correspondiente del modelo español.

### Situación 11:

#### Reducción:

- importante reducción realizada por Boisrobert, cuya situación tiene 15 versos, frente a 93 en el modelo español.

#### Supresión:

- alusión literaria de Lisarda en torno al lema de la obra: *peor está que estaba* (9 versos).

#### Supresión:

- extenso relato de Lisarda refiriéndose a los acontecimientos anteriores que la atañen (56 versos).

#### Supresión:

- intervención de Celia acerca de los hombres.

### Situación 12

#### Reducción:

- Boisrobert reduce esta situación (33 versos) en dos tercios; la escena correspondiente del modelo español tiene 100 versos.

#### Supresión:

- Lisarda quiere averiguar cómo supo Flérida que D.César está encarcelado en Gaeta a través de Camacho.

#### Supresión:

- un juego de palabras de Camacho.

#### Supresión:

- diálogo de Lisarda y Camacho en el que aquélla pregunta acerca del amor de

D.César por la dama.

Supresión:

- gracioso comentario de Camacho sobre la dama que *borra* (palabra sacada de una parrafada lfrica de D.César que Camacho recuerda).

Supresión:

- Lisarda alega que, en su casa, no caben amores.

Síntesis:

- Boisrobert sintetiza en un verso *Je me le tiens pour dit* la intervención de Camacho (8 versos) restándole toda su comicidad.

Situación 13

Supresión:

- alusión de Celia a la mitología: Paris.

Situación 14:

Supresión:

- aparte de Lisarda en el que expresa su inquietud por el posible encuentro de Flérida y de D.César.

Supresión:

- Flérida se queja de estar abrumada por sus preocupaciones.

Modificación:

- Flérida volverá de su visita para servir a Lisarda (actitud sumisa de aquélla); Fléride, sin embargo, reacciona con orgullo a la orden de Ismène.

Aportación:

- Ismène pretende que custodia el honor de Fléride.

### Situación 15:

#### Supresión:

- Lisarda alega que Flérida le contó cómo se ocultó en una casa hasta que la prendieron.

### Situación 16:

#### Aportación:

- indignada, Fléride reprocha a Ismène que fuera capaz de mentir a su padre acerca de ella.

### Quinto segmento

#### Situación 1

#### Reducción:

- la extensión de la escena del modelo español (52 versos) duplica a la de la situación de la obra de Boisrobert (29 versos).

#### Síntesis:

- Boisrobert resume en dos versos los seis de Calderón acerca de los celos:

*Et que la jalousie étant sa conductrice*

*Le fait souvent broncher au gré de son caprice*

*Mozos de ciego han sido*

*(No os parezca bajeza este conceto);*

*Ellos han conducido*

*A Amor por donde quieren; y él sujeto*

*Y humilde a obedecellos,*

*Ha de creer lo que dijeron de ellos.*

Aportación:

- D.Jouan añade que se enteró de la verdad acerca de la prisionera.

Supresión:

- D.Juan afirma que olvidó los pasados agravios.

Supresión:

- Camacho repite las palabras de Lisarda cuando lo echó de la casa.

Supresión:

- relato de Camacho ilustrando la valentía que da el amor.

Aportación:

- D.Juan asegura a D.César que la prisionera no conoce su casa.

Supresión:

- comparación cómica de Camacho entre el cocinero y el alcahuete.

Supresión:

- D.Juan quiere llevar a D.César de día a su casa.

Aportación:

- D.César teme que la llegada del gobernador retrase sus proyectos.

Situación 2:

- situación idéntica a la escena correspondiente del modelo español.

Situación 3:

Supresión:

- comparación de D.César a cerca del agradecimiento.

Situación 4:

Aportación:

- el gobernador pregunta a D.César quién puede ser la dama que defendió a capa y a espada cuando los detuvieron, si no es a Fléride.

Modificación:

- D.César afirma en ese momento de la situación que la dama a quien se refiere el gobernador no es Flérida; el personaje de Boisrobert se limita, aún, a decir al gobernador que compruebe si se trata de Fléride. Supresión: el gobernador, aturcido, dice que perderá el sentido con tanto embrollo.

Supresión:

- estribillo y lema de la obra: *peor está que estaba.*

Situación 5

Supresión:

- Camacho dice que el aposento es de un hombre soltero.

Aportación:

- comentario sobre los mozos y su sueldo.

Aportación:

- a Ismène le da la impresión de haber dado la vuelta a Gaeta tres o cuatro veces.

Aportación:

- Ismène cuenta que no vio las calles porque las cortinas de la silla estaban echadas.

Aportación:

- Ismène desea hablar un momento con Galopin, quien contesta que tendrá mejor

compañía con su amo, dentro de un momento.

#### Situación 6:

##### Reducción:

- Boisrobert reduce la extensión de esta situación a 59 versos, cuyas escenas correspondientes en el modelo español constan de 95 versos.

##### Supresión:

- Lisarda se lamenta de que la hayan llevado a su casa sin saberlo (31 versos).

##### Modificación:

- Flérida ve a Celia desde una ventana; en la obra de Boisrobert, Célie se encuentra detrás de una puerta cerrada con llave y Fléride mira por la cerradura.

##### Supresión:

- Lisarda pide a Laura que le quite el manto y se tape.

#### Situación 7

##### Supresión:

- D.Juan, al llegar, dice que la dama no está en la primera sala.

#### Situación 8

##### Supresión:

- comentario de Lisarda sobre la dama.

#### Situación 9

##### Supresión:

- pregunta de D.César acerca de quién será la dama tapada.

##### Aportación:

- D.César añade que la dama que quiere es la dama tapada.



#### Aportación:

- Ismène cuenta que Fléride fue a pedirle ayuda y que la llevó a esa cita para castigar a D.Jouan.

#### Modificación:

- Flérida opina que encontró su honor; el personaje de Boisrobert (Fléride) piensa que sus problemas se acabaron.

#### Modificación:

- Camacho pone punto final a la obra repitiendo el lema *peor está que estaba*; en la obra de Boisrobert, Galopin se dirige al público pidiéndole sus aplausos si la obra fue de su agrado.

### 3.6.2.7.- Adaptaciones realizadas por el autor

#### 3.6.2.7.1.- Modificaciones con implicaciones en el

##### argumento

Boisrobert no aporta modificación alguna al argumento, sólo introduce un cambio secundario sin implicaciones en el desarrollo de la acción, como lo señalamos anteriormente en el apartado 3.6.2.3. sobre la intriga: el gobernador no sabe que la detenida es su hija.

#### 3.6.2.7.2.- Cambio de lugar

Boisrobert sitúa la acción de su obra en el mismo lugar que el modelo español,

Gaeta, del que da el equivalente francés: Gayette. Se atiene a la mayoría de los lugares a los que alude la obra de Calderón, es decir, Flandes, Nápoles, aunque menciona también que D.Jouan es de Roma.

Excepto la utilización del manto por las damas en ambas obras y de *le masque* en *Les apparences trompeuses* la referencia a las *tapadas* en una escena entre Galopin, al dinero (*pistoles* o *doblones*), moneda en curso en Francia, Italia y España en aquella época, no hemos comprobado que hubiera otros elementos característicos de la cultura hispánica.

#### 3.6.2.7.3.- Procedimientos utilizados en las situaciones

Nuestro autor imita fielmente al modelo español, incluso en las situaciones. El número de supresiones (92 casos) es bastante apreciable, pero concierne generalmente a detalles del argumento (sobre el amor, los celos, etc) y utilizados por Calderón.

Las aportaciones (54 casos) conciernen a elementos argumentales sin trascendencia, un caso de relato de acontecimientos anteriores (D.César cuenta de nuevo el duelo y su estado de ánimo en aquel momento) y escasas aportaciones con implicaciones en el perfil de los personajes, que tendremos en cuenta en dicho apartado.

Las modificaciones (17 casos) afectan principalmente a elementos argumentales secundarios y, en éstos, hemos incluido también los fragmentos en los que se destacan diferencias notables en la perspectiva y el lenguaje de Boisrobert (por ejemplo, relato descriptivo; y en Calderón, utilización de la alusión).

Boisrobert aplica el procedimiento de reducción en diez escenas; hemos tenido en cuenta los casos en los que la extensión del modelo español supera en menos del doble la escena de la obra de Boisrobert; en los casos contemplados, sólo se da uno en el que la escena del modelo español supera en un tercio la escena de la obra de Boisrobert.

El autor utiliza igualmente la reducción en fragmentos de escenas; hemos contabilizado dos casos.

El procedimiento de síntesis se da en tres casos.

Dadas estas observaciones, llegamos a la conclusión de que los procedimientos que más incidencia tienen en el perfil de la obra son los de supresión, reducción y síntesis, que contribuyen a acortar la extensión de la obra de Boisrobert.

Este se apropia del argumento del modelo español al que aporta ligeras modificaciones en cuanto a elementos argumentales secundarios, descarta un componente característico y frecuente de la obra de Calderón (metáforas, comentarios generales) y reduce la extensión de su adaptación respecto a su modelo.

Al margen de estos procedimientos, hemos de señalar que, en ciertas situaciones, Boisrobert no procede a ninguna modificación desde el punto de vista argumental e, incluso, traduce buena parte de éstas: se trata de las situaciones siguientes: segmento 2, situación 5; segmento 3; situación 1 y 2; segmento 4, situación 8, 9 y 10; segmento 5, situación 2.

Boisrobert recurre en esta obra, también, al relato de sucesos anteriores al inicio

de la misma, que aparece en distintos momentos de la acción: episodio de Fléride y D.César: raptó, duelo y huída contado por Rémond (I, 1); encuentro de Ismène y D.César contado por Ismène (I, 3); episodio del enamoramiento de Fléride y D.César, así como el duelo y huída de éste, contado por Fléride (I, 5); episodio del duelo contado por D.César (II, 2).

En las demás obras analizadas anteriormente no se dieron estas últimas características.

Lo cómico es relativamente importante en dichas obras. Está presente principalmente en las escenas en las que los criados parodian a sus amos. Boisrobert añade incluso una escena de este tipo a su obra que no aparece en la obra de Calderón.

#### 3.6.2.7.4.- Utilización de apartes y monólogos

En esta obra, Boisrobert reduce el número de apartes y monólogos a 21 respecto al modelo español, que consta de 43, siguiendo la tendencia general de los dramaturgos de su generación, que uso no consideraban verosímil su utilización.

En ambas obras hay dos monólogos; Boisrobert no tuvo que reducir su utilización, como suele ocurrir en la mayoría de las imitaciones de las Comedias.

### 3.6.2.8.- Otras particularidades de la obra

#### 3.6.2.8.1.- Indicaciones escénicas

Boisrobert no precisa el lugar en el que se encuentran los personajes mediante una indicación escénica; inserta la indicación del lugar en las intervenciones de los personajes que aluden al lugar como en los ejemplos siguientes: *ce jardin* (II, 2), *en un coin de ruelle* (II, 5) *à la prison* (II, 5).

Observamos más indicaciones escénicas en Calderón para indicar que los personajes se van, pero es debido a que las escenas de su obra son generalmente más extensas; en la obra de Boisrobert el final de una escena suele coincidir con la salida o la llegada de un personaje, es decir, una situación.

#### 3.6.2.8.2.- Alusiones a la mitología y a la literatura

Boisrobert no conserva las alusiones a la mitología y a la antigüedad que aparecen en la obra de Calderón (Paris, Marte, Venus, etc), que no son, por cierto, muy numerosas; hemos contabilizado once.

Por su parte, menciona a *Caton* y al *Amadis*, como en las obras analizadas anteriormente, con especial énfasis en el tipo de sentimiento amoroso que se puede apreciar en dicha obra, pues Fléride confiesa; *On n'aimait point ainsi dans le temps d'Amadis* (II, 2), quejándose de su ingrato amante; el amor, tal como está reflejado en esta obra, era el ideal de los jóvenes de los años 1650.

### 3.6.3.- Personajes

Boisrobert conserva los mismos personajes del modelo español y con idénticas características, excepto respecto a algún que otro rasgo que señalamos a continuación en el apartado 3.6.3.1.

Atribuye un nombre español al padre de Fléride, D.Pedro Colona; un nombre español afrancesado al gobernador de Gaeta, D.Alonce d’Aragon; transcribe ortográficamente la fonética española de D.Juan (D.Jouan).

#### 3.6.3.1.- Perfil de los personajes-tipo

##### El galán

##### D.César

El personaje de Boisrobert y del modelo español tienen fundamentalmente los mismos rasgos y la misma trayectoria; D.César se enamora de Fléride, que pierde su honor a consecuencia de su relación con él; siente celos de un rival, al que mata, y huye abandonando a Fléride; su pasión amorosa lo lleva más adelante a enamorarse de una dama tapada.

