

## Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española

Christophe Couderc  
EHEH, Casa de Velázquez

Los primeros dramaturgos franceses que adaptaron la Comedia española, en la década de 1630, pertenecieron a una generación de experimentadores. Con Rotrou y Pierre Corneille a su cabeza, buscaban, con modelos españoles pero también de muy diversa procedencia, nuevas formas dramáticas, nuevos caminos para un teatro en renovación. Pero cuando, en 1674, Thomas Corneille, el hermano menor del autor del *Cid*, escribe *Dom César D'Avalos*<sup>1</sup>, basándose en dos obras de Moreto, *El parecido* y *La ocasión hace al ladrón*, ya se acerca el final del siglo: lo español ha dejado de gustar en los escenarios franceses y la adaptación de una comedia española ya no tiene el mismo alcance<sup>2</sup>.

Los veinte años (1640-1660) de la moda española en la escena francesa coinciden con el periodo de afirmación de la dramaturgia clásica, y así se explica que, en el proceso de adaptación, se tienda generalmente a someter los textos imitados a un decoro más exigente<sup>3</sup>, reduciendo una materia dramática que se considera desbordante,

<sup>1</sup> Th. Corneille, *Dom César d'Avalos*, Paris, Jean Ribou, 1676. Nuestras referencias remitirán a la edición de la comedia en *Œuvres de Thomas Corneille*, 9 tomos, reimpr. de la ed. de Paris de 1758, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

<sup>2</sup> V. Ernest Martinenche, *La «Comedia» espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900, y A. Cioranescu, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983. Para un balance más reciente, y menos discutible, por más prudente, véase también Gabriel Conesa, *La comédie de l'âge classique (1630-1715)*, Paris, Seuil, 1995, pp. 82-95.

<sup>3</sup> En su sentido de decoro moral más que dramático, según la distinción aportada por Ignacio Arellano (*Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 125). Se diferencia igualmente, en la dramaturgia francesa, la «bienséance interne», que remite a la construcción convencional del personaje, y la «bienséance externe», que tiene que ver con el gusto y las exigencias del público. V. René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*; citado por G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 153 y p. 165.

excesiva, a una acción más definida y sencilla, con la consecuencia de la concentración de los papeles entre menos actores<sup>4</sup>. Si a estos rasgos generales —que apuntan ya, como se echa de ver, al respeto de las famosas reglas de las tres unidades— añadimos la actualización de alusiones a realidades que han dejado de ser comprensibles para el público al que se destina la nueva obra, ¿no estamos acaso aludiendo, tanto como a las modificaciones que los franceses aportan a la Comedia Nueva, a los rasgos, bien conocidos, de la refundición, por los propios dramaturgos españoles del siglo XVII, de las producciones de la primera Comedia?<sup>5</sup>

Salvando las diferencias debidas al contexto respectivo de cada tradición —el desfase en el tiempo entre una producción y otra; el idioma, evidentemente; y los demás condicionamientos propios de un arte del espectáculo: el lugar de la representación, la estructura del público, etc.—, nos parece que hay que privilegiar la coherencia y la identidad de ambos tipos de refundición —la francesa y la española— para situarlos en el marco más general de la imitación, en un contexto en el que la creación literaria valora lo que llamó Paul Valéry «le souci de la forme»<sup>6</sup>, antes que la novedad, la originalidad. No hay en efecto tanta diferencia entre procesos de escritura «segunda», entre modos de adaptación de una obra dramática por translación en otro contexto, en otras coordenadas espaciales y temporales.

Un argumento a favor de la continuidad entre una tradición dramática y otra es la convergencia entre Moreto y Thomas Corneille, representativo cada uno, en su contexto respectivo, de la actividad de un dramaturgo de moda. De Thomas Corneille, Montserrat Serrano ha apuntado que «es un autor que ha probado todos los géneros teatrales: la comedia, la tragedia, la ópera, las *pièces à machines*... [...] Con una habilidad única para captar los gustos cambiantes de la época y adaptarse de inmediato a ellos, recorre todos los caminos teatrales contando siempre con el aplauso del público»<sup>7</sup>. Por otra parte, sabido es que Moreto es el único dramaturgo a quien se refiere Gracián, llamándolo el Terencio español<sup>8</sup>. Como señala Marc Vitse, no es «Calderón, sino Moreto [...] quien resulta ser el dramaturgo más representativo del

<sup>4</sup> V. A. Cioranescu, *op. cit.*, en part. pp. 281-287 («Techniques de la comédie»).

<sup>5</sup> «Se suele aceptar en Moreto una tendencia a la armonía y al decoro, a la clarificación y progresiva estilización de todos los componentes» (I. Arellano, *op. cit.*, p. 527). Así se ha considerado que se nota en Moreto su «predilection for order», en una escritura que tiende a lo «logical and rational» (Frank P. Casa, *The dramatic Craftmanship of Moreto*, Harvard UP, 1966, pp. 146-147). V. también Marc Vitse, «El teatro en el siglo XVII», en J. M. Díez Borque, ed., *Historia del teatro en España. 1*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 592-596.

<sup>6</sup> «La forme est essentiellement liée à la répétition. L'idée de nouveau est donc contraire au souci de la forme»: P. Valéry, *Ceuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, 1960, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 554 (citado por M.-O. Sweetser, *La dramaturgie de Corneille*, Genève, Droz, 1977).

<sup>7</sup> M. Serrano Mañes, «La tópica del lenguaje y de las situaciones en *Le Feint Astrologue* de Th. Corneille. Acercamiento comparativo a su modelo, *El astrólogo fingido*, de Calderón», en R. Dengler, ed., *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, Universidad, 1991, p. 860. Recordemos que Thomas Corneille escribió en 1656 *Timocrate*, la tragedia que más éxito obtuvo en todo el siglo XVII en Francia (v. Thomas Corneille, *L'Amour à la mode*, ed. e intr. de Colette Cosnier, Paris, Nizet, 1973, p. 7), y la «Notice» de la tragedia en *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, 1986, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 1506-1511.

<sup>8</sup> Lo recuerda Ann L. Mackenzie, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994, p. 110.

tercer cuarto de la centuria» en España<sup>9</sup>, mientras que se ha dicho que en Thomas Corneille «se refleja toda una generación, lo que le hace más representativo, documentalmente al menos, que un Pierre Corneille o un Racine»<sup>10</sup>.

Quizás esta convergencia explique que sea en el teatro de Moreto donde más a menudo Thomas Corneille encuentra sus fuentes, aunque inspirándose también en Calderón, Solís, Rojas Zorrilla o Cubillo<sup>11</sup>: escribe, entre 1647 y 1660, ocho comedias basadas en originales españoles; después de pasada la moda, manifiesta su predilección hacia las comedias de figurón, con unas imitaciones burlescas al estilo de las de Scarron; y, finalmente, tenemos este fruto tardío de su inspiración española, *Dom César d'Avalos*, representada en 1674<sup>12</sup> y publicada dos años más tarde. En este caso de reescritura, Thomas Corneille utiliza dos fuentes distintas, dos comedias de Moreto, *La ocasión hace al ladrón*<sup>13</sup> y *El parecido*<sup>14</sup>. Ambas comedias ya son refundiciones, o adaptaciones, de dos comedias de Tirso de Molina: *El castigo del penséque* es fuente de *El parecido*, y *La villana de Vallecas* de *La ocasión hace al ladrón*<sup>15</sup>. (De hecho, de la comedia palatina de *El castigo del penséque*, sólo queda en la refundición de Moreto el motivo de la confusión hecha entre el héroe, un provinciano recién llegado a la ciudad, y un hijo pródigo<sup>16</sup>. En cambio, *La villana de Vallecas* ha sido casi plagiada en muchas de sus escenas por Moreto en *La ocasión hace al ladrón*<sup>17</sup>.)

<sup>9</sup> M. Vitse, *op. cit.*, p. 593.

<sup>10</sup> M. Serrano, art. cit., p. 861.

<sup>11</sup> V. A. Cioranescu, *op. cit.*, pp. 279-280.

