



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA

**TESIS DOCTORAL**

**LA NOVELA CORTA EN EL SIGLO XVII:  
SCARRON Y SU MODELOS ESPAÑOLES**

**PRESENTADA POR:  
MARÍA MANUELA MERINO GARCÍA**

**DIRIGIDA POR:  
DR. D. JESÚS CASCIÓN MARCOS**

**JAÉN, 18 DE DICIEMBRE DE 2002**

ISBN 84-8439-155-8



# LA NOVELA CORTA EN EL SIGLO XVII: SCARRON Y SUS MODELOS ESPAÑOLES

**Merino García**

**María Manuela**

**I.S.B.N** 84-8439-155-8

**Centro** Facultad de Filosofía y Letras

**Departamento** Filología Francesa





---

**Nombre y apellidos del autor/a**

Apellidos **MERINO GARCÍA**

Nombre **MARÍA MANUELA**

---

**Título de la Tesis Doctoral**

**LA NOVELA CORTA EN EL SIGLO XVII: SCARRON Y SUS  
MODELOS ESPAÑOLES**

---

**Fecha de lectura**

**18 DICIEMBRE 2002**

---

**Centro y Departamento en que fue realizada la lectura**

Centro **Facultad de Filosofía y Letras**

Departamento **Filología Francesa**

---

**Composición del Tribunal / Dirección de la tesis**

Dirección de la Tesis **Dr. D. Jesús Cascón Marcos**

Presidente/a del Tribunal **Dra. D<sup>a</sup> Alicia Yllera Fernández**

Vocales

**Dra. D<sup>a</sup> Carmen Camero Pérez**

**Dr. D. Rafael Ruiz Álvarez**

**Dra. D<sup>a</sup> Manuela Ledesma Pedraz**

Secretario/a **Dra. D<sup>a</sup> Montserrat Serrano Mañes**

---

**Calificación obtenida**

**SOBRESALIENTE CUM LAUDE POR UNANIMIDAD**

RESUMEN

Dos son los objetivos que nos llevan a emprender el estudio objeto de esta Tesis Doctoral: por una parte, conceder un valor digno a la labor desempeñada por Paul Scarron (1610-1660) en la formación del hispanismo francés y, concretamente en la transmisión de la estética de la novela corta española del seiscientos y, por otra parte, contribuir a dignificar en la historiografía literaria francesa el importante papel desempeñado por la novela corta de origen español en la renovación de la ficción narrativa, y, en términos generales, del género en sí, a veces infravalorado por la crítica.

Para atender a ambos objetivos, se consideró en un primer momento necesario realizar un estudio de la teoría y práctica del género en España en la primera mitad del siglo XVII, pues tras el éxito de las *Novelas Ejemplares* dicha forma narrativa traspasó los Pirineos, primero, en forma de traducciones o adaptaciones que, después, suscitarían creaciones autóctonas. En este sentido, la revisión de la teoría de la novela en Francia, así como de la teoría de la traducción son esclarecedoras de las estrategias adoptadas por Paul Scarron, quien, consciente de las limitaciones a que había llegado la novela heroica, propuso en su reescritura de novelas cortas españolas de María de Zayas, Castillo Solórzano y Salas Barbadillo un modelo de narración más sencillo, el cual sería determinante en la renovación de la novela.

El estudio de las novelas del *Roman Comique* y de las *Nouvelles Tragi-Comiques* constituyen las partes Segunda y Tercera de la Tesis. El método de estudio comparatista se basa fundamentalmente en la narratología de Genette, la noción de dialogismo y cronotopo de Bajtín, de la intertextualidad de Kristeva y del estilo, a partir del análisis del discurso del narrador. No es únicamente la perspectiva endógena la que nos guía, pues la perspectiva intercultural y sociológica abren otras posibles vías de estudio y demuestran el gran papel de intermediario cultural desempeñado por el autor.

Las conclusiones, por último, pretenden mostrar la capacidad creadora de Scarron y su mérito de ser el antecesor, en lo que respecta a la técnica narrativa, de Furetière y Diderot y, en el teatro, de la sátira social de Molière.

## ABSTRACT:

Two are the aims pursued in this work. On the one hand, to attach true importance to the work carried out by Paul Scarron (1610-1660) in shaping French Hispanicism and, specifically, in transmitting the aestheticism of the short novel of 1600. And on the other hand, to dignify French literary historiography with the significant role played by the short novel of Spanish origin, which renewed the fiction novel and by extension the short novel itself, a genre sometimes undervalued by the critics.

In order to accomplish both aims, it was first judged convenient to study the theoretical and practical foundations of the genre during the first half of the XVII century in Spain. With the success of *Las Novelas Ejemplares*, this narrative genre extended beyond the Pyrenees first in translation or adapted form and subsequently arising in autochthonous creations. Thus, the revision of the theory of both the novel and translation in France shed light on the strategies adopted by Scarron. This author, being aware of the limitations of the heroic novel, put forward a plain narrative style when rewriting the Spanish short novels of María de Zayas, Castillo Solórzano, and Salas Barbadillo, a determinant style in the renewal of the novel.

The study of the *Roman Comique* novels and the *Nouvelles Tragi-Comiques* are examined in the second and third parts of this work. The comparative study method is mainly based on the narratology of Genette, the notions of dialogism and chronotope of Bajtín, the intertextuality of Kristeva, and the style which takes as a basis the narrator discourse analysis. We are guided not only by an endogenous perspective, but also by intercultural and sociological views which offer some other approaches and show the decisive role of the author as a cultural mediator.

The conclusions confirm both the creative ability of Scarron and his merit as predecessor of Furetière and Diderot regarding narrative technique, and of Molière concerning social satire.

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA

**LA NOVELA CORTA EN EL SIGLO XVII:  
SCARRON Y SUS MODELOS ESPAÑOLES**

TESIS DOCTORAL

MARÍA MANUELA MERINO GARCÍA  
GRANADA, 2002



**LA NOVELA CORTA EN EL SIGLO XVII:  
SCARRON Y SUS MODELOS ESPAÑOLES**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:  
MARÍA MANUELA MERINO GARCÍA

DIRIGIDA POR:

DR. D. JESÚS CASCIÓN MARCOS  
CATEDRÁTICO DE UNIVERSIDAD

Vº Bº

EL DIRECTOR

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA



A mis padres, primeros autores de este trabajo.

A Antonio.

A mi hija Elena.



## AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar constancia de mi sincera gratitud al Profesor Dr. D. Jesús Cascón Marcos, Director de esta Tesis Doctoral, inestimable maestro quien, desde los tiempos en que recibí su magisterio como alumna, supo despertar mi interés por la Literatura Francesa Clásica. Sus oportunos y sabios consejos, su constante labor de revisión; en definitiva, su interés y su afecto son la mejor muestra de su gran valía humana y académica.

A Juan Jesús y Malika, con quienes, a pesar de la distancia, hemos podido compartir nuestras vivencias y recibir su apoyo moral y cariño.

Asimismo a todas aquellos familiares, amigos, compañeros e instituciones que, de un modo u otro, contribuyeron en la elaboración de este trabajo.



## **I. INTRODUCCIÓN**



## I.1. Plan de trabajo

La lectura del *Decamerón* suscitó desde muy temprano nuestro interés por la novela corta, género que, por su brevedad, produce una fuerte sensación de unidad que, a veces, en la novela no hallamos. Es esa capacidad del artista para recrear en pocas páginas un universo y presentarlo condensado al lector -quien gozará de una visión de conjunto, tras una primera y rápida lectura- la que constituye, en nuestra opinión, el mayor logro de dicha forma narrativa<sup>1</sup>.

En el ámbito de la Filología Francesa en la que nos especializamos, descubrimos, en las novelas cortas de Paul Scarron, al autor y su obra, en los que podríamos plasmar nuestros gustos, y que nos permitirían desarrollar más ampliamente nuestras inquietudes, que han girado siempre en torno a dos ámbitos: por una parte, dicho género y, por otra, las relaciones e influencias entre las literaturas española y francesa en la primera mitad del Siglo XVII; pues de todos es sabido la importancia de la cultura española en la Francia de dicha época. Scarron se nos presenta, así, como el autor ideal, cuya hispanofilia le llevó a plasmar, en el conjunto de su producción literaria, la huella de la cultura española, y que, en nuestro estudio, tendremos ocasión de constatar.

Sin embargo, de Boccaccio al siglo XVII, la novela corta estuvo sometida a un proceso de evolución, que Paredes (1986:125-140) liga a la diversidad de formas de su poligénesis. Pensamos que es esta poligénesis la que ha suscitado la cuestión de la delimitación del género, que tanto ha preocupado a los estudiosos. En este sentido, Jolles (1972:180-188) establece la comparación entre la novela corta y el cuento, con el fin de determinar las características específicas a uno y otro género. El encuentro del cuento con la *novela toscana* en el siglo XIV muestra, para Jolles, la oposición entre *forme simple-forme savante*. La diferencia esencial estaría, por una parte, en las leyes de formación de una y otra<sup>2</sup> y, por otra,

---

<sup>1</sup> Sobre la estética de la *nouvelle*, vid. Grojnowski, (2002:20-44), vid. asimismo Camero (1990: 105-112), (1991: 125-133) y (1996: 47-55).

<sup>2</sup> «... mais les lois «de formation» de la nouvelle sont telles qu'elle peut donner un visage

en la especificidad del lenguaje. Así, frente a un lenguaje propio al poeta en la forma culta, se trata de un lenguaje cada vez renovado en la forma simple.

En el Prólogo que hace Chevalier a la obra de Lacarra (1999 a:10-24) redonda en cierto modo en la idea apuntada por Jolles, pues recuerda la oposición que los hombres cultos del siglo de Oro establecieron entre el cuento y la novela corta<sup>3</sup>. Cervantes hablaba de *cuentos de viejas*, lo que muestra una mirada peyorativa hacia los relatos folclóricos, frente a los cuales él se jactará de componer sus novelas. La novela corta se erige, así, en forma culta y, entre sus características, señala Chevalier su trama sencilla, la creación de personajes individualizados y el tratamiento de un asunto contemporáneo. Surge, de este modo, como una reacción al cuento maravilloso y a la novela de caballerías y heroica frente a los cuales pretende crear una ilusión de realidad.

La especificidad del género y su relación con los que le son colindantes a lo largo de su evolución, estrechamente ligada al *horizon d'attente*<sup>4</sup>, constituyen, pues, una de las principales vías de estudio para el historiador de los géneros literarios.

Nuestro propósito en esta Tesis Doctoral es ofrecer un doble recorrido que nos conduzca de lo general a lo particular; es decir, de la evolución del género de España a Francia, en la primera mitad del siglo XVII, a las *nouvelles* de Paul Scarron y sus modelos españoles. Hemos creído conveniente realizar, en la Primera Parte, una revisión de la teoría y práctica del género en dicha época, primero, en España y, después, en Francia, lo que nos llevará a hacer una reflexión sobre un modelo narrativo actualizado por Cervantes y de gran repercusión en la Literatura Francesa, en la que las novelas españolas se insertaron en forma de traducciones. La labor de Scarron fue fundamental en este ámbito, y destacaremos su contribución a la renovación del género.

---

cohérent à tout incident, rapporté, réel ou inventé, pourvu qu'il ait pour caractéristique spécifique d'être frappant: les lois de formation du conte sont telles que, toutes les fois qu'on le transporte dans l'univers, celui-ci se transforme selon un principe qui ne règne que dans cette forme et n'est déterminant que pour elle.» (Jolles, 1972: 184-185)

<sup>3</sup> Vid. asimismo Chevalier, (1995: 113-121) y (1999 b, *passim*)

<sup>4</sup> Vid. Jauss (1990, *passim*).

Con ello, nos aproximamos a algunos aspectos de la Literatura Comparada, disciplina que en los últimos veinte años ha experimentado una renovación epistemológica, con la que nos identificamos y de la que nuestro método dependerá en una buena medida<sup>5</sup>. En efecto, el comparatismo será para nosotros la hermenéutica que hará posible nuestro acercamiento a la estética de Paul Scarron. No pretendemos, sin embargo, caer en el puro esteticismo, sino más bien hacer un estudio global en el que quede también plasmada la interrelación entre España y Francia en la época, en un intento de contribuir a enriquecer la Historia y Crítica Literarias, ya que se han encontrado pocos estudios sistemáticos a este nivel.

Pero, dado que nos encontramos ante ficciones narrativas en prosa, nuestro método de análisis se nutrirá básicamente de los principios de la narratología y de la estilística, que nos ayudarán a la comprensión de las siguientes novelas, que analizaremos en las Partes Segunda y Tercera.

Por un lado, compondrán la Segunda Parte de nuestro trabajo las cuatro insertas en el *Roman Comique*:

---

<sup>5</sup> Brevemente diremos que en dicha renovación contribuyeron directamente las aportaciones del estructuralismo, de la semiótica, la hermenéutica, la literatura comparada de inspiración marxista (sobre todo de Durisin), de la noción de dialogismo de Bajtín y de la teoría y la estética de la recepción.