Boisrobert otorga más dignidad a su personaje cuando, en el momento de su detención, éste no abandona a la dama a su suerte; el primer impulso del personaje de Calderón es huir cobardemente.

Nuestro autor no tiene en cuenta la *bienséance* en este caso, dado que incluye en su obra el duelo entre D.César y su rival y la muerte de éste.

### D.Jouan

Como el personaje de la obra de Calderón, es el prometido de Ismène a quien ama y por la que siente celos. Se destaca por su generosidad con su amigo D.César, al que ayuda cuando se encuentra en la cárcel y en su empresa amorosa, sin saber que la dama que éste corteja es su propia prometida. Es un juguete de las circunstancias que lo rodean y que maneja Ismène: no sospecha, incluso en la situación más comprometida en la que encuentra a Ismène al final de la acción, los engaños urdidos por ésta. Es el perfecto ingenuo que pide disculpas a Ismène, la cual, para justificar su conducta, le reprocha descaradamente sus celos.

### La dama

Este personaje es la típica dama apasionada que utiliza todo tipo de ardid para conseguir el amor del caballero que ama. En este caso, ayudada por sus criadas, Ismène usurpa la identidad de Fléride (o la prisionera) para citarse con D.César, lo recibe en su casa por la noche, engaña a su padre respecto a sus andanzas; a Fléride, a quien intenta amedrenta, y a D.Jouan, a quien maneja.

Ismène considera también que D.César sigue amando a Fléride, dejará de amarlo como sucede efectivamente en el desenlace y cambia de objeto amoroso de inmediato, como suele suceder en las Comedias.

Boisrobert no restó ninguno de los rasgos de Lisarda a Ismène, que se caracteriza por su falta de escrúpulos y por ser el personaje que manipula las situaciones y a los

demás personajes.

Se rebela contra la autoridad y las costumbres de la época: se queja de que deba casarse con un caballero que no conoce; no olvidemos que los círculos de la *Préciosité* sembraron ya ciertas ideas en cuanto a la situación de la mujer en la sociedad; el personaje de Calderón no reacciona de ese modo.

### Fléride

El amor lleva a este personaje a perder su honor y a ir tras su amado. Es un personaje sin maldad alguna, al contrario de Ismène, con quien se muestra agradecida y confiada.

Como D.Jouan, no acaba por entender, en el desenlace, el complicado entramado de engaños de Ismène. Es un personaje totalmente contrapuesto al de Ismène.

Existe una diferencia entre Fléride y Flérida; no obstante, aquélla se defiende y se yergue con orgullo ante Ismène cuando le prohíbe visitar a su amante, mientras que Flérida tiene una actitud sumisa en ese momento.

### Los criados

#### Galopin

El criado de D.César ayuda a éste con algún consejo realista, le advierte de los riesgos de algunas de sus decisiones: en el episodio en el que cuenta a D.Jouan su duelo, su huida, etc. Galopin le aconseja que hizo mal en informar a D.Jouan de sus problemas, porque éste podría delatarlo.

A diferencia de Camacho, no emplea cultismos; Boisrobert lo consideraría poco adecuado para un criado, e incluso inverosímil; con ello la obra de Boisrobert pierde una



fuentes de comicidad.

Galopin, como Camacho, se mofa de su amo y su lenguaje en las escenas amorosas con Ismène. Boisrobert hace protagonista a Galopin, y junto a él a Célie, en unas escenas de parodia de los amos de ambos, D.César e Ismène, ridiculizando en el más auténtico estilo de las Comedias al galán y a la dama.

### Célie

Criada y cómplice de su ama, Ismène, a quien aconseja y ayuda. El personaje de Calderón, Celia, manifiesta más bien la autoridad de una dueña con Lisarda: reprende a su ama acerca de su comportamiento en amores tan distinto del que tuvieron sus padres y abuelos y se alegra de que su padre le riña.

Ambas son igualmente desconfiadas en lo que respecta a Fléride (o Flérida), previenen a su ama del posible interés sexual de ésta hacia ella, cuando Fléride solicita hospedarse en su casa. Boisrobert no suprimió este dato de la obra de Calderón, no muy acorde con la *bienséance* por cierto.

Celia, como Camacho, emplea varios cultismos; el personaje de Boisrobert menciona una sólo (*Caton*) aplicado al gobernador.

### Nizette

Al contrario de Galopin y Célie, poseedores de unos rasgos muy definidos que les imprime carácter, Nizette es un personaje secundario que participa en las conversaciones entre Ismène y Célie, que abre una puerta o que vigila otra, como Nise, en el modelo español.

### Rémond

Es un emisario de D.Pedro Colona, padre de Fléride; informa a D.Alonce al principio de la obra acerca de los acontecimientos que conciernen a D.César y a Fléride y de la decisión del padre de ésta, y parte de nuevo para informar a D.Pedro Colona de que D.Alonce encontró a su hija y la custodia.

### La figura de la autoridad

El gobernador de Gaeta (D.Alonce), padre de Ismène, es la figura de la autoridad judicial y paterna. Ejerce su autoridad con D.César, a quien encarcela, y con Fléride, que se someten a su autoridad; Ismène burla la autoridad de su padre como todas las damas apasionadas de las Comedias, pero teme ser descubierta en sus citas con D.César, lo que deja suponer que el gobernador tiene cierta autoridad.

#### 3.6.3.2.- Otros personajes

##### El capitán del castillo

En ambas obras, este personaje tiene un papel funcional: deja salir a D.César de la cárcel al solicitárselo D.Jouan.

#### 3.6.3.3.- Actantes-símbolo

En ambas Comedias los actantes-símbolo son el amor y el honor.

##### El amor

Dicho actante es el que impulsa a D.César a matar por celos a su rival; a Fléride, a seguirlo en su huida; a Ismène, a valerse de engaños y mentiras para conseguir el amor

de D.César, y a D.Jouan, a sentir celos de Ismène.

### El honor

Fléride pierde su honor con D.César; el gobernador habla de su honor perdido al descubrir que su hija, Ismène, recibió a un caballero de noche en su casa, así como D.Jouan; Ismène intenta recuperar su honor pretendiendo, en el desenlace, que citó a D.César para castigar a D.Jouan por sus celos.

#### 3.6.3.4.- Esquema actancial

Boisrobert atribuye la misma función a sus personajes que la que tienen los del modelo español. En esta obra, el destinador es el amor, los actantes-sujeto y actantes-objeto y la relación entre sí es la siguiente:

<u>Actantes-sujeto</u>		<u>actantes-objeto</u>
Fléride	ama a	D.César
D.César	ama a	Fléride
D.Jouan	ama a	Ismène
D.César	desea a	Ismène
Ismène	desea a	D.César

El único actante-oponente en la relación Fléride/D.César es Ismène; crea todos los obstáculos entre ambos personajes: usurpa la identidad de la prisionera, se cita con D.César y se opone a que aquélla visite a D.César.

Sin embargo, a excepción de las criadas de Ismène, Célie y Nizette, los demás personajes resultan ser actantes-adyuvantes en dicha relación, en mayor o menor medida: el gobernador, D.Jouan, Galopin, Rémond.

En la relación D.Jouan/Ismène, el único actante-adyuvante es el gobernador, que desea que se casen.

En la relación Ismène/D.César son actantes-adyuvantes voluntarios, Célie y Nizette, e involuntario D.Jouan (ayuda a D.César a salir de la cárcel para que acuda a su cita con Ismène etc).

### 3.6.3.5.- Análisis comparativo del número de intervenciones de los personajes

Cuadro comparativo

Ismène	152	22,6%	Lisarda	149	22,5%
D.César	122	18,1%	D.César	121	18,3%
Célie	88	13,1%	El gobernador de		
			Gaeta	95	14,3%
D.Jouan	87	12,3%	D.Juan	90	13,6%
Le gouverneur	86	12,8%	Celia	67	10,1%
Fléride	52	7,7%	Camacho	58	8,7%
Galopin	51	7,6%	Flérida	47	7,1%
Nizette	18	2,6%	Nise	18	2,7%
Rémond	9	1,3%	Félix	8	1,2%
Le capitaine du château	3	0,4%	Alguacil	7	1 %
Total:	671		Total:	660	

El protagonismo de los personajes de la obra de Boisrobert, indicado por el número de intervenciones, es parecido al del modelo español.

Como se puede constatar en el cuadro comparativo anterior, los porcentajes de intervenciones de la mayoría de los personajes de Boisrobert son casi idénticos a los de Calderón. La máxima diferencia que se puede apreciar es del 3% en el caso de Célie (13,1%) y Celia (10,1%), lo cual indica una ligera diferencia en el protagonismo de ambas.

Respecto a los demás personajes, no consideramos que las diferencias entre los porcentajes sean apreciables, dado que se sitúan entre el 1,5% (el gobernador y su homólogo) y el 0,1%.

#### 3.6.4.- Proceso de traducción y de redacción del autor

Boisrobert se atiene al argumento del modelo español, como lo hemos demostrado a lo largo de nuestro análisis; éste le sirve de esquema para realizar su propia redacción, su propia versión de la obra. En ésta concretamente, observamos que, con bastante frecuencia en esta obra (hemos contabilizado 112 versos traducidos), Boisrobert traduce ciertos versos desperdigados por toda la obra e, incluso, alguna escena en su totalidad. Por tanto, en la relación del autor con el modelo español, observamos un acercamiento máximo a éste mediante la traducción rigurosa de algunos versos, hasta el distanciamiento total, cuando realiza su propia redacción, pasando por la traducción libre con alguna que otra aportación, encontrándose ésta a medio camino entre ambos.

A continuación, exponemos algunos ejemplos clasificados por categoría.

1) En la primera categoría incluimos los versos que pertenecen al principio de una escena del modelo español y que aparecen, igualmente, al principio de una escena, en la obra de Boisrobert; éste los traduce y, seguidamente, procede a redactar la escena, basándose en el argumento, pero sin traducir el texto español.

He aquí algunos ejemplos:

- *Una bizarra mujer,*

*Forastera al parecer,*

*Dice que te quiere hablar,*

*Si das licencia*

*¿No dices*

*Quién es? (I, 4)*

- *Une Dame est là-bas,*

*Qui demande à vous voir*

*Son nom? (I, 4)*

Consideramos este caso como traducción libre dado que Boisrobert omite dos elementos del texto español: bizarra y forastera.

- *¿Sois vos Don César Ursin?*

- *Cavalier, êtes-vous D. César Ursins?*

- *Nunca niega un caballero*

*Su nombre (I, 9)*

- *Celer ce que l'on est sent son homme lâche (II, 4)*

- *Daos a prisión (I, 9)*

- *Je vous arrête donc, et vous fait prisonnier (II, 4)*

En los casos anteriores se trata de una traducción/adaptación; en el último caso hay una redundancia con: *et vous fait prisonnier*.

Se producen otros dos casos de traducción del principio de una escena en el acto II, escena 4, y en el acto II, escena 12 del modelo español correspondiente a los actos III, escena 5 y acto IV escena 1.

2) En la segunda categoría, figuran una escena traducida en su totalidad; es el único caso de la obra.

- *¿Celia, cómo vienes sola?*

*¿Dónde mi señora queda?*

*¿No me respondes? ¿Qué tienes?*

- *Quoi vous revenez seule et sans notre  
maîtresse,*

*Où l'avez vous laissée?*

Boisrobert no traduce la reiteración *¿No me respondes? ¿Qué tienes?*, podemos considerar que la traducción de esta parte es exacta dado que la reiteración expresa la angustia del personaje y que en la traducción de Boisrobert aflora este sentimiento.

- *¡Ay Nise que vengo muerta!*

- *Ah, je meurs de tristesse Nizette*

traducción exacta en el contexto: Nise y Nizette están aturdiditas por los acontecimientos que acaban de producirse.

- *¿Qué ha sucedido?*

- *Qu'avez-vous?*

- *Sabrás*

*Que fuimos... Más gente llega,*

*Luego lo diré (II, 1)*

- *Aprennez que tantôt nous avons été voir*

*Mais on frappe, ouvre vite, on vous dira la chose (III, 1)*

3) En la tercera categoría incluimos las traducciones rigurosamente exactas, según los principios teóricos de la traducción de versos desperdigados por la obra.

- *Pues decid (I, 4)*

- *Parlez-donc librement (I, 4)*

- *Alza, señora, del suelo (I, 4)*

- *Madame Ah! levez-vous (I, 5)*

- *Y esas lágrimas enjuga (I, 4)*

- *Essuyez donc ces pleurs (I, 5)*

A continuación damos otros ejemplos más complejos en cuanto al estilo, que constituyen igualmente traducciones exactas en la situación teatral.