<sup>12</sup> Hay constancia de la representación de la obra en 1674 en el teatro Guénégaud en París (v. David Collins, *Thomas Corneille, protean dramatist*, La Haye-Paris, Mouton, 1966, p. 190).

<sup>13</sup> La comedia de Moreto salió, a nombre de Matos Fragoso, en la *Parte 27 de comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*, Madrid, 1667, y luego en Valencia, 1676, en la *Tercera Parte* de Moreto. Ha sido fechada en 1664 por la alusión a las capitulaciones de la Infanta Margarita María de Austria con el emperador Leopoldo (v. *Comedias escogidas* de Moreto, BAE vol. 39, prólogo por L. Fernández-Guerra, p. XXXIX).

<sup>14</sup> Debido a la fecha de edición de *El parecido*, en la *Segunda Parte* de las comedias de Moreto, en 1676, se llegó a descartarla como posible fuente de *Dom César d'Avalos*. Sin embargo el texto ya había sido publicado, con modificaciones, en la *Parte 23 de Comedias Nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1665: mientras que Martinche ya indicaba (*op. cit.*, p. 421) una contaminación de *El parecido* en la corte en la imitación de Corneille, H. C. Lancaster, en su *History of French dramatic literature in the seventeenth century* (Baltimore, 1929-45), deja de mencionarla, así como A. Cioranescu, que busca (*op. cit.*, p. 305) en una imitación directa de *El castigo del penséque*, de Tirso, la fuente del motivo de la vuelta del hijo pródigo y del riesgo de un amor incestuoso. La comedia de Moreto fue representada ya en 1650, según una indicación al margen de un manuscrito —posiblemente autógrafo— de la comedia, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (v. Moreto, *El parecido en la corte*, ed. de J. de José Prades, Salamanca, Anaya, 1965).

<sup>15</sup> *El castigo del penséque* se encuentra en la edición por Blanca de los Ríos de las *Obras dramáticas completas* de Tirso, Madrid, Aguilar, t. II (2ª ed.), 1962. Disponemos de una edición más reciente de *La villana de Vallecas*, por J. Lemartinel y G. Zonana, Paris, Ed. hispanoamericanas, 1971.

<sup>16</sup> Para un examen más detallado de la relación entre ambas comedias, v. R. L. Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, 1932, pp. 190-191, y Patricia Trapero, «Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto», *Epos*, 21, 1995, pp. 189-206.

<sup>17</sup> Moreto ha dado a su comedia un «título que parece un emblema», según N. Alonso Cortés (introducción de *El lindo don Diego* y *El desdén con el desdén*, Madrid, Clásicos castellanos 32, 1937, p. 16); Alfred Gassier advierte también que «il donne à sa *refundición* ce titre qui semble un défi, *L'Occasion fait le larron*» (*Le Théâtre Espagnol*, Paris, 1898, p. 385).

Nuestro estudio comparativo de este conjunto de textos españoles y franceses no se orientará hacia un juicio de valor, bien para considerar, de manera anacrónica, que con la refundición se debe «surpasser le modèle»<sup>18</sup>, bien para afirmar que el refundidor, como dijo Bancés Candamo de Moreto, «fue quien estragó la pureza del teatro»<sup>19</sup> al hacer una mala imitación de una comedia *vieja*. La descripción de las tres etapas —Tirso, Moreto, Thomas Corneille— de un complejo proceso de transformación nos permitirá, en cambio, estudiar las metamorfosis de una misma materia, para establecer un diálogo que ponga de manifiesto cómo se construye la obra dramática, y particularmente, ya que hay en la comedia de Thomas Corneille una figura sobresaliente, para señalar la importancia del personaje en esta construcción. Así entendida, la comparación apuntará a delinear las características de cada una de las dramaturgias —española y francesa— así relacionadas: el estudio de la reescritura permite medir la diferencia entre el modelo y su adaptación, siendo el segundo texto como una ilustración distanciada y reveladora de los principios estéticos y de las estructuras del primero<sup>20</sup>.

#### ARGUMENTOS

El argumento de la comedia de Thomas Corneille es el siguiente: Isabelle, enamorada de un desconocido a quien ha visto algunas veces, espera ansiosa a su prometido, don César d'Avalos, caballero sevillano muy rico y noble. Bajo esta misma identidad llega a casa de la dama Pascal Giron, un hidalgo arruinado, parásito ridículo y grosero. Ha intercambiado, en una posada, su maleta por la del verdadero César. Éste, posteriormente, es confundido con Lope, el hermano desaparecido de Isabelle, y bajo ese nombre se presenta ante la dama, quien reconoce a su galán, y se avergüenza de haber amado al que era, sin que lo supiera, su hermano. César acepta la nueva identidad que se le impone por temor a la justicia (mató a un hombre antes de salir de Sevilla), y, siguiendo los consejos de su criado, finge haber perdido la memoria. Paulatinamente va descubriendo que el impostor no es sino el que le robó la maleta, y que Isabelle era la dama con quien tenía que casarse. La confusión se aclarará definitivamente con la intervención de un caballero de Sevilla, capaz de identificar al auténtico César, mientras Pascal intenta huir antes de ser perdonado.

El héroe de *El parecido*, de Moreto, don Fernando de Ribera, ha tenido que dejar Sevilla después de matar a un hombre, responsable del deshonor de su hermana

<sup>18</sup> René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927, reed. Nizet, 1963, p. 150. Sólo de manera retrospectiva se dará a este proceso de evolución un valor historicista: así en 1770, un siglo más tarde, Charles Collet escribirá que «en rafraîchissant d'âge en âge des comédies dont les plans ou les caractères sont excellents», se consigue «perpétuer la gloire du théâtre français, qui est le modèle de ceux de l'Europe entière» (citado por A. Cioranescu, *op. cit.*, p. 342).

<sup>19</sup> Bancés Candamo, *Teatro de los teatros*, citado por M. Vitse, *op. cit.*, p. 595.

<sup>20</sup> V. el análisis que hace H. Béhar de la reescritura, en un ámbito distinto, el de la poesía francesa contemporánea, y que termina con estas palabras: «Et par un effet de feedback [...], le texte initial se trouve éclairé, se dépliant à la lumière des réécritures comme les fleurs de papier japonaises plongées dans l'eau» (H. Béhar, «La réécriture comme poétique —ou le même et l'autre», *Romanic Review*, 72 : 1, 1981, pp. 51-65).

Juana<sup>21</sup>. En Madrid lo confunden con Lope Luján, hermano de Inés, a quien Fernando ha enamorado: después de resistirse, el galán acepta la nueva identidad que se le impone cuando se da cuenta de que Inés es prometida a don Luis. Sin embargo, finge haber perdido la memoria, con lo que estorba los planes matrimoniales de su padre. Juana, en busca de su seductor —el verdadero Lope—, llega a casa de éste y entra al servicio de Inés. Cuando llega Lope, es rechazado por todos, hasta que topa con Juana, con quien huye protegiéndola de la ira de su hermano, Fernando, quien sale también persiguiendo al que cree su ofensor. Después de muchos vaivenes y unos cuantos malentendidos, la escena final tiene lugar en una posada, donde todo se aclara para que las parejas se puedan casar.

En *La ocasión hace al ladrón* (de Moreto también), don Vicente Pacheco y su hermana Violante, seducida y abandonada por don Manuel Herrera, bajo el nombre de don Pedro de Mendoza, dejan, separadamente, Valencia para Madrid, en busca del seductor. Tras un intercambio fortuito de sus maletas, Manuel adopta la identidad de don Pedro, caballero rico que viene de las Indias a casarse con Serafina. Mientras que el verdadero Pedro es encarcelado por impostura, Violante, disfrazada de estudiante y luego de indiana, introduce a su criada en casa de don Gómez, padre de Serafina, para estorbar los planes del suplantador. Conseguido este objetivo, y después de un encuentro animado de los dos competidores, la dama revela la verdad: se casará con Manuel y Serafina con Pedro.