En este sentido, destaca el artículo de Fokkema «La literatura comparada y el nuevo paradigma», en el que incide en las relaciones que la literatura comparada debe instaurar con la teoría literaria, abriendo así camino a los métodos de Jauss, Genette y Culler.

En la década de los noventa, la influencia de la deconstrucción, de la crítica política, del feminismo, del marxismo y la crítica postcolonial ha dado lugar a nuevas orientaciones comparatistas que abren camino a los estudios culturales y a la reconsideración del canon literario.

La traducción literaria forma parte también de los estudios académicos, a partir del libro de Bassnett, *Translation Studies* (1980) y del de Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992). El estudio de la traducción se aborda desde dos puntos de vista complementarios: por un lado, el de la recepción y de la circulación de la obra; por otro, el estudio de cómo se interpretan las obras literarias. Para Chevrel, las preguntas clave son ahora qué se traduce, por qué, cómo y bajo qué circunstancias se generan determinadas interpretaciones y se traducen determinados textos y no otros. *Vid.*, entre otros, los trabajos de Brunel/Pichois/Rousseau (1983, *passim*), Brunel/Chevrel, eds., (1989, *passim*), Chevrel (1989, *passim*) y Vega/Carbonell, (1998: 137-143).

-*Histoire de l'amante invisible*, adaptación de *Los efectos que haze[sic]*<sup>6</sup> amor, de Castillo Solórzano.

-*À trompeur, trompeur et demy*, adaptación de *A un engaño, otro mayor y A lo que obliga el honor*, de Castillo Solórzano.

-*Le juge de sa propre cause*, adaptación de *El juez de su causa*, de María de Zayas.

-*Les deux frères rivaux*, adaptación de *La confusión de una noche*, de Castillo Solórzano.

Y, por otro, la Tercera Parte estará formada por otras cuatro novelas de las cinco<sup>7</sup> completas que componen la colección *Les Nouvelles Tragi-Comiques Traduites d'Espagnol en Français*:

-*La précaution inutile*, adaptación de *El prevenido engañado*, de María de Zayas.

-*Les Hypocrites*, adaptación de *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo.

-*L'adultère innocent*, adaptación de *Al fin se paga todo*, de María de Zayas.

-*Le chastiment de l'avarice*, adaptación de *El castigo de la miseria*, de María de Zayas.

En 1929, González de Amezúa, en su Discurso de Ingreso en la Real Academia Española, acuñó la denominación de *novelas cortesanas* para las novelas breves escritas durante todo el siglo XVII<sup>8</sup>, y con ello dio paso al

---

<sup>6</sup> Dado que nuestro trabajo se realiza con textos, en algunos casos originales del siglo XVII, y en otros con versiones modernas que reproducen la edición *princeps* u otras inmediatamente posteriores, hacemos constar aquí que conservaremos fielmente la grafía de los textos analizados y que, en lo sucesivo, con el fin de evitar las excesivas repeticiones del adverbio latino *sic*, éste será omitido.

<sup>7</sup> La novela *Plus d'effets que de parolles* no va a ser objeto de estudio aquí, debido a que se inspira en la comedia de Tirso de Molina *Palabras y plumas*. Este manifiesto trasvase de géneros pone en evidencia que las fronteras entre la novela y la comedia no estaban muy bien definidas en la época, como podremos constatar en el análisis de algunas de ellas. Sin embargo, el hecho de que Scarron adopte un punto de partida diferente invalida una parte importante de nuestro método y nos obliga a dejar su análisis para ulteriores trabajos.

<sup>8</sup> «Por *novela cortesana* comprendo yo, y así le entenderé durante este discurso, una rama de la llamada genéricamente *novela de costumbres*, locución ésta a mi parecer impropia y vaga, ya que rarísima es la novela que no recoge noticias, muchas o pocas, pero noticias al fin, sobre las

problema terminológico, pues en España, y debido a una diferente evolución semántica de la palabra *romance*, la voz *novela* pasó a designar también la narración larga<sup>9</sup>.

Esta definición de González de Amezúa presenta sus limitaciones y es criticada por Yllera en el Prólogo a los *Desengaños amorosos* de María de Zayas. Los argumentos que expone son la inexactitud de la denominación, la cual conlleva la desvinculación del género «de las corrientes análogas en otros países europeos» (1983:26); tampoco ve justificada la denominación por el lugar de desarrollo de la acción.

Por su parte, Ripoll (1991:14) también habla del «poco afortunado término de *novela cortesana*» y critica el hecho de que González de Amezúa no haya tenido en cuenta la novela larga en sus presupuestos tipológicos. Dicha autora prefiere la denominación de *novela barroca* «para intentar agrupar todas las obras en prosa escritas desde 1613 (tomando las *Novelas Ejemplares* como inicio de la novelística española) hasta 1700» (*Ib.*, 22).

Pensamos que, con esta denominación general, elude el problema del género en sí, el cual queda, de este modo, englobado en el de la ficción narrativa del siglo XVII.

Personalmente, preferimos utilizar la denominación de *novela corta*, por considerarla, en primer lugar, exenta de todas estas objeciones señaladas para la *novela cortesana* y, en segundo lugar, por su carácter descriptivo, en cuanto a su extensión, que desde sus inicios ha sido el rasgo distintivo de este tipo de narraciones. Sin embargo, en el interior de nuestro análisis, y con el fin de eludir lo tedioso de esta terminología moderna que evita la confusión con la novela (larga), adoptaremos el término novela solamente, recogiendo así la tendencia de la época en que nació.

---

costumbres de su tiempo. La novela cortesana nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retratada conoce días de esplendor y ocasos de decadencia, y muere con el siglo que la vio nacer, para no resucitar por entonces.» (1929:11-12)

<sup>9</sup> En la misma línea que González de Amezúa, se sitúa el análisis de Palomo, (1976, *passim*)

En efecto, hemos de aclarar que, a pesar de la fluctuación terminológica que vamos a ver atribuida al género en la época en que nos corresponde analizarlo, la palabra *novela*<sup>10</sup> traduce a la italiana *novella*, pues -según aclara Covarrubias- se aplica a las narraciones del *Decamerón*. La existencia en francés del término *nouvelle* muestra la proximidad del género en los tres países, aunque en cada uno de ellos adopte modalidades diferentes<sup>11</sup>.

Como decíamos, nuestro análisis de las novelas será básicamente narratológico. Partiremos de la noción de *secuencia* como unidad textual, que constituye, a nuestro parecer, una de las principales aportaciones del primer estructuralismo y ha sido ampliamente desarrollada por J.-M. Adam en *Les textes: types et prototypes* (1997)<sup>12</sup>. Éste será nuestro primer acercamiento al texto y nos permitirá conocer el proceso de la historia contada desde su planteamiento, en su desarrollo y en su final. Las secuencias serán agrupadas en macrosecuencias que, en nuestra exposición aparecerán, en primer lugar y numeradas, siguiendo el orden de la historia. En estas macrosecuencias agrupamos los grandes ejes comunes a las dos novelas. Una breve frase al lado del número resumirá los acontecimientos. A las macrosecuencias seguirán las secuencias presentadas de acuerdo con el orden del relato y numeradas según la macrosecuencia en la que se encuentren. Una breve frase resumirá también los acontecimientos. Esta presentación nos adelanta la estrategia del narrador relativa a las infracciones a la linealidad. Las secuencias nos mostrarán las primeras divergencias de la adaptación con respecto al original. Las microsecuencias serán presentadas de

---

<sup>10</sup> Sirvan de ejemplo las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

<sup>11</sup> A este propósito afirma Étiemble (1997:499): «La nouvelle italienne était plutôt salace; plutôt grave, l'espagnole; la nouvelle française se cherchera longuement à partir de ces deux influences, mais en opposition avec la complexité excessive, la mythologie, des romans alors en vogue. Certaines se veulent comiques ou satiriques; d'autres historiques; d'autres tragiques».

<sup>12</sup> «L'unité textuelle que je désigne par la notion de séquence peut être définie comme une structure, c'est-à-dire comme: un réseau relationnel hiérarchique: grandeur décomposable en parties reliées entre elles et reliées au tout qu'elles constituent; une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie». (J.-M. Adam, 1997:28)

manera global, en los casos en que haya coincidencia entre el original y la adaptación, o por separado, en los casos en que las divergencias, a nivel de la historia, sean demasiado acusadas.

El siguiente paso es el análisis de la *Progresión Temporal* de las secuencias, que lo haremos según el método propuesto por Genette en *Figures III* (1972).

En primer lugar, estableceremos una comparación en el tratamiento del orden (*Ib.*, 77-121) del relato con respecto al de la historia en las dos novelas, sólo si se producen *anacronías*<sup>13</sup> en las que podamos descubrir una posible intencionalidad del narrador. Diremos también que la fórmula del orden de las microsecuencias aparecerá sólo en el análisis de *À trompeur, trompeur et demy* por tratarse de una novela que posee dos fuentes.

La *duración* (*Ib.*, 122-143) formará nuestro segundo apartado y el análisis comparativo de sus cuatro movimientos -*sumario*<sup>14</sup>, *pausa*<sup>15</sup>, *elipsis*<sup>16</sup> y *escena*<sup>17</sup>- nos ayudará a establecer el ritmo de los relatos. Especial atención merecerán las escenas, cuyo carácter teatral<sup>18</sup> y, en muchas ocasiones, burlesco nos desvelará la posición adoptada por el narrador de la adaptación. La escena es, además, el espacio dialógico en el que el caballero enamorado galanteará a su dama que, a su vez, prefiere a otro caballero, en el que la dama contará sus desdichas del pasado, o en el que la astucia femenina ridiculizará la ilusa ingenuidad masculina, etc.

---

<sup>13</sup> «...désignant par *prolepse* toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'*anachronie* pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels...» (*Ib.*, 82)

<sup>14</sup> «...la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles.» (*Id.*, 130)

<sup>15</sup> Genette se refiere a la pausa descriptiva (*Id.* 133-139) a la que no le dedicaremos mucha atención, pues la descripción en sí no estaba aún consolidada en la época.

<sup>16</sup> Genette las clasifica en elipsis explícitas e implícitas y representan el tiempo de la historia elidido (*Id.*, 139-141).

<sup>17</sup> «...scènes dramatiques dont le rôle dans l'action est décisif». (*Id.*, 142)

<sup>18</sup> Para ello hemos recurrido a Scherer, (1986:214-285).

Por último, la *frecuencia* (*Ib.*, 145-183), no será sistemáticamente objeto de un estudio pormenorizado, debido a que la relativa condensación de la historia en las novelas hace que la mayoría de las acciones se presenten de manera singular.

La siguiente categoría que analizaremos, en este apartado dedicado al Tiempo, es la del *cronotopo* tal y como lo definió Bakhtine en *Esthétique et théorie du roman* (1978)<sup>19</sup>. Esta fusión del tiempo y del espacio será puesta en función de la progresión de la historia, cuyos temas son de carácter espacio-temporal y serán desarrollados por los personajes en su respectivo tiempo biográfico; todo ello nos permitirá apreciar el valor emocional que producen en éstos, así como sus reacciones. En cada novela veremos que el tratamiento del espacio se lleva a cabo de manera diferente, según el género en el que se enmarque -novela picaresca, sentimental o heroica-, y que, en muchas ocasiones, será el lugar de la parodia y de la intertextualidad.

En efecto, veremos que Scarron realizó la parodia<sup>20</sup> de una cierta manera de narrar, a través de la inserción de pequeños intertextos<sup>21</sup>, a partir de los cuales practicó un deslizamiento irónico hacia un modelo narrativo más sencillo<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> «Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire». (Bakhtine, 1978: 237-238)

<sup>20</sup> «ôdè, c'est le chant; *para*: «le long de», «à côté»; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant -en contrepoint-, ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, ou *transposer* une mélodie». (Genette, 1982:17)

<sup>21</sup> Fue Kristeva quien forjó el concepto de intertextualidad a partir de la noción de *dialogismo* de Bajtin: «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme double». (Kristeva, 1969:85)

<sup>22</sup> Renaud ve aquí otra manera de hacer la Fronda «...en voulant acclimater la *novela* espagnole en France. Tout en conservant une certaine finesse dans la narration, et sans abandonner le romanesque, il veut en finir avec les romans interminables qui planent si loin au-dessus de la réalité contemporaine.» (Renaud, 1978-1979:107)

Ambos conceptos, junto con el proceso de adaptación llevado a cabo por Scarron, hacen de las novelas *hipertextos*<sup>23</sup> que son susceptibles de considerarse como auténticas creaciones por las innovaciones que fue capaz de introducir.