- *Pues si soy yo*



*El delincuente, y voy preso*

*¿Qué culpa tiene esa dama? (I, 9)*

*- Mais qu'a fait cette Dame, est-elle en rien coupable?*

*Si je le suis tout seul, que tout seul on m'accable (III, 5)*

*- Don Juan, aunque pudiera*

*Agraviarme de vos (III, 10)*

*- Quoi que j'eusse D.Jouan quelque droit de me plaindre (V, 1)*

*- Habéis, César, de saber,*

*Que en mis mocedades fui (III, 13)*

*- Apprenez qu'en mes jeunes années (V, 4)*

4) El ejemplo siguiente es una traducción/adaptación en la que Boisrobert introduce un elemento ajeno al texto español, aunque aceptable dado el contexto teatral (*dos sillas* en lugar de una) y añade *des porteurs*, elemento que está implícito en la situación teatral.

*- Si podéis sobornar vuestros guardas, como yo los míos, saldré esta tarde a veros; mas con tres condiciones: que tengáis una silla a la puerta de la iglesia mayor, y una casa donde pueda hablaros y os dejéis en casa la pistola (III, 10)*

*- Si vous pouvez suborner vos Gardes comme je me suis assurée de gagner les miens, je sortirai ce matin pour vous aller voir avec ces trois conditions, que vous fassiez tenir*

*deux chaises et des porteurs à la porte de la grande Eglise, que vous ayez une maison assurée où je puisse parler à vous. Que vous laissez votre pistolet au logis, (V, 2)*

En esta categoría figuran los casos de traducción libre en los que Boisrobert se atiene al sentido del texto original, pero que expresa con cierta laxitud:

*- No te canses, mi Lisarda,*

*En pedir eso; porque ella*

*De casa no ha de salir,*

*Hasta que marido tenga (II, 4)*

*- Ne m'importunez plus, ma fille, levez-vous,*

*Cette Dame coupable, et pour qui l'on me prie,*

*Ne sortira jamais que je ne la marie (III, 5)*

Boisrobert añade *coupable*, pero es un elemento más en cuanto al sentido, aceptable, teniendo en cuenta el contexto teatral.

*- ¡Oh cuánto debo a Lisarda!*

*De rodillas se lo ruega (II, 4)*

*- Qu'elle est bonne pour moi prier à deux genoux (II, 5)*

*- Señor*

*Estoy ya preso también,*

*- C'est qu'au Château D.Jouan est prisonnier aussi*

*- ¿preso vos?*

- *Comment?*

- *Si está mi amigo.*

*Preso, justamente digo*

*Que lo estoy yo (III, 12)*

- *Y rencontrant ce Cavalier que j'aime,*

*Je pense être captif comme un autre moi-même (V, 3)*

### 3.6.5.- Conclusión

En *Les apparences trompeuses*, Boisrobert se ciñe al modelo español desde el punto de vista argumental y en cuanto al perfil de los personajes, sin afrancesar la obra, valiéndose de los procedimientos de reducción y de supresión para producir una obra menos extensa que la de Calderón.

Sin embargo, conserva la utilización de los distintos relatos de acontecimientos anteriores al inicio de la obra, que se presentan como extensas parrafadas de algún personaje, con lo cual se produce cierta reiteración en los mismos hechos (duelo y huida de D.César) y una marcada pausa en el desarrollo de la acción, que resulta ser más lenta.

Por otra parte, Boisrobert incluye en su obra, al igual que en el modelo español, varias escenas típicas de la Comedia en las que los criados parodian a sus amos en las escenas de amor, e incluso añade una escena más de este tipo. El aspecto cómico queda

patente, por tanto, en una obra como en otra.

En cuanto a la *bienséance*, Boisrobert procede a la supresión de ciertos escasos datos, que hemos señalado a lo largo de nuestro estudio, reñidos con ésta, por lo que consideramos que en esta obra no aplicó dicho principio con tanto rigor como en otras obras analizadas anteriormente.

Boisrobert se atiene fielmente al modelo español, que de hecho presenta la acostumbrada inverosimilitud de las Comedias en el desarrollo de la acción; opinamos, pues, como Martinenche y uno de los personajes de Boisrobert: *Don César a raison; le vraisemblance ne se rencontre pas* (1901, 403). El principio de la *vraisemblance* quedó descartado en esta adaptación.

El estilo de Boisrobert sigue siendo directo en contraposición con el intrincado estilo de Calderón, en el que se destacan el conceptismo y el culteranismo.

## **CONCLUSION GENERAL**

Recordemos esta frase de Mounin, que figura en uno de sus artículos sobre la traducción del teatro, para concluir nuestro estudio sobre las comedias y las adaptaciones de Boisrobert: *l'annoncé théâtral... est toujours écrit en fonction d'un public donné* (1976, 161).

Para complacer precisamente al público a que se dirigían, Boisrobert, como los demás dramaturgos de su generación, intentaba adecuar sus obras, inspiradas en la Comedia, a las normas que imperaban en su época: la *vraisemblance* y la *bienséance*. Para ello, modificaba la Comedia de la que se inspiraba, suprimiendo ciertos aspectos, atenuando o sustituyendo otros, a fin de que su propia obra estuviera más acorde con la mentalidad de su público para quien la *bienséance* constituía ya un *modus vivendi*. Por otra parte, el principio de la *vraisemblance* implicaba para los dramaturgos de su generación la supresión de descripciones, parrafadas líricas, reducción del número de apartes y de monólogos, utilizados ampliamente por los autores españoles.

Hemos podido comprobar a lo largo de nuestro estudio que Boisrobert se atiene al argumento del modelo español que sigue, escena por escena, cronológicamente, en

todas sus adaptaciones, a las que aporta sólo elementos argumentales secundarios, sin transcendencia en el desarrollo de la acción, pero en algunos casos con implicaciones en el perfil de sus personajes. *Les Trois Orontes* constituye la excepción que hemos calificado de adaptación parcial, pues Boisrobert conserva sólo los principales elementos argumentales del modelo español para esta obra.

Nuestro autor utiliza los procedimientos de reducción y de supresión, principalmente, y el de síntesis en la estructura global de la obra y en las situaciones; en aquella aplica el procedimiento de supresión a las escenas que no aportan nuevos elementos argumentales para el desarrollo de la acción; en las situaciones lo aplica a las descripciones, a menudo extensas en los modelos españoles, a las parrafadas líricas, al número de apartados y monólogos, así como a otros elementos argumentales, particularmente inverosímiles, que hemos indicado en nuestro estudio, adecuándose de ese modo a las normas de los dramaturgos de su generación en pro de la *vraisemblance*.

Se pueden apreciar, sin embargo, ciertas variaciones de una obra a otra. En *La Jalouse d'elle-même*, Boisrobert mantiene el mismo número de monólogos que Tirso, escasos por cierto; en *La Folle gageure* omite una serie de elementos característicos de la obra de Lope: alusiones a la mitología y a la civilización griega, comentarios generales sobre el amor, el honor etc., ambos numerosos en la obra del autor español, así como narraciones ajenas al argumento y relatos de sucesos ocurridos anteriormente, en el transcurso de la acción; en este caso Boisrobert conserva casi el mismo número de apartes, muy numerosos en Lope; en *L'Inconnue* suprime las metáforas de las que Calderón hace un amplio uso y los comentarios generales (sobre el amor, el honor, los

celos etc), pero conserva el mismo número de monólogos, insignificante de hecho, que en su modelo español; en *Les apparences trompeuses* procede a las mismas modificaciones que en *L'Inconnue* y añade escasos monólogos que no aparecen en la obra de Calderón.

Por tanto, Boisrobert tiene en cuenta la *vraisemblance* tal como lo entendían los dramaturgos de su generación, en todas sus adaptaciones, excepto en *La Folle gageure*, respecto al número de apartes (23 casos) que iguala casi al del modelo español (24 casos). *Les Trois Orontes* y *L'Inconnue* constituyen una excepción en cuanto a las normas de *bienséance*, dado que en éstas hay escenas de violencia.

Mediante los procedimientos mencionados antes, Boisrobert procede a una concentración del material argumental, con lo cual consigue crear una obra menos extensa que el modelo español y de acción más rápida, exenta de las frecuentes pausas que imponen a éste los elementos ajenos al argumento y al desarrollo de la acción (descripciones, relatos etc).

Este procedimiento utilizado por Boisrobert para realizar sus adaptaciones, es un claro ejemplo de su concepto de la Comedia y del tipo de obra que quería presentar a su público; en su dedicatoria de *La Folle gageure* lo formula así:

*Je puis dire avec vérité, que le grand Lope de Vega s'y est surmonté lui-même, je n'y vis jamais rien de si beau ni de si brillant, mais j'ose croire sans beaucoup de présomption, que je l'ai rendu juste et poli, de brut et déréglé qu'il était, que si no Muses ne sont aussi inventives que les Italiennes et les Espagnoles, elles*



*sont au moins plus pures et plus réglées.* (Lo subrayado es nuestro)

Mediante ciertas supresiones, modificaciones y aportaciones, Boisrobert modifica el perfil de sus personajes en algunos aspectos que juzga reñidos con la *bienséance* e, incluso, con la *vraisemblance* en algún caso.

Los rasgos diferenciales entre sus personajes y sus modelos españoles, son principalmente los siguientes; respecto al galán, Boisrobert omite los aspectos negativos del modelo español que aparecen con frecuencia: la ruindad, la carencia de escrúpulos, el interés por la riqueza de la dama, la cobardía. La dama adopta una actitud más comedida en su relación con el galán, exenta de la iniciativa y desenfado de que hacen gala las damas de los modelos españoles; en realidad la relación entre la dama y el galán es la misma que en las obras españolas, pero la dama en Boisrobert no se expresa con tanto descaro. Por tanto, el autor otorga al galán un comportamiento más digno y a la dama más comedimiento en su comunicación con éste. Por lo demás, la dama y el galán en las obras de Boisrobert tienen las mismas características fundamentales que los personajes correspondientes en las obras españolas y que ya hemos destacado en los apartados Personajes.

Boisrobert no incluye en sus obras las alusiones referentes a las relaciones íntimas del galán y la dama, excepto en *Les apparences trompeuses*, en que se atiene a la obra de Calderón, infringiendo en este caso el principio de la *bienséance*.

El criado, en general, no es impertinente con el galán y la dama, ni es grosero con la criada; ésta, por su parte, no tiene malos modales con el criado, ni con sus amos,

aunque suele ser supersticiosa, al contrario de la criada de los modelos españoles. En ambos, Boisrobert suprime la faceta culta (*La Folle gageure*, *L'Inconnue*, *Les apparences trompeuses*), que quizá no haya considerado verosímil para el personaje del criado, descartando, de ese modo, una fuente de comicidad. El autor conserva, sin embargo, las características fundamentales de estos personajes de la Comedia.

En tres de sus obras (*La Folle gageure*, *Les Trois Orontes*, *L'Inconnue*), los criados no presencian las escenas de amor entre sus amos, al contrario de los modelos españoles, en los que puede haber uno de ellos, excepto en los casos de *La Jalouse d'elle-même* y *Les apparences trompeuses*; en esta última, aquéllos parodian a sus amos a la par que en el modelo español e, incluso, en una escena más, en la más pura tradición de la Comedia.

En *La Jalouse d'elle-même*, Boisrobert aplica el principio de la *bienséance* hasta el punto de suprimir la violencia y la rastrería en personajes secundarios. En el caso de *La Folle gageure*, la criada es descarada con su amo, al contrario de la mayoría de las criadas de las adaptaciones de Boisrobert.

En ciertas obras aparecen personajes violentos; el padre, en *Les Trois Orontes*, que no lo es en el modelo español; un galán, en *L'Inconnue*, que se muestra más violento que el de la obra española; en *Les apparences trompeuses* en la que aparece un duelo que causa la muerte de uno de los contrincantes; en estos casos, Boisrobert no respeta el principio de la *bienséance*.

En *Les Trois Orontes* Boisrobert atribuye la ruindad a algunos de sus personajes

secundarios; en *L'Inconnue* la conserva para una de las damas, y en *Les apparences trompeuses*, por orden creciente, presenta a una protagonista carente de escrúpulos como la del modelo español; en esta última obra, además, hace referencia a relaciones íntimas habidas entre un galán y una dama. En estos casos Boisrobert tampoco tiene en cuenta la *bienséance*.

En *Les Trois Orontes* y en *L'Inconnue* introduce unos elementos que no figuran en sus modelos; en la primera obra, el personaje de la madre, ausente en la obra de Tirso, como en la mayoría de las Comedias, y con cierto protagonismo; en la segunda, la ternura del padre para con su hija (ausente en el personaje de Calderón), que otorga a dicho personaje una dimensión más humana, distinta del carácter meramente funcional del español. En la medida en que tiene en cuenta las costumbres de su país respecto a la *bienséance*, Boisrobert afrancesa el comportamiento de sus personajes.

