

**Thomas Corneille adapta a Moreto, ¿y a Lope?:
*Le baron d'Albikrac, De fuera vendrá y
¿De cuándo acá nos vino?***

Delia Gavela García
Universidad de La Rioja
delia.gavela@unirioja.es

Palabras clave:

Refundición. Intertextualidad. Estudio comparativo. Barroco. Neoclasicismo.

Resumen:

El presente estudio muestra la trayectoria seguida por un argumento creado por Lope de Vega (1612-14), reutilizado por Agustín Moreto (1653-54) y adaptado por Thomas Corneille (1668) en el último periodo de la moda francesa por versionar comedias hispanas. Se pretende mostrar la diferencia de planteamientos dramáticos, especialmente entre los autores españoles y Corneille, gracias al estudio comparativo de las tres obras. Por otro lado, a partir de ciertos indicios internos, bibliográficos y cronológicos se plantea, como novedad, la posibilidad de que el autor francés hubiera podido consultar la obra lopesca.

Thomas Corneille adapte à Moreto, et à Lope ? : *Le baron d'Albikrac, De fuera vendrá et ¿De cuándo acá nos vino?*

Mots clés:

Refonte. Intertextualité. Étude comparative. Baroque. Néoclassicisme.

Résumé:

La présente étude expose la trajectoire suivie par un argument créé par Lope de Vega (1612-14), réutilisé par Agustín Moreto (1653-54) et adapté par Thomas Corneille (1668) au cours de la dernière période de la mode française qui consistait à faire une nouvelle version des comédies hispaniques. Nous cherchons à montrer la différence des approches dramatiques, en particulier entre les auteurs espagnols et Corneille, grâce à l'étude comparative des trois oeuvres. Par ailleurs, à partir de certains indices internes, bibliographiques et chronologiques se pose comme nouveauté, la possibilité que l'auteur français aurait pu consulter l'oeuvre de Lope.

Mucho se ha avanzado en las últimas décadas en el estudio de la obra de Agustín Moreto, gracias, fundamentalmente, a la labor del grupo *Moretianos*¹. Muy lejos queda ya esa visión parcial y poco certera del dramaturgo madrileño como plagario de las obras de los autores que le precedieron. Por el contrario, la crítica reciente ha señalado que, en su tarea de refundidor, Moreto asume un papel fundamental y muy representativo de la forma de hacer teatro en España en la segunda mitad del XVII². Lo interesante es que el mismo proceso de reelaboración y reajuste está siendo llevado a cabo en el teatro francés, precisamente con comedias españolas que se versionan a partir de 1629³, pero principalmente entre los años 1640 y 1660, por diferentes autores como Charles de Beys, Pierre Corneille, Jean Rotrou, Antoine Le Métel d'Ouille, François Le Métel de Boisrobert, Paul Scarron, etc.

Esta confluencia de tratamientos del texto dramático de un lado y otro de los Pirineos hace más oportuno si cabe el análisis que quiero desarrollar a continuación, en el cual se pretende mostrar la trayectoria de un argumento creado por Lope de Vega, en el inicio de la consolidación de la comedia nueva (*¿De cuándo acá nos vino?*, 1612- 1614), reutilizado por Agustín Moreto en el auge de la refundición en España (*De fuera vendrá*, 1653-1654) y adaptado por Thomas Corneille en los últimos momentos de la moda por versionar comedias hispanas (*Le baron d'Albikrac*, 1668).

Corneille escribió once comedias basadas en obras de dramaturgos españoles: siete entre 1647 y 1656, en pleno apogeo del interés por lo

¹ Realizo este trabajo como miembro de los proyectos de investigación *Agustín Moreto (La obra dramática de Agustín Moreto (III). Comedias en colaboración*. Ref. FFI2010-16890 y *BITAE (II) Nuevos paradigmas de interpretación teatral: respuestas para una sociedad en conflicto multicultural*. Ref.: FFI2013-47806-R. Por otro lado, quisiera agradecer a Anne Bizien su inestimable ayuda con la interpretación del texto de la comedia francesa.

² Ignacio Arellano, 1995: 526, afirma, siguiendo a Vitse y Ruiz Ramón que «Moreto sería, desde esta perspectiva, y no Calderón –de técnica muy diferente–, el poeta dramático más representativo de la segunda mitad del siglo en el marco de la evolución teatral hacia XVIII».

³ Véase, Christophe Couderc 1998: 125-127 y Couderc 2017: 81, donde, no obstante, señala que en 1628 Alexandre Hardy publicó *Luçrèce ou l'Adultère puni*, sobre un tema sacado de *El peregrino en su patria*, gracias a una traducción de Vital D'Audiguier.



hispano, y cuatro más cuando comenzaba a decaer, a partir de 1660. Calderón, Solís, Rojas, Cubillo, Tirso y Moreto fueron los autores que centraron su atención, según Monserrat Serrano Mañes [1988: 62] porque «Corneille toma preferentemente como modelos a los autores modernos, más comedidos para su gusto, prescindiendo casi enteramente de la inspiración de Lope, ya un poco olvidado y mucho más violento y apasionado». Aunque, como se verá en las próximas páginas, quizás haya que matizar esta afirmación.

En el caso que nos ocupa, *Le baron d'Albikrac*, la crítica ha señalado como único antecedente la obra de Agustín Moreto *De fuera vendrá*. Existen varios trabajos comparativos de ambas comedias, enmarcados en el curso de investigaciones que incluyen más comedias como objeto de cotejo⁴. Aparte de los reajustes debidos a la adaptación a las reglas teatrales imperantes en Francia, todos estos trabajos coinciden en destacar la transformación sufrida por los personajes, que es también la modificación más original aplicada por Moreto a la fuente lopesca, tal como diferentes críticos hemos señalado⁵.

Parto, por tanto, de un campo ya trillado, en el que, como es obvio, cada investigador ha puesto su atención en los aspectos que le resultaban más significativos. En mi caso, quisiera aportar mi conocimiento de la obra primigenia del Fénix, que inspiró a Moreto en la redacción de *De fuera vendrá*, para tratar de reflejar los elementos evolutivos de un teatro que no solo sufrió transformaciones importantes dentro de nuestras fronteras en pocas décadas sino que superó barreras idiomáticas y culturales para adaptarse a los gustos transpirenaicos. Por otro lado, barajo la posibilidad de que Corneille hubiera tenido acceso a la obra original, *¿De cuándo acá nos vino?*, a juzgar por algunos rasgos dramáticos compartidos entre la obra francesa y la lopesca que se alejan de la moretiana, así como algún elemento

⁴ Rissel, 1995; Olivares Vaquero, 1996; Sánchez Imizcoz, 2004.

⁵ Kennedy, 1923: 159; Exum 1981: 837; Mackenzie, 1993: 20 y 1994: 119; Gavela, 2007: 147.



concreto ausente de la supuesta fuente directa. No obstante, antes de entrar en el análisis de estos componentes dramáticos internos, es necesario mostrar la viabilidad de esta posible doble inspiración, a la vista de la cronología y de las circunstancias de redacción.