Hablar de parodia e intertextualidad nos obliga a referirnos al *Narrador*. Ésta es la última categoría que analizaremos y lo haremos fundiendo en una sola las de *modo* (Genette, 1972:183-225) y *voz* (*Ib.*, 225-267), debido a que se trata de relatos clásicos en los que ambas categorías coinciden en el narrador. Tras estudiar su estatuto, pasaremos a analizar su discurso<sup>24</sup>. Contemplado de este modo, es en el discurso del narrador en el que descubriremos que la estructura de las novelas está fundada en el diálogo entre éste y su narratario; también veremos que este hecho se produce casi exclusivamente en la adaptación y es el que constituye la principal aportación con respecto al original, presentado, en la mayoría de los casos por un narrador más institucionalizado.

Nuestro estudio del discurso del narrador de la adaptación nos llevará al análisis de los recursos estilísticos reveladores, en muchos casos, del *estilo burlesco*<sup>25</sup> por el que Scarron es conocido.

Es su particular manera de escribir la que le lleva a ridiculizar personajes y situaciones y exige la participación activa del lector, cuya risa<sup>26</sup> veremos provocada en muchas ocasiones. Conviene dejar claro aquí que si hablamos de adaptación, en lugar de traducción, es porque Scarron lleva a cabo un proceso de reescritura en el que procede, ya a una depuración, ya a una prolongación del

---

<sup>23</sup> «J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*». (Genette, 1982:14)

<sup>24</sup> Para Benveniste (1996:I, 242) discurso es «toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière».

<sup>25</sup> Vid. Bar (1960, *passim*).y Kibédi-Varga (1979: 151-160)

<sup>26</sup> En este sentido explica Carrier (1996:84) que «le burlesque traduit un esprit de frivolité, un refus de prendre au sérieux, un parti-pris de plaisanterie et de gaieté dans la tradition marotique. On y décèle en effet une recherche systématique de la dissonance inopinée qui fait rire...»

original, con el fin de adecuarlo al gusto del lector francés de la época. El resultado, como veremos, dista mucho del original.

Por todos estos motivos, podemos considerar que las novelas de Scarron, elaboradas en el cruce de la parodia y la intertextualidad, son, en muchos casos, creaciones originales.

Nuestro intento será aquí contribuir a la revalorización de la novela corta de Scarron y del género en su totalidad, a veces considerado la *Cenicienta de la Literatura*.

## I.2. España y Francia en el Siglo XVII

### I.2.1. Breve panorama histórico-cultural

Con el estudio de la novela corta de Paul Scarron abordamos un capítulo de la influencia española en la literatura francesa de la primera mitad del siglo XVII, época en que Ana de Austria vivió y gobernó por un tiempo en Francia y conocida como «l'âge d'or de l'influence espagnole en France»<sup>27</sup>.

La huella española en el ámbito literario -poesía<sup>28</sup>, teatro<sup>29</sup>, novela<sup>30</sup> y novela corta<sup>31</sup>- fue la consecuencia de unas circunstancias políticas marcadas por la guerra y los matrimonios reales hispano-franceses, así como del trasvase de población en las dos direcciones.

No entraremos en el análisis de la situación política, pues no es nuestra labor en esta Tesis Doctoral. Solamente diremos que las relaciones hispano-francesas estuvieron marcadas por períodos de guerra cuya paz se intentaba sellar con las alianzas reales. Es éste un recurso tradicional que desde finales del siglo XV se empleaba en beneficio de una política moderna estatal, en función de la cual el Estado proyectaba, por encima de las fuerzas que tendían a cerrarlo, su posición en el juego internacional.

La política llevada a cabo por Richelieu y Olivares, así como por sus sucesores, Mazarin y don Luis de Haro, consistió alternativamente en la guerra abierta y en el debilitamiento del enemigo alimentando las divisiones internas.

---

<sup>27</sup> Vid. Mazouer, ed. (1991: 12 y *passim*)

<sup>28</sup> Vid. Lanson, (1989: 321-331; 1897: 61-73 y 1901: 395-407) y la Tesis Doctoral de J. Cascón, (1974, *passim*).

<sup>29</sup> Vid. Bardon, (1931: I, 167-213) y Martinenche, (1970, *passim*) y (1906, *passim*), Ruiz Álvarez, (1990, *passim*), Serrano Mañes, (1989, *passim*) y Valdivia, (1993, *passim*).

<sup>30</sup> Vid., entre otros, los trabajos de Bardon, (1931: I, 23-167), Démoris, (1975: 13-45), Lever, (1981: 35-69), Magendie, (1932)1978:169-181 y 262-298) y Reynier, (1914)1971:1-91).

<sup>31</sup> La bibliografía de este apartado irá apareciendo a la largo de este trabajo.

Destacaremos sobre todo el período de la Fronda<sup>32</sup>, dada la confluencia que se produjo entre la política y la literatura y, en lo que a nosotros nos afecta, porque marcó una parte considerable de la producción de Paul Scarron, consagrado como «chansonnier de la Fronde» (Carrier, 1996:109). Junto a él sobresalen grandes nombres de la literatura preclásica que también escribieron *mazarinades*: Retz, La Rochefoucauld, Balzac, Cyrano, Saint-Amant, Sarasin y Saint-Évremond, aparte de otros de segunda fila. En sus panfletos dejaron la huella de los temas y géneros de la literatura de la época; sobre todos ellos, el más tratado fue el burlesco<sup>33</sup> cuyo apogeo coincide con la Fronda.

A estas circunstancias de orden político hemos de añadir las de tipo económico, social y religioso que propiciaron el trasiego de la población entre ambos países.

Por lo que respecta a la presencia francesa en España, hemos de mencionar sobre todo el deseo de conseguir un trabajo económicamente interesante entre las

---

<sup>32</sup> R. y S. Pillorget aportan una importante reflexión sobre el alcance y la repercusión de la Fronda en el imaginario de la sociedad de París: «Être frondeur ne correspond pas à une appartenance sociale déterminée ou précise. Être frondeur, c'est se trouver dans un état psychologique dans lequel se mêlent des idées, des opinions, des réactions de sensibilité; un ensemble, peut-être, de mythes et de symboles. En particulier, comme en janvier 1649, il s'est produit à Paris, en ce début de juillet 1652, une cristallisation de sentiments hostiles à un individu rendu responsable de tous les maux. Mazarin est le bouc émissaire, et ses partisans avec lui. On les appelle, d'ailleurs, les *mazarins*. «Le Mazarin» est l'étranger qui intrigue, qui trompe, qui exploite, qui vole. Mazarin est le mot clé, le symbole. l'ensemble de syllabes qui pousse des Parisiens à l'action. Placards et libelles ont été lus par ceux qui savaient lire à ceux qui ne le savaient pas. Leur contenu a été proclamé dans les rues et sur les places. Il a mis le «menu peuple» en disposition d'agir. C'est la puissance du verbe qui crée la vision d'une situation future, en faisant appel «à des ensembles d'images capables d'évoquer *en bloc et par la seule intuition*, avant toute analyse réfléchie, la masse des sentiments» et qui conduit à l'action. C'est la puissance du verbe qui a créé le mythe Mazarin». (R./S. Pillorget (1996: I, 524-525)

<sup>33</sup> Por su voluntad de desacralización y de irreverencia chistosa, el burlesco se convirtió en el espíritu de la Fronda y la *Mazarinade* de Scarron en el prototipo del género. Veamos este fragmento:...«Et que ta teste chauve & blonde/ Se mette à couvert de la Fronde:/ Fuy les arrests du Parlement./ Trousse bagage & virement;/ Que ton Altesse Mazarine/ Craigne le destin de Conchine./ Va, va t'en dans Rome, étaler/ Les biens qu'on t'a laissé voler;/ Va, va t'en, gredin de Calabre./ Filocabron ou filocabre;/ Va, va t'en repasse les monts,/ Va viste, & fay rompre les ponts,/ Car, s'il faut que quelqu'un te suive,/ Que l'on te demande: «Qui vive?»,/ Que tu respondes: «Mazarin»...(Ed. de Cauchie, II, 20-21)

clases más humildes de algunas regiones francesas, motivo por el cual se produjeron importantes emigraciones por unos años hacia España<sup>34</sup>.

En el sentido opuesto, podemos recordar que ya desde la Edad Media comienzan a formarse grandes colonias de españoles, comerciantes en muchos casos de origen judío, en ciudades como Nantes, Vitré, Troyes, Marsella, Lyon y, sobre todo, Rouen. En el siglo XVII no podemos destacar la aportación de grupos de población, contrariamente a lo que podría pensarse tras los matrimonios reales; sin embargo, su repercusión afectaría al ámbito cultural, concretamente a la formación del hispanismo francés, que para nosotros merece una especial atención.

Es comúnmente admitida la opinión de Puibusque (1844: II, 5-6) para quien los canales por los que dicho hispanismo se introdujo fueron la corte, el hotel de Rambouillet y el teatro.

Efectivamente, los medios cultivados en la Francia de Ana de Austria manifestaron un marcado gusto por lo español que parece indicar un deseo de conocer la lengua, la vida y las costumbres del país de la reina.

Proliferan, de este modo, las gramáticas de español que contribuyen a esta labor de divulgación y que colman ese deseo presente entre la mayoría de los cortesanos. Y es que la lengua española estuvo considerada en la primera mitad del Siglo XVII «comme l'une de celles qu'un honnête homme devait connaître et pratiquer» (Morel-Fatio, 1900:3). De este modo, el conocimiento de nuestra lengua se convierte en un signo externo de cultura y de buena educación<sup>35</sup>. Se trata, pues, de un fenómeno sociológico de gran interés para nuestro estudio, ya que aquí se halla la explicación de esta mirada hacia España y que está en la base del hecho literario comparado del que nos ocupamos aquí.

---

<sup>34</sup> Fue entonces cuando se introdujo el término *gabacho*, de origen francés, por el que se designaba peyorativamente a los habitantes del país vecino. Scarron en su *Mazarinade* lo atribuye a Mazarin como una fuerte injuria en la que culminan todos sus defectos: ...«Au lieu de tes vertus cardinales,/ Tu n'as rien que les animaux,/ Le vain orgueil d'un Pantalon,/ Et tu n'es qu'un franc estalon,/ Un vieil bougre anté sur bardache/ Et, par dessus tout, un gavache»... (Edición de Cauchie, II, 19)

<sup>35</sup> Vid. Cioranescu, (1983:145).

Surge, de este modo, esta *necesidad* de aprender español que es satisfecha por las obras de los gramáticos franceses y españoles, cuya ingente obra no vamos a citar aquí<sup>36</sup>. Sólo, en homenaje a su labor, recordaremos su nombre.

En la parte francesa destacan los gramáticos, César y Antoine Oudin, Jean Pallet y Jean Saulnier, y los profesores, Jean Chapelain y Gilles Ménage.

Entre los españoles atraídos por el ambiente pro-español de la corte, podemos resaltar la figura de Ambrosio de Salazar quien desempeñó una importante labor de divulgación y de docencia de su propia lengua y cultura. Junto a él Lorenzo Robles, Juan de Luna, Alejandro de Luna y Gerónimo de Texeda contribuyeron con sus gramáticas y diálogos a la enseñanza del español. Lo menos atractivo para los franceses deseosos de aprender español es el punto de vista lingüístico, ya que lo que les interesa es poder comprender la lengua de la reina y saber introducir en la conversación palabras o expresiones pintorescas<sup>37</sup>. Estas obras tienen, pues, un interés pragmático.

Del conjunto de la producción gramatical de los autores citados pondremos de relieve su preciosa colaboración en este fenómeno sociológico que fue la moda española en Francia. Sus consecuencias no fueron solamente el enriquecimiento de la lengua con un buen número de hispanismos y la imitación por parte de no pocos escritores de la literatura de allende los Pirineos, sino también la restauración de la vieja galantería, así como todo un mimetismo social que va desde las costumbres alimenticias y los complementos del vestido hasta los bailes y juegos de sociedad<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Remitimos para ello a los trabajos de Morel-Fatio, (1900, *passim*) y de Cioranescu, (1983:123-183).

<sup>37</sup> Vid. Bardon, (1931: I, 6).

<sup>38</sup> Vid. Cioranescu, (1983:71-85).

## I.2.2. Paul Scarron

En estas circunstancias que, de manera resumida, acabamos de referir, se enmarca la vida de Paul Scarron. Su biografía comprendida entre 1610 y 1660 y su convencida admiración por la literatura española, que imitaría en poesía<sup>39</sup>, en teatro<sup>40</sup> y en novela corta<sup>41</sup> hacen de él uno de los autores clave para la comprensión del hispanismo francés del que fue, sin duda, un gran artífice. Nuestro intento será el de revalorizar una parte de su producción que ciertos sectores de la crítica han despreciado<sup>42</sup>.

No vamos a entrar en detalles de su biografía<sup>43</sup>. De ella señalaremos solamente que nació en París el 4 de julio de 1610 en el seno de una familia noble y que a los diecinueve años inició su carrera eclesiástica. Ello no fue óbice para que su espíritu alegre se disipara en los medios literarios y mundanos del momento en la capital.