#### PROTAGONISMO FEMENINO

El punto de partida de Thomas Corneille es sin lugar a dudas la adopción por parte del héroe de la identidad del hermano de la dama a quien había galanteado: la situación nuclear del falso riesgo de incesto viene directamente de *El parecido*<sup>22</sup>, como lo confirma el nombre del personaje del hermano, que se llama Lope en ambas comedias. Asimismo, viene de la misma comedia el hecho de que el galán siga los consejos de su criado, cuando éste le recomienda fingir la amnesia, para adaptarse mejor al nuevo contexto sin dar pasos en falso. *El parecido*, pues, constituye la primera fuente del francés: el interés dramático se centra en la conquista de la dama por César, siendo el primer motivo de su disfraz la necesidad de huir de una posible venganza; un obstáculo que desaparecerá en la primera escena del acto V, abriendo la posibilidad del desenlace.

No obstante, Thomas Corneille no se contenta con una sola fuente, sino que recurre a otra comedia. Una primera explicación pudiera ser la dificultad de amoldar una acción plural a las reglas clásicas, y, más generalmente, el escaso valor dramático de algunas partes de *El parecido*, sobre todo si se tiene en cuenta que Thomas Corneille sólo pudo tener acceso a una versión de la comedia modificada por los editores que la

<sup>21</sup> Juana es el nombre del personaje en la versión acortada (manejada por Thomas Corneille) de 1665, mientras que se llamaba Ana en la versión original; Luis se llamaba Diego en el texto de 1665.

<sup>22</sup> Para la influencia, muy dudosa, que señaló M. García Martín (*Cervantes y la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad, 1980, pp. 238-246), de *La entretenida*, de Cervantes, tanto en *El parecido* como en *La villana de Vallecas*, v. J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, Paris, PUF, 1977, p. 116 y nota 124, p. 138.

publicaron<sup>23</sup>. El dramaturgo francés leyó un texto en el que la violencia del desenlace original (se enfrentaban los galanes con la espada en la mano) tiende a diluirse, y se encarrila hacia una solución consensual: el segundo y el tercer acto se terminan con un final muy lento y al mismo tiempo poco coherente, desapareciendo un espacio (una posada), que servía inicialmente de marco a la última escena de confrontación y de reconciliación, y, con este espacio, un personaje que en él desempeñaba una importante función arbitral.

La combinación de dos fuentes también pudiera explicarse por la gran semejanza entre ambas comedias. El punto de contacto entre *El parecido* y *La ocasión hace al ladrón* es el motivo de la mujer burlada, y es, paradójicamente, una característica formal que desechará el francés (se trata del mayor cambio que introduce) al suprimir una de las dos damas del elenco de las *dramatis personæ*. Según este esquema, la mujer deshonrada y emprendedora es una dama joven, noble y bella, pero a menudo pobre, quien, después de haber sido gozada bajo una promesa más o menos formal de casamiento, es abandonada por el seductor. Éste, mientras tanto, se ha trasladado a otra ciudad donde intenta conquistar a otra dama. La protagonista, en busca de su honra y de quien es, de hecho, su marido, lo sigue, y llega disfrazada a casa de su competidora: entrará a servirla, como criada fingida, o de algún modo intentará desbaratar los planes del galán<sup>24</sup>. Esta situación puede definir una subespecie, o reunir un subgrupo de la comedia de enredo, muy del gusto sobre todo de Tirso<sup>25</sup>: a estas comedias pertenece *La villana de Vallecas*, que sigue muy de cerca Moreto en *La ocasión hace al ladrón*. Y los mismos lances caracterizan *El parecido*<sup>26</sup>: tenemos también dos ciudades, Sevilla y Madrid; en la Corte, una dama prometida a un galán; otro galán, sevillano, cuya hermana persigue a su seductor, que la ha abandonado para huir de Sevilla a Madrid.

Y el que no haya aprovechado Thomas Corneille esta posibilidad es tanto más sorprendente cuanto que este esquema dramático, donde el protagonismo recae en una dama disfrazada, ha tenido mucho éxito entre los refundidores franceses, siendo este rasgo del disfraz femenino el principal criterio de selección de los franceses cuando escogen un modelo que adaptar: la dama tapada, como la dama vestida de hombre, en busca de su seductor (aunque ya tiene antecedentes en la literatura pastoril), llega a

23 V. *supra*, nota 14. Juana de José Prades, después de estudiar los cinco manuscritos que se conservan de la comedia en la Biblioteca Nacional de Madrid, ha demostrado que sólo existe un texto, bajo dos títulos distintos —*El parecido* y *El parecido en la corte*—, siendo el único publicado durante todo el siglo XVII —e incluso en la *Segunda Parte* de Moreto de 1676— una versión de la comedia original modificada y acortada por los primeros editores de la comedia. Recordemos que Thomas Corneille, cuya comedia se representa en 1674, sólo pudo conocer este texto deturpado.

24 Como ha señalado Joan Oleza, el supuesto feminismo que entraña esta hiperactividad de las damas es muy relativo: sus hazañas «arrancan siempre de una inicial burla, agravio o privación (del poder, del honor, del amor), que las lanza a la brega contra la fuerza de quien las hizo sus víctimas...» (J. Oleza, «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la Comedia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, p. 96).

25 V. Laura Dolfi, «La mujer burlada (para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)», *BRAE*, 66, 1986, pp. 299-328.

26 Incluso se podría suponer que en la primera de estas dos comedias suyas, *El parecido*, Moreto se hubiera inspirado en *La villana de Vallecas*, antes de volver a la obra de Tirso para proponer, quince años (o más) después, una refundición completa de ella, con *La ocasión hace al ladrón*.

constituir, en aquellos años, la esencia del drama español para el público francés, y lo que contribuye a definir el tipo de la comedia «a la española» en la escena francesa<sup>27</sup>. En las refundiciones de Moreto, ya tendía a desaparecer el papel de la dama burlada y —por consiguiente— disfrazada, y se puede por lo tanto considerar que Thomas Corneille no hace sino rematar un movimiento que ya Moreto había lanzado. En *El parecido*, y sobre todo en *La ocasión hace al ladrón*, la situación de arranque del drama —la pérdida de su honor por la dama— no desaparece, pero pasa a un plano muy secundario: la que era primera dama en la comedia de Tirso pierde protagonismo, por lo tanto, a favor de la otra (la única que Thomas Corneille conservará en *Dom César d'Avalos*), es decir la que encarna el arquetipo de la joven heredera, destinada a casarse finalmente con quien esté libre, si se revelase que el galán que la había enamorado ya estaba casado en otro lugar.

En *El parecido*, el motivo de la dama abandonada —Juana— que llega a Madrid, acompañada de un escudero, para alquilar una casa y acercarse de este modo a su competidora —Inés—, es un añadido que no estaba en *El castigo del pensêque*. Sin embargo, se nota una misma modulación del tono general, así como se confirma que la heroína es un personaje menos activo, de menor peso en el desarrollo de la acción, comparado con su modelo tirsiano. En efecto, la tensión que acompaña el tema de la honra menoscabada, y que suele aparecer en ese tipo de escenas, se afloja, en esta comedia de Moreto, para dar paso a relaciones amorosas armoniosas, solamente obstaculizadas por circunstancias ajenas a la voluntad de los amantes. Más aún, si tenemos en cuenta las modificaciones de la versión de 1665 de *El parecido* (que, recordémoslo, es la única que pudo conocer Thomas Corneille), podemos ver que de esta situación sólo queda una escena en la que la dama burlada, Juana, entra al servicio de la otra dama, pero sin esconderle casi nada de su vida: tan sólo olvida decirle el nombre de su marido —el hermano de su nueva amiga—, y el de su hermano —el futuro marido de la misma<sup>28</sup>. Queda así totalmente desvirtuado el valor que tiene normalmente en estos casos el disfraz femenino, piedra angular del engaño, como burla puntual o como enredo complejo, mientras que en *El parecido* sólo sirve para preparar un diálogo en el que Juana hace a Inés una noble petición de auxilio, generosamente respondida.