El retraso en la publicación de la comedia lopesca, editada en 1633, en la *Parte XXIV de Lope [y otros]*, a pesar de haber sido redactada entre 1612 y 1614, la aproxima cronológicamente a la reelaboración de Moreto, publicada en 1654, y hace plausible que esta primera edición hubiera caído en manos de Corneille, en un periodo en el que él y sus contemporáneos rastreaban el teatro español en busca de argumentos. Couderc [2017: 82-84 y 91-93], en un reciente trabajo sobre la presencia de Lope de Vega en el teatro francés del XVII, recopila un total de veinticinco obras escritas a partir de comedias del Fénix⁶, publicadas en España entre las *Partes II* (1610) y *XXV Perfecta* (1647), con especial proliferación de las de la segunda década (*Partes IV, IX, X, XI, XII, XIII y XIV*), pero con presencia de la *Parte XXII extravagante* (1632) y de la *Parte XXV Perfecta* (1635), ambas con fecha de publicación muy cercana a la de la *princeps* de *¿De cuándo acá nos vino?* Ciertamente no hay constatación de la utilización de la *Parte XXIV de Lope [y otros]*, pero al menos sí de la presencia de un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Municipal de Lyon⁷, uno de los lugares que Christian Péligrý [2002: s.p.] señala como vía preferente de penetración en Francia, durante el siglo XVII, de los libros procedentes de Castilla y Aragón. En este último reino, concretamente en Zaragoza, fue editada esta *Parte XXIV de Lope [y otros]*, promovida por el librero Iusepe Ginobart, quien también estaba detrás de la *Parte XXII extravagante*, una de las posiblemente empleadas por Le Métel d'Ouille para leer *En los indicios la culpa*, fuente de *Les Soupçons sur les apparences*. Péligrý añade, además, que Lyon constituía una encrucijada hacia el resto de capitales alemanas,

⁶ Donde también documenta la utilización de *El Peregrino en su patria*. Sobre la reutilización de Lope en Francia, véase también Dumas, 2017: 104-130.

⁷ Signatura 346.052. Véase Profeti, 1988: 41.



flamencas e italianas, y un mercado del que se abastecían los librerros parisinos. En la capital francesa, en concreto en la Biblioteca de *Sainte Geneviève*, se encuentra otro ejemplar de esta *Parte XXIV de Lope [y otros]*⁸.

Por otro lado, en el mencionado artículo, Couderc ha descrito la variedad de métodos seguidos por estos dramaturgos en unas adaptaciones «que van de la operación de traducción a la transferencia cultural, que mezclan ejemplos de cuasi plagio maquillado por el paso de un idioma a otro con operaciones de libre reapropiación de un material ajeno» [2017: 85]. Entre los recogidos por el investigador, quiero señalar el de *La Céliane*, ejemplo de una reescritura a partir de una doble fuente (*El peregrino en su patria* y *Los ramilletes de Madrid*) y de una reutilización en cadena, que partiría de un texto de Lope (*El peregrino*), su traducción por Vital d'Audiguier, una adaptación de esta de A. Hardy y finalmente la mencionada comedia de Rotrou. Se trata, por tanto, de una sucesión y combinación de fuentes que, según Couderc [2017: 87], es un procedimiento muy común en el corpus integrado por las versiones francesas de obras lopescas.

Este método no es ajeno a Thomas Corneille, quien lo utilizó, en varias ocasiones⁹: cuando escribió *Les engagements du hasard*, basada en *Los empeños de un acaso* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón; *Le feint astrologue* adaptación de *El astrólogo fingido* al que se suma la influencia de *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, de Mlle. Scudéry; *Les Illustres Ennemis* que contiene elementos de *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla y de *Amar después de la muerte* y *El pintor de su deshonra* de Calderón; *La Comtesse d'Orgueil* creada a partir de *El lindo don Diego* de Moreto, *El señor de Noches Buenas de Cubillo* y *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro; y finalmente *Dom César D'Avalos*, a la que se le han señalado como antecedentes dos obras de Tirso, *La villana de*

⁸ Signatura Y. 4° 552; inv. 911. Véase Profeti, 1988: 41.

⁹ El elenco de obras y fuentes está tomado de Montserrat Serrano Mañes, 1989: 57-58.



Vallecas, *El castigo del penseque* y, precisamente, sus reescrituras de Moreto: *La ocasión hace al ladrón* y *El parecido*¹⁰. En su modo de hacer entra, por tanto, la posibilidad de que también en el caso que nos ocupa manejara una fuente y su antecedente.

Pasemos ahora al análisis de los elementos dramáticos, partiendo del argumento original ideado por Lope de Vega. Cuando, hace ya más de una década, edité la mencionada comedia lopesca¹¹, precedida de una amplia introducción que concluía con un capítulo dedicado a la pervivencia del texto en obras posteriores, pude constatar una herencia interesante y variopinta: la comedia de Moreto, *De fuera vendrá*, y una zarzuela del siglo XX, musicada por el maestro Rodrigo. Sin embargo, si somos estrictos, en aquella línea genealógica faltaba un último descendiente: la reescritura que Thomas Corneille hizo de la obra de Agustín Moreto en 1668. Pretendo, por tanto, en este trabajo cerrar, mientras no aparezcan nuevos vástagos, el genograma de estas comedias.

Teniendo de fondo la orientación francesa, ya señalada por la crítica, hacia un teatro más neoclásico que barroco [Rissel, 1995: 75], quiero comenzar abordando una modificación trascendental, como es el respeto a las unidades de acción, lugar y tiempo que, como sabemos, no solo no era una prioridad en el teatro clásico español sino que muchos autores consideraban necesario transgredirlo para mantener la verosimilitud. El teatro francés era, sin embargo, estricto en su acatamiento. No hay más que leer el *Discours des trois unités*, escrito en 1660 precisamente por Pierre Corneille [1862], a quien su hermano pequeño, Thomas, tenía como referente vital y literario. Por eso no es de extrañar que encontremos en *Le baron d'Albikrac* una total obediencia a la regla de las tres unidades.

El autor francés somete a su obra a una importante adaptación que afecta al espacio y al tiempo. De los seis lugares de la acción utilizados por

¹⁰ Para esta segunda propuesta, véase el análisis comparativo de Couderc, 1998: 125-142. Serrano, 1989: 58, por su parte, menciona también la obra de Tirso *La celosa de sí misma*.

¹¹ Lope de Vega, ed. 2008.



Lope en *¿De cuándo acá nos vino?*, Moreto ya había hecho una sustancial reducción a los dos en los que se desarrolla *De fuera vendrá*, las Gradas de San Felipe y la casa de doña Cecilia, con la consiguiente disminución de cambios de lugar. No obstante, más llamativa me parece la simplificación de Corneille, quien sitúa todo el desarrollo de la acción en casa de la tía. Si bien numéricamente es mayor la diferencia entre los dos dramaturgos españoles, desde un punto de vista dramático es mucho más significativa la elección de Corneille respecto a su fuente, pues no solo implica el mencionado cumplimiento de la unidad de espacio sino la desaparición de otra de las dicotomías más simbólicas del teatro áureo, como es el juego entre los espacios interior y exterior¹².