Su canonicato le obligó a pasar unos años en Le Mans, región que le inspiraría bellas páginas de su *Roman Comique*.

Su enfermedad<sup>44</sup>, de la que se ha hablado mucho, probablemente un reumatismo tuberculoso, lo replegaría poco a poco en su silla de *cul-de-jatte*, de la que su carácter irreverencioso y su fuerte libertad creadora lo evadirían en una buena medida. Fue en este momento cuando comenzó su producción literaria y lo

---

<sup>39</sup> Vid. Cascón, (1975:190-233) y Lida, (1953:185-191).

<sup>40</sup> Vid. Morillot, (1970:268-313) y Ruiz Álvarez, *op. cit.*

<sup>41</sup> Vid. como punto de partida el trabajo de Hainsworth, (1933:154-210).

<sup>42</sup> A este respecto dice Alborg, (1983:502) refiriéndose a las novelas de María de Zayas: «fueron muy pronto traducidas a casi todos los idiomas europeos, y ejercieron marcado influjo en narradores de otros países, particularmente franceses; con inaudita desfachatez Scarron las tradujo y publicó como propias, superchería de la que fue desenmascarado por su segundo traductor en Francia M. d'Ouville».

<sup>43</sup> Vid. Morillot, (1970:1-135) y Chardon, (1970: I,1-395).

<sup>44</sup> Vid. Montbertrand, (1989:117-129).

hizo con *Le recueil de quelques vers burlesques* (1643), con el cual lanzó la moda del burlesco. Un año más tarde publicó *La suite des Oeuvres burlesques*, y *Typhon ou la Gigantomachie*, dedicada a Mazarin, quien no respondió; motivo por el cual sus burlas lo perseguirían desde entonces.

De 1645 es su primera comedia *Jodelet ou le maître valet*, inspirada en *Donde hay agravios no hay celos*, de Rojas Zorrilla; su éxito en el Hôtel de Bourgogne lo llevó a escribir su segunda comedia, *Les Trois Dorotheés ou le Jodelet souffleté*, publicada más tarde con el título *Le Jodellet duelliste*<sup>45</sup>, inspirada en *No hay peor sordo...* de Tirso y *La traición busca el castigo* y *No hay amigo para amigo*, de Rojas Zorrilla.

Su producción fue muy intensa durante la Fronda, que coincide, como ya hemos dicho, con el apogeo del burlesco<sup>46</sup>.

En 1648 depositó un privilegio para la publicación de su *Virgile travesti*, en ocho libros, el último, en 1653, inacabado.

La supresión por parte de Mazarin de la pensión que le había concedido la reina incrementaría su odio hacia él y, frecuentado por los partidarios de la Fronda, Retz, los amigos de Condé y de Gaston d'Orléans, Scarron comenzó a gestar la idea de su *Mazarinade*, publicada en 1651. Desde entonces su nombre quedaría ligado a la producción burlesca de este momento histórico y su *Mazarinade* se convertiría en el prototipo del género.

De esta época fue también su amistad con Cabart de Villermont quien, en opinión de sus biógrafos, lo llevaría a interesarse cada vez más por la literatura española, pensando incluso traducir el *Quijote*.

De 1650 es su comedia *L'Héritier ridicule*, adaptada de *El mayorazgo figura* de Castillo Solórzano. Después escribiría *Don Japhet d'Arménie* (1653), inspirada en *El marqués del Cigarral*, de Castillo Solórzano, *L'Écolier de Salamanque* (1655) inspirada en *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla, *Le Gardien de soi-même*, en *El alcaide de sí mismo* de Calderón, *Le Marquis ridicule*

---

<sup>45</sup> Vid. Ruiz Álvarez, *op. cit.*, pp. 43 y ss.

<sup>46</sup> Carrier (1996: 24) afirma que la «parfaite coïncidence entre l'apogée de cette mode littéraire et l'explosion de la Fronde explique qu'une mazarinade sur quatre -une sur trois si l'on exclut les pièces officielles, actes royaux, arrêts, remontrances- ait été écrite en vers burlesques». Vid.

(1651) en *Peor es hurgallo* de Antonio Coello, *La fausse Apparence* (1663) en *No siempre lo peor es cierto* de Calderón. A título póstumo apareció *Le prince corsaire*, cuya fuente se desconoce.

Su producción novelesca se inició en 1651 con la publicación en Toussaint Quinet de la primera parte del *Roman Comique*. A partir de ahora, poesía, teatro y novela correrían paralelos.

El año 1655 estuvo marcado por una gran actividad literaria; así, Scarron mantuvo su *Gazette burlesque* en la que intentó ganarse el favor de los grandes, incluso de Mazarin. También publicó sus *Nouvelles tragi-comiques*. En 1656 publicó su oda burlesca *Léandre et Héro*, inspirada del poema *Hero y Leando* de Góngora. En 1657 publicó la segunda parte del *Roman Comique*. En 1659 publicó sus *Épîtres chagrines*. En 1660 obtuvo un privilegio para la tercera parte de su novela, pero su enfermedad se agravó y murió el 6 de octubre de ese mismo año.

En 1663 apareció la publicación póstuma de las *Dernières Oeuvres de Mr. Scarron* y, en Lyon, la primera continuación del *Roman Comique*, llamada *Suite d'Offray*.

Un dato que hemos omitido es su renuncia al canonicato y su boda en 1652 con la joven Françoise d'Aubigné<sup>47</sup>, nieta del poeta. Atraídos por la belleza de la mujer y el carácter del marido, reciben las visitas de Sarrasin, Ménage, Scudéry, Ninon de Lenclos, Mme. de la Sablière y Mme. de Sévigné, entre otros. A la muerte de Scarron, entró al servicio del rey como educadora de los hijos de Mme. de Montespan y, convertida en Mme. de Maintenon y en marquesa, se casaría en secreto con Louis XIV en 1683.

Este hecho provocaría durante muchos años el olvido de tan fecunda obra. Los trabajos citados y otros muchos que tendremos ocasión de recordar han contribuido a concederle un puesto digno entre los escritores del *Grand Siècle*. Nuestro intento es aquí el de colaborar en esta importante labor.

---

asimismo Serroy, (1988: 2-24).

<sup>47</sup> Su vida novelada por Chandernagor (1981) aporta el testimonio de toda una época.



### **I.3. Lista de siglas**

Proponemos a continuación las siglas con las que nos vamos a referir en nuestras citas a cada una de las obras estudiadas.

-AC: *Alivios de Casandra.*

-BF: *Bibliothèque françoise.*

-CBL: *De la connoissance des bons Livres.*

-CT: *Los cigarrales de Toledo.*

-DA: *Desengaños amorosos.*

-DH: *Desdichado por la honra.*

-DHR: *Dialogue des Héros de Roman.*

-DNM: *Doze novelas morales.*

-EH: *Entretiens historiques.*

-FD: *Las Fortunas de Diana.*

-GS: *La Garduña de Sevilla.*

-LC: *La Celestina*

-LVR: *De la lecture des vieux romans.*

*-NA: Novelas amorosas.*

*-NAE: Novelas amorosas y ejemplares.*

*-NE: Novelas Ejemplares.*

*-NF: Les Nouvelles françoises.*

*-NfDA: Les Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie.*

*-NHA: Nouvelles héroïques et amoureuses.*

*-NM: Nouvelles morales.*

*-NPE: Novela picaresca española.*

*-NTC: Nouvelles Tragi-Comiques.*

*-PT: Para todos, exemplos morales, humanos y divinos.*

*-RC: Roman Comique.*

*-SH: Spectacles d'horreur.*

*-SPA: Sucessos y prodigios de amor.*

*-TbP: Tablas Poéticas.*

*-TOR: Traité sur l'origine des romans.*

*-TP: Teatro popular.*

**II. LA NOVELA CORTA EN ESPAÑA Y FRANCIA EN LA  
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII**



En esta parte proponemos nuestro estudio del género, procediendo siempre de España a Francia, por las razones anteriormente expuestas. Hemos creído conveniente hacer un análisis de la teoría literaria en cada uno de los autores más representativos en ambos países en la primera mitad del siglo XVII.

## II.1. Teoría de la novela corta en España

La novela era el género sobre el que los grandes tratadistas clásicos como Aristóteles y Horacio no habían teorizado. Su aparición en Grecia fue tardía (S. II a. C.) con respecto al resto de los géneros<sup>48</sup>, y la obra que más éxito e influencia tuvo desde su composición hasta el Barroco: las *Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro, data del siglo III o IV de nuestra era. La primera traducción que de la misma se hizo fue al francés por J. Amyot en 1547; años más tarde, en 1554, fue traducido anónimamente al castellano sobre la versión francesa<sup>49</sup>.

Pero, a pesar de esto la novela no gozaba de mucho prestigio entre los moralistas, quienes criticaban, por ejemplo, el hecho de que su público fuese femenino<sup>50</sup>.

Otro hecho que podemos destacar es la casi total ausencia de teorías de la novela en sentido estricto durante el siglo XVI y buena parte del siglo XVII. Además, las teorías poéticas que se escribieron en la época<sup>51</sup> no hicieron más que divulgar las ideas aristotélicas y horacianas, como hicieron los tratadistas italianos

---

<sup>48</sup> Vid. García Gual, (1972:23 y ss).

<sup>49</sup> *Ib.*, 309-311. Véase también. Coulet, (1977: 359-372) e Yllera, (1986: 95-128).

<sup>50</sup> Vid. Riley, (1971:15) y Copello, (1994: 365-381).

<sup>51</sup> Citemos, como ejemplo, las dos obras más representativas, a saber: la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano, (Madrid, 1596), considerada como la primera obra que propagó las doctrinas de Aristóteles y las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, (Murcia, 1617, aunque escritas desde 1604), que es la primera preceptiva española que revela la fusión de la tradición aristotélica y la horaciana.

con un adelanto de una generación sobre los españoles<sup>52</sup>. Por lo tanto, el vacío teórico sobre la novela seguía existiendo. Si esto es así para la novela, no cabe, de ninguna manera, pensar en la existencia de teorías sobre la novela corta, lo que dificulta nuestro estudio y nos lleva a analizar los prólogos de las distintas obras para intentar descubrir en ellos las huellas de una teoría ausente.

### II.1.1. Cervantes

La fecha de 1613, con la publicación de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, marca el inicio de un nuevo período de la novela corta en España. El éxito alcanzado por las mismas creará un ambiente favorable al género entre los escritores españoles y hará que buena parte de ellos se pongan a imitarlo.

En primer lugar, Cervantes en el prólogo a sus *Novelas Ejemplares* se jacta de ser «el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma,...» (NE, 52).

En la teoría poética del siglo XVII se aconsejaba la imitación como principio de creación literaria, aunque para ser lograda debía conjugarse con la libertad. Cervantes se hace eco de esta doctrina y en el prólogo a sus *Novelas Ejemplares* dice que el *Viaje del Parnaso* lo hizo a imitación de César Caporal Perusino (*Ib.*, 51) y, más adelante, anuncia la próxima publicación de los *Trabajos de Persiles*, «libro que se atreve a competir con Heliodoro» (*Ib.*, 53), descubriéndonos, de este modo, otro de sus grandes modelos, sobre el que hablaremos más adelante.

En primer lugar, la afirmación del Prólogo nos lleva a plantearnos el significado del término novela para Cervantes.

---

<sup>52</sup> Vid. Riley, (1971: 18).

Pabst (1972:214) afirma que dicho vocablo «se asemejaba entonces a una vasija vacía, que cualquiera podía llenar con un contenido diferente, según su capricho». De este modo, lo que en el título aparece bajo este término, en la dedicatoria y en el interior de las narraciones, puede ser denominado de diferentes maneras, ya por medio de la palabra *cuento*<sup>53</sup>, ya por medio de la palabra *suceso*<sup>54</sup>, que puede ir calificada por el adjetivo *extraño*<sup>55</sup>. Esta fluctuación terminológica no hace más que poner en evidencia el carácter polisémico de la palabra *novela* en la época de Cervantes.

Pero volvamos a su orgullosa reclamación de primacía en el Prólogo que se presenta como una reacción frente a todo lo anterior y como diría en el *Viaje del Parnaso*, cap. IV:

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino  
Por do la lengua castellana puede  
Mostrar con propiedad un desatino (Citado por González de Amezúa, 1982: 393-394).<sup>56</sup>

He aquí esbozado el precepto de la verosimilitud. Pero, dentro del proceso creador y anterior a ella, se encuentra la doctrina de la imitación o mimesis, a la que más arriba nos hemos referido desde el punto de vista de los modelos de

---

<sup>53</sup> En la «Dedicatoria a Don Pedro Fernández de Castro», afirma el autor: «Sólo suplico que advierta vuestra Excelencia que le envío, como quien no dice nada, doce cuentos que, a no haberse labrado en la oficina de mi entendimiento, presumieran ponerse al lado de los más pintados» (*NE*, I, 54). Y en el comienzo de la *Novela de la ilustre fregona*, el narrador, al presentar a los personajes, dice «como quien han de ser las principales personas deste cuento,...» (*NE*, II, 139).