En *La ocasión hace al ladrón*, se conserva el disfraz que tenía la primera dama en la comedia de Tirso, pero con un cambio importante: mientras que en *La villana de Vallecas* la heroína se transformaba en la villana del título (disfraz mujeril), en *La ocasión hace el ladrón* se disfraza de estudiante (disfraz varonil) —un estudiante cuya función será exclusivamente observar y comentar los actos de los demás personajes. El cambio de sexo con el disfraz, como bien sabido es, era del agrado del público, podía

<sup>27</sup> V. Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, pp. 65-66. El autor apunta así que Pierre Corneille, con *Le menteur*, «a été le seul dramaturge de sa génération à adapter un original espagnol qui ne contient pas de masque féminin» (p. 66, nota 72).

<sup>28</sup> V. *El parecido en la corte*, en *Comedias escogidas de Moreto*, BAE, 39, acto I, pp. 315-316.

tener mucho alcance espectacular<sup>29</sup>, y pudiera explicar la elección de Moreto; pero también puede considerarse que este cambio del tipo de disfraz implica una tensión dramática menor, ya que deja de ser atropellada la barrera social que separa radicalmente a los personajes inferiores y superiores de la escala socio-dramática, y que invierten sus posiciones respectivas cuando la señora se disfraza de criada, toquera, panadera, etc. En la comedia de Moreto, aún encontramos a una criada fingida; pero la que asume este papel, importante en la estrategia enredadora de la heroína, no es una dama noble, sino la criada verdadera de Violante, que, disfrazando únicamente su nombre, contribuye a estorbar los proyectos del galán. Además, y es una consecuencia lógica de la primera modificación de la identidad ficticia asumida por la protagonista, con el rol de la villana desaparece también el personaje del hermano de la dama madrileña, Juan, el galán a quien enamoraba Violante bajo su disfraz rústico; una desaparición tal vez ligada ante todo a la moralización de las acciones representadas: una mujer abandonada, a quien galantea, durante los diálogos más largos de la comedia tirsiana, un caballero soltero, puede haber parecido un cuadro poco ejemplar, bien entrada la segunda mitad del siglo. El protagonismo menor de la primera dama, por fin, significa también que Moreto no saca partido de la doble estructura de personajes sobre la que se edificaba *La villana de Vallecas*: a la duplicidad moral de Gabriel, el galán seductor, vinculado a Violante en el primer espacio (Valencia), respondía el desdoblamiento de la dama, que asumía, en el otro espacio dramático (el que definen las relaciones entre los personajes madrileños), el papel de una villana. Al atenerse al hilo principal de la intriga, centrando el interés dramático en saber si el usurpador conseguirá sus objetivos, o fracasará, Moreto, en *La ocasión hace al ladrón*, le resta autonomía al papel ficticio que tenía la dama bajo su disfraz villanesco —una autonomía que se manifiesta claramente cuando la Violante tirsiana forma una pareja con un nuevo galán. Pero también modifica la orientación estética de la comedia de Tirso, donde dominaba el placer del juego de la ilusión, que permitía diluir la tensión inicial mediante un desplazamiento de este conflicto hacia una acción donde los contricantes se esconden detrás de una máscara. En la comedia de Tirso, la usurpación no va en serio, ya que el usurpador es solamente víctima de una propensión excesiva al amor, que no cuestiona su estatuto de *caballero*, como explica don Gabriel a su criado:

Quitalle la dama quiero,  
mas no, Cornejo, la hacienda,  
porque soy, Don Pedro [su competidor] entienda,  
aunque amante, caballero:  
como amante, enredador;  
pero desinteresado  
como caballero. (*La villana de Vallecas*, ed. cit., vv. 3044 - 3050)

Resumiendo: se puede considerar, tanto en el paso de Tirso a Moreto, como en el de éste al dramaturgo francés, que se ha hecho una lectura de la fuente desde una

<sup>29</sup> V. B. B. Ashcom, «Concerning “La mujer en hábito de hombre” in the *Comedia*», *Hispanic Review*, XXVIII, 1960, p. 51, sobre el valor espectacular de este traje, y el gusto de un público mayoritariamente masculino para un disfraz que dejaba a la mujer «con las piernas al viento».



perspectiva estructural, y no temática. La temática del burlador, muy presente en la obra de Tirso, deja paso al puro enredo, dominado por unas relaciones de fuerza casi abstractas entre las *dramatis personae*; con lo cual notamos aquí una coincidencia en las diferentes refundiciones: coincidencia en la evolución formal, que tiende a simplificar el argumento y a reducir la acción; y coincidencia de esta evolución formal con la exigencia de moralidad en las acciones representadas, que dificulta que una mujer burlada emprenda con total libertad de movimiento el camino de la recuperación de su honor perdido.

#### EL DISFRAZ MASCULINO

El otro punto de contacto, que pudo llamar la atención de Thomas Corneille, entre las dos comedias de Moreto, *El parecido* y *La ocasión hace al ladrón*, es el disfraz masculino, el motivo de la usurpación de identidad por parte de un galán<sup>30</sup>. Quizás debamos entender que en la obra de Thomas Corneille esta nueva complejidad de la identidad del protagonista masculino, Dom César, viene a compensar las modificaciones que afectan a la primera dama, y que acabamos de mencionar: el papel de la dama segunda ha pasado al primer plano, mientras que desaparecían las muy notables escenas de *La villana de Vallecas* —que confieren a la comedia de Tirso buena parte de su interés— en las que se representan diálogos de discreto galanteo entre la heroína, bajo su disfraz de villana, y el hermano de su competidora, Juan. Sea lo que fuere, esta complejidad nace de una composición particular de elementos provenientes de las fuentes elegidas por Thomas Corneille:

1 - Conforme al modelo de *El parecido*, es el héroe, Dom César, quien acepta ser un impostor. Se trata pues de una forma de disfraz involuntario, que se impone al personaje, y que éste termina por aceptar. Notemos que Thomas Corneille, siguiendo en esto a Moreto, hace del criado el inventor de la burla de la amnesia, a diferencia de lo que pasaba en *El castigo del penséque*, donde el galán era el autor, desde un principio, del engaño. En el texto de Moreto el caballero declara: «éste es enredo / de Tación: ¡rara agudeza! / Yo la he de esforzar con esto»<sup>31</sup>, y a continuación puede fingir y mentir sobre su identidad.

2 - De *La ocasión hace al ladrón* viene el motivo de la suplantación (después de cruzarse los personajes en una posada, donde intercambian sus respectivas maletas), por la cual el personaje es despojado de su identidad, aunque en *Dom César d'Avalos* es voluntaria tal suplantación, y ya no involuntaria<sup>32</sup>. En la comedia de Moreto, como en su modelo tirsiano, *La villana de Vallecas*, el trueque fortuito de las maletas, entre los galanes Manuel (llamado Gabriel en la comedia de Tirso) y Pedro, daba a cada uno la identidad del otro. La inversión de los papeles no es completa en la adaptación de Thomas Corneille, y lo que hace el dramaturgo francés es más bien duplicar la

<sup>30</sup> M. Serrano subrayó que la confusión de la identidad, voluntaria o no, es una constante en las adaptaciones de Thomas Corneille (M. Serrano, art. cit., p. 870).

<sup>31</sup> I, p. 315b. En la edición de la *Parte 23...*, que manejó Thomas Corneille, la distancia entre amo y criado es mayor aún: «Di, qué es esto? / que intentará aqueste loco / con el engaño que ha hecho, / de dezir que soy su hijo?» (*Parte 23 de Comedias Nuevas...*, cit., p. 139a), para a continuación poder afirmar: «Señor, yo no soy tu hijo» y marcharse, encargándose el criado de convencer de nuevo al anciano.