Resulta interesante señalar además que si siempre se ha alegado que nuestro teatro áureo es parco en la información que ofrece en las acotaciones, por lo que el contexto espacio-temporal se suele conocer a través de las didascalias implícitas, Thomas Corneille es aún más escueto en este tipo de indicaciones escénicas. En ninguna acotación se señala el lugar de la acción y solo a través de un puñado de alusiones, puestas en boca de los personajes, deducimos dónde y cómo se está produciendo el movimiento escénico. El exterior está presente únicamente a través de las menciones de quienes están en escena y comentan la permanencia de otros personajes en un, otra vez único, espacio exterior: el jardín. Más información es irrelevante, una vez que el público sabe dónde se desarrolla la ficción y tiene asumido que esta no se desplazará.

Estrechamente vinculado a lo anterior, por constituir otro de los criterios básicos para la estructuración de la obra dramática, debemos aludir al número de veces que queda vacío el escenario durante los actos: de las

¹² Arata, 2002; Gavela, 2016. Para ser estrictos debemos decir que existen algunas menciones del espacio exterior: como lugar de encuentro para el galanteo o como zona peligrosa que puede poner en riesgo la reputación de una dama, si se la ve acompañada por dos caballeros. No obstante son, como decimos, comentarios verbalizados por los personajes, que el espectador no presencia.



once en la obra lopesca —no incluimos las de final de jornada—, pasamos a tres en *De fuera vendrá*, y a ninguna en *El Barón de Albikrac*.

¿Y qué ocurre con el tiempo? Como era de esperar, el comportamiento es similar: en la obra lopesca, hay un avance cronológico significativo, que se produce, además, no al concluir la jornada sino en el desarrollo del primer acto, ya que el protagonista está en Flandes en el primer cuadro y en las Gradas de San Felipe (Madrid) en el tercero. A partir de indicios indirectos, deducimos que el resto del acto se desarrolla en dos días y que al inicio de la siguiente jornada ha transcurrido, al menos, un día más. Respecto a la tercera no hay indicaciones temporales de ningún tipo. Moreto introduce un íterin de varios días entre el primer y segundo acto, pero cada uno de ellos bien podría desarrollarse en una misma fecha, aunque no hay datos para confirmarlo. Respecto a Corneille, aplica rigurosamente las indicaciones de Chapelain [2007: 224], quien en su *Lettre sur les vingt-quatre heures*, afirmaba que:

Considérant le spectateur [...] présent à l'action du théâtre comme à una véritable action, j'estime que les anciens qui se sont astreints à la règle des vingt-quatre heures, ont cru que s'ils portaient le cours de leur représentation au-delà du jour naturel ils rendraient leur ouvrage non vraisemblable au respect de ceux qui le regarderaient, lesquels pour disposition que pût avoir leur imaginative à croire autant de temps écoulé durant leur séjour à la scène que le poète lui en demanderait.

Las pocas referencias temporales de *Le baron d'Albikrac* confirman que el primer acto comienza muy temprano (acto I, escena IV), en el tercero (escena IV) se alude a lo que sucederá esa tarde y a la altura del cuarto (escena IV) se menciona que esa misma noche vendrá un notario para celebrar la boda de los protagonistas.

En relación con la organización de la comedia, es necesario considerar un aspecto más: la métrica. Moreto utiliza cuatro tipos de estrofas diferentes (endecasílabos, romances, redondillas y quintillas), frente a los seis empleados por Lope (que suma a los anteriores octavas reales y un soneto), quien además los alternaba con mayor frecuencia en todos los actos



(9, 6 y 7 veces, frente a 4, 3 y 5 en la obra moretiana), marcando de nuevo una tendencia a la simplificación que será definitiva en Corneille, quien, utilizará exclusivamente el alejandrino, verso habitual del drama francés de la época.

Todo lo anterior nos muestra una evolución desde un teatro dinámico hacia una concepción más continuativa, pero significativamente más estática de la acción. Respecto al empleo de las fuentes, con lo expuesto hasta el momento puede constatarse que Thomas Corneille no hace más que rematar un proceso dirigido a la contención de la exuberancia de la primera época de la comedia nueva, ya iniciado por Moreto en estos aspectos, y al respeto de las reglas clásicas.

La segunda transformación importante, que tiene que ver con la redistribución de los sucesos en cinco actos, nos va a servir para comparar las modificaciones introducidas en el argumento. En el caso de las obras españolas nos encontramos ante dos comedias urbanas protagonizadas por soldados recién retornados de sendas acciones militares, que buscan abrirse camino en la corte, cuando se les cruza el amor y, por supuesto la casualidad, que tanto ha contribuido a crear enredo en la comedia áurea. La dama de la que se enamoran vive con su madre, en el caso de Lope, o con su tía, en el de Moreto, y resulta ser sobrina del capitán al que servían en el frente y del que traen una carta de recomendación. Con ligeras variaciones —entre las que se cuentan que el personaje lopesco se finge por escrito hijo del capitán, mientras que el moretiano lo hará verbalmente más adelante—, ambos falsifican la carta y consiguen que la madre y la tía de la dama, respectivamente, los alojen en su casa, para desesperación de otros pretendientes antiguos que ven escapar sus opciones de matrimonio. Es entonces cuando Lope introduce el aspecto más original de la obra, aprovechado por Moreto: la madre o la tía se enamoran del galán y pasan de representar la figura de autoridad que debe controlar a su hija o sobrina, a convertirse en su rival. Asistimos, a continuación, a lo largo del segundo acto y parte del tercero de las dos comedias a los múltiples lances típicos del



enredo amoroso, como el utilizar al camarada del galán como enamorado fingido de la madre o la tía para distraerla, represiones de las *senex amans* hacia las jóvenes, escenas de celos entre las damas, que desembocan en que el galán protagonista se hace con el mando de la casa, tal como rezan los títulos paremiológicos de ambas comedias. El desenlace se produce cuando el capitán, hermano de la madre o la tía, vuelve del frente y restablece el orden, aceptando la fingida paternidad de los galanes y casándolos con la dama más joven, mientras que la madre o la tía han de conformarse con los galanes sueltos.

A pesar de las similitudes en el argumento, como ya señalamos en otro lugar [Gavela, 2007: 132-135], Moreto transforma la fuente sometiéndola a un proceso de simplificación que afecta no solo a su estructura, sino a la introducción y desarrollo de la acción. El adaptador se muestra menos prolijo en la presentación de los personajes y del contexto: Lope dedica todo el primer acto al planteamiento, mientras que Moreto lleva a cabo una caracterización verbalizada y resumida en los primeros trescientos versos y adelanta el nudo a esta primera jornada.