Zimic, (1994:23-25) llama la atención sobre el hecho de que Cervantes hable de *doce* cuentos cuando en realidad *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* forman un solo texto.

<sup>54</sup> En la *Novela del celoso extremeño* (*NE*, II, 135).

<sup>55</sup> Esto ocurre en la *Novela de las dos doncellas* (*NE*, II, 237)

<sup>56</sup> Es interesante el estudio que dicho autor hace de la palabra *desatino*, que tenía en la época y sigue teniendo un matiz peyorativo. Sin embargo, la clave para la comprensión de este «enigma semántico» la encuentra el propio Amezúa en el capítulo VI del mismo *Viaje del Parnaso*: «¿Cómo puede un desatino/ Si no es que de propósito se hace,/ Mostrándole el donaire su camino?/ Que entonces la mentira satisface/ Cuando verdad parece, y está escrita/ Con gracia, que al discreto y simple aplace?». (*Id.*) El *desatino* es, pues, la *mentira* o ficción que tratada con maestría se vuelve verosímil y agrada al lector.

Cervantes. No obstante, puede referirse también a la imitación de la naturaleza; el tópico horaciano de *ut pictura poesis* era un lugar común entre los escritores y tratadistas de la época<sup>57</sup> y Cervantes manifiesta en sus *Novelas Ejemplares* una gran preocupación por captar la problemática existencial del hombre, lo que hace de ellas una obra altamente moderna<sup>58</sup>.

La consecuencia directa de esta imitación es la verosimilitud que está constituida por la perfecta armonía con que Cervantes utiliza la materia histórica - las alusiones a espacios concretos, a acontecimientos y personajes históricos, a tradiciones y costumbres, a problemas políticos, sociales...- y su artificio e invención<sup>59</sup>.

Como sugiere el Licenciado en la *Novela del Coloquio de los perros*:

-Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento. (NE, II, 359)

Es precisamente en esta repetición del verbo recrear en tan breve espacio en la que se ha de ver la clave para la comprensión de las *Novelas Ejemplares*. En efecto, la última de ellas desvela que el fin último de todas es la *recreación*. Este deseo de deleitar aparece también en el Prólogo, junto con la otra función de la novela, según la preceptiva de la época: la enseñanza moral. La doctrina horaciana del *mixit utile dulci* era otro de los preceptos a seguir. En el Prólogo desvela Cervantes su intención:

---

<sup>57</sup> Vid. Riley, (1971: 100). Vid. asimismo González de Amezúa, (1982: I, 368-370), quien cita dos pasajes del *Quijote* en los que Cervantes propone la imitación como camino para alcanzar la perfección de la obra escrita; también cita la definición de Francisco de Cascales en sus *Tablas poéticas* sobre la voz *imitación* que se ajusta, según él, al sentido con que Cervantes se adapta a este precepto y que es representativa de la teoría de la novela en la época: «Imitar es representar al vivo las acciones de los hombres, la naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse». (*Ib.*, 369).

<sup>58</sup> Esta opinión de Zimic, (1994: 37) supera a la de Hainsworth, (1936:16) quien ve a los personajes como «de faibles abstractions».

<sup>59</sup> Vid. Zimic, (1994: 28-29).

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan.

Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa.

Para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allana las cuevas y se cultivan, con curiosidad, los jardines<sup>60</sup>. Una cosa me atreveré a decirte, que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas en público. (NE.I, 52)

Deleite y enseñanza de manera simultánea son la clave de la ejemplaridad de las *Novelas*; ejemplaridad que ha sido interpretada a lo largo del tiempo de muy diversas maneras<sup>61</sup>. Más interesante nos resulta la opinión de Zimic (1994: 37 y ss.), quien ve la ejemplaridad en la armonía entre la verdad humana y la

---

<sup>60</sup> El *topos* del jardín en el Prólogo enlaza con los prólogos de las novelas italianas de Boccaccio, Sermini, de las *Novelle antiche*,... y de la *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz, en los que las narraciones son comparadas con flores, jardines, rosas, campo de cardos, etc. Véase a este propósito Pabst, (1972:199).

<sup>61</sup> Algunos críticos ven una semejanza con la técnica de la *novella* italiana, no tanto la de Boccaccio, sino la de Bandello y sus refundidores, y explican de este modo el apelativo genérico de *novela*, bajo el cual Cervantes denominó a sus narraciones. Este hecho lo explica Krömer (1979:211), al hablar de la crítica que Lope de Vega hizo de las *Novelas Ejemplares*, ya que ve que fue una obra clave las *Histoires tragiques* de Bouistau y Belleforest, que fueron traducidas al español con el título de *Historias tragicas exemplares*. Esto explicaría, pues, el calificativo de *ejemplares*, en el que Pabst (1972: 216) ve la continuación de un *topos* literario, de una tradición que arranca de la Edad Media.

Con anterioridad a ellos, Hainsworth, (1932: 24-25) señala también la influencia de la obra de Bandello, no sólo en Cervantes sino en toda la novela española del siglo XVII, pero ve en la estructura de algunas de ellas una analogía con la comedia, hecho sobre el que queremos llamar especialmente la atención, ya que la novela corta del siglo XVII está caracterizada por su estructura dialógica, como veremos más adelante en el análisis de las obras específicas que forman parte de este estudio. Siguen siendo fundamentales los trabajos del autor para conocer la repercusión de Cervantes en Francia; *vid.* asimismo sus estudios: (1930 a: 63-72), (1930 b: 259-267) y (1932: 119-144). Otro trabajo más reciente es el de Mansau (1990: 109-120).

También, Laspéras en su interesante estudio sobre la novela corta española en el Siglo de Oro lleva a cabo un detallado análisis de la ejemplaridad, a través de las obras de Cervantes, Ágreda y Vargas, Camerino, Zayas y Pérez de Montalbán, a cuyas conclusiones (Laspéras, 1987: 403-428) remitimos al lector de este trabajo.

verdad poética. También observa que otra faceta de la ejemplaridad es el diálogo crítico, ya implícito, ya explícito, de cada novela con su modelo literario, el cual es parodiado y actualizado; el resultado bien puede llamarse una novela corta moderna, ejemplar.

En cuanto a la presentación de las *Novelas*, conviene destacar la ausencia del marco, en la que Wetzel ve, una vez más, la expresión de la ideología de Cervantes, quien no puede reconciliar sus ideales con la realidad; además, todas las circunstancias que lo envolvieron (amputación de una mano en la batalla de Lepanto, esclavitud en Argel, encarcelamiento en España) le hicieron sentir la imposibilidad de decidir de manera autónoma su destino. De este modo, las *Novelas* no dependen de una sociedad armoniosa de narradores sino del *ingenio* de su autor<sup>62</sup>.

Finalmente, desde el punto de vista de la composición, Hainsworth recoge la opinión del que fuera uno de los traductores franceses de las *Novelas Ejemplares*, Vital d'Audiguier, contemporáneo de Cervantes, quien las compara en muchos aspectos con las novelas griegas<sup>63</sup>.

La inclusión de estos procedimientos artísticos propios de la novela en la novela corta, supuso el mayor alejamiento de Cervantes de la tradición de la *novella*, con lo que sentó las bases de la narrativa breve del siglo XVII, de la que se erigió, no cabe duda, como el modelo a seguir.

---

<sup>62</sup> «C'est pour cette raison que Cervantès ne compose plus de *beffe* ni de *motti* dont l'action se déroulerait d'après des plans bien motivés et prévisibles avec toutes leurs conséquences, mais suit, sous la contrainte de la situation historique, les hauts et les bas d'une vie avec des péripéties imprévues à travers une longue série d'épisodes, parfois interrompue par ses propres réflexions et commentaires, intermèdes lyriques, etc.» (1981:76).

<sup>63</sup> «Elles reproduisent bon nombre des éléments les plus caractéristiques de *Théagène et Chariclée* ou de *Clitophon et Leucippe*. L'effort continuel vers une rhétorique brillante, le recours fréquent au hasard, maître des destinées humaines, et l'emploi de certaines données: les enfants exposés avec des objets qui servent à les faire reconnaître plus tard, les longs pèlerinages, sur terre et sur mer, de deux amants qui ont juré d'être chastes jusqu'à l'hymen, leur emprisonnement par des pirates épris de l'héroïne, ou par quelque princesse férue du héros: Cervantes reprend ici toute la pacotille d'Héliodore, et le changement le plus considérable qu'il lui apporte consiste à

### II.1.2. La narrativa breve después de Cervantes

Tras Cervantes, aparecen en España un gran número de colecciones de novelas cortas, unas enmarcadas, siguiendo la técnica de Boccaccio, y otras no. Es de destacar que el vocablo *novela* no siempre es usado en el título de dichas colecciones, siendo sustituido por otros, como veremos a continuación. Esta plurivocidad para referirse a la misma forma literaria podría poner de manifiesto la falta de un concepto estricto de género entre los autores que lo cultivaron.

Nuestro intento sería demasiado ambicioso si pretendiéramos abordar la totalidad de los autores de novela corta española, tarea que, además, excede nuestros límites marcados para este trabajo. Vamos a limitarnos a aquéllos que tuvieron una repercusión directa en Francia y a aquéllos que, por su importancia, no se pueden obviar.

En nuestra exposición vamos a seguir un orden cronológico.

**Salas Barbadillo** publicó en 1612 su primera novela *La hija de Celestina*. El hecho de que sea un año antes que las *Novelas Ejemplares* hace que tenga una gran importancia para la fijación del género. La gran innovación de Salas hay que verla en la consciente fusión de novela picaresca y novela cortesana tal y como la definió González de Amezúa. Esto es lo que podemos destacar, dada la ausencia de prólogo del autor.

De su fecunda obra citaremos solamente otra de las más célebres, *Casa del placer honesto*, de 1620, en la que Salas imita el relato marco de Boccaccio para insertar novelas y piezas dramáticas<sup>64</sup>.

---

moderniser quelque peu les détails de la mise en scène». (Hainsworth, 1933:17)

<sup>64</sup> Para el resto de la producción de Salas, *vid.* Place, (1926:51-61) y Rey, (1986:21-69).

Ágreda y Vargas publicó en 1620 su obra titulada *Doze novelas morales*<sup>65</sup>, en cuyo prólogo expone su teoría de la novela corta, que queda resumida en el precepto horaciano del *mixit utile dulci*:

Es la Nouela narracion, cuyo principal intento ha de ser, con la cubierta de agradables sucessos, de honestas, è ingeniosas ficciones, aduertir lo que pareciere digno de remedio, lleuando el que escriue puesta la mira solo en el aprouchamiento del Letor. En ella se deue engrandecer, y alabar la virtud, procurando, que siempre quede premiada, junto con que al vicio, en todo acontecimiento, no le falte vituperio, y castigo. (DNM, Prólogo, s.p.)

Éste es según Ágreda y Vargas el fin de sus *Novelas*, así como el de otras dos obras que ha traducido: *Lugares comunes de letras humanas* y *Leucipe y Clitofonte*

historia, si fabulosa, agradable, y de aprouchamiento, pues en ella se pueden conocer los varios sucessos de la fortuna, en los que apartandose del camino de la razon, se dexan arrastrar de sus apasionados afectos. (DNM, Prólogo, s.p.)

Merece especial atención este comentario que hace a su traducción del *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio, obra que reúne los tres componentes que aseguran el éxito de la novela del Barroco: el deleite, la utilidad moral y la aventura. En el breve comentario que hace de esta novela griega, descubre, como también lo hiciera Cervantes en su Prólogo, otro de los grandes modelos de la novela corta.

La verosimilitud era otro de los requisitos de la novela que Ágreda no parece seguir fielmente, movido por su intención moral:

Estas *Doze Nouelas Morales*, debaxo de cuyo titulo, ay sucessos, dignos de mirarlos cuydadosamente por verdaderos: pero es forçoso para sacarlos al teatro del mundo el ampliarlos, como el desconocerlos. Si algunas materias de las que trato parecieren mas picantes de lo que deuián, atribuyase solo al buen zelo que tengo de que aprouechen, que

---

<sup>65</sup> *Doze NOVELAS/ morales, utiles por sus documentos/ compuestas/ por Don Diego Agreda y Vargas./ Madrid. Por Tomas Iunti, Impressor/ del Rey nuestro Señor. M.DC.XX*

no es mi intento, sino venerar, como venero, con la deuida estimacion a cada uno en particular, y aborrecer, como aborrezco generalmente los vicios. (*DNM*, Prólogo, s.p.)

Este *teatro del mundo* es la novela en la que el autor nos anuncia su intención de exagerar los vicios para que así resulte más provechosa<sup>66</sup>.