<sup>32</sup> Para una tipología de los disfraces, v. G. Forestier, *op. cit.*, en part. pp. 43-74.

impostura: si Pascal Giron adopta la identidad de César, está descartado que éste sea susceptible de tomar la de Pascal Giron —pero sí finge ser otro, el hermano desaparecido, Lope. Notaremos aquí algo curioso: en la escena I, 6, Pascal Giron dice a su criado que las maletas eran idénticas, y que su intercambio se hizo por casualidad<sup>33</sup>. Sin embargo, en II, 1, opina Carlin, el criado de César, después de investigar quién es el usurpador, que bien pudiera tratarse de un robo:

Ce voyageur nocturne a joué là d'esprit.  
Fait à trouver son compte au tour de passe-passe,  
Sans doute, il a changé nos valises de place. [...]  
Hé, Monsieur, il est tant de ces adroits filoux [...]  
Celui-ci, m'a-t-on dit, est un des plus rusés. (*Dom César d'Avalos*, II, 1)

A pesar de la contradicción en la trama textual, se subraya así que Thomas Corneille sólo toma de su modelo una mitad del proceso del intercambio, que pasa a ser un robo de identidad, una mera usurpación.

3 - Por fin, es invención de Thomas Corneille el que el galán, aunque bajo una falsa identidad, se haya enamorado de su prometida: una coincidencia nada ajena al teatro español<sup>34</sup>, pero que no aparecía en las fuentes directas del francés.

Con este último añadido, desaparece el competidor del protagonista, ya que Dom César asume, de algún modo, las dos funciones contrapuestas del pretendiente oficial y del competidor de éste, y se modifica el valor que tenían los procedimientos de disfraz en las fuentes de Thomas Corneille. En efecto, lo que asemejaba la trayectoria del Manuel de *La ocasión hace al ladrón* con la del Fernando de *El parecido* era que bajo un disfraz distinto (prometido de la dama para uno, hermano suyo para otro) ambos eran, funcionalmente, protagonistas sujetos de una agresión, perturbadores de una situación estable y susceptible de desembocar en un desenlace nupcial: concretamente, uno, en *El parecido*, venía para desbancar a su rival Luis, prometido por su padre a Inés; y el otro, en *La ocasión hace al ladrón*, lo hacía para impedir la boda de la dama a quien galanteaba con Pedro, que llega de las Indias y a quien espera su familia política<sup>35</sup>.

No pasa lo mismo en *Dom César d'Avalos*: si Thomas Corneille parece haber notado y asimilado la semejanza funcional de los primeros galanes de *El parecido* y de *La ocasión hace al ladrón*, asigna un valor semántico completamente opuesto, según la personalidad del sujeto del disfraz, a cada uno de los dos disfraces que combina. Transforma así el esquema inicial de la usurpación que encuentra en sus dos fuentes de inspiración, potenciando únicamente un efecto cómico, mediante una contraposición, una relación mutua basada en el contraste. Dicho de otro modo, pone a cada uno de

<sup>33</sup> «Il pouvait s'y tromper; qui fit l'une, fit l'autre; / Toi-même ne connus l'échange que le soir.»

<sup>34</sup> Es una situación muy frecuente, que encontramos por ejemplo en *La verdad sospechosa*, donde se da una solución irónica al procedimiento. En *La celosa de sí misma*, de Tirso, también se explota la paradoja: son dos comedias que los franceses ya conocían a través de sus imitaciones, por Pierre Corneille (*Le menteur*, 1644), y Boisrobert (*La jalouse d'elle-même*, 1648 ó 1649).

<sup>35</sup> Así, el personaje de Enrique sigue siendo en *Dom César d'Avalos* el «catalizador de la verdad», el que permite afirmar quién es quién al final, pero se ha convertido en amigo del padre de la dama, únicamente, y no en competidor, siquiera potencial, de los galanes: es una pura función, una *utilité*, en la terminología francesa.

sus personajes masculinos en una situación de usurpación parecida, pero con un matiz distinto: el héroe, Dom César d'Avalos, tiene un buen motivo para disfrazarse, ya que ha matado a un hombre. Pasada la mitad del acto III, se hace necesario que tome conciencia de que se encuentra en la casa de su prometida, cosa que no sabía hasta entonces; así ocurre en III, 5, pero en ese momento decide proseguir el juego por el placer de castigar al impostor Pascal Giron, a quien ha desenmascarado. A la inversa, en el caso de Pascal Giron, no tiene móvil la suplantación de personalidad, o más exactamente tiene un móvil que remite a otra escala de valores, ya que el objetivo del personaje es sacarle los cuartos al suegro, y ni siquiera piensa seriamente en la posibilidad de llegar a casarse con Isabelle:

Il s'agit d'attraper les écus du beau-père.  
Si D. César me vient ici prendre sans verd,  
Ce que j'aurai touché sera mis à couvert,  
J'aurai bien-tôt alors disparu. (*Dom César d'Avalos*, I, 6)

Sin llegar a tan fuerte contraposición entre los personajes masculinos, Moreto, en *La ocasión hace al ladrón*, modifica la situación de equilibrio que, en la comedia tirsiana, existía entre Gabriel y Pedro<sup>36</sup>, y que permitía dejar abierta la posibilidad de la victoria del uno o del otro. En la refundición moretiana, mientras que uno de los galanes, el pretendiente indiano, no es más que una víctima, el otro, autor de la impostura, es constantemente objeto de las críticas de los demás personajes<sup>37</sup>. Con lo cual se acentúa la diferencia entre los galanes de *La ocasión hace al ladrón*, apareciendo la conducta del uno (el agresor) como poco digna de un caballero noble, a la par que inexplicable: Moreto, en efecto, intenta disimular lo más reprobable de esta conducta, al omitir mencionar por ejemplo que la pobreza del galán es el motivo esencial del abandono de la dama, al mismo tiempo que señala esta conducta como extraña, curiosa e incomprensible. Así es como descarta de manera muy significativa la alusión que, en *La villana de Vallecas*, hacía el galán enredador a la herencia del mayorazgo: la pobreza del soldado explicaba buena parte de sus reparos para casarse con la dama a quien deshonoraba, puesto que ella también era pobre. De hecho, en la comedia de Tirso, el primo del galán, al comunicarle la noticia de la muerte de su hermano mayor, le declaraba:

El mejor bocado  
para la postre guardé.  
Primo, un pésame os daré  
de un pláceme acompañado,  
un luto, de oro cubierto. (*La villana de Vallecas*, ed. cit., vv. 3722-3726)

<sup>36</sup> El indiano Pedro y el valiente Manuel, de vuelta de la guerra de Flandes, encarnan las dos fuentes de la dominación social, el oro, valor emergente, y la bravura personal, antiguo fundamento de la nobleza. Pero la contraposición desaparece cuando el soldado hereda un mayorazgo y el indiano logra casarse con Serafina después de lo que se asemeja a las penas y los trabajos de una difícil conquista: v. *La villana de Vallecas*, ed. cit., III, vv. 3917-3919.

<sup>37</sup> V. *La ocasión hace al ladrón*, en *Comedias escogidas de Moreto*, cit., III, 420c, 421b, 422b, etc.

Partiendo de este equilibrio ya algo modificado por Moreto, Thomas Corneille prosigue el movimiento, sigue acentuando los rasgos distintivos y el contraste que separa a Dom César de Pascal Giron. El personaje más activo en el engaño, el que amenaza el orden de los matrimonios, viene a ser entonces el objeto de la risa —lo que significa que este orden amenazado no corre ningún peligro serio. Pero ahora es interesante notar que la identidad adoptada por el impostor, aunque no sea tomada en serio esta impostura, es la del pretendiente oficial, favorecido en sus intentos por el padre avariento de la dama —y el dramaturgo francés desarrolla este último rasgo, muy poco marcado en *La ocasión hace al ladrón*<sup>38</sup>. La identidad ficticia del pretendiente, prometido a la dama, corresponde a un papel convencional, susceptible de ser una figura pasiva más que activa en la acción, susceptible por consiguiente de hacer reír a su costa: es la posición habitual, pre-destinada de víctima de un engaño, si tiene que haberlo. Y es lo que le ocurre aquí a César, como víctima de la impostura de Pascal Giron, pero en el contexto de una suplantación que carece de credibilidad, de una burla que no puede prosperar.