¿Cómo se materializa la acción en la obra francesa? Nos encontramos en una casa acomodada de París, donde residen la tía con su sobrina Angélique, en un ambiente que podríamos calificar de costumbrista. En el primer acto, Philipin, el criado del galán, conversa con la joven para intentar conseguir una cita con su señor, Oronte. Angélique se muestra esquiva. Aparece Lisette, la criada de la dama, anunciando la llegada de la tía y la joven huye a esconderse. Los dos criados se quedan hablando y nos presentan la acción y a los personajes principales: caracterizan a la tía, de forma descarnada, como una mujer poco agraciada, que se viste de manera estrafalaria para su condición de viuda y los sesenta años que tiene; aunque ella se finge más joven y está ansiosa por conseguir un marido. Leandro el amigo del galán la corteja para distraerla y dejar vía libre a la relación de los jóvenes, pero está ya harto de hacer este papel. También se menciona a otro candidato, el barón d'Albikrac, que debería llegar de Bretaña y estaría



interesado en la viuda por su dinero, pues está arruinado. Ante el retraso del verdadero barón, La Montagne se hace pasar por él, sobreactuando y exagerando su atracción por la tía. Los actos segundo a cuarto aprovechan al máximo el enredo provocado por la avidez de la tía por casarse, su rivalidad con la sobrina, el rechazo de los galanes que la esquivan esgrimiendo todas las excusas posibles y la presión del fingido y extravagante barón d'Albikrac para casarse con ella. En el último acto el barón termina por engañarla para que se comprometa con él y acceda al matrimonio de los jóvenes, a cambio de no matar a Oronte por, supuestamente, haber deshonrado a su hermana en el pasado.

Si Moreto supo identificar el elemento más original de su fuente lopesca, la rivalidad amorosa entre madre e hija, que transformó en un enfrentamiento tía-sobrina, Corneille recoge el testigo y convierte este motivo en uno de los dos ejes centrales de su obra. El otro es el relativo a la suplantación, muy del gusto del dramaturgo¹³, que lleva a cabo el personaje de La Montagne, quien se apropia de la identidad del barón d'Albikrac, papel fundamental que, incluso, da título a la obra.

No obstante, es muy revelador repasar el resto de elementos que retoma el autor francés, así como su procedencia y su reubicación en la adaptación, pues los vemos diseminados en diferentes momentos que no coinciden necesariamente, por su situación en el desarrollo de la acción, con los originales. Invitamos al lector a que consulte el cuadro final y compruebe visualmente lo que decimos. Tanto en *¿De cuándo acá nos vino?* como en *De fuera vendrá* están presentes los siguientes motivos aparecidos en el primer acto cornelliano: una dama añosa ansiosa de marido cuyo comportamiento está fuera de lugar; la utilización del amigo del galán (soldado y camarada en las obras españolas) como distracción para los amantes protagonistas; los escauceos amorosos de los criados (que en Lope

¹³ Serrano [1991: 870] señala, como recurso básico que se repite en casi todas las obras, el equívoco, voluntario o no, de personalidades, que es el eje fundamental de *Le feint astrologue* y de su antecedente calderoniano *El astrólogo fingido*. También lo destaca Couderc [1998: 133] en *Dom César D'Avalos*.



desarrollan una acción secundaria completa, simplificada en Moreto y en Corneille); la carta enviada por el hermano de la primera dama para que ayude al galán; las sospechas de la tía (madre en el caso del original lopesco) de que su sobrina está enamorada del galán; la represión hacia ella; el hartazgo del amigo por servir reiteradamente de tapadera en los enredos amorosos del galán. Además de algunos de los anteriores, en el segundo acto se plantean: el encuentro secreto de los jóvenes y la invención de Angélique de que el galán venía a ver a la tía, cuando la pareja es sorprendida por esta. En el acto tercero, Corneille reutiliza los siguientes lances: emplear una excusa cuando los jóvenes son sorprendidos cogiéndose las manos, que es en Moreto fingir una sesión de quiromancia y en Lope la compra de unos guantes; la premura por casar a la hija o sobrina para eliminarla como rival; la excusa del galán de que su amigo quiere a la tía para librarse de ella; la invención de que el galán es hijo natural del hermano de la tía (de la madre, en Lope), por lo que no pueden casarse. En el acto cuarto recrea el abrazo que le pide la tía al galán, movida por «llamada de la sangre», pero por el que reconviene a su sobrina cuando esta se lo da con demasiada efusividad. Finalmente, en el último acto, el desenlace se repite en las tres obras, cuando se empareja a los galanes jóvenes y los criados, mientras que la madre y la tía han de conformarse con el galán suelto.

Como consecuencia de la redistribución de estos elementos, algunos de ellos tampoco tienen la misma funcionalidad que poseían en las fuentes. Fijémonos, por ejemplo, en el abrazo de los jóvenes, propiciado por las supuestas relaciones de parentesco y autorizado por la tía, que se produce tanto en la obra moretiana como en la lopesca al comienzo, y sirve para afianzar un amor incipiente de la pareja, que en ese momento solo se ha visto en una ocasión en la calle. Corneille, sin embargo, lo reubica en el cuarto acto donde su repercusión en la relación entre Oronte y Angélique es mucho menor, pues estos ya han tenido varios encuentros y se han declarado su amor. El autor francés selecciona, por tanto, los motivos que le



resultan más atractivos y los reutiliza con libertad donde le place. El resultado es un argumento menos trabado, en el que los elementos de la fuente han perdido cohesión y resultan una suma de lances sueltos con una finalidad cómica. Si bien es cierto que la obra intenta conservar la complejidad del enredo con constantes virajes de la acción, uno de los logros de la comedia de capa y espada que los autores franceses pretendieron imitar.

Quedan por señalar, no obstante, un par de elementos presentes en la obra de Lope, que Moreto no utiliza, pero sí Corneille. En primer lugar cabe destacar la coincidencia onomástica de las damas jóvenes: la Ángela de Lope y la Angélique de la comedia francesa. Este reciclaje de nombres, tomados no de la fuente directa sino del antecedente de esta, ha sido señalado también en *Dom César d'Avalos* por Couderc, quien coincide también en sugerir «que Thomas Corneille pudo haber leído directamente la comedia que había sido fuente lejana de su fuente inmediata»¹⁴. Podemos movernos en el terreno de la casualidad pero, aparte de la reutilización que Corneille hace de los nombres de las fuentes secundarias, la vinculación entre ambas damas atañe también al desarrollo dramático del personaje, como comentaré más adelante. No obstante, quiero destacar ahora un lance puntual de la actitud de Ángela materializado con mayor proximidad en las comedias lopesca y cornelliana: en el segundo acto de ambas obras, doña Bárbara, la madre enamorada, se queda a solas con el galán y Ángela es invitada a marcharse, pero permanece escuchando al paño y entra de nuevo para interrumpir un abrazo entre ellos, con la excusa de haber sido llamada, lo que provoca la impaciencia de su madre:

[Reaparezca Ángela]

¹⁴ Lo señala en relación al nombre César d'Ábalos que aparece en la comedia de Lope *Mirad a quien alabáis*, refundida por Moreto con el título de *Lo que puede la aprehensión*, que fue posteriormente adaptada por Thomas Corneille en *Le charme de la voix*. También destaca la coincidencia del apellido de otro personaje de la obra, Girón, que aparece en *El castigo del penseque*, obra de Tirso que sirvió de antecedente a Moreto para escribir *El parecido*, fuente directa de Corneille para *Dom César d'Avalos* [Couderc, 1998: 139].