Finalmente, en cuanto a la presentación de las novelas, Ágreda sigue muy de cerca el modelo cervantino y confecciona sus novelas, guardando no sólo el mismo número de las *Novelas ejemplares*, sino además la misma independencia de cada una de ellas, debido a la total ausencia de marco narrativo<sup>67</sup>.

**Lope de Vega** con el nombre genérico de *Novelas a Marcia Leonarda* se designan cuatro novelas cortas de Lope que incluyó para su publicación en obras poéticas suyas. La primera, *Las fortunas de Diana*, apareció publicada en 1621 dentro de *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*. En 1624 aparecieron *El desdichado por la honra*, *La más prudente venganza* y *Guzmán el Bravo* en *La Circe con otras rimas y prosas*. Todas ellas dedicadas a Marcia Leonarda, en quien se ha querido ver a su amante, Marta de Nevares, por cuyo deseo escribiría las novelas. Lope plantea la presencia de un narrador que es el escritor mismo y de una lectora, aficionada a la lectura de novelas cortas, a la que se dirige con mucha frecuencia. Estas continuas interpelaciones no pueden

---

<sup>66</sup> Veamos cuán diferente es la opinión de Cascales al respecto: «Pues como la comedia lo finge todo, y la épica y la trágica la mayor parte, bien y doctamente dize Aristóteles que el poeta no narra las cosas passadas como passaron, sino como devieran passar. Quanto más que aun la verdadera acción, en lo que no fuere verisímil, se deve mudar y narrarla como deviera ser. Porque algunas cosas suceden tan monstruosamente, que, narradas ante quien no las ha visto, son difficulosísimas de creer. Y donde uviere esta dificultad en las cosas, aunque realmente aya sucedido, se deve quitar, o alomenos esforçarla con fortísimas razones». (*TbP.*, 160)

<sup>67</sup> Arredondo (1988: 86) expresa lo siguiente al respecto: «La ausencia de marco supone de nuevo una elección, esta vez frente a la tradición de la novela italiana, porque el autor escoge la variedad frente a la unidad, frente a eso que llamaba Tirso «un argumento que lo comprenda todo». Sin embargo, en el caso de las *Novelas Morales*, la variedad de las mismas no está reñida con la unidad, ya que ésta reside en el propio fin de todas las narraciones: esa moralidad a la que ya me he referido y que está presente no sólo en los contenidos, sino en la propia estructura. En efecto, si los relatos son independientes, su estructura tiene una semejanza fundamental, que es la presencia a modo de colofón en cada uno de lo que he llamado moralidades».

considerarse marco narrativo; Pabst (*op. cit.*, 252) lo considera «una impresión elegíaca entretejida en las cuatro novelas».

En el prólogo a *Las Fortunas de Diana* plantea Lope la fluctuación terminológica que existe sobre el género. También expone su propia teoría de la novela, según la cual ésta debe entretener, pero al mismo tiempo, debe ser ejemplar y tener un tono grave, son precisamente estas características las que le hacen alejarse de Cervantes:

En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de mas hombres sábios, llamaban á las novelas cuentos. Estos se sabian de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos; porque se reducian sus fábulas á una manera de libros que parecian historias y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerias* (...) tambien hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas proprias, en que no faltó gracia y estilo á Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento, y que podrían ser ejemplares, como algunas de las historias trágicas del Vandelo; pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos. (*FD*, 1)

Más tarde, Lope cambiaría de opinión, y así lo demuestra en el prólogo del *Desdichado por la honra*:

Demás, que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fué opinion de Aristóteles (*DH*, 14)

En esta evolución de su estética de la novela corta, podemos apreciar un acercamiento a la comedia, género que tanto proliferó en el siglo XVII y del que aquélla bebería tanto. Es, pues, en la búsqueda de lo ameno donde encontramos la norma que regirá la estética de la narración breve en este siglo. Ese fue el fin último en Cervantes, que Lope criticaría al principio de su producción, para ponerse después a su lado, tras haber despojado a sus novelas de toda esa ciencia erudita, próxima al gongorismo, de que hacía alarde en *Las fortunas de Diana*.

**Tirso de Molina** publicó en 1621 *Los ciagarrales de Toledo*, colección de novelas, cuentos, piezas dramáticas y versos, reunidos dentro de un marco boccacciano. Como dice el autor en el prólogo «Al bien intencionado»:

...ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo. (CT, 13)

Se trata de una colección miscelánea como también lo fue su *Deleitar aprovechando*, de 1635, que en palabras de Plache (1926:64) es «de muy escaso interés».

**Lugo y Dávila** publicó en 1622 su obra *Teatro popular*<sup>68</sup>, en cuyo Proemio al Lector expone su teoría de la novela corta<sup>69</sup>.

Consciente de esta primacía en la elaboración de una teoría de la novela corta, Lugo se dirige en el Proemio a dos receptores de su obra: en primer lugar, el lector vulgar al que le quiere procurar una enseñanza moral; y, en segundo lugar, otros posibles autores de novelas cortas que podrían buscar una preceptiva para sus obras.

Es significativo el hecho de que en el mismo título el autor haga equivaler el significado de los términos *teatro* y *novela*, cosa que explica así en el Proemio:

Maña y blandura es menester para que se apetezcan oy los preceptos de la filosofía moral, tan prouechosa medicina para curarse los afectos, y passiones del animo,

---

<sup>68</sup> *TEATRO/ POPULAR:/ NOVELAS MORALES/ para mostrar los generos de vidas/ del pueblo, y afectos, costumbres, y/ passiones del animo, con aproue-/chamiento para todas/ personas./ AL EXCELENTISSIMO/ Señor don Iorge Cardenas Manrique de La-/ra, Duque de Maqueda, Marques de Elche,/ Varon de Planes, Conde de Valencia/ Conde de Trebiño, etc./ Por D. Francisco de Lugo y Dauila./ EN MADRID, Por la Vuida de/ Fernando Correa Montenegro/ Año M.DC.XXII./ Acosta de Alonso Perez.*

<sup>69</sup> González de Amezúa (1982: I, 355-358) ve en él a «uno de los primeros escritores, si no el primero, que siente ya una preocupación estética por la novela, sacándola del humilde lugar retórico en que se encontraba». Riley (1971:16) considera esta obra como «una aplicación más bien mecánica, pero no por ello falta de interés, de la teoría poética de Aristóteles a la novela corta». Por su parte, Yllera (1983:27) también ve en el *Teatro popular* «el primer intento español» de creación de una teoría poética del género.

desengañando al pueblo, y representándole sus errores, que no es otra cosa una Republica, que un teatro, donde siempre estan representando admirables sucessos, utiles los unos para seguirlos utiles los otros para huyrlos y aborrecerlos.

Esta causa (Letor) me dio animo de poner a tus ojos la representacion popular deste teatro, valiendome para acertar las reglas y doctrina de santo Tomas,... (TP, Proemio, s.p.).

La novela sería la representación del teatro -idea que ya habíamos visto desarrollada en Ágreda y Vargas-, es decir, de los hechos del pueblo de los que se puede sacar una enseñanza. Queda, pues, de nuevo establecido un espacio común para estos dos géneros que se cultivaron tanto en el Siglo de Oro; de ahí, la importancia concedida al diálogo en la novela, que, en muchos casos, llega a superar a la acción. De este modo, el aspecto formal de la novela recogería el tópico del *theatrum mundi* barroco.

Aconseja seguir la teoría de Aristóteles y el modelo de Boccaccio, olvidando a Cervantes, cosa que contrasta con la opinión de los narradores de las novelas, como veremos en el estudio de la «Introducción a las Novelas»:

...y si quisieredes perficionar con mas arte estos preceitos, leed todo el segundo libro de los Retoricos de Aristóteles, donde como en retrato os pone la variedad de afectos y costumbres de los que aueys de imitar, y para la practica harto os dara el Bocacio en su Fiameta, y en el Decameron de sus Novelas. (TP, Proemio, s.p.)

Sus referencias son siempre los clásicos y, más adelante, sigue citando como ejemplo de utilidad de la literatura a «Plutarco, Celio Rodiginio, Platon y Dionisio de Alicarnasio», también se refiere a San Ambrosio, San Pablo y Santo Tomás, no quiere dejar la menor duda de la moralidad que pretende alcanzar con sus novelas. Su deseo de corregir los vicios aparece en varias ocasiones.

Su concepción de la novela como un espejo redundaba también en esta idea:

El fin que tienen estos Poemas, como ya apuntè, es poner a los ojos del entendimiento, un espejo en que hazen reflexion los sucessos humanos para que el hombre, de la suerte que en el cristal se compone a sí, mirandose en los varios casos que abraçan y representan las

nouelas, componga sus acciones imitando lo bueno, y huyendo lo malo. (*TP*, Proemio, s.p.)

Su propósito es bastante ambicioso, pues con todos estos consejos pretende conseguir una erudición que adelante «en algunas de nuestras Nouelas a las que se han escrito por los Italianos y Españoles», afirmación en la que podrían subyacer atisbos de una crítica a Cervantes, al que tampoco antes había citado como modelo; sin embargo, esto es resuelto a continuación por los narradores de las novelas, como veremos más adelante.

Tras el «Proemio al Lector», sigue una «Introducción a las Nouelas» que se presenta bajo la forma de un diálogo entre tres amigos (Celio, Fabio y Montano), quienes en un marco bucólico<sup>70</sup>, departen sobre literatura y se proponen contar cada uno una novela,

explicando el lugar curioso que ocasionare la conuersacion, pues assi conseguiremos el precepto del Horacio, acertando en mezclar lo util con lo deleytoso. Aunque los Italianos, dixo Celio, con tanto numero de nouelas, pudieran escusarnos hazer nuevas imaginaciones, y inquirir nuevos sucessos: en la antiguedad hallamos en los Griegos dado principio a este genero de Poemas, qual se vee en la de Teagenes, y Cariclea, Leucipo, y Clithophonte, y en nuestro vulgar el Patrañuelo, las historias Traxicas, Ceruantes, y otras muchas. (*TP*, 3)

El precepto horaciano vuelve a aparecer en esta Introducción como el fin al que deben tender las novelas que ellos van a contar. Aquiles Tacio, Heliodoro, Bandello, Timoneda y Cervantes son los autores que se proponen como modelos.

Seguidamente Fabio pide a Celio que les explique «que genero de fabula es la nouela, que partes requiere tener, y que precetos se deuan guardar, y de que utilidad sean» (*TP*, 3). En su respuesta, Celio aplica la teoría de Aristóteles sobre la tragedia a la novela:

---

<sup>70</sup> Este diálogo que sigue entre los tres narradores, así como el marco bucólico nos recuerdan las *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales que se exponen a través de un diálogo entre Cascalio (=Cascales) y Pierio. En esto siguió Cascales la tradición de los preceptistas del Renacimiento a la que Lugo y Dávila también se adhiere.

fabula es la imitacion de la accion, y no dixo de las acciones, porque no le es permitido a la nouela abraçar mas que una accion, assi como la tragedia (TP, 4).

Tras hablar de las partes de la fábula -tres, según Aristóteles: «agnicion, peripecia y perturbacion» (TP, 5)- presenta el precepto de la verosimilitud que está mezclado con la admiración, otro de los fines a que debe tender la novela corta:

la mayor valentia y primor en la fabula que compone la nouela, es mouer a la admiracion con sucesso dependiente del caso y la fortuna: mas esto tan proximo a lo verisimil que no aya nada que repugne al credito, porque segun el Philosofo cuya es toda esta dotrina, al Poeta no le toca narrar las cosas como ellas fueron, sino verisimiles a lo que deuieron ser. (TP, 5)

Para la elocución, les aconseja también que sigan la Retórica de Aristóteles y sus comentadores, haciendo especial hincapié en el decoro. Y termina recordándoles la teoría de la imitación, según Aristóteles y Horacio.

El empleo del marco ha de situarse en la misma línea trazada por Boccaccio. En efecto, estos tres personajes de la «Introducción» irrumpen en los comienzos de cada una de las novelas, recordando con sus disquisiciones la doctrina poética por la que se han de regir para su composición, lo cual muestra el carácter altamente erudito de la novela corta en Lugo.

Finalmente, cabe destacar que tras el título de las novelas sigue un resumen del contenido de las mismas enunciado siempre bajo la misma forma verbal: «Enseña...»

**Céspedes y Meneses** publicó en 1623 su obra *Primera parte historias peregrinas y exemplares*<sup>71</sup>. Se trata de una recopilación de seis novelas cortas<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> PRIMERA PARTE/ HISTORIAS/ PEREGRINAS, Y/ EXEMPLARES. / CON EL ORIGEN, FUNDAMENTOS/ y excelencias de España y Ciudades adonde sucedieron. Por don Gonçalo de Cespedes y Meneses, natural de la villa de Madrid/ A LA IMPERIAL CIUDAD/ de Çaragoça/ Año 1623/ CON LICENCIA Y PRIVILEGIO./ Impresa en ÇARAGOÇA, Por Iuan de Larumbe./ A costa de Pedro Ferriz.