Respecto a los lugares en que se desarrolla la acción, así como en la presencia de aspectos característicos de aquéllos (dinero, rincón de alguna ciudad, calle etc), hemos constatado cierta variedad en las obras estudiadas.

*La Jalouse d'elle-même* es la Comedia que Boisrobert afrancesa más, situándola en Francia, evidentemente, y sustituyendo todos los aspectos referentes a España (dinero, mulas, reja, manto) por elementos equivalentes del contexto francés. Incluso añade a su obra un sello parisiense mencionando una serie de conocidos lugares de la ciudad, y superando al modelo español en cuanto a *couleur locale*.

*La Folle gageure* y la obra de Lope, sin embargo, carecen de *couleur locale*; Boisrobert traslada la acción a Londres (Nápoles en la obra de Lope) y sustituye la referencia a algunos lugares de Europa; el único elemento característico de Inglaterra que se menciona es la moneda y hay una incongruencia en esta obra cuando Boisrobert alude a un objeto típico de España: la reja.

En *Les Trois Orontes*, Boisrobert traslada la acción a París; menciona elementos pertenecientes a la vida francesa (ciudad, alguna región, tiendas, un rincón de París, moneda y un manjar típico), pero en menor medida que Tirso respecto a la vida madrileña.

Para su obra *L'Inconnue*, Boisrobert sitúa la acción en España, aunque sustituye Ocaña por Madrid. En ambas obras hay pocas alusiones a elementos típicamente españoles; sólo aparecen las tapadas, el manto y la moneda del país.

La acción de *Les apparences trompeuses* transcurre en el mismo lugar que en la obra de Calderón (Boisrobert traduce Gaeta - Italia - por Gayette) y hace referencia a los mismos lugares que éste, a los que añade también Roma. En ambas obras, la *couleur locale* es prácticamente inexistente; sólo está presente el manto, una prenda que llevaban las mujeres, no sólo en España, sino en muchos lugares de Europa.

Por tanto, en general, la *couleur locale* en las obras de Boisrobert equivale aproximadamente a la de sus modelos españoles y se verifica la adecuación del lugar con los elementos característicos de éste (moneda del país, calles y regiones etc) en las obras de Boisrobert.

Teniendo en cuenta que el gracioso es el principal vehículo de lo cómico en las Comedias, al margen de las situaciones, hemos podido constatar cómo Boisrobert resta cierta comicidad a sus adaptaciones suprimiendo algunas intervenciones o escenas del gracioso, o incluso al personaje en sí (Calabazas en *Les Trois Orontes*).

El grado de comicidad varía de una obra a otra. En *La Folle gageure* y *L'Inconnue* equivale aproximadamente a la de sus modelos españoles; en cada una de ellas Boisrobert suprime sólo una escena en la que interviene el gracioso y en *L'Inconnue* introduce algunos rasgos de *farce gauloise*.

Lo cómico es debido en *Les Trois Orontes* principalmente a los equívocos, pues Boisrobert suprime el personaje de Calabazas que lleva parte de la carga de comicidad del modelo español.

*La Jalouse d'elle-même* adolece de cierta seriedad respecto a su modelo español, dado que el gracioso de aquélla se mofa y ridiculiza de manera menos sistemática a la dama y sobre todo al galán, por lo que la adaptación de Boisrobert pierde parte de la comicidad intrínseca de la obra de Tirso.

*Les apparences trompeuses*, que constituye la excepción entre estas cinco adaptaciones, supera al modelo español en una escena, en cuanto a número de escenas cómicas, y es de una intensidad cómica equivalente. En ambas obras, la comicidad es debida a la parodia de los criados respecto a sus amos.

Quisiéramos añadir para matizar estas observaciones que, a pesar de que

Boisrobert reste parte de su comicidad a la obra original, como por ejemplo en *La Jalouse d'elle-même*, en la que se aprecia más esta tendencia, la compensa de algún modo por unos diálogos caracterizados por su vivacidad mediante la utilización de réplicas breves de los personajes.

En cuanto al texto Boisrobert se basa en el texto español en mayor o menor medida en su proceso de redacción, realizando desde la traducción rigurosa de algunos versos desperdigados a lo largo de la obra; la traducción/adaptación más frecuente ciertamente que la anterior, e igualmente correcta; la traducción libre, igualmente frecuente, que señala un distanciamiento respecto al texto original y el máximo distanciamiento constituido por su propia redacción y parte predominante de la obra.

Boisrobert inicia también, a menudo, la traducción de uno o varios versos de una escena, como si fuera un punto de apoyo en el texto original, y a continuación prosigue su propia redacción. Estos procedimientos se verifican en todas las obras analizadas, excepto en *Les Trois Orontes*, puesto que no se guía por el texto del modelo español para escribir esta obra, como lo explicamos anteriormente, sino sólo en los principales elementos argumentales.

Por el análisis de las traducciones realizadas por Boisrobert a lo largo de sus obras, se trate de la denominada traducción rigurosa o de la traducción/adaptación, hemos comprobado que domina la técnica de la traducción.

En cuanto a las indicaciones escénicas, las comedias de Boisrobert se diferencian

de sus modelos españoles en que aquél indica los distintos lugares en los que se encuentran los personajes, a lo largo de la obra, a través de sus comentarios; los autores españoles mencionan siempre el lugar en que se sitúa la escena, anotándolo como indicación escénica, fuera de los diálogos.

Boisrobert suplía de ese modo al escaso decorado de que disponía el teatro en aquella época, constituido por un telón de fondo que representaba hasta cuatro o cinco lugares distintos.

En nuestra opinión Boisrobert adapta, en general, con las salvedades que hemos hecho antes, sus comedias al público francés ateniéndose a los parámetros de *vraisemblance* y de *bienséance*, aunque no a las tres unidades del teatro clásico francés, como solía ocurrir entre los autores de su generación; pues era partidario del teatro moderno, como lo atestigua el prelude a la *Querelle des Anciens et des Modernes* del que fue protagonista. Intenta complacer a su público, además, introduciendo algunas pinceladas de *farce gauloise* e, incluso, de estilo *précieux* en alguna obra contemporánea de dicha corriente (por ejemplo en *L'Inconnue*).

Sus obras se desmarcan de las correspondientes españolas por su lenguaje directo, que es claro y sencillo frente al lenguaje florido y metafórico de éstas; y ello nos atreveríamos a decir, en la línea de lo que se suele llamar *l'esprit français*.

Aunque ignorado por la crítica, es innegable que algunas comedias de Boisrobert obtuvieron mucho éxito en su época, como lo reconoce Cionarescu: *Certes, ce n'est pas là l'opinion du public contemporain qui avait l'impression de découvrir enfin la bonne*

*source du rire*. (1983, 275).

Por nuestra parte, opinamos, a pesar de las afirmaciones de Martinenche acerca de las comedias de Boisrobert, que éstas resultan amenas y entretenidas. Esperamos haber rescatado del olvido las comedias de Boisrobert, como ya lo hicieron otros investigadores, entre otros, A. Adam, para su poesía. Nuestra contribución a la investigación literaria queda patente en el estudio minucioso, nunca realizado hasta ahora, de cada comedia de Boisrobert, único método científico para llegar a conclusiones válidas, mediante el que hemos podido matizar y corregir opiniones excesivamente generales de ciertos críticos, así como en el estudio comparativo riguroso con las obras españolas, nunca llevado a cabo, y la rectificación de alguna fuente (*La Villana de Vallecas* de Calderón).

Con todo ello esperamos haber contribuido, igualmente, a destacar la importancia de la comedia de intriga en Francia, de origen principalmente español, que cayó en el olvido después de la consagración de la comedia de Molière, esencialmente de caracteres, a partir de 1660.



## NOTAS

<sup>(1)</sup> Nuestra investigación bibliográfica acerca de la adaptación de la traducción de obras de teatro ha sido lo más exhaustiva posible; a ese respecto, quisiéramos dejar constancia de que existen pocas publicaciones que traten del aspecto teórico de este tema. En el apartado IV-2, de nuestra bibliografía, Estudios sobre la traducción y la adaptación de textos dramáticos, incluimos los estudios teóricos más significativos.

<sup>(2)</sup> Este texto figura en la obra Le Plaisant Abbé de Boisrobert de Emile Magne (1909, 433).

<sup>(3)</sup> *The first pastoral to be discussed, if it could be found and its date determined, might be an adaptation of Guarini's Pastor fido in which Bellerose played before the middle of 1627 and which may have been written by Boisrobert.* (Lancaster, 1929-42, 525). Lancaster añade que Boisrobert recibió 1000 libras de la reina madre, el 6 de diciembre de 1618, para realizar dicha traducción que acabó entre 1618 y 1633, como aparece en Mémoire de Mahelot (ib., 526).

<sup>(4)</sup> Magne se refiere a unos madrigales dedicados a la condesa d'Olonne.

<sup>(5)</sup> En su Tesis doctoral, Tenner da una amplia biografía de Boisrobert y realiza un estudio de las tragicomedias, inspiradas en el teatro español, en las que incluye, sin embargo, una obra que ha sido clasificada, posteriormente, por Lancaster y Cionarescu como comedia; se trata de Les généreux ennemis. Tenner estudia, igualmente, la tragedia Didon la Chaste.

<sup>(6)</sup> Livet, Labitte e Hippeau, en particular, han recogido en sus obras sobre Boisrobert las anécdotas, a menudo malévolas, contadas por Tallemant des Réaux.

<sup>(7)</sup> Según Lancaster (1929-42, I, 2, 526), Boisrobert realiza una adaptación de su relato Histoire indienne d'Anaxandre et d'Oraxie para el teatro. Dicha obra se representó en el Hôtel de Bourgogne y fue publicada en 1633 con el título: Pyrandre et Lisimène ou L'heureuse tromperie. Tenner hizo un estudio comparativo del relato y de la obra de teatro en su Tesis doctoral; para más detalles, véase Tenner (1907, 63-70). Lancaster, por su parte, define el trabajo de Boisrobert en esta obra de teatro, de este modo: *It is a dramatization of episodes in a novel he had composed and shows him as chiefly interested in surprise, violence, and scenic effects, but with some regard for the unities and some liking for the comic.* (1929-42, V, V, 69).

<sup>(8)</sup> Tenner ha comprobado que el argumento de la obra de Boisrobert es casi idéntico al de la obra de Juan Bautista de Villegas, La Mentirosa Verdad, publicada en 1636. Boisrobert se limitó a cambiar los nombres de algunos personajes, redujo la duración de la obra a doce horas, limitó el lugar de los hechos a Barcelona y en sus diálogos puso menos afectación y comicidad. Pero no supo enlazar las escenas unas con otras y no consiguió atenerse a la unidad de acción. (1907, 110-125)

<sup>(9)</sup> Las fuentes de los datos siguientes son las obras de Cionarescu, Urbain y Colbert que indicamos en nuestra bibliografía.

<sup>(10)</sup> De aquí en adelante escribiremos Comedia de este modo refiriéndonos a la comedia española para distinguirla de la comedia francesa.

<sup>(11)</sup> Sobre las comedias de Thomas Corneille, véase la tesis doctoral de Serrano Mañes, M.

<sup>(12)</sup> Véase la tesis doctoral de Ruiz Alvarez, R., sobre las comedias de Scarron.

<sup>(13)</sup> Esta obra fue escrita en 1615 y representada el mismo año. Según el BAE (1930, 28): *Esta obra fue de las más estimadas, y traducida e imitada en el Extranjero, empezando por la traducción francesa de Boisrobert, hecha en 1653. Sobre esta traducción se hicieron dos holandesas en 1671. Un arreglo en alemán consta que fue representada en Torgan en 1690. Otro en el mismo idioma hizo Eugenio Zaubel, con el título Der Tugend Smächer que se puso en escena. Sobre la traducción francesa hizo otro arreglo en alemán Fernando L. Huber, con el título de Die Offene Fehde, impreso en 1788. La tradujo también en alemán, el Dr Braunfels.*

<sup>(14)</sup> *Dans sa préface, Boisrobert mentionne la comédie de Lope, qu'il intitule Le plus grand Impossible. Le titre qu'il lui donne vient du fait qu'il présente l'action comme résultat d'un pari fait dans la société que réunissait autour d'elle la comtesse de Pembroc, et présentée par Philipp Sidney dans son Arcadia. (Cionarescu, 1983, 337)*

<sup>(15)</sup> La parte de este ballet compuesta por Boisrobert figura también en Recueil des plus

beaux vers (1627).

<sup>(16)</sup> Soneto de Boisrobert que sólo cita Tenner.