BÁRBARA ¿Qué quieres?
 ÁNGELA ¿No llamaste?
 BÁRBARA ¡Linda eres!
 Ves que en tus cosas estamos
 y andas, necia, alrededor
 más que una mosca importuna. (vv. 1473-1477)

En *Le baron d'Albikrac*, vemos una reacción similar de la tía, cuando es interrumpida por Angélique con la excusa de la llegada de un vendedor:

LA TANTE, ANGÉLIQUE, ORONTE
 ANGÉLIQUE Voici qu'on vous apporte
 de ces petits Tableaux.
 ORONTE (Bas) Bon.
 ANGÉLIQUE L'homme est à la porte.
 Le ferai-je entrer?
 LA TANTE Non, qu'il revienne. Est-ce fait?
 L'etourdie! est-il temps.
 [...]
 Quelle stupide! Encore? (acto II, escena IV)¹⁵

En la obra de Moreto, se produce la llegada repentina de Francisca en medio del abrazo (v. 1528), pero no se reproduce la reconvencción de la tía.

También resulta significativa la recompensa final otorgada a los galanes: Leonardo, el enamorado de *¿De cuándo acá nos vino?*, recibe un hábito y una pensión vitalicia, así como el respaldo del capitán Fajardo, que le admite como hijo; mientras que Oronte, el protagonista cornelliano, recibe el título de barón, de manos del fingido d'Albikrac.

Para terminar con la reutilización de motivos, es importante señalar que Corneille prescinde de algunos de los elementos más representativos de las obras españolas. En primer lugar cabe destacar aquel que propicia los refranes que dan título a ambas: el dominio que Leonardo o Lisardo, los galanes protagonistas, ejercen durante algunas escenas sobre todos los habitantes de la casa. Su eliminación tiene que ver con una reducción del poder masculino, directamente vinculado al concepto del honor y con el personaje que detenta la autoridad y restablece el orden en la comedia clásica española. Corneille

¹⁵ Thomas Corneille, ed. 1774.



suprime a sendos capitanes —Fajardo en la obra lopesca, Maldonado en la moretina—, y, en cierto modo, los sustituye por el propio barón d'Albikrac, quien se impone a los deseos de la tía y consigue que se casen los jóvenes. No obstante, no podemos olvidar que es un farsante, con un comportamiento histriónico, que obedece a las indicaciones del galán y su amigo, y que consigue sus fines no por el sometimiento de la tía a su autoridad sino mediante el chantaje, por lo que su actuación cae en lo burlesco y con ella el tono de la obra.

Si la modificación anterior está motivada por la diferencia cultural de una sociedad, la francesa, entre cuyos principios no está el honor, existen otras que, aparentemente, tienen más que ver con lo dramático, como es la eliminación del contexto y de la condición de militares de los protagonistas. Detrás de ella, tanto Lope como Moreto disfrazaban otro de los componentes básicos de nuestro teatro: el clientelismo y la autopromoción ejercidos a través del homenaje a personalidades del momento¹⁶. Por otro lado, en el caso de la obra primigenia, *¿De cuándo acá nos vino?*, donde el galán mantiene una mayor integridad que el moretiano, su condición de soldado y el valor demostrado en el frente son un eximente de los errores cometidos¹⁷.

Finalmente un tercer grupo de innovaciones sí parece estar motivado por el ya mencionado respeto a la unidad, en este caso de acción, que lleva a Corneille a suprimir a los galanes rivales del protagonista y a reducir la ya escueta relación amorosa de los criados moretianos a la mínima expresión.

Si los críticos que hemos cotejado las obras lopesca y moretiana hemos destacado que la mayor originalidad residía en la transformación experimentada por los personajes¹⁸, aquellos que han comparado *De fuera vendrá* y *Le baron d'Albikrac* también han dedicado una buena parte de sus estudios a analizar las innovaciones introducidas por Corneille en la caracterización de los personaje¹⁹. Me corresponde ahora establecer puentes

¹⁶ Véanse Gavela, 2001: 227-240 y Gavela, 2013: 319-336.

¹⁷ Véase Gavela, 2008: 337-358.

¹⁸ Véase la nota 5.

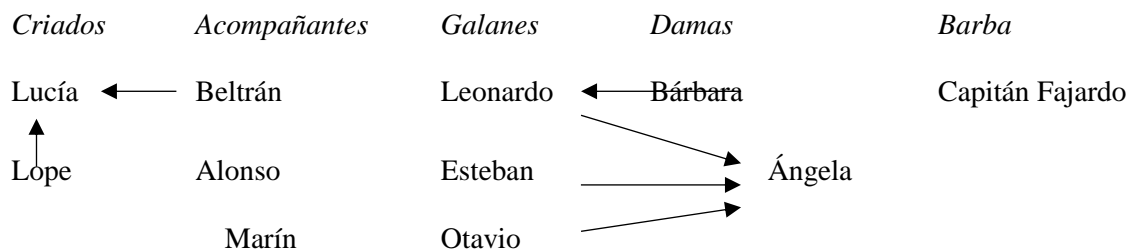
¹⁹ En especial Rissel, 1995: 61-94.



entre las tres comedias. Siguiendo la tónica general, hay que señalar, en primer lugar, una reducción progresiva de la nómina desde los veintiún miembros (más los músicos) del elenco lopesco, pasando por los diez, más un par de notarios, de la obra moretiana, hasta llegar a los ocho de la comedia francesa. Los motivos internos de la supresión hay que buscarlos en alguno de los aspectos comentados arriba, como la eliminación de los personajes que tenían una función de contextualización (soldados: Perea, Zamudio, Toledo, Cervantes, Rosales, Meléndez) y la de los acompañantes del barba y de los galanes secundarios de la obra de Lope (Alfaro, de Fajardo; Marín, de Octavio y Alonso, de Esteban). El paso final llevado a cabo por Corneille tiene que ver con la eliminación de dichos galanes rivales y con ellos de la intriga secundaria; aunque la razón última es el proceso de estilización de la comedia española experimentado entre las dos fechas de redacción (1612-4 y 1653-4) y la vinculación de Corneille a la corriente neoclásica y con ella al respeto de la unidad de acción.

El cuadro principal quedaría, por tanto, integrado por los siguientes personajes, donde las flechas marcan la dirección de los intereses sentimentales de cada uno:

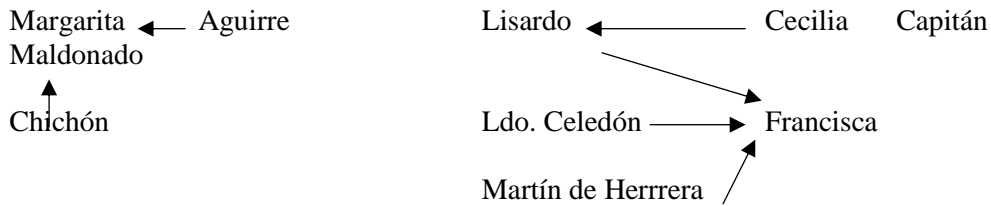
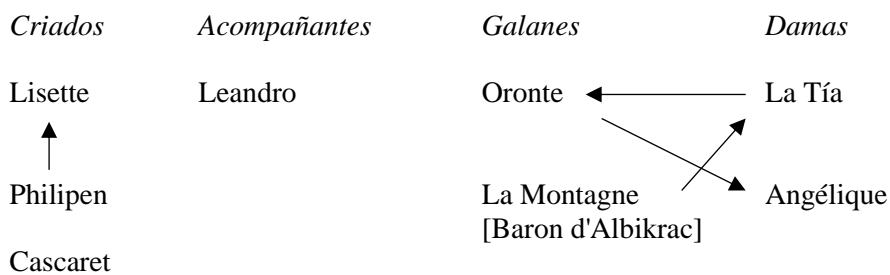
¿DE CUÁNDO ACÁ NOS VINO?