De nuevo, la denominación de *historias* muestra la indeterminación terminológica, debido a la falta de un concepto claro de género.

En el brevísimo Prólogo, Céspedes afirma que lo que va a contar lo ha oído a «personas de crédito» y se propone dar «en exemplos morales, loable diuersion, premio, no indigno de mis buenos desseos».

Recoge, de este modo, el antiguo tópico del enseñar deleitando horaciano.

Cada una de las seis historias ha sucedido en una ciudad española. Por este motivo, el autor desarrolla un amplio marco introductorio, en nada similar al boccacciano, en el que ensarta una larga serie de elogios a España, bajo el título de «Breue resumen de las excelencias de España, teatro digno destas peregrinas historias». Vienen a continuación las seis narraciones que no empiezan antes de que el narrador-autor, afirmado con tanta fuerza en el «Breue resumen...», prodigue de nuevo una serie de alabanzas a las ciudades en que cada una tiene lugar. En esta precisión geográfica, cercana al lector, fundamenta el autor parte de la verosimilitud que está en la base de la ejemplaridad buscada. Queda, de este modo, construido un marco narrativo completamente original, en cuyo interior las historias se desarrollan de manera independiente.

En cuanto al adjetivo *peregrinas*, alude a lo extraordinario de las historias que, de acuerdo con la estética barroca, han de admirar y maravillarse al lector<sup>73</sup>.

**Camerino** publicó en 1624 sus *Novelas amorosas*<sup>74</sup> en cuyo «Proemio al Critico Lector» expone el autor «que salen al mundo con animo y resolución, de que quando faltas a la cortesia, propia de los Españoles, y deuida al autor por estrangero, no darte satisfaciones; que no las ay para la malicia, si bien le pudiera

---

<sup>72</sup> Vid. Laspéras, (1978: 269-283).

<sup>73</sup> Sobre la estética de la *maravilla*, véase más abajo nuestro estudio de María de Zayas.

<sup>74</sup> NOVELAS/ AMOROSAS/ Dirigidas/ AL ILUSTRISSIMO, Y EXCELENTISSIMO/ señor Ruy Gomez de Silua, de Mendoza, y de la Cerda,/ Principe de Melito, Duque de Pastrana, y de Fraca-/ uilla, Marques de Argecilla, Conde de Galue/ Caçador mayor de su Magestad, su Gen-/ tilhombre de Camara, y Emba-/ xador extraordinario/ en Roma./ COMPUESTAS POR IOSEPH CAMERINO, NATURAL/ de la ciudad de Fano en la Prouincia de la Umbria de su Santidad./ En

escusar en esta lengua; fines que tuuo en hazerlas, y causa bastante para dissimular los yerros, que sacan a plaça el parecer de los amigos...» (NA, s.p.).

La intención didáctica de las novelas parece ser la única que las orienta. Camerino se convierte en portavoz de la moral tridentina y de los valores de la sociedad estamental<sup>75</sup>.

Es de señalar, en cuanto a la composición, el hecho de que Camerino escriba el mismo número de novelas que Cervantes y que todas ellas se presenten de manera independiente, sin que exista ningún marco que las cohesionen<sup>76</sup>.

**Pérez de Montalbán** publicó en 1633 su obra titulada *Para todos, exemplos morales, humanos y divinos*<sup>77</sup>. La obra se presenta como una recopilación de diversas materias repartidas en una semana, entre las que se encuentran fábulas, comedias, discursos, autos sacramentales y tres novelas.

En el prólogo «Al que ha de leer» desea marcar un alejamiento de los tópicos lopescos y una crítica a la misma en lo concerniente a *la escritura por orden de otro*:

Letor, este libro te ofrezco, sin que me aya mandado Señor alguno que le escriua, ni menos me ayan importunado mis amigos que le estampe, sino solamente por mi gusto, por mi antojo y por mi voluntad; y dezir otra cosa los que escriuen, es afeitar las culpas, pero no escusarlas. (PT, s.p.)

---

Madrid, Por Tomas Iunti, Impressor del Rey nuestro señor./ M.DC.XXIII.

<sup>75</sup> Vid. López Díaz, (1992: 297).

<sup>76</sup> Sobre la obra de Camerino, Vid. Rodríguez, (1979, *passim*) y López Díaz, (1992: 291-298).

<sup>77</sup> PARA TODOS,/ EXEMPLOS MORALES,/ HUMANOS Y DIVINOS./ EN QUE SE TRATAN/ DIVERSAS CIENCIAS,/ MATERIAS, Y FACULTADES./ REPARTIDOS EN LOS SIETE/ DIAS DE LA SEMANA./ Y DIRIGIDOS A DIFERENTES/ PERSONAS./ Por el Doctor Iuan Perez de Montaluan/ Natural de Madrid./ Año de M.DC.XXXIII/ P. XXXVIII./ 69/ A costa de PEDRO ESCVER/ Mercader de Libros./ CON LICENCIA, Y PRIVILEGIO:/ En Huesca, Por Pedro Bluson Impressor de la Universidad.

Pérez de Montalbán se adhiere al precepto horaciano del *mixit utile dulci*, desarrollado en temas de muy diversa índole con el fin de abarcar a la mayor parte del público de su época:

Llamo a este libro, *Para todos*, porque es un aparato de varias materias, donde el Filósofo, el Cortesano, el Humanista, el Poeta, el Predicador, el Teologo, el Soldado, el Deuoto, el Iurisconsulto, el Matematico, el Medico, el Soltero, el Casado, el Religioso, el Ministro, el Plebeyo, el Señor, el Oficial, y el Entretenido, hallaràn juntamente utilidad y gusto, erudicion y diuertimento, doctrina y desahogo, recreo y enseñanza, moralidad y aliuiio, ciencia y descanso, prouecho y passatiempo, alabanças y reprehensiones, y ultimamente, exemplos y donaires, que sin ofender las costumbres deleiten el animo, y sazonen el entendimiento. (PT, s.p.)

No obstante, su posición es la de un moralista, ya que compara su obra con lo que se hace en el púlpito «pues en el se toca la Fabula, la Moralidad, y la Historia».

Tras el prólogo, sigue una «Introducción a la semana» en la que se narra un suceso ocurrido a dos amigos que termina felizmente para ellos en doble boda; para celebrarlo se reúnen con un grupo de cortesanos y representan una comedia, que también transcribe el autor. El grato entretenimiento procurado les lleva a pensar reunirse durante una semana «y assi remitiendose todos a la eleccion de Doña María, se determinò, que ella, pues conocia la capacidad de cada uno, repartiessse los assumptos, y los días, como diuina Musa de aquella cortesana Academia».

De este modo, el autor encauza su doctrina poética dentro de la trayectoria boccacciana de la que imita también el marco narrativo en el que se insertan las diversas materias arriba aludidas.

Si bien hemos visto que abre el Prólogo criticando un aspecto de la tópica de Lope, al final de la «Introducción a la semana» se aproxima al ideal lopesco de los escritores de novelas quienes deben ser «grandes cortesanos»<sup>78</sup>. Esta importancia dada al cortesano en el Prólogo y en la Introducción sitúa a Pérez de

---

<sup>78</sup> Vid. Pabst, (1972: 267).

Montalbán en la línea de la novela erudita y científica tal y como Lope la concibió desde la perspectiva de la crítica contra Cervantes.

En 1634 publicó su segunda obra titulada *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*<sup>79</sup>.

La última parte del título recoge el de la obra de Cervantes, en lo que podemos ver un deseo de nacionalizar el género, según el propio autor afirma en el Prólogo:

Solo quiero que me agradezcas que no las has de auer visto en la lengua Italiana, culpa de algunos que las escriben, no sin agrauio de la nuestra y de sus ingenios, pues para cosa de tan poca importancia piden a otras naciones pensamientos prestados: deue de ser porque con solo el trabajo de traduzir (que en mi opinion es lo mismo que trasladar) se hallan Autores de libros, como si el titulo no los desmintiera. Lo que te suplico es, que si hallares algunos defetos assi en el estilo como en la sustancia, los mires piadosamente, disculpandome contigo los pocos años: y si acaso te agradaren, porque cumplen con lo que intentan, y al parecer de Quintiliano, *Abunde dixit quisquis rei satisfecit*, siruete de darme toda la alabança, porque, como te he dicho, no tiene parte en ellas ni Boccaccio, ni otro autor extranjero. (SPA, s.p.)

Este breve Prólogo recoge una gran parte de los tópicos de los prólogos de novelas cortas de Lope. La fingida modestia a través de la infravaloración del género, y la crítica a los traductores e imitadores, en lo que podemos ver una alusión irónica a Cervantes, tienen por finalidad la justificación del carácter autóctono de sus novelas. Todo ello desemboca en una *captatio benevolentiae*, pidiendo la comprensión del lector, y en el autoelogio del final.

Frente a la obra anterior, el autor introduce un cambio, cual es la supresión del marco narrativo en el que se insertan las novelas. Éstas van precedidas de una carta-dedicatoria, en la que el autor elogia a la persona a la que van dirigidas.

Llama la atención la novela cuarta<sup>80</sup>, por estar dedicada a Lope de Vega, de quien el autor se confiesa discípulo, «porque si lo poco que he alcanzado en

---

<sup>79</sup> *SUCCESSOS/ Y PRODIGIOS DE/ AMOR/ EN OCHO NOVELAS/ Exemplares./ POR EL LICENCIADO IVAN/ Perez de Montaluan, natural/ de Madrid./ Dirigidas a diuersas personas. Gloriam praece-/dit humilitas./ Prou. 125./ CON PRIVILEGIO,/ EN MADRID, Por Iuan Gonçalez./ Año M.DC.XXIII./ Acosta de Alonso Perez Mercader de libros.*

mis pocos años lo deuo a su doctrina, a cuyos pechos me he criado siempre» (SPA, 79).

Este pretendido carácter autóctono de las novelas no deja de ser un *topos* de los prólogos, y una lectura de la obra pone de manifiesto que el autor, efectivamente, no se inspiró en Boccaccio, pero sí en Bandello, quien substituyó el marco por la carta-dedicatoria<sup>81</sup>. La importancia de la misma hay que verla en el hecho de que el autor se afirma a sí mismo como narrador.

De este modo, es curioso ver cómo en dos años evoluciona la técnica narrativa dentro del mismo autor<sup>82</sup>, en el cual -con todas las salvedades que se puedan hacer- se puede observar la trayectoria del género de Boccaccio a Bandello.

No obstante, tanto en la primera obra, como en la segunda el autor sigue la preceptiva de la época sobre la admiración y la maravilla que se debía conseguir en el lector.

### **Zayas y Sotomayor**

En estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben este género; pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España. (GS, 66)

---

<sup>80</sup> 4 *La fuerça del desengaño*, A Lope de Vega Carpio Procurador Fiscal de la Camara Apostolica.

<sup>81</sup> *Vid.* Krömer, (1979: 149).

<sup>82</sup> Sobre la novela corta española en el siglo XVII y la obra de Montalbán, *vid.* Ruiz Fernández, (1995, *passim*).

En estos términos se pronuncia Monsalve, personaje de *La Garduña de Sevilla* de Alonso de Castillo Solórzano. Este discurso metaliterario evidencia la admiración que hacia ella sentía el autor y el éxito alcanzado por la novelista, éxito que trascendió las fronteras, como después veremos<sup>83</sup>.

El libro de diez novelas al que se refiere este personaje de Castillo Solórzano son las *Novelas amorosas y ejemplares*<sup>84</sup>, compuestas en 1637.

En el «Prólogo de un desapasionado» María de Zayas se esconde tras ese supuesto hombre *desapasionado* para hacer un extenso autoelogio, basado en gran parte en su calidad de mujer. Es la más clara reivindicación de su conciencia literaria unida a su conciencia feminista<sup>85</sup>, es decir, a su afirmación de la capacidad intelectual de las mujeres:

...este libro te ofrece un claro ingenio de nuestra nación, un portento de nuestras edades, una admiración destes siglos, y un pasmo de los vivientes; poco lo encarezco si consideras que en el flaco sexo de una mujer, ha puesto el cielo gracias tan consumadas, que aventajan a cuantas celebran los aplausos y solenizan los ingenios; pues cuando de una dama se esperan sólo entendimiento claro, respetos nobles y proceder prudente (acompañado de las honestas virtudes que realzan estas prerrogativas, por beneficio de su noble educación) vemos que con más colmo de favores, tiene de más a más sutilísimo ingenio, disposición admirable y gracia singular en cuanto piensa, traza y executa, consiguiendo con esto que como a Fénix de la sabiduría la veneremos y demos la estimación debida a tantos méritos. (NAE, 25)

Este autoelogio se proyecta en una reivindicación de la autoría de las novelas que son fruto de su ingenio (*topos* de Cervantes). El fin de éstas es la lección moral<sup>86</sup>, si bien el *artificio* y *la gracia*, hacen que veamos en Zayas<sup>87</sup> una continuadora de la teoría horaciana:

---

<sup>83</sup> Vid. Yllera, (1984:317-324).