<sup>(17)</sup> Soneto citado sólo por Tenner.

<sup>(18)</sup> Esta publicación contiene quince poesías de Boisrobert: odas, sonetos, epístolas, epigramas, sátiras según Tenner.

<sup>(19)</sup> Obra que contiene dos poesías de Boisrobert, además de otras en latín, italiano y español. Cionarescu fecha esta obra en 1619 y Tenner en 1622.

<sup>(20)</sup> Cionarescu fecha esta obra en 1626. Tenner fecha la primera publicación en 1627 y señala que consta de 96 poesías; las publicaciones posteriores se realizaron en 1630 (12 poesías) y en 1638 (43 poesías) en París, Ed. Pierre Mettayer.

<sup>(21)</sup> Tenner indica 1627 como fecha de publicación y precisa que esta obra se compone de 40 poesías. Cionarescu indica sin embargo que fue publicada en 1626.

<sup>(22)</sup> Contiene una dedicatoria de Boisrobert a modo de introducción y cuatro poesías de Boisrobert según Tenner.

<sup>(23)</sup> Boisrobert brinda esta obra al cardenal de Richelieu en una dedicatoria a modo de

introducción; según Tenner en esta obra figuran seis composiciones de Boisrobert.

<sup>(24)</sup> Obra citada sólo por Tenner.

<sup>(25)</sup> Obra citada sólo por Tenner.

<sup>(26)</sup> Esta obra consta de dos partes, la primera publicada en 1647 in 4° y la segunda en 1659 in 8°. Hay una edición moderna de Les Epîtres realizada por Maurice Cauchie titulada Les Epîtres en vers publicada en Société des textes français modernes, Paris, Hachette, 1927, tomo I, (1921), tomo II, (1927).

<sup>(27)</sup> Obra citada sólo por Tenner.

<sup>(28)</sup> Tenner (1907, 54) señala que hay dos poesías de Boisrobert en esta obra.

<sup>(29)</sup> Obra citada sólo por Tenner en la que figuran dos poesías de Boisrobert.

<sup>(30)</sup> Obra citada sólo por Tenner, fue publicada igualmente en 1654, 1656, 1657/58, 1660/61, 1667.

<sup>(31)</sup> Contiene dos canciones de Boisrobert.

<sup>(32)</sup> Composiciones de Boisrobert citadas sólo por Tenner.

<sup>(33)</sup> Consta de una oda de Boisrobert a modo de prólogo. Obra citada sólo por Tenner.

<sup>(34)</sup> Las ediciones posteriores son de 1634, 1637, 1638 y 1642. La edición de 1634 contiene ocho cartas de Boisrobert.

<sup>(35)</sup> Obra titulada también: Les Amours d'Anaxandre et d'Oraxie.

<sup>(36)</sup> Nouvelles... se compone de cuatro relatos: L'Heureux désespoir, una reelaboración de la Leyenda de Geneviève de Brabant, Plus de effets que de paroles y La vie n'est qu'un songe. Cionarescu (1965, 79-87) Malkiewicz (1939, 429-444) y Hainsworth (1947, 145-169) comentan en sus respectivas obras y artículos las fuentes de estos relatos.

<sup>(37)</sup> Obra citada sólo por Tenner.

<sup>(38)</sup> Obra publicada posteriormente bajo el título de La Lisimène (1637) y la Belle Lisimène (1642).

<sup>(39)</sup> Tragicomedia publicada posteriormente en 1648 in 12º.

<sup>(40)</sup> Hemos indicado para esta obra la fecha que dan tanto Didot, Cionarescu como Tenner, es decir, 1639. Hippeau, sin embargo, indica la fecha de 1638. Obra publicada también con el título de Les deux Semblables en 1642 in 4º.

<sup>(41)</sup> Según Didot, Lancaster y Tenner, esta obra fue publicada por vez primera en 1642; estos dos últimos investigadores indican que hubo una segunda publicación en 1647. Sin embargo, Cionarescu e Hippeau dan la fecha de 1640 para la primera publicación.

<sup>(42)</sup> Obra publicada también en 1647 según Lancaster y Tenner e igualmente en 1666 según Lancaster.

<sup>(43)</sup> Esta obra se volvió a publicar en 1737, según Lancaster.

<sup>(44)</sup> Respecto a esta obra, Boisrobert y Quinault son nuevamente competidores, aunque, según Lancaster, ninguno de los autores puede alardear de ser original, dado que ambas obras son una adaptación de Lances de amor y de fortuna (1636) de Calderón (1629-42, III, I, 140). La obra de Boisrobert lleva el subtítulo de L'Heureux Infortuné haciendo referencia al hecho de que Boisrobert había caído en desgracia y albergaba la esperanza de poder volver a la Corte; de hecho, dedica Les Coups d'Amour et de Fortune a Mancini, uno de los sobrinos de Mazarin y, en dicha dedicatoria, aprovecha para desacreditar la obra de Quinault, afirmando que es una imitación mediocre de la suya. Lancaster ha comprobado que las dos obras coinciden en ciertos aspectos, aunque añade: *...But in no case is the imitation of much importance...* (ib.,) Para un análisis detallado de esta polémica entre Quinault y Boisrobert, véase Lancaster (ib., 142-143). Quisiéramos añadir, por nuestra parte, que el hecho de que coincidieran dos autores en la creación de una obra, inspirada en la misma fuente española, era corriente en aquella época.



<sup>(45)</sup> Para esta obra, Firmin Didot, Cionarescu, Lancaster y Tenner indican la fecha de 1658; puede que se hayan realizado dos publicaciones de dicha obra puesto que Hippeau la fecha en 1657 y Lancaster indica las fechas de 1657 y 1658 o que 1657 sea la fecha de representación; este hecho es muy probable si nos atenemos a las fechas de representación y publicación de las comedias de Boisrobert, señaladas por Urbain (1670, 120), entre las que hay, generalmente, un año de diferencia, siendo la publicación de la obra posterior a su primera representación.

<sup>(46)</sup> F. Didot e Hippeau dan la fecha de 1642 mientras Cionarescu y Tenner indican la de 1643.

<sup>(47)</sup> Obra citada por Cionarescu (1983, 345) que no citan los demás autores incluidos en nuestra bibliografía; Cionarescu añade que las fuentes de esta obra son desconocidas aunque afirma: *Cela pourrait être le résultat d'une combinaison entre l'Heureuse Constance de Rotrou et le final d'Aricidie de Le Vert.*

<sup>(48)</sup> Tenner y Lancaster indican que fue publicada, igualmente, en 1662 y este último señala dos publicaciones posteriores: 1705 y 1718.

<sup>(49)</sup> Obra publicada posteriormente en 1705 y 1737 según Lancaster.

<sup>(50)</sup> F. Didot indica que esta obra fue publicada en 1653 in 4°. Cionarescu señala la misma fecha, mientras que Lancaster y Tenner indican que fue publicada en 1654; este último

precisa que se publicó en formato 12°. Hubo posiblemente dos publicaciones en dos formatos distintos. Según Lancaster se realizaron dos publicaciones posteriores en 1705 y 1737.

<sup>(51)</sup> Urbain indica que esta obra se presentó ante el público en 1654 y que fue publicada en 1655.

<sup>(52)</sup> Urbain señala que la primera representación de esta obra tuvo lugar en 1654.

<sup>(53)</sup> Tenner, Didot y Cionarescu indican esta fecha mientras que Hippeau la fecha en 1654.

<sup>(54)</sup> Obra publicada también en 1737 según Lancaster.

<sup>(55)</sup> Lancaster, F. Didot, Hippeau y Tenner indican que esta obra fue publicada en 1658 en su Bibliographie de la Littérature Française au XVIIe siècle; Lancaster y Didot hacen constar que hubo otra publicación en 1660.

<sup>(56)</sup> Didot señala la fecha de publicación de 1653, mientras que Cionarescu, Hippeau, Tenner y Lancaster (1837, 10) indican la fecha de 1655, como lo precisa éste en Five French Farces: It was quite natural that Boisrobert... one of the most celebrated dramatists of the day, should be invited to write the farce that was to be incorporated into the Ballet des Plaisirs, danced by Louis XIV and members of his court at the Louvre on February, 1655.

<sup>(57)</sup> Traducción del Il pastor fido de J.B. Guarini (1590) realizada por Boisrobert; aparece bajo el título de Pastor fido y Le Berger Fidèle. Según Hippeau (1858, 979), emprendió esta labor por encargo de Marie de Médicis antes de 1623 y la terminó mucho después, pero no queda constancia de las fechas exactas. Lancaster (1929-1952, 526) señala que esta traducción se perdió junto con otras obras en las que Boisrobert colaboró.

## **BIBLIOGRAFIA**

I.- Repertorio de las obras completas de Boisrobert

1.- Ballets

*Le Grand Ballet de la Reyne dancé au Louvre le 5e de Mars de l'An 1623*, Paris, Ed.

René Giffart, 1623. "Récit de Junon, accompagnée des Déitez, vers pour la Reyne-mere, signés Boisrobert".

*Le Ballet des Bacchanales représenté au Louvre en 1623*, composé par Bois-Robert,

Théophile, Saint-Amant, Du Ryer et Sorel, Paris, 1623. <sup>(13)</sup>

*Les Nymphes Bocagères de la Forest Sacrée. Ballet dancé par la Reyne en la sale du*

*Louvre*, Paris, Ed. Mathurin Henault, 1627, in 4°.

## 2.- Poesía

- "Sonnet adressé à Daudiguier dans les pièces liminaires", Paris, 1606, in 12°. In, Lachèvre: *Bibliographie des recueils collectifs de poésies*, publiés de 1597 à 1700, Paris, 1901-1905, 4 vols. <sup>(14)</sup>
  
- *Martin le Noir, L'Uranoplée, ou navigation du lict de mort au port de la vie, utile pour assister les malades*, Rouen, 1616, in 8°. <sup>(15)</sup>
  
- *Le Cabinet des Muses, ou nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps*, Rouen, De l'Imprimerie de David du Petit-Val, 1619. <sup>(16)</sup>
  
- *Le Temple d'honneur: Où sont compris les plus beaux et héroïques vers des plus renommez Poëtes de ce temps, non encore veus, ny imprimez*. Par le Chevalier de Lescale, et les Sieurs Bois-Robert, Bardin, etc.,. Avec d'autres compositions, tant Latines, Italiennes qu'Espagnoles, Paris, 1619. <sup>(17)</sup>
  
- Poésies, in *Recueil des plus beaux vers de Messieurs Malherbe, Racan, Monfuron, Maynard, Boisrobert, etc., etc., et autres des plus fameux Espris de la Cour*. Par le Comandement de Mgr le Comte de Moret, Paris, 1626, in 8°. <sup>(18)</sup>
  
- *Paraphases sur les sept Psaumes de la Pénitence de David dédiée à la Reyne Mere du Roy*, Paris, Ed. Toussaint du Bray, 1626, in 12°. <sup>(19)</sup>

- *Le Parnasse royal ou les immortelles actions du très-chrestien et très victorieux Monarque Louis XIII sont publiées par les plus célèbres Esprits du temps*, Paris, Ed. Seb. Cramoisy, 1635. <sup>(20)</sup>
  
- *Le Sacrifice des Muses au Grand Cardinal de Richelieu*, Paris, Ed. Seb. Cramoisy, 1635, in 4°. <sup>(21)</sup>
  
- *Sonnets sur la naissance de M. le Dauphin* (Par le Pere le Moyne et Boisrobert), Paris, Ed. Seb. Cramoisy, 1638. <sup>(22)</sup>
  
- Poésies, in *Les Chevilles de M. Adam, menuisier de Nevers*, Paris, Ed. T. Quinet, 1644, tomo 1, in 4°. <sup>(23)</sup>
  
- *Les Epîtres du Sieur de Bois-Robert Metel, Abbé de Chastillon, dédiées à Mgr l'Eminentissime Cardinal Mazarin*, Paris, Ed. Cardin Besongne, 1647. <sup>(24)</sup>
  
- *L'Homme Sicilien parlant au Chancelier Caprice*, 1649, in 4°. <sup>(25)</sup>
  
- Poésies, in *L'Esclite des Bouts-Rimez de ce temps*, Paris, 1649, in 12°. <sup>(26)</sup>
  
- *Nouveau recueil de divers rondeaux (par Boisrobert, Maron, etc.)*, Paris, Ed. A. Courbé, 1650, in 12°. <sup>(27)</sup>

- *Poésies choisies de M.M. Corneille, Benserade, Scudéry, Boisrobert, etc.*, Paris, Ed.