DE FUERA VENDRÁ

<i>Criados</i>	<i>Acompañantes</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Barba</i>
----------------	---------------------	----------------	--------------	--------------



*LE BARON D'ALBIKRAC*

Si comenzamos por los galanes protagonistas, encontramos que Moreto había potenciado en Lisardo ciertas características solo apuntadas por Lope en Leonardo, que van en la dirección de mostrar un galán inteligente, pragmático, cínico, materialista, con grandes aptitudes para el engaño, que lleva las riendas del enredo, pues es él quien va inventando las excusas para salvar las situaciones comprometidas. Su antecedente lopesco presentaba mayores escrúpulos y le adornaban algunas buenas cualidades — valor, ingenuidad, entrega a su dama, respeto hacia su superior, signos de remordimiento— que servirán para exculparle. Por otro lado, Leonardo no detenta el liderazgo visto en Lisardo sino que con frecuencia se deja aconsejar por su camarada Beltrán²⁰. En esto Oronte, el galán creado por Corneille, se parece más al antecedente lopesco que a su *alter ego* moretiano, pues también se deja llevar por las invenciones que otros personajes van ideando y su actitud titubeante da muestras de una

²⁰ Para una comparación más pormenorizada, véase Gavela, 2008.



pusilanimidad ausente en Lisardo. Oronte ha perdido el toque apicarado que Moreto había sabido imprimir en su personaje. Coincidimos con Sánchez Imizcoz [2002: 1601] cuando señala que «Oronte es menos falso que Lisardo y su papel en la obra menos activo», comentario que sería igualmente válido para el Leonardo de Lope.

En el caso de las damas, sucede algo similar, Ángela y Francisca se muestran decididas a cuestionar la autoridad de su madre y su tía respectivamente y a luchar por el amor de su galán. Ambas se alejan del ideal de ingenuidad y recato que se espera de ellas. No obstante, de nuevo Francisca se comporta de manera más sensual, más audaz y con una integridad moral más dudosa²¹. Ángela no busca marido sino que se enamora de Leonardo y es capaz de renunciar a él cuando conoce las relaciones de consanguineidad que cree que les unen; incluso se somete a la decisión de su tío, el capitán, en el desenlace. La Angélique de Corneille se vuelve a mostrar más discreta que su antecesora más inmediata, pero menos beligerante que Francisca con su tía. Sus comentarios hacia ella pueden ser irónicos, como en esta escena, pero no la llevan a la confrontación directa:

LA TANTE On a, dans le Couvent, la paix de tous côtés;
 Au lieu que dans le monde, inquiete, jalouse,
 Souvent prendre un époux, c'est la mort qu'on épouse.
 ANGÉLIQUE Il en est donc beaucoup qui cherchent à mourir?
 (acto III, escena III)

Acata las imposiciones de la tía cuando le ordena cubrirse el rostro ante la llegada de los galanes (acto I, escena IV), le consulta cómo debe comportarse ante las extravagancias de La Montagne (acto II, escena VIII) y espera el permiso de la tía para salir al jardín con los galanes (acto III, escena V). Da muestras de inteligencia, al recurrir a la excusa de que Oronte ha venido a ver a la tía, cuando esta les sorprende en una conversación amorosa (acto II, escena III), pero más adelante (acto III, escena II) se

²¹ Véanse Gavela, 2007: 136-137 y Mackenzie, 1994: 129 y ss.



disculpa por las consecuencias que esto ha tenido para Oronte. Su astucia la lleva a mantener el engaño urdido en torno a La Montagne hasta el final, fingiéndose decepcionada cuando no la casan con el supuesto barón sino con Oronte. Esta implicación discreta, pero explícita, en los sucesos, ya señalada por Rissel²², la vemos también en la Ángela de Lope, cuando se compromete ante Leonardo con la frase «¡Engañemos esta madre!» (v. 2157). A ello habría que sumar que salvaguarda mejor su reputación que Francisca —quien recibe al galán en su aposento durante varias noches²³—, pues, aunque termine por rendirse, muestra sus reticencias a recibir a Oronte (acto I, escena I y acto II, escena I) y comenta en más de una ocasión la inconveniencia de que la vean a solas con algún galán. Su falta de vehemencia y su mayor respeto a las normas de nuevo la acercan a su homónima lopesca, más que a Francisca. Lo anterior podría ser el resultado de la adaptación al drama francés «que demanda que las emociones y sentimientos estén subyugados a una disciplina y moderación» [Sánchez, 2002: 1606]; no obstante, no es descartable que, en la búsqueda de esa contención, se hubiera cruzado en el camino de Corneille la Ángela de Lope, que se muestra también resolutiva, pero menos pasional que Francisca.

Sea como fuere, no se puede negar que los personajes más originales de la obra cornelliana son el supuesto barón d'Albikrac y la tía. Probablemente esta última fue la que motivó la selección de la fuente por parte del dramaturgo francés, quien mostró en su última época de reescritura una especial querencia por las comedias de figurón que derivaban en obras burlescas²⁴. Quizás también por esta focalización, el antecedente lopesco quede más diluido. Bárbara, la madre de *¿De cuándo acá nos vino?*, a pesar

²² Rissel, 1995: 78-79, destaca entre las diferencias de la dama cornelliana respecto a su *alter ego* su racionalidad y su mayor obediencia a las normas sociales, así como su papel más activo en el control de los sucesos de la trama.

²³ A pesar de que se hace explícito que los encuentros son honestos: «LISARDO Ya sabéis que Margarita / todas las noches me mete / de su ama en el retrete, / donde amor no me limita / el favor, la estimación, / que a doña Francisca debo. / A pintaros no me atrevo / el primor, la discreción / de su amor casto y discreto» (vv. 1015-1023). [Moreto, ed. 2011: 63]

²⁴ *Dom Bertran de Cigarral* (1652), *La Comtesse d'Orgueil* (1671) y *Dom César d'Abalos* (1674) formarían parte de este grupo. Véase Couderc, 2012: 88.



de su enajenación transitoria por el amor hacia Lisardo, mantiene cierta dignidad, pero Moreto la transforma en una figurona ridícula, libidinosa y extravagante, obsesionada por cazar un marido que no le corresponde por edad y Corneille recoge el testigo al crear a una tía que desde el comienzo es objeto de burla y compasión: «PHILIPIN: Je le sais; mais du moins on n' a point la figure / D'une Ostrogote faite en dépit de nature, (acto I, escena III). Cecilia y la tía corneilliana son perfectamente equiparables salvando las distancias culturales que transforman a una dueña sujeta a las restrictivas normas que la España del XVII tenía para las mujeres solas, en una «dama de salón», que disfruta de cierta independencia en el contexto francés, al carecer de una figura masculina a la que obedecer.