Lo interesante es que al adoptar la identidad de César —el sevillano que viene a casarse a Madrid—, Pascal Giron asume un papel codificado, una imagen arquetípica: precisamente la del pretendiente a quien describirá, en la primera escena, Isabelle, aludiendo al marido rico<sup>39</sup> cuya riqueza es incompatible con cualquier atractivo físico o intelectual:

Avec un tel excès la fortune lui rit,  
 Qu'il me trompera fort, s'il est riche en esprit.  
 Le bien fait de grands sots. [...]  
 Le bien [m]e ferait prendre un mari ridicule,  
 Un de ces obstinés dont rien ne vient à bout? (*Dom César d'Avalos*, I, 1)

Este arquetipo, sin embargo, no corresponde en nada a quien es en realidad el héroe: se crea una expectativa, una espera del personaje del marido, a partir de una figura estereotipada. Una espera sin embargo defraudada cuando aparece Pascal Giron bajo el nombre de César (e incluso antes de su aparición, cuando [I, 2] su criado dice de él que «c'est l'humeur la plus drôle...»). Proponiéndose asumir su papel de forma convincente, el suplantador finge ser provinciano, declarando de entrada: «excusez si je suis un peu court de parole / pour la première fois je me trouve à la cour» (I, 4). Pero en seguida la comicidad de su actitud, y, más aún, de su palabra, desborda esta figura estereotipada, para entrar en otro código, el de la risa burlesca; así se lo dice Guzman, su criado, reprochándose como un error de estrategia:

GUZMAN        Vous avez je ne sais quel diable de langage.  
 D. PASCAL     C'est par là que je plais, on me cherche partout.  
 GUZMAN        Bon pour rire, mais quand un hymen se résout...  
 D. PASCAL     J'en ai pris l'habitude, je ne m'en puis défaire.  
                   (*Dom César d'Avalos*, I, 6)

<sup>38</sup> V. *Dom César d'Avalos*, sobre todo I, 3 y I, 5.

<sup>39</sup> *Ibid.*, I, 3, donde dice el padre de la dama: «Il est unique et c'est un Crésus que son père. / Tu rouleras sur l'or en l'épousant...»

Cuando se presenta a Isabelle, la llama «mon aimable dondon» (IV, 3), o pregunta: «a-t-elle la migraine? / Je lui vois certain air renfrogné, sérieux. / [...] elle n'est nullement de mon goût» (I, 4). Y en su primer diálogo con ella destaca la comicidad verbal:

D. PASCAL Allons, ma belle, allons, gaiement, tout ira bien.  
 Puisque vous me voyez, tâchez de mettre à l'ombre  
 La nébulosité de ce visage sombre;  
 Riez, goguenardez, et vivons sans façon.  
 Quant à moi, je suis gai toujours comme un pinson,  
 Cent jovialités me sont par tout de mise;  
 Et si le mariage ôtait la gaillardise,  
 Plutôt que ne pas rire, et danser, et sauter,  
 Je ferais vœu cent fois de m'encélibater.  
 Le mot est-il de cour? M'encélibater! Peste,  
 Qu'il est long! (I, 4)

Terminarán los demás personajes llamándolo «ridicule», «extravagant», «fat», «éveillé»<sup>40</sup>, «un esprit bas, rampant, [qui] ne sent que la fange [...] C'est la sottise même», etc.

Lo que significa que tenemos un verdadero César (que sólo aparecerá en II), luego una imagen que es una proyección caricaturesca de su estatuto de pretendiente; y detrás aún, la verdadera personalidad (construida, claro está, mediante códigos literarios) de Pascal Giron. Dicho de otro modo, tenemos aquí un personaje burlesco, ridículo, marginal y original, que desempeña un papel codificado, y cómico, o potencialmente cómico, que sin embargo es menos cómico que su personalidad al natural.

Retrospectivamente, comprendemos cómo, en Tirso, un rasgo fundamental de su dramaturgia consistía en asumir la verosimilitud y, al mismo tiempo, la validez técnica del recurso de la suplantación, aunque la tonalidad general de la obra fuera festiva, ligera: se podía crear una ilusión, o se consideraba que la confusión de lo verdadero y de lo ficticio era posible y formaba parte del código de funcionamiento del texto dramático. En *Dom César d'Avalos*, en cambio, se toma conciencia del procedimiento del disfraz, y una conciencia visible en la presencia, en el mismo texto, de nociones que señalan los distintos componentes con los que se construye el personaje. Dice Guzman, en un aparte a Pascal Giron:

GUZMAN Si Dom César arrive, adieu le *personnage*,  
 Sous ce *nom* dérobé pressez le mariage,  
 Qu'on découvre la fourbe après qu'il sera fait,  
 Volontiers les grands mots auront eu leur effet.  
 D. PASCAL Ne t'inquiète point, je jouerai bien mon rôle...  
 (*Dom César d'Avalos*, I, 4)

<sup>40</sup> El término se aplica a personas raras, singulares, ridículas: según el *Dictionnaire* de Furetière (1690), el verbo «éveiller» significa «rendre plus gai, plus ardent à quelque chose»; el sentido del sustantivo se ilustra con el ejemplo siguiente: «c'est un éveillé qui déjeune dès le matin».

Aquí se pone en tela de juicio el procedimiento de la usurpación de identidad: con este aparte, se confirma la falta de autonomía del papel de Pascal<sup>41</sup>, puesto que basta que llegue el verdadero César para que se desmorone la ficción. En cambio, en Tirso, el dramaturgo explotaba todas las potencialidades de un personaje de indiano, Pedro, que, por ser indiano recién llegado a España, sin parientes, sin nadie para identificarle, podía dar pie fácilmente a una suplantación: un personaje que se reducía a un nombre y unos papeles que eran prueba de su identidad. A la luz de esta adaptación, se entiende cómo Tirso desarrollaba la apuesta dramática de dar una máxima autonomía al papel ficticio, para construir una rivalidad entre un personaje, Gabriel, que desempeñaba el papel de actor, y otro que desempeñaba el de personaje<sup>42</sup>.

#### LA PAREJA AMO-CRIADO

En cuanto a la individualización del personaje principal, Pascal Giron, ya vimos que uno de los rasgos distintivos de este personaje es el interés material; así dice a su criado:

Sans argent, nous cherchions le moyen d'en avoir,  
Le voilà tout trouvé. (*Dom César d'Avalos*, I, 6)

A esta comunidad de intereses entre los dos personajes, que indica la primera persona del plural, hay que añadir el miedo, físico, al castigo, cuando Pascal Giron intenta huir de la casa («il déale», V, 7), siendo entonces, de nuevo, un criado el que lo alcanza («il l'a pris au collet, et le ramène ici», *id.*). Además, quiere ser burlador, y piensa serlo, cuando en realidad es el burlado, a partir del acto II. El ser burlado el burlador estaba en los modelos españoles, en *La villana de Vallecas* y en *La ocasión hace al ladrón*; pero entonces el protagonista era víctima de la dama ofendida. Aquí la relación de burlador a burlado se ha instaurado entre César y Pascal Giron, y esta relación se asemeja a la relación jerárquica que une al criado con su amo.

Nos queda pues examinar esta relación de contraposición, de contraste, sobre la que se fundamenta la risa burlesca en esta obra, en la perspectiva, también genética, de la relación que une al criado gracioso con el galán, su amo. De las estructuras donde imperaba la ironía, hemos pasado, en efecto, a la búsqueda de la risa más franca; Thomas Corneille ha dejado la sonrisa para la risa, y una risa paródica. Pascal Giron es un personaje que se asemeja a los personajes burlescos, tal y como los definió Frédéric Serralta: «son a un tiempo vehículos y motores de la risa: el predominio absoluto de la risa bajo todas sus formas es la última y la más importante de las características que definen al género burlesco en el teatro del XVII»<sup>43</sup>. Con *Dom César d'Avalos* estamos,

<sup>41</sup> Así lo señala G. Forestier, citando nuestro texto (G. Forestier, *op. cit.*, p. 215).