Charles de Sercy, 1653, in 12°. <sup>(28)</sup>

- *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant avec les noms des auteurs, tant en*

*vers que de paroles*, Paris, Ed. M. de Sercy, 1661, 2 vols, in 12°. <sup>(29)</sup>

- Otras poesías:

- *A Mgr le Prince de Condé sur son glorieux retour.*

- *Le Paradis d'Amour, dédié au Ciel.*

- *Ode à la Reyne-Mere sur la victoire du roi son fils.*

- *Stances à la Vierge*, 1642, in 4°.

- *Sonnet à Mgr le Prince sur la victoire de Mr le Duc  
d'Enghyuen.* <sup>(30)</sup>

### 3.- Prosa

- Prólogo, in *Lettres du Sieur de Balzac*, Paris, Ed. Toussaint du Bray, 1624. <sup>(31)</sup>

- *Faret, Recueil des lettres nouvelles dédié à Mgr le Cardinal de Richelieu*, Paris,

Ed. Toussaint du Bray, 1627, in 8°. <sup>(32)</sup>

- *Histoire indienne d'Anaxandre et d'Oraxie: Où sont entremeslées les aventures*



*d'Alcidaris de Cambaye et les amours de Pyroxene*, Ed. François de Pomeray, 1629. <sup>(33)</sup>

- *Les nouvelles héroïques et amoureuses de Monsieur l'Abbé de Boisrobert*, Paris, Ed. Pierre Lamy, 1657, in 8°. <sup>(34)</sup>

- *Trois lettres et un sonnet inédits de Boisrobert*, Ed. Tamizay de la Roc. <sup>(35)</sup>

#### 4. - Teatro

##### a) Tragicomedias

- *Pyrandre et Lisimène ou l'heureuse tromperie*, Paris, Ed. Toussaint Quinet, 1633. <sup>(36)</sup>

- *L'Aveugle de Smyrne*, par les cinq auteurs (Boisrobert, Pierre Corneille, Rotrou, Colletet, L'Estoile) publié par J. Baudouin, Paris, Ed. A. Courbé, 1638, in 4°. <sup>(37)</sup>

- *Les Rivaux amis*, Paris, Ed. A. Courbé, 1639, in 4°. <sup>(38)</sup>

- *La Belle Palène. Tragicomedie de Mr de Boisrobert, abbé de Chastillon, dédiée à Mgr de Cinq-Mars*, Paris, Ed. A. de Sommaville et Toussaint Quinet, 1642, in 4°. <sup>(39)</sup>

- *Le Couronnement de Darie*, Paris, Ed. Toussaint Quinet, 1642, in 4°. <sup>(40)</sup>
- *Cassandre, Comtesse de Barcelone*, Paris, Ed. A. Courbé, 1654, in 4°. <sup>(41)</sup>
- *Les coups d'Amour et de Fortune, ou l'heureux infortuné*, Paris, Ed. G. de Luynes, 1656, in 16°. <sup>(42)</sup>
- *Théodore, reine de Hongrie*, Paris, Ed. Pierre Lamy, 1658, in 12°. <sup>(43)</sup>

b) Tragedias

- *La Vraye Didon, ou Didon la Chaste*, Paris, Ed. Toussaint Quinet, 1643, in 4°. <sup>(44)</sup>
- *L'Heureux désespoir*, 1657. <sup>(45)</sup>

c) Comedias:

- *La Comédie des Tuileries*, par les cinq auteurs publiée par Baudouin, Paris, Ed. A. Courbé, 1638, in 4°.
- *La Jalouse d'elle mesme*, Paris, Ed. A. Courbé, 1650, in 4°. <sup>(46)</sup>
- *La Folle Gageure ou les divertissements de la Comtesse de Pembroc*, Paris, Ed. A.

Courbé, 1654, in 4°. <sup>(47)</sup>

- *Les Trois Orontes, ou les Trois Semblables*, Paris, Ed. A. Courbé, 1653, in 4°. <sup>(48)</sup>

- *L'Inconnue*, Paris, Ed. J. de Luyne, 1655, in 12°. <sup>(49)</sup>

- *Les Généreux Ennemis*, Paris, Ed. J. de Luyne, 1655, in 12°. <sup>(50)</sup>

- *La Belle Plaideuse*, Paris, Ed. J. de Luyne, 1655, in 12°. <sup>(51)</sup>

- *Les Apparences Trompeuses*, Paris, Ed. J. de Luyne, 1656, in 12°. <sup>(52)</sup>

- *La Belle Invisible ou la Constance éprouvée*, Paris, Ed. J. de Luyne, 1656, in 12°. <sup>(53)</sup>

#### D) Farsa

- *L'Amant ridicule*. Comédie représentée dans le Ballet du roy à Paris, Paris, Ed. J. de Luyne, 1655, in 12°. <sup>(54)</sup>

#### 5.- Traducción

- *Pastor Fido*. <sup>(55)</sup>

## II.- Estudios sobre Boisrobert (biografía y obra)

- AA.VV.: "Boisrobert", in *Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, t. VI, Paris, Firmin Didot Editeurs, 1855, pp. 445-450.
- ARMAS, A. DE: "The Dragon's Gold. Calderón and Boisrobert's *La Vie n'est qu'un songe*", *Kentucky Review Quartely*, XXX, (1983), pp. 335-348.
- BEAUREPAIRE, CH. DE: "Documents inédits sur Boisrobert". *Revue des sociétés savantes*, IV, (1882), p. 488.
- BALTEAU, J.; BARROUX, M.; PREVOST, M., avec de nombreux collaborateurs: *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Le Touzey, 1932, 16 vols.
- BOHNING, W.H.: "Lope's *El mayor imposible* and Boisrobert's *La folle gageure*", *Hispanic Review*, vol. XII (1944), pp. 248-257.
- CARCOPINO, J.: *Boisrobert* (Discours prononcé à l'Académie de Rouen en sa séance du 10 mars 1962), Paris, Librairie de l'Artisan du Livre & Librairie Auguste Blaizot, 1963.
- CAUCHIE, M.: "Le voyage de Boisrobert en Italie", in *Documents pour servir à*

*l'histoire littéraire du XVIIe siècle*, Paris, Honoré-Champion, 1924, pp. 30-52.

"Introduction", in *Epîtres en vers*, Société des textes français modernes, Paris, Hachette, vol. 1, 1921, pp. III-IV; vol. 2, 1927, pp. 301-302.

- COLOMBEY, E.: "Chez Conrard. Un caprice de l'Abbé de Boisrobert", in *Histoire anecdotique de la littérature française*, vol. 1, cap. 1, Paris, Dentu Editeur, 1892, pp. 1-18.
- DU BLED, V.: "Les amis du cardinal de Richelieu", in *La société française au XVIe et au XVIIe siècle*, Paris, Perrin Editeur, vol. I, 1900, pp. 291-304.
- GOUJET, C.P. (Abbé): "Boisrobert", in *Bibliothèque française ou Histoire littéraire de la France*, t. XVIII, Paris, P.J. Mariette, 1740-1756, pp. 68-95.
- FOURNEL, V.: "Notice sur François Le Métel de Boisrobert et *la Belle Invisible*", in *Les contemporains de Molière*, t. I, Paris, Librairie Firmin Didot Frères, Fils & Cie, 1863, pp. 61-64.
- HAINSWORTH, G.: "New details on the *Nouvelles* of Scarron and Boisrobert", *Bulletin Hispanique*, 49, (1947), pp.145-169.
- HIPPEAU, C.: "François Le Métel de Bois-Robert", in *Les écrivains normands au*

XVII<sup>e</sup> siècle, Caen, Imprimerie de Buhour, 1858, pp. 93-152.

- HUARD, G.: "Lieu et date de naissance de Boisrobert", *Bulletin de la société des Antiquaires de Normandie*, XXX, (1945), pp. 389-391.
  
- KING, K.S.: *Boisrobert's Nouvelles héroïques et amoureuses and The histoire indienne: His prose adaptations from the Spanisch*, Tesis, The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 1979.
  
- LABITTE, CH.: "La littérature sous Richelieu et Mazarin", in *Etudes Littéraires*, vol. I, Paris, Joubert Editeur, pp. 383-421.
  
- MEGEVAND, S.: "Un phénomène original. Trois adaptations simultanées d'une pièce espagnole, *Obligados y Ofendidos*", *Colloquium Helvetium*, 8, (1988), pp. 61-80.
  
- LANCASTER, H.C.: "Boisrobert", in *A History of French Dramatic Literature in The Seventeenth Century*, John Hopkins Press, Baltimore, 1929-1942, partie III, vol. I, pp. 138-146.
  - "Conclusion", partie I, vol. II, pp. 754-755.
  - "Corneille's contemporaries who began to write in 1630-1648", partie V, vol. V, pp. 68-69.
  - "Four comedies written by Boisrobert under spanish influences", partie III, vol. I, pp. 62-69.

- "Scarron's *Ecolier de Salamanque*", parte III, vol. I, pp. 73-76.
- "The period of Molière", parte III, vol. I, pp. 53-54.
- "Three adaptations of a play by Rojas", parte III, vol. I, pp. 69-71.
  
- LIVET, CH.: "Bois-robot", in *Précieux et Précieuses*, cap. IX, Paris, 1860, pp. 345-382.
  
- MAGNE, E.: "La jeunesse de Bois-Robert", *Mercure de France*, t. LXXIX, (Junio 1909), pp. 436-442.
  
- A. "Le plaisant abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française (1592-1662)", *Mercure de France*, Paris, Editeur Ch. Colin, 1909.
  
- B. "Boisrobert, fondateur de l'Académie française", *La Revue Hebdomadaire*, vol. 5, Paris, Librairie Plon, (mayo 1909), pp. 516-543.
  
- TALLEMANT DES REAUX: "Boisrobert", in *Historiettes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960-1961, pp. 392-417.
  
- TENNER, F.: "*François Le Métel de Boisrobert als Dramatiker und Nachahmer des Spanischen Dramas*", Tesis, Leipzig, 1907.
  
- WITE, M.: *The Dido Fable in French Tragedy: 1560-1693*, Tesis, Vanderbilt Univer-

sity, 1975.

### III.- Fuentes españolas de las obras estudiadas

- CALDERON DE LA BARCA: "Casa con dos puertas mala es de guardar" in *Teatro selecto de Calderón de la Barca*, tomo III: *Comedias de capa y espada*, Madrid Biblioteca clásica, 1881, pp. 2-113.
- "Peor está que estaba", in *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1944, t. 7, pp. 92-109.
- LOPE DE VEGA: "El mayor imposible" in *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1950, t. 2, pp. 465-486.
- TIRSO DE MOLINA: "La celosa de sí misma", in *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1944, t. 5, pp. 128-149.
- "Don Gil de las calzas verdes" in *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Autores Españoles, 1944, t. 5, pp. 402-422.

### IV.- Varios

- CALDERON DE LA BARCA:
  - "Los empeños de un acaso", in *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1945, t. II, pp. 13-213.



- "La dama duende" in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. 2 , 1956, pp. 236-270.
- CERVANTES, M. DE: *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Clásicos Castalia, Libro III, cap. XIII, p. 368.
- TIRSO DE MOLINA: "La villana de Vallecas" in *Obras Completas*, Madrid, BAE, 1944, t. 5, pp. 44-69.

V.- Estudios críticos sobre el siglo XVII

1) Obras generales (historia, sociedad...)

- ADAM, A.: "L'époque d'Henri IV et de Louis XIII", in: *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle*, Paris, Editions Donat Montchrestien, 1948.
- BENICHOU, P.: *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1983.
- CHANDERNAGOR, F.: *L'allée du Roi*, Paris, Julliard, 1984.
- CHAUNU, P.: *La civilisation de l'Europe Classique*, Paris, Arthaud, 1984.
- JACOB, P.L.: *Paris ridicule et burlesque au XVIIe siècle*, Paris, Garnier, 1927.

- LUJAN, N.: *La vida cotidiana en el Siglo de Oro Español*, Barcelona, Planeta, Memoria de La Historia, 1988.
  
- MATHOREZ, J.: "Notes sur les rapports de Nantes avec l'Espagne", *Bulletin Hispanique*, n: 14 (1912), pp. 119-126 y 383-407; n: 14 (1913), pp. 68-92, 188-206, 316-339.
  
- MONGREDIEN, G.: *La vie de société aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Hachette, 1950.
  
- *La vie Littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Tallandier, 1947.
  
- SCHERER, C.: *Comédie et Société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, Nizet, 1983.
  
- TAPIE, V.L.: *La France de Louis XIII et de Richelieu*, Paris, Flammarion, 1980.

## 2) Obras de crítica literaria sobre el teatro

- AA.VV.: *Il teatro al tempo di Luigi XIII*, Paris-Bari, Nizet-Adriatica, 1974.
  