Corneille ha eliminado la figura del donaire²⁵, representada por el personaje de Lope en *¿De cuándo acá nos vino?* y por Chichón en la obra moretiana, quien había dado ciertas muestras de excentricidad (manifestar el honor de su linaje, por ejemplo), provocadas por el contexto farsesco que genera la figurona. También contribuían a crear comicidad los dos galanes sueltos eliminados: don Martín, un lindo, y Celedón, un pedante engreído. Aunque no se pueda calificar de gracioso, Corneille reúne toda la vena cómica en La Montagne, quien en su papel de suplantador del barón adopta un comportamiento extravagante que da perfecta réplica al de la tía. Se muestra implacable en su asedio a la viuda, agresivo e incluso ofensivo, al dedicarle a ella y a la sobrina calificativos como «mona fea» o «gata ambiciosa», que a buen seguro perseguían la hilaridad del público. A pesar de lo anterior, también desempeña un papel autoritario con el que consigue, en los actos finales, atemorizar a la tía, que vive bajo la amenaza de que mate a Oronte por una supuesta antigua afrenta contra su familia. Este sometimiento de la tía y el empoderamiento de La Montagne de la casa recuerdan al núcleo del enredo en las comedias españolas, cuando Leonardo

²⁵ A este respecto, véase Picciola, 2012: 27-52. Para la posible influencia del teatro italiano en el manejo de la comicidad, véase Pavesio, 2014: 31-44.



y Lisardo se erigen, hasta la llegada del barba, en cabezas de familia y el resto de personajes acatan su autoridad, no sin lamentarse utilizando la paremia que da título a las obras: *¿De cuándo acá nos vino?* o *De fuera vendrá*. No obstante, la función principal de *La Montagne* es sin duda la de crear una comicidad que se inclina hacia lo burlesco, superando el tono farsesco de la obra de figurón, por el hiperbólico comportamiento de este personaje y por el hecho de que, a pesar de ser un impostor, decida el desenlace. Se obvia la restitución del orden imprescindible en las comedias españolas, por lo que el regusto final del espectador se mantiene en el terreno de la broma.

Como conclusión, en estas páginas he planteado la posibilidad de que Thomas Corneille hubiera manejado la fuente lopesca, además de la obra de Agustín Moreto. Para defender esta posibilidad, he aludido a aspectos relacionados con el amplio y diverso fenómeno de la intertextualidad en un periodo literario muy concreto, en el que los autores franceses ensayaban diferentes sistemas de adaptar obras dramáticas españolas, que, en casos como el que nos ocupa, ya eran resultado de una refundición foránea. En este contexto, no parece descabellado que el método de reescritura utilizado por Corneille incluyera el empleo de dos fuentes conectadas entre sí. Para justificar esta hipótesis, he aludido a motivos puntuales —la reacción de la tía ante la aparición inoportuna de su sobrina, la concesión de una recompensa final a los galanes—, a elementos dramáticos, como la caracterización de la pareja joven —más próxima a la de *¿De cuándo acá nos vino?* que a la de la obra moretiana— y la evidencia de la reutilización del nombre de la dama lopesca, recurso empleado por Thomas Corneille en otras ocasiones. También he utilizado argumentos bibliográficos y cronológicos que hacen viable el contacto de Thomas Corneille con la primera edición de *¿De cuándo acá nos vino?*, editada en la

Parte XXIV, de 1633, en pleno periodo de efervescencia del empleo de diferentes comedias de Lope o a él atribuidas en las ediciones manejadas por los autores que le antecedieron —Jean Rotrou, Charles de Beys, Antoine Le



Métel d'Ouille o su hermano Pierre Corneille—, los cuales utilizaron obras lopescas publicadas entre 1610 (*Parte II*) y 1641 (*Parte XXIV*). Este indicio se hubiera consolidado si entre las colecciones manejadas por estos dramaturgos se encontrara la *Parte XXIV de Lope [y otros]*, dada la limitación de la circulación material de comedias españolas en Francia. Mis pesquisas para confirmar la exportación de este volumen a Francia no han dado más resultado que la constatación de que se conservan dos ejemplares es esta edición, —uno en la Biblioteca Municipal de Lyon y otro en la biblioteca Sainte Geneviève, de París— en dos centros neurálgicos de la recepción de libros procedentes de Castilla y Aragón durante el XVII. A partir de aquí, invito al lector a que juzgue por sí mismo el peso de estos argumentos.

Sea como fuere, espero haber mostrado el interés, y el potencial didáctico, de confrontar tres planteamientos diferentes de dramatizar un mismo hilo argumental: el de las españolas más próximas por el contexto y por apoyarse en lo simbólico, en un exigente pacto enunciativo con el espectador; pero diferentes entre sí por el progresivo nivel de convencionalización logrado por el género de la comedia de capa y espada en las sucesivas décadas del XVII. El de la francesa, asentada en un sector de los preceptistas que pedían que la representación imitara lo más posible la realidad, en una consolidación de la fórmula neoclásica. Por otro lado, queda constatado el saber hacer de Thomas Corneille, quien, a pesar de esta distancia de planteamientos dramáticos, ha sabido seleccionar y reutilizar los motivos, personajes y lances de enredo más útiles para producir una comedia con tintes burlescos, acorde con las que predominan en su última época de imitación española.



COMPARACIÓN ARGUMENTAL: DISTRIBUCIÓN DE MOTIVOS

<i>¿DE CUÁNDO ACÁ NOS VINO?</i>		<i>DE FUERA VENDRÁ</i>	<i>LE BARON D'ALBIKRAC</i>
MOTIVOS		MOTIVOS REUTILIZADOS	MOTIVOS REUTILIZADOS Y REUBICADOS
A C T O S	Tres escenas de escarceos amorosos de los criados.	La tía reprime a Francisca para que no hable con ningún galán, por envidia. Lo repite en varias escenas.	La tía ridícula y ansiosa de marido provoca las burlas de los demás. Escarceos amorosos de los criados.
	Falsificación de la carta.	Falsifican la carta para instalarse en casa de las damas.	La utilización de Leandro, el amigo del galán, como distracción para los amores de los protagonistas.
	Beltrán se inventa que Leonardo es hijo natural del capitán Fajardo.	Beltrán muestra interés por Margarita, la criada.	La carta enviada por el hermano desde Inglaterra para que ayude económicamente al galán, a Oronte. Las sospechas de la tía de que su sobrina quiere a Oronte.
	Bárbara regaña a Ángela por generar una situación poco decorosa con los galanes.	Abrazo permitido por parentesco.	Represión de la tía contra la sobrina. Hartazgo de Leandro, el amigo, por servir de tapadera.
Abrazo permitido por el parentesco.	La tía se siente atraída por Lisardo.	El encuentro secreto de los jóvenes. Angélique inventa la excusa de que Oronte no venía a verla a ella sino a la tía. Angélique interrumpe los flirteos de la tía y esta se enfada.	
		Utilizan la sesión de quiromancia como excusa. La tía propone matrimonio a Oronte. De nuevo Leandro como excusa. Leandro se inventa que Oronte es hijo natural del hermano de la tía, por lo que es su sobrino y no pueden casarse.	