<sup>84</sup> Hemos manejado la edición de González de Amezúa, Madrid, 1948.

<sup>85</sup> Sobre el feminismo de María de Zayas, *vid.* Díez Borque, (1978: 63-83), Foa, (1979:84 y ss), Roca (1976:293-311) y Olivares (2000:17-32).

<sup>86</sup> Foa (1979:110-115) afirma que las novelas de María de Zayas sigue el esquema del *romance* o de las historias hagiográficas, pues ve que la esencia de las mismas es la acción a la que la descripción de la situación o de los personajes está subordinada. Esto hace que nos encontremos

La señora doña María de Zayas, gloria de Manzanares y honra de nuestra España (a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado) por prueba de su pluma da a la estampa esos diez partos de su fecundo ingenio, con nombre de novelas; la moralidad que encierran, el artificio que tienen y la gracia con que están escritas, son rasgos de su vivo ingenio.... (NAE, 25-26)

Tras el Prólogo sigue una «Introducción» que es un marco narrativo, al estilo bocacciano<sup>88</sup>, en el que se insertan las diez novelas o «maravillas». Este marco es una historia más, desarrollada en un ambiente cortesano y aristocrático en la línea del *Decamerón* que permite a María de Zayas hacer prolijas descripciones, capaces de despertar la admiración.

No obstante, el marco desempeña una función ideológica<sup>89</sup> -como también ocurría en el *Decamerón*<sup>90</sup>-, cual es la preocupación feminista de María de Zayas

---

con personajes estereotipados y marcados desde el punto de vista moral por unos cuantos rasgos positivos o negativos, como después veremos en el análisis de las novelas.

<sup>87</sup> Sobre la época y la obra de María de Zayas, *vid.* Valiseski (1973, *passim*).

<sup>88</sup> Recordemos el argumento:

Lisis está enferma de cuartanas y sus amigas «la hermosa Lisarda, la discreta Matilde, la graciosa Nise y la sabia Filis, todas nobles, ricas y hermosas...» (NAE, 29) para aliviarle su enfermedad deciden organizar un sarao para la Nochebuena y Pascua. Invitan también a D. Juan - de quien Lisis está enamorada, pero no es correspondida, pues él prefiere a Lisarda- que a su vez invita a D. Álvaro, D. Miguel, D. Alonso y D. Lope «todos en nobleza, gala y bienes de fortuna iguales y conformes, y todos aficionados a entretener el tiempo discreta y regocijadamente». (NAE, 30) Acuerdan que el sarao tendrá lugar en cinco noches en las que se bailará, se cantará y contará cada uno una «maravilla», dos cada noche. Lisis se excusa y propone a su madre -Laura- en su lugar.

Éste es el marco que, como hilo conductor, aparecerá al final de cada novela.

Resulta de gran interés para la comprensión y estudio de la obra de María de Zayas el capítulo que a la obra narrativa de la autora le dedica Redondo Goicoechea (1995: 119-154)

<sup>89</sup> Foa (1979:119) ve en el marco un doble valor: el de ser un pretexto literario y el de entrelazarse con las novelas y su propósito moral, ya que en la complicación de la intriga amorosa del marco se vislumbra la preocupación feminista de la autora.

<sup>90</sup> A este respecto declara Wetzel (198: 47): «Dans le cadre fictif du *Décameron*, Boccace exprime l'idéologie correspondant à cette expérience historique: le chaos de la réalité où l'un dupe l'autre, où l'homme suivant ses facultés gagne ou perd dans sa lutte avec le hasard, est maîtrisé par la vie harmonieuse et raisonnable d'une noble bourgeoisie. La description des ravages de la peste représente, outre sa valeur référentielle, un indice symbolique du danger qui menace de dissoudre

centrada en los temas del engaño y del desengaño, de la inconstancia y crueldad de los hombres, a través de la intriga amorosa entre Lisis, Lisarda, don Juan y don Diego. El amor de Lisis hacia D. Juan no ha prosperado; sin embargo, D. Diego se enamoró de ella y al final de la quinta noche acuerdan casarse.

Por último, en una *captatio benevolentiae* la autora promete una segunda parte «y en ésta el castigo de la ingratitud de don Juan, mudanza de Lisarda y boda de Lisis, si como espero, es estimado mi trabajo y agradecido mi deseo, y alabado, no mi tosco estilo, sino el deseo con que va escrito». (NAE, 423)

Pero volviendo a la elección del sustantivo *maravillas*<sup>91</sup> en sustitución del de *novela*, nos explica la autora «que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso, que ya en todas partes le aborrecen» (NAE, 31)<sup>92</sup>.

Con esta explicación la autora deja constancia del desprestigio que ya había empezado a padecer el género desde hacía dos años, es decir desde 1635, fecha en que la crítica acostumbra a marcar el inicio de la decadencia<sup>93</sup>. De este modo, nos anuncia que los relatos que cuentan sus personajes son extraordinarios y causarán gran admiración y extrañeza en el auditorio. Éste es el pilar de la

---

les normes civiques, religieuses et morales de la société. (...) Cette idéologie expliquée par l'auteur dans les conversations du cadre trouve sa correspondance dans l'idéologique implicite de la structure du cadre: le chiffre rond des devisants, qui se compose d'une façon asymétrique de deux chiffres sacrés, sept femmes, trois hommes, la royauté à tour de rôle, l'ordre sévère de chaque journée, la limitation à cent nouvelles régulièrement réparties sur dix journées, la soumission à un thème chaque jour renouvelé, le style mixte des nouvelles. (...) De même les discussions qui reprennent parfois sont l'expression esthétique du fait que les valeurs ne sont pas établies une fois pour toutes mais qu'elles sont autonomes et toujours sujettes à discussion».

<sup>91</sup> Foa, (1979:104) afirma que en el siglo XVII surge en Italia y España la poética de la *meraviglia*, según la cual se busca provocar la admiración del lector ante la agudeza del ingenio del escritor. Sin embargo, ve en María de Zayas un deseo de diferenciarse de sus contemporáneos; pues, aunque intenta sorprender al lector, se distingue de la poética barroca por el énfasis en la sencillez de su estilo.

<sup>92</sup> Sin embargo, hay una contradicción, ya que esta denominación es sólo propia del narrador y de los personajes, quedando reservado el sustantivo «novela» tanto para el título como para la división externa de la obra.

<sup>93</sup> Pacheco-Ransanz, (1986:411-412) comprueba en términos cuantitativos las colecciones originales y reediciones que aparecieron desde 1613 a 1700. Afirma que no se puede hablar de decadencia del género hasta 1665. Matiza la opinión de la crítica, ya que afirma que a partir de 1635, tras el entusiasmo inicial de autores y público, sólo se estabilizó el ritmo de las

estética de María de Zayas: el deseo de maravillarse, de admirar, que Cascales, siguiendo a Minturno y a Aristóteles, enunció del siguiente modo:

La admiración nace de las cosas, de las palabras, de la orden y de la variedad. Aquellas cosas tenemos por admirables que no son fingidas vanamente, sino con gran prudencia, a propósito y en su lugar. Las palabras serán maravillosas que son escogidas con grande juicio, sentenciosas, graves, de dulce son, con galanas figuras de la elocuencia, o bien sean propias, o metaphóricas, como se ve en Virgilio, en Homero, en Petrarca, en Dante, en Garcilasso y en Arzila. Para engendrar, pues, maravilla, suelen los buenos poetas hazer ficciones de cosas provables y verisímiles; porque si la cosa no es provable, ¿quién se maravillará de aquello que no aprueba? (*TbP*, 170-171).

De este modo, la autora para conseguir el fin didáctico-moralizante - defender a las mujeres y avisarlas- plantea siempre casos, cuya veracidad le interesa mucho probar<sup>94</sup>, pues de ella depende la ejemplaridad de sus *maravillas*<sup>95</sup>, que serán «sentenciosas, graves, de dulce son». He aquí recogido en tres palabras el *utile dulci* horaciano al que se adhirió plenamente María de Zayas.

En 1647 publicó la *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, conocida comúnmente como *Desengaños amorosos*<sup>96</sup>. En la «Introducción» reaparece el mismo marco de las *Novelas Amorosas y Ejemplares*, pero con una variación de la trama, pues la anunciada boda entre Lisis y don Diego no ha lugar: una nueva enfermedad de Lisis que duró más de un año lo ha impedido. Restablecida ésta se vuelve a hablar de boda, que será esta vez para *Carnestolendas*. Deciden organizar otro sarao similar al anterior; pero esta vez sólo a las damas les está permitido *novelar*

---

publicaciones.

<sup>94</sup> Para ello recurre a toda una serie de tópicos de la verosimilitud como es, por ejemplo, ocultar el nombre verdadero de los personajes, citar a personajes históricos, situar la acción en ciudades concretas, etc. Esto no es más que un recurso estilístico, pues muchas de las cosas narradas son inverosímiles e incluso algunas fantásticas, como después veremos.

<sup>95</sup> Vid. Foa, (1979:101-103), Yllera, (1983:36-40) y Barella, (1994 b: 46-49).

<sup>96</sup> Hemos manejado la edición de Yllera, (1983).

(y en esto acertó con la opinión de los hombres, pues siempre tienen a las mujeres por noveleras); y en segundo, que los que refiriesen fuesen casos verdaderos, y que tuviesen nombre de desengaños (en esto no sé si los satisfizo, porque como ellos procuran siempre engañarlas, sienten mucho que se desengañen). (DA, 118)

De nuevo el deseo de veracidad es *conditio sine qua non* para narrar, ya no *maravillas* sino *desengaños*<sup>97</sup>. Éstos -diez otra vez- se distribuyen en cuatro noches<sup>98</sup> que Lisis organiza; y, para ello, cuenta con nuevas narradoras. Al final, Lisis queda tan desengañada de los hombres que decide no casarse y retirarse a un convento. Este final del marco, así como de los desengaños y de algunas de las novelas supone el mayor alejamiento de María de Zayas de las convenciones de la novela breve de su tiempo, entre las cuales se situaba el final feliz en boda, que en la mayoría de los casos eran múltiples<sup>99</sup>.

El principio estético de la maravilla queda transformado en esta *Segunda Parte* en el horror que se pretende alcanzar en las oyentes y lectoras y que estaría originado por la narración de un extremo de maldad masculina que provoca el desengaño.

En el marco de ambas colecciones se establece una sociedad de narradores con una personalidad y conflictos propios que, en ocasiones, se confunden con la autora, erigiéndose en portavoces suyos. Es en Lisis en donde más evidente se hace la confusión de la ficción con la realidad, es decir de este personaje femenino

---

<sup>97</sup> A este respecto afirma Barella, (1994 b: 47): «Los escritores de novelas introducirán todo tipo de elementos sorprendentes con el fin de entretener al lector. Y no escatima recursos retóricos para hacer más efectiva esa labor de maravillarle, de admirarle y, como conclusión, de *desengañarle* (pues, como decía el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias, el desengaño supone «caer en la cuenta de que es engaño lo que se tiene por cierto», pasar de la ignorancia al conocimiento, despertar de la falsedad de los propios sueños). En la novelística que tratamos, el desengaño surge al comprender el autor, el personaje y el lector el desajuste existente entre la realidad y el mundo interior. Y también surge por la intensidad con que se proyectan y se emprenden las tareas de autorrealización en una sociedad basada en la apariencia y en el engaño».

<sup>98</sup> Para el estudio de los problemas textuales, *vid.* Yllera, (1983: 60-63).

<sup>99</sup> Este recrudescimiento de la postura de la autora entre la Primera y la Segunda Parte de su obra se ha querido explicar con la suposición de que podría haber sufrido un revés amoroso, o masculino de otra índole, o bien la influencia de acontecimientos contemporáneos. *Vid.* Yllera, (1983: 19).

con Zayas; así, al final del «Desengaño décimo» narrado por Lisis se produce una identificación total:

Y como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada, en su defensa, tomaré la espada para lo mismo, que los agravios sacan fuerzas donde no las hay; no por mí, que no me toca, pues me conocéis por lo escrito, mas no por la vista, sino por todas, por la piedad y lástima que me causa su mala opinión. (DA, 507)

Digamos para concluir que en estas denominaciones para sus dos obras, así como en su crítica al estilo literario vigente -retórico y culto- frente al que ella propone un estilo sencillo<sup>100</sup> en todo momento, hemos de ver la gran afirmación de su propia entidad de mujer escritora que pretende aportar su grano de originalidad.

Esta valiente enunciación del yo-mujer<sup>101</sup> expresada a través de una lucha dialéctica entre la *dicción* didáctica y la *ficción* literaria hace de María de Zayas una de las escritoras feministas más importante de la literatura española, tanto más cuanto que en aquella época la falta de estudios de las mujeres, o simplemente el hecho de no saber leer o escribir eran