- ADAM, A.: "Baroque et préciosité", *Revue des Sciences Humaines*, XXVII, (1962), pp. 15-30.
  
- *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, t. II, Paris, Editions

mondiales, 1962.

"L'Ecole de 1650, *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire Générale de la Civilisation*, 29, (enero-marzo 1942), pp.23-53.

"Notes sur le burlesque", *XVIIIe siècle*, 4, (1949), pp. 81-91.

- BRAY, R.: *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1945.
  
- BRUNETIERE, F.: *Conférences de l'Odéon. Les époques du théâtre français (1636-1850)*, Paris, Calmann-Lévy, 1896.
  
- CIONARESCU, A.: *Le masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.
  
- DEIERKAUF-HOLSBOER, S. W.: *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960.
  
- EMELINA, J.: *Valets et servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Presses Universitaires de Grenoble, 1975.

- FAGNIEZ, G.: "L'art dramatique et le goût du public dans la première moitié du XVIIe siècle", *Le Correspondant*, (25-VII-1913), pp. 222-261.
  
- FOURNEL, V.: *Le théâtre au XVIIe siècle. La comédie*. Reimpresión de la edición de París de 1892, Ginebra, Slatkine Reprints, 1968.
  - *Les contemporains de Molière*. Reimpresión de la edición de Paris, 3 vols., Ginebra, Slatkine Reprints, 1967.
  
- GAIFFE, F.: *Le rire et la scène française*, Paris, Boivin, 1931.
  
- GARAPON, R.: "Le Théâtre comique au XVIIe siècle", *Bulletin de la Société d'Etude du XVIIe siècle*, 20, (1953), pp. 259-265.
  
- GUICHEMERRE, R.: *La comédie avant Molière 1640-1660*, Paris, Colin, 1978.
  - *La Comédie classique en France*, Paris, P.U.F., 1978.
  
- LANCASTER, H.C.: *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, John Hopkins, 1929-1942.
  
- LANSON, G.: "Dix-septième siècle", in *Manuel Bibliographique de la littérature française moderne*, Paris, 1940, pp. 239-529.

- LARTHOMAS, P.: *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.
  
- LEBEGUE, R.: "De la Renaissance au classicisme. Le théâtre baroque en France", in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. II, Paris, 1942, pp. 161-184.
- "Moyen-Age, Renaissance, Baroque", in *Etudes sur le théâtre français*, t. I, Paris, Nizet, 1977.
  
- MELESE, P.: *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934.
- *Répertoire analytique des documents contemporains sur le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934.
- "Les conditions matérielles du théâtre à Paris sous Louis XIV", in *Dix-septième siècle*, 39, 1958, pp. 104-124.
  
- PARFAICT, F.& C.: *Histoire du Théâtre français*, Paris, Mercier et Saillant, 174-175.
  
- REYNOLD, G. DE: "Synthèse du XVIIe siècle", in *France classique et Europe baroque*, Paris, Editions du Conquistador, 1962.
  
- RIGAL, E.: *De Jodelle à Molière: Tragédie, Comédie, Tragicomédie*, Paris, Hachette, 1911.

- SCHERER, J.: "La littérature dramatique sous Henri IV et Louis XIII", in *Histoire des Littératures III. Littératures françaises, connexes et marginales*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1958, pp. 270-328.
- *La dramaturgie classique en France*, Paris, A.G. Nizet Editeur, 1983.
- Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986.
- SCHERER, J. & C.: *Le Théâtre classique*, Paris, P.U.F., 1987.
- TRUCHET, J.: *La comédie classique en France*, Col. SUP, Littératures modernes, 7, PUF, Paris, 1975.
- *Dramaturgie et société*, 2 vols., Paris, CNRS, 1968.
- 3) Obras sobre la influencia de España en la literatura francesa
- BALDENSPERGER, F.: "Le classicisme français et les langues étrangères", *Revue de littérature comparée*, XIII, (1933), pp. 14-22.
- BRUNETIERE, F.: "L'influence de l'Espagne dans la littérature française", *Revue des deux mondes*, t. 104, LXI, (1891), pp. 215-226.
- CHASLES, P.: *Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en*

*France et en Italie*. Reimpresión de la edición de 1847. Ginebra, Slatkine Reprints, 1973.

- CIONARESCU, M. A.: "La nouvelle française et la comedia espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 18, Paris, (mars 1966), pp. 79-87.
- "Calderón y el teatro clásico francés", in *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna, 1956, pp. 159-176.
- COLBERT, R.: *L'influence de la Comedia espagnole sur la comédie française de 1640 à 1660*, Tesis doctoral, Los Angeles, Universidad de California, 1970.
- DORMIC, R.: "Le drame espagnol et notre théâtre classique", *Revue des deux mondes*, t. I, LXXI, (1901), p. 923.
- HAINSWORTH, G.: "Quelques notes sur la fortune de Lope de Vega en France (XVII<sup>e</sup> siècle)", *Bulletin hispanique*, 33, (1931), pp. 199-213.
- "Notes supplémentaires sur Lope de Vega en France (XVII<sup>e</sup> siècle)", *Bulletin hispanique*, 41, (1939), pp. 352-363.
- HATZFELD, H.: "El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII", *Revista de Filología Hispánica*, 31, (1941), pp. 9-23.

- LANSON, G.: *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900.
  - "Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVIIe siècle (1600-1660)", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 3 (1896), pp. 45-70 y pp. 321-331; 4, (1897), pp. 180-194; 8, (1901), pp. 395-407.
  
- LOPEZ BARRERA, J.: "La influencia española en Francia en el siglo XVII", *Instituto*, 1, (1928).
  
- MALKIEWICZ, M.: "Un remaniement français de *La vie est un songe*", *Revue de littérature comparée*, Paris, XIX, (1939), pp. 429-444.
  
- MARTINENCHE, E.: *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900.
  
- MOREL-FATIO, A.: "Comment la France a connu l'Espagne depuis le moyen âge jusqu'à nos jours", in *Etudes sur l'Espagne*, t. I, F. Vieweg Libraire-Editeur, Paris, 1888, pp. 1-114.
  - "Etudes sur le théâtre de Tirso de Molina", *Bulletin hispanique*, 2, (1900).
  
- MATHOREZ, J.Y.: "Le mouvement de la pénétration des Espagnols au XVIe siècle", *Bulletin hispanique*, 34, (1932), pp. 27-51.
  - "Notes sur les Espagnols en France, depuis le XVIe siècle jusqu'au règne de



Louis XIII", *Bulletin Hispanique*, 16, (1914), pp. 337-371.

- PUIBUSQUE, A. DE: *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Paris, G.A. Dentu imprimeur-libraire, 1843.
  
- RUIZ ALVAREZ, R.: *Las comedias de Paul Scarron. Estudio estructural y comparativo con sus modelos*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1987.  
Publicada por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1990.
  
- SERRANO MAÑES, M.: *El teatro de Thomas Corneille. Estudio estructural y comparativo de las comedias inspiradas en Calderón*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1988.
  
- SIMONE, F.: "I contributi europei all'identificazione del barroco francese", *Comparative Literature*, 6, (1954), pp. 329-368.
  
- URBAIN, H.: *La mode espagnole dans la comédie en France de 1645 à 1656*, Tesis doctoral, Universidad de California (Berkeley), 1970.
  
- VAN TIEGHEM, P.: *Les influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, Paris, PUF, 1967.

VI.- Estudios de Teoría Literaria

- BREMOND, CLAUDE: *Logique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- GREIMAS, A.J.: *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Editions du Seuil, 1983.
  - *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1966.
- GIRARD, G.: OUELLET, R.: RIGAULT, C.: *L'univers du théâtre*, Paris, Littératures modernes, P.U.F., 1978.
- UBERSFELD, A.: *Lire le Théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1982.

#### VII.- Estudios sobre autores españoles analizados

- ALONSO, D.: "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", in *Seis calas en la expresión literaria española*, cap. IV, Madrid, Gredos, 1951.
- ARCO Y GARAY, R. DEL: "La sociedad española en Tirso de Molina", *Revista Internacional de Sociología*, VIII, (1944).
- AUBRUN, C.V.: *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968.
- CIONARESCU, A.: "Calderón y el teatro clásico francés", in *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1954, pp. 139-195.

- COTARELO Y MORI, E.: *Don Francisco de Rojas Zorrilla: Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Archivos, 1911.
  
- DIAZ BORQUE, J.M.: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1978.
  
- ENTRAMBASAGUAS, J. DE: *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, t. 1.
  
- FRAY PLACER LOPEZ, G.: "Los lacayos de las comedias de Tirso de Molina", *Estudios II*, N°4, 1946.
  
- GIJON, E.: *El humor de Tirso de Molina*, Madrid, 1959.
  
- MAUREL, S.: *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.
  
- MOREL-FATIO, A.: "Etudes sur le Théâtre de Tirso de Molina", *Bulletin Hispanique*, II, 1900.
  
- SAINZ DE ROBLES, F.C.: "Rojas Zorrilla, Moreto, Cubilla y otros dramaturgos del ciclo de Calderón", *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1953.

- VALBUENA PRAT, A.: *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y su obra*, Barcelona, Juventud, 1941.

VIII.- Estudios sobre traducción

1) Sobre la traducción en el siglo XVII

- CARY, E.: "Mme Dacier, Houdar de la Motte et les "Belles Infidèles", in *Les grands traducteurs français*, Genève, Librairie de l'Université Georg, 1963.
- HORGUELIN, P. A.: "Le siècle des "Belles Infidèles", in *Anthologie de la manière de traduire*, Montréal, Linguatéc, 1981, pp. 75-105.
- MOUNIN, G.: *Les Belles Indidèles*, Paris, Editions des Cahiers du Sud, 1955.
- ZUBER, R.: *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Colin, 1968.

2) Sobre la traducción literaria y la adaptación de textos dramáticos

- FERENCIK, J.: "De la spécification de la traduction de l'oeuvre dramatique" in *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Translation*, Bratislava, Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 1970, pp. 145-149.

- GRAVIER, M.: "La traduction des textes dramatiques", *Etudes de Linguistique appliquée*, n° 12, (oct-déc 1973), pp. 39-49.
  
- LEFEBVRE, A.: "Théorie et littéralité", *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 9, 2, Edmonton (Alberta), (1982), pp. 137-156.
  
- LEVIK, V.V.: "La traduction et la création littéraire", in *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Translation*, Bratislava, Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 1970, pp. 150-153.
  
- MESCHONNIC H.: "Traduction: littérature et littéralité", *Nouvelle revue française*, 224, (1971), pp. 26-37.
  
- MOUNIN, G.: "La traduction au théâtre", in *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976, pp. 161-171.

#### IX.- Otras obras

##### 1) Manuales bibliográficos

- BALDENSPERGER, F.; FRIEDRICH, W.: *Bibliographie générale de la littérature comparée*, Chapel Hill, 1950.

- CABEEN, D. C.: *A Critical Bibliography of French Literature*, Syracuse, University Press, 1961.
  
- CIONARESCU, A.: *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*, 3 vols., Paris, CNRS, 1965-1966.
  
- GIRAUD, J.: *Manuel de bibliographie littéraire pour les XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, 1939.
  
- HORN-MONVAL M.: *Répertoire bibliographique des traductions françaises du théâtre étranger du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, CNRS, vol. IV, 1961.
  
- KLAPP, O.: *Bibliographie der Französischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt, Klossermann, 1956 y siguientes.
  
- LANSON, G.: *Manuel de Bibliographie littéraire pour le XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles français*, Paris 1970.
  
- SERIS, H.: *Manual de bibliografía de la literatura española*, Syracuse (USA), 1948-1954.
  
- SIMON DIAZ, J.: *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, C.S.I.C., 1960-

1973.

## 2) Diccionarios

- DUBOIS, J.: *Dictionnaire du français classique*, Paris, Larousse, 1971.

- SESE, R.: *Vocabulaire de la langue espagnole classique (XVIe et XVIIe siècle)*, Paris, Société d'Enseignement Supérieur, 1975.

## 3) Catálogos de obras

- BARRERA Y LEIRADO, C. A.: *Catálogo del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta M. Rivadeneyra, 1860. Edición facsímil, Madrid, Serie Biblioteca románica hispánica, Gredos, 1969.