<p>Bárbara se ha enamorado de Leonardo. Represión de Bárbara contra su hija. Sospechas de Bárbara de que Leonardo quiere a Ángela. Bárbara quiere obligar a su hija a casarse. Bárbara engaña a Ángela diciéndole que Leonardo es su hermano. Leonardo le pide a Beltrán que sea su tapadera y este rechaza la idea. Escena de celos entre los criados. Ángela interrumpe los flirteos de Bárbara y esta se enfada. Ángela y Leonardo se quedan a solas.</p>	<p>Encuentros amorosos de Lisardo y Francisca en los aposentos de esta. Cecilia propone matrimonio a Lisardo. Excusa de la quiromancia. Lisardo pide a Aguirre que sea su tapadera y este rechaza la idea. Lisardo inventa la excusa de que viene por amor a la tía. Lisardo dice ser hijo natural del capitán. Celos de la tía. La tía quiere obligar a Francisca a casarse con los galanes sueltos.</p>	<p>Abrazo permitido por parentesco. Nuevas muestras de los celos de la tía. La tía intenta casar a su sobrina con La Montagne.</p>
<p>Nueva escena entre los criados. Fajardo restablece el orden. Leonardo recibe un hábito y Fajardo lo reconoce como hijo. Bárbara se casa con Beltrán.</p>	<p>Maldonado restablece el orden. La tía se casa con el licenciado Celedón.</p>	<p>Philipin, el criado, manifiesta querer a Lisette, la criada de la dama. La Montagne “restablece el orden”. La Montagne concede el título de sobrino de barón a Oronte. La Montagne dice que casará con la tía, pero se marcha.</p>



BIBLIOGRAFÍA

ARATA, STEFANO, «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega» en *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1 a 3-4-1998)*, Madrid, Iberoamericana, 2002, 91-115.

ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

CHAPELAIN, Jean, «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures», *Opusques critiques*, Alfred C. Hunter (ed.), Genève, Droz, 2007: 222-233.

CORNEILLE, Pierre, «Discours des trois unités» en Marty-Laveaux (ed.), *Œuvres*, París, Librairie Hachette et C^o, 1862, vol. 1, 98-122.

THOMAS CORNEILLE, *Le baron d'Albikrac*, París, Compagnie des Libraires, 1774.

COUDERC, Christophe, «Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española» en *Criticón*, 1998, núm. 72, 125-142.

_____, «L'adaptation de la *Comedia* et la question taxinomique» en C. Couderc (dir.) *Le théâtre espagnol du siècle d'or en France*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, 85-100.

_____, «Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII» en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2017, núm. XXIII, 78-103.

DUMAS, Catherine, «Lope de Vega et ses adaptations françaises: le traitement dramatique et la réappropriation culturelle dans trois tragi-comédies de Rotrou», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2017, núm. XXIII, 104-130.

FRANCES B. EXUM, «Dos comedias de Lope de Vega refundidas por Moreto: *¿De cuándo acá nos vino?* y *El mayor imposible*» en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6*, 1981, 835-841.

GAVELA GARCÍA, Delia, «El contexto cortesano en *¿De cuándo acá nos vino?* Lope de Vega y el duque de Pastrana» en *Actas del III coloquio Mira de Amescua (Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, 227-240.

_____, «La evolución de un género a través de sus figuras y figurones: *De fuera vendrá* de Moreto y su fuente lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*» en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007, 129-147.



_____, «Un replanteamiento de la figura del galán a partir de alguna comedias de enredo de Moreto» en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2008, 337-358.

_____, «La historia reciente, la ficción y la materia bíblica en la reescritura de Agustín Moreto» en *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 2013, vol. 29, núm. 2, 319-336,

_____, «La escena urbana en el teatro lopesco y sus antecedentes italianos: reinterpretando la *scena aperta*» en Christophe Couderc y Marcella Trambaioli (eds.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVII)*. *Anejos de Criticón*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, 57-77.

KENNEDY, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton (Massachusetts), The Collegiate Press, 1932.

MACKENZIE, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University, 1993.

_____, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

MORETO, Agustín, «De fuera vendrá. Edición crítica, introducción y notas de Delia Gavela García» en María Luisa Lobato (dir.), *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte*, Kassel, Reichenberger, 2011, vol. II, 1-180.

OLIVARES VAQUERO, María Dolores, «El teatro de Moreto en Francia, o ¿Thomas Corneille seguidor de Moreto?» en Ángel Luis Pujante Álvarez-Castellanos y Keith Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción: actas del Congreso Internacional, (Murcia, 9-11 de noviembre de 1995)*, Murcia, Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1996, 383-388.

PAVESIO, Monica, «Una ricezione controversa: la commedia spagnola nella Francia del XVII secolo» en *Francia e Spagna a confronto*, ed. Stefano Torresi, Macerata, EUM, 2010, 137-156.

_____, «Un phénomène d'adaptation composite: les comédies à l'espagnole de Thomas Corneille» en *Thomas Corneille (1625-1709). Une dramaturgie virtuose*, ed. Myriam Dufour-Maître, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, 31-44.

PÉLIGRY, Christian, «La difusión del libro español en Francia y particularmente en París durante el siglo XVII (aspectos históricos y bibliométricos)» en *Exposición Fortuna de España. Textos españoles e imprenta europea (siglos XV a XVIII)*. Centro Virtual



Cervantes, [2002] <http://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/peligry.htm> [Consultado el 10-10-2016, s.p.].

PICCIOLA, Liliane, «L'habillage à la française du gracioso et la création de la grâce comique» en C. Couderc (dir.) *Le théâtre espagnol du siècle d'or en France*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, 27-52.

PROFETI, Maria Grazia, *La Collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988.

RISSEL, Hilda, *Three plays by Moreto and their adaptation in France*, New York, Peter Lang, 1995.

SÁNCHEZ IMIZCOZ, Ruth, «La influencia de Moreto en Francia e Inglaterra» en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, (Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002)*, 2004, vol. 2, 1599-1607.

SERRANO MAÑES, Montserrat, *El teatro de Thomas Corneille: estudio estructural y comparativo de las comedias inspiradas en Calderón*, Granada, Servicio de Publicaciones, Universidad de Granada, 1989.

_____, «La tónica del lenguaje y de las situaciones en *Le Feint Astrologue* de Th. Corneille. Acercamiento comparativo a su modelo, *El astrólogo fingido*, de Calderón» en Roberto Dengler Gassin (ed.), *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, Universidad, 1991, vol. 2, 859-871.

VEGA, Félix Lope de, *¿De cuándo acá nos vino? Edición y estudio de Delia Gavela García*, Kassel, Reichenberger, 2008.