<sup>42</sup> V. al respecto los análisis de N. Ly sobre *Don Gil de las calzas verdes*, donde Tirso usa unos componentes parecidos (*La villana de Vallecas* es posterior de unos cinco años): «Descripción del estatuto de los personajes en *don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina», *Críticón*, 24, 1983, pp. 69-103, y «Don Gil», en *Le personnage en question. 4<sup>e</sup> Colloque du S.E.L.*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 183-192.

<sup>43</sup> F. Serralta, «La risa burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro*, Actes du 3<sup>e</sup> colloque du GESTE (Toulouse, 1980), Paris, CNRS, 1980, p. 103. V. también M. Serrano: «la reescritura burlesca consiste en la re-creación paródica de temas, tramas y personajes, en la

claro está, en un ámbito distinto: no se trata del género burlesco español, y existe otra acción (la intriga de enredo amoroso nada original que constituye el galanteo de César e Isabelle), pero queda que el personaje de Pascal Giron se asemeja al tipo de personajes definidos por el citado crítico.

Se podría aquí suponer la intervención de otra fuente española, si tenemos en cuenta que en una comedia de Lope, *El poder vencido y el amor premiado*, encontramos un intercambio de papeles entre el amo y el criado para impedir que el señor se case con una dama a quien no quiere. El intercambio de los papeles toma la forma de una parodia burlesca, por parte del gracioso, del comportamiento de su señor. La secuencia no es nada excepcional, pero se da el caso de que esta comedia de Lope ha sido adaptada en Francia por Rotrou, en 1633, bajo el título de *L'Heureuse Constance*. Y este dato merece dos comentarios: el primero es que dicha comedia introduce por primera vez en la escena francesa<sup>44</sup> a un personaje de criado parecido al gracioso español, en una variante burlesca, caricaturesca, muy significativa de sus rasgos definitorios, ya que propone una imagen invertida, sistemáticamente, de los rasgos definitorios del papel del caballero. El segundo es que Rotrou se vale también en esta comedia suya de otro modelo español, *Mirad a quién alabáis*, de Lope también, donde el personaje principal se llama Dom César d'Avalos.

En cuanto al nombre de Pascal Giron, hay que ir con más cautela aún en la búsqueda de sus raíces españolas. Notemos, con todo, que Pascual es un nombre rústico, de villano o labrador, en Lope o Tirso<sup>45</sup> —un nombre que a lo sumo podría servir para un figurón. En cuanto a su apellido, parece venir de *El castigo del penséque*, donde el primer galán se llama don Rodrigo Girón, dándonos a pensar que Thomas Corneille pudo haber leído directamente la comedia que había sido fuente lejana de su fuente inmediata.

Por fin, notaremos que la comedia de Lope, *Mirad a quién alabáis*, donde aparece el personaje llamado César d'Avalos, es refundida por Moreto, bajo el título de *Lo que puede la aprehensión*. Y esta comedia de Moreto ha dado lugar a una adaptación, por el mismo Thomas Corneille (*Le charme de la voix*). Estos datos pudieran significar que el dramaturgo francés tenía un conocimiento muy detallado, muy exacto de la producción dramática española del tiempo, sabiendo, o descubriendo, que *El castigo del penséque* era la fuente de Moreto, y que asimismo *Mirad a quién alabáis*, de Lope, lo era de *Lo que puede la aprehensión*.

Más indiscutible es el hecho de que aparezca un personaje apellidado Giron en una obra de Scarron, altamente burlesca, y que sacó el francés de una muy cómica de Tirso, *No hay peor sordo*. Se trata de *Les Trois Dorotheés ou le Jodelet souffleté* (1645), donde tenemos una serie de escenas, añadidas al modelo español, en las que se oponen

mezcla de registros lingüísticos y en la creación constante de contrastes...» («*Le Geôlier de soi-même ou Jodelet Prince* de Thomas Corneille. Comicidad situacional y lingüística de un personaje», *Epos*, 6, 1990, p. 317).

<sup>44</sup> V. G. Forestier, *op. cit.*, p. 176.

<sup>45</sup> V. S. Morley et R. W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope*, Madrid, Castalia, 1961, y Guillermo Gustavino, «De onomástica tirsiana (IV): nombres de personajes de ficción», *RABM*, 78, 1975, pp. 213-383.

un criado valiente y otro, Jodelet, cobarde<sup>46</sup>. Y precisamente podemos notar que el funcionamiento del personaje burlesco que aquí nos ocupa recuerda la dicotomía en que se funda este mismo Jodelet, en otra obra de Thomas Corneille, *Le Géôlier de soi-même*, tal y como lo analiza M. Serrano<sup>47</sup>: «se aúnan [en Jodelet] dos papeles: por un lado, el del gracioso, normalmente asumido por un criado. Por otro lado, ocupa ficticia y provisionalmente el lugar de un galán; el desfase entre su verdadero estatus y el que ocupa indebidamente le convierte en un recuerdo cómico de la imagen preestablecida del galán». Sería muy posible, pues, establecer una misma genealogía para Pascal Giron y Jodelet<sup>48</sup>. En *Dom César d'Avalos*, sin embargo, la autonomía del personaje es mucho mayor, ya que no se trata de un criado, sino de un caballero noble, y de una figura central en la acción, un hidalgo atípico a quien acompaña un criado.

Estas consideraciones sobre la onomástica tal vez sirvan sólo para revelar curiosas coincidencias, que no permiten afirmar nada, pero que definen el marco de la influencia de un corpus escrito. Dan solamente indicios, pero señalan, como modelo de la relación de César y de Pascal Giron, la compleja relación de identidad y alteridad, de parodia y de inversión, que se establece entre amo y criado en la Comedia española.

Para resumir, Pascal Giron es un personaje inferior en la escala socio-dramática de la comedia; respecto a sus modelos españoles directos, se ha modificado la finalidad de su disfraz, que ha dejado de ser, según la clasificación de G. Forestier, un disfraz de «conquista»<sup>49</sup>: acercarse al objeto amado, a la dama deseada. Ya no se trata pues de un disfraz que tenga importancia en la evolución de la acción, sino de un disfraz destinado a hacer reír. Dicho de otro modo, es un disfraz dramaturgico, y no dramático. Sin dejar de ser la figura central del drama, y seguramente la más interesante, y sin ser exterior a la acción, no puede modificar su curso Pascal Giron, y pasa a pertenecer a una categoría específica de este teatro cómico del final del siglo XVII en Francia: la categoría de los personajes ridículos, bufonescos, y ridiculizados y satirizados por los demás personajes; una categoría de personajes que no se ven afectados por la dinámica de la acción, que se agotan en una función dramaturgica, y cuya falta de evolución se compensa con el desarrollo de una comicidad verbal que constituye su más exclusiva señal de identidad.

#### CONCLUSIÓN

El caso de adaptación que hemos estudiado es sin duda marginal. A diferencia de lo que había hecho con *Le Baron d'Albikrac* (1669) y *La Comtesse d'Orgueil* (1671), sus

<sup>46</sup> El actor Jodelet creó un papel burlesco que se ajustaba a sus características físicas, y para él escribieron varios dramaturgos: v. C. Cosnier, «Jodelet, un acteur du XVII<sup>e</sup> siècle devenu un type», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXII, 1962, pp. 329-352.

<sup>47</sup> M. Serrano, art. cit., p. 319.

<sup>48</sup> Lo ha apuntado G. Forestier (*op. cit.*, p. 216): «à partir d'une donnée inverse de celle du *Géôlier de soi-même*, où Jodelet avait usurpé par hasard l'identité du prince Frédéric, on retrouve le même type de situation : celui qui a été victime du vol d'identité s'accommode du déguisement du personnage ridicule parce qu'elle le divertit et le protège tout à la fois. C'est que, malgré les apparences, *Dom César d'Avalos* reproduit le schéma fondamental du déguisement du bouffon.»