## INDICE



	Págs.
<b><u>INTRODUCCION</u></b>	1
<b><u>I.- FRANÇOIS LE MÉTEL DE BOISROBERT: BIOGRAFIA Y OBRA</u></b>	4
1.1.- Biografía	5
1.1.1.- Fechas de nacimiento y muerte del autor	5
1.1.2.- El hombre y el cortesano	6
1.1.3.- Boisrobert en la vida literaria de su época	14
1.1.3.1.- Los inicios	14
1.1.3.2.- La Academia francesa	16
1.2.- Obra de Boisrobert	20
1.2.1.- Introducción	20
1.2.2.- La obra poética	23
1.2.3.- El teatro	26
1.2.4.- La prosa	32
<b><u>II.- PRESENCIA DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN FRANCIA</u></b>	37
2.1.- Situación política y relaciones sociales	38
2.2.- Influencia en moda y costumbres	41
2.3.- El hispanismo	42
2.3.1.- La enseñanza	42
2.3.2.- El conocimiento del idioma en la sociedad	43
2.3.3.- La traducción	45
2.3.3.1.- Situación de la traducción	45

2.3.3.2.- La traducción como vía de difusión de la literatura española	46
2.4.- El teatro francés y la Comedia española	50
2.4.1.- Situación del teatro y evolución del público	50
2.4.2.- Influencia de la Comedia en el teatro francés	55
<b>III.- <u>ESTUDIO DE LA ADAPTACION EN LAS OBRAS DE BOISROBERT</u></b>	59
3.1.- Metodología	60
3.2.- Estudio comparativo de la obra <i>La Jalouse d'elle-même</i> y su modelo español	65
3.2.1.- Fuente de la obra y crítica	65
3.2.2.- Nivel argumental	67
3.2.2.1.- Resumen de la acción de la obra de Tirso	67
3.2.2.2.- La acción	69
3.2.2.3.- La intriga	70
3.2.2.4.- Resumen del argumento por situación	73
3.2.2.5.- Modificaciones globales en la estructura de la obra	84
3.2.2.5.1.- Esquema	84
3.2.2.5.2.- Análisis del esquema	86
3.2.2.6.- Análisis comparativo de las obras por situación	88
3.2.2.7.- Adaptaciones realizadas por el autor	112
3.2.2.7.1.- Modificaciones con implicaciones en el argumento	112
3.2.2.7.2.- Cambio de lugar	113
3.2.2.7.3.- Procedimientos utilizados en las situaciones	114
3.2.2.7.4.- Utilización de apartes y monólogos	117

3.2.2.8.- Otras particularidades de la obra	118
3.2.2.8.1.- Indicaciones escénicas	118
3.2.2.8.2.- Alusiones a la literatura española	119
3.2.3.- Personajes	120
3.2.3.1.- Perfil de los personajes-tipo	120
3.2.3.2.- Otros personajes	127
3.2.3.3.- Actantes-símbolo	128
3.2.3.4.- Esquema actancial	129
3.2.3.5.- Análisis comparativo del número de intervenciones de los personajes	131
3.2.4.- Proceso de traducción y de redacción del autor	133
3.2.5.- Conclusión	140
3.3.- Estudio comparativo de la obra <i>La Folle Gageure</i> y su modelo español	142
3.3.1.- Fuente de la obra y crítica	142
3.3.2.- Nivel argumental	145
3.3.2.1.- Resumen de la acción de la obra de Lope	145
3.3.2.2.- La acción	146
3.3.2.3.- La intriga	148
3.3.2.4.- Resumen del argumento por situación	150
3.3.2.5.- Modificaciones globales en la estructura de la obra	162
3.3.2.5.1.- Esquema	162
3.3.2.5.2.- Análisis del esquema	164
3.3.2.6.- Análisis comparativo de las obras por situación	168

3.3.2.7.- Adaptaciones realizadas por el autor	207
3.3.2.7.1.- Modificaciones con implicaciones en el argumento	207
3.3.2.7.2.- Cambio de lugar	208
3.3.2.7.3.- Procedimientos utilizados en las situaciones	209
3.3.2.7.4.- Utilización de apartes y monólogos	213
3.3.2.8.- Otras particularidades de la obra	214
3.3.2.8.1.- Indicaciones escénicas	214
3.3.2.8.2.- Alusiones a la literatura española y al mundo antiguo	214
3.3.3.- Personajes	215
3.3.3.1.- Perfil de los personajes-tipo	215
3.3.3.2.- Otros personajes	221
3.3.3.3.- Actantes-símbolo	222
3.3.3.4.- Esquema actancial	223
3.3.3.5.- Análisis comparativo del número de intervenciones de los personajes	224
3.3.4.- Proceso de traducción y de redacción del autor	227
3.3.5.- Conclusión	233
3.4.- Estudio comparativo de la obra <i>Les Trois Orontes</i> y su modelo español	235
3.4.1.- Fuente de la obra y crítica	235
3.4.2.- Nivel argumental	237
3.4.2.1.- Resumen de la acción de la obra de Tirso	237
3.4.2.2.- La acción	238
3.4.2.3.- La intriga	242

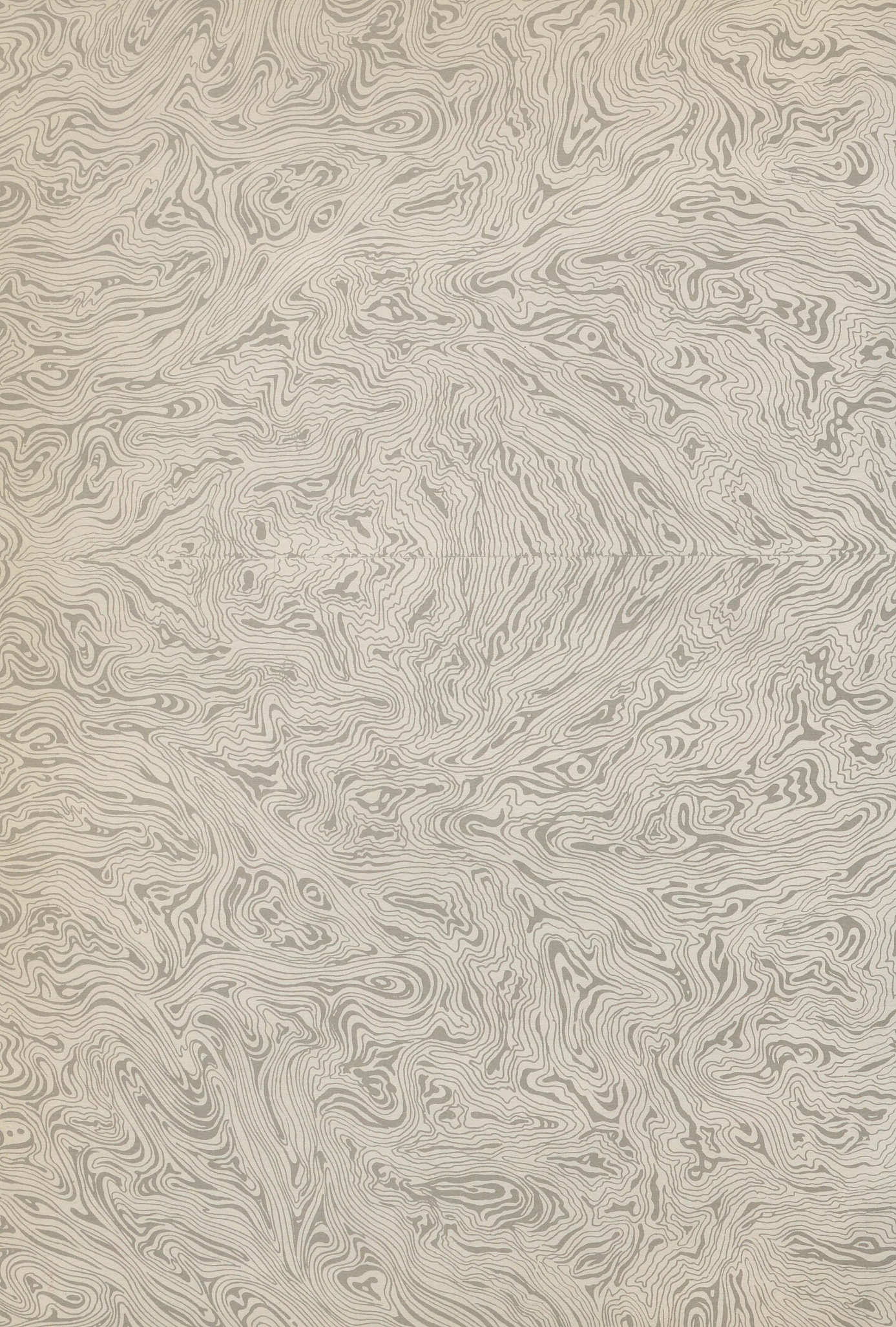
3.4.2.4.- Resumen del argumento por situación	243
3.4.2.5.- Modificaciones globales en la estructura de la obra	252
3.4.2.5.1.- Esquema	252
3.4.2.5.2.- Análisis del esquema	253
3.4.2.6.- Análisis comparativo de las obras por situación	254
3.4.2.7.- Adaptaciones realizadas por el autor	267
3.4.2.7.1.- Modificaciones con implicaciones en el argumento	267
3.4.2.7.2.- Cambio de lugar	269
3.4.2.7.3.- Utilización de apartes y monólogos	270
3.4.2.8.- Otras particularidades de la obra	271
3.4.2.8.1.- Indicaciones escénicas	271
3.4.3.- Personajes	272
3.4.3.1.- Perfil de los personajes-tipo	273
3.4.3.2.- Otros personajes	277
3.4.3.3.- Actantes-símbolo	278
3.4.3.4.- Esquema actancial	278
3.4.3.5.- Análisis comparativo del número de intervenciones de los personajes	282
3.4.4.- Conclusión	284
3.5.- Estudio comparativo de la obra <i>L'Inconnue</i> y su modelo español	286
3.5.1.- Fuente de la obra y crítica	286
3.5.2.- Nivel argumental	287
3.5.2.1.- Resumen de la acción de la obra de Calderón	288

3.5.2.2.- La acción	289
3.5.2.3.- La intriga	291
3.5.2.4.- Resumen del argumento por situación	294
3.5.2.5.- Modificaciones globales en la estructura de la obra	303
3.5.2.5.1.- Esquema	303
3.5.2.5.2.- Análisis del esquema	304
3.5.2.6.- Análisis comparativo de las obras por situación	309
3.5.2.7.- Adaptaciones realizadas por el autor	339
3.5.2.7.1.- Modificaciones con implicaciones en el argumento	339
3.5.2.7.2.- Cambio de lugar	339
3.5.2.7.3.- Procedimientos utilizados en las situaciones	340
3.5.2.7.4.- Utilización de apartes y monólogos	342
3.5.2.8.- Otras particularidades de la obra	343
3.5.2.8.1.- Indicaciones escénicas	343
3.5.2.8.2.- Alusiones a la literatura y a la mitología	343
3.5.3.- Personajes	344
3.5.3.1.- Perfil de los personajes-tipo	344
3.5.3.2.- Actantes-símbolo	349
3.5.3.3.- Esquema actancial	350
3.5.3.4.- Análisis comparativo del número de intervenciones de los personajes	351
3.5.4.- Proceso de traducción y de redacción del autor	351
3.5.5.- Conclusión	363

3.6.- Estudio comparativo de la obra <i>Les apparences trompeuses</i> y su modelo español	365
3.6.1.- Fuente de la obra y crítica	365
3.6.2.- Nivel argumental	366
3.6.2.1.- Resumen de la acción de la obra de Calderón	366
3.6.2.2.- La acción	368
3.6.2.3.- La intriga	370
3.6.2.4.- Resumen del argumento por situación	371
3.6.2.5.- Modificaciones globales en la estructura de la obra	382
3.6.2.5.1.- Esquema	382
3.6.2.5.2.- Análisis del esquema	384
3.6.2.6.- Análisis comparativo de las obras por situación	386
3.6.2.7.- Adaptaciones realizadas por el autor	412
3.6.2.7.1.- Modificaciones con implicaciones en el argumento	412
3.6.2.7.2.- Cambio de lugar	412
3.6.2.7.3.- Procedimientos utilizados en las situaciones	413
3.6.2.7.4.- Utilización de apartes y monólogos	415
3.6.2.8.- Otras particularidades de la obra	416
3.6.2.8.1.- Indicaciones escénicas	416
3.6.2.8.2.- Alusiones a la literatura y a la mitología	416
3.6.3.- Personajes	417
3.6.3.1.- Perfil de los personajes-tipo	417
3.6.3.2.- Otros personajes	421

3.6.3.3.- Actantes-símbolo	421
3.6.3.4.- Esquema actancial	422
3.6.3.5.- Análisis comparativo del número de intervenciones de los personajes	423
3.6.4.- Proceso de traducción y de redacción del autor	424
3.6.5.- Conclusión	430
CONCLUSION GENERAL	432
NOTAS	444
BIBLIOGRAFIA	455
INDICE	483





Biblioteca Universitaria de Granada



01550936

DIS  
PA  
SE  
NO



Museo J. Ayala Canto, 4 - Tel. 260024  
18005 GRANADA