<sup>49</sup> V. *supra*, nota 34. El monumental estudio de Georges Forestier podría proporcionar una base metodológica aplicable a la dramaturgia española.



dos comedias anteriores, también basadas en modelos españoles (*De fuera vendrá*, de Moreto, y, de Cubillo de Aragón, *El señor de noche; buenas*), no toma Thomas Corneille como modelo de su *Dom César d'Avalos* una comedia de figurón, y sin embargo crea de nuevo un personaje de caballero risible, grotesco, sujeto de acciones disparatadas y poco nobles.

El personaje de Pascal Giron, como hemos visto, puede sacar su particularidad, en el panorama del teatro cómico francés del siglo XVII, de su genealogía singular. Aun indirectas, las influencias de la Comedia española explican que se trate de un personaje intrínsecamente burlesco, como heredero del gracioso en su variante más cómica, que, sin embargo, no usa un disfraz burlesco<sup>50</sup>, como tampoco lo hicieron sus otros antecedentes españoles, caballeros de una nobleza incuestionable, bien que pasivos y potenciales vehículos de la risa.

Esa contradicción estructural, nacida de la ascendencia compleja de Pascal Giron, no aparecía en las comedias situadas en el inicio del proceso de transformación del que hemos indicado algunas líneas directrices: en las comedias aludidas de Tirso, y más en particular en *La villana de Vallecas*, el personaje podía hacer reír sin perder toda dignidad, siendo solamente víctima de una burla claramente señalada como un paréntesis. Tal vez sea esta la forma de comicidad que Pierre Corneille buscaba en sus modelos españoles, cuando, después de admirar *La verdad sospechosa*, de Alarcón, que había sido la fuente de su *Menteur*, lamentaba que en *Amar sin saber a quién*, de Lope, fuente de *La Suite du Menteur*, «ce n'est que le valet qui fait rire, au lieu qu'en l'autre [*La verdad sospechosa*] les principaux agréments sont dans la bouche du maître»<sup>51</sup>.

Pudiera ser que acercándose el final del siglo, esta forma de comicidad ya no fuera posible; en la fecha, tardía, de la composición de *Dom César d'Avalos*, ha pasado la moda de lo español en la escena, la complicación de la intriga ha dejado de gustar —por ejemplo ya no se aprovecha Thomas Corneille de la doble pareja, casándose cada galán con la hermana del otro, que conformó un esquema muy del gusto de los adaptadores de Calderón. Lo que sí gusta entonces es la risa, que en *Dom César d'Avalos* orienta el trabajo de reelaboración de las fuentes. Sin embargo no deja de notarse cierta indecisión genérica en la obra del dramaturgo francés: son los años del triunfo del género trágico en Francia, pero encontramos cierta vacilación en el rumbo de la comedia<sup>52</sup>. La dirección que vemos dibujarse, en la evolución del género, es la de la risa provocada por lo ridículo: bien pudiéramos tener, pues, una evolución parecida a la que se da en España en los mismos años (y en un mismo contexto de crisis, con algunos años de distancia). En España también se desarrolla la parodia, donde los modelos que se utilizan aparecen mediante un funcionamiento referencial y distanciado: la parodia no niega el modelo, o lo niega para pervertirlo o trascenderlo, señalando

<sup>50</sup> En palabras de G. Forestier, *Dom César d'Avalos* revela «une structure exceptionnelle, où un personnage constitutivement burlesque n'est pas le lieu d'un déguisement lui-même burlesque» (*op. cit.*, p. 215).

<sup>51</sup> Pierre Corneille, *La Suite du Menteur*, «Examen», *op. cit.*, p. 99. Paradójicamente, fue gracias al éxito de la comedia de Corneille que otros dramaturgos se interesaron por Julien Bedeau (Jodelet) que hacía en *Le Menteur* el papel del criado: v. C. Cosnier, art. cit. *supra*.

<sup>52</sup> Molière, quien se había alzado con la monarquía cómica, creando un modelo, con la comedia de caracteres, muere en 1673.

que no es más que un punto de partida para una elaboración artística que puede coger libremente otra orientación. Y es exactamente la forma en que las reglas dramáticas de la Comedia española aparecen en el caso que nos ha ocupado.

Esta risa burlesca es, por cierto, la especialidad de Thomas Corneille, y lo reconoce él mismo, al escribir, en el *Avertissement* a la edición de *L'Amour à la mode*: «...il est bien difficile d'affecter toujours ce plaisant délicat qui peut divertir les honnêtes gens sans se mettre souvent au hazard de tomber dans la bassesse»<sup>53</sup>. Desde este «plaisant délicat» hasta la bajeza a la que alude —y que ejemplifica mencionando las «extravagances ridicules de D. Bertran» (Dom Bertran de Cigarral, otro personaje burlesco suyo, en una obra escrita «dans un stile qui [lui] avait si heureusement réussi»)<sup>54</sup>—, medimos el camino recorrido desde la primera Comedia Nueva hasta esta posteridad suya en Francia.

<sup>53</sup> Th. Corneille, *L'Amour à la mode*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>54</sup> *Id.*

\*

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

**Resumen.** Se estudian aquí las metamorfosis de dos comedias de Tirso de Molina reescritas por Moreto, cuyas refundiciones son a su vez la base de una adaptación en Francia, por Thomas Corneille, con el título de *Dom César d'Avalos*. A través de un estudio comparativo, se intenta delinear los rasgos propios de cada dramaturgia, para diferenciar las evoluciones respectivas de sendas tradiciones, pero también para explicar sus puntos de contacto. Mediante un análisis de las relaciones entre los personajes y un examen de los juegos de la identidad, se pretende rastrear huellas a veces indirectas de la influencia de la Comedia española en el teatro cómico francés. En el amplio *corpus* de comedias españolas manejado por los adaptadores franceses, se encuentran así indicios de que la relación entre el galán y el criado gracioso, propia de la Comedia española, ha influido en el personaje central de la obra de Thomas Corneille, cuyo marcado carácter burlesco, sin embargo, no es únicamente atribuible a sus fuentes.

**Résumé.** Thomas Corneille, en écrivant *Dom César d'Avalos*, s'est livré à un exercice complexe de réélaboration de deux *comedias* de Moreto, qui sont elles-mêmes des *refundiciones* de pièces plus anciennes de Tirso de Molina. La prise en compte des différentes étapes de ce processus permet de cerner les traits propres à chacune des deux dramaturgies —la française et l'espagnole— ainsi mises en rapport. En s'attachant plus en particulier aux relations qui s'établissent entre les personnages, et aux jeux sur leur identité, on peut retrouver dans le théâtre comique français les traces d'une influence parfois diffuse, mais bien réelle, du théâtre comique espagnol. On trouve ainsi, dans le vaste *corpus* de textes dont les dramaturges français du XVII<sup>e</sup> siècle ont pris connaissance, des indices de ce que la relation entre maître et valet, propre à la *Comedia* espagnole, a pu influencer la construction du personnage central de la pièce de Thomas Corneille, dont le caractère burlesque affirmé, cependant, n'est pas entièrement réductible à son ascendance espagnole.

**Summary.** We hereby intend to deal with the transformation of two of the comedies by Tirso de Molina rewritten by Moreto, whose conversions of dramatic pieces served, in their turn, as the basis for a French adaptation by Thomas Corneille under the title of *Dom César d'Avalos*. By means of a comparative study, we endeavoured to define the distinctive traits of each dramaturgy, and highlight the different evolution lines of both traditions, whilst explaining their also existing confluences. Through an analysis of the relationship among characters, and the use of changes of identity, we trace the sometimes indirect imprints of the Spanish comedy on French comical theatre. Thus, in the vast *corpus* of Spanish comedies used by French adaptors, we can find hints of the Spanish stereotypical relationship between the *galán* and the *gracioso* found in comedies, which has no doubt exerted an influence on the protagonist in Thomas Corneille; his overt burlesque character cannot, however, be said to be derived only from these sources.

**Palabras clave.** Adaptación. Thomas Corneille. Moreto. Personajes. Refundición. Tirso de Molina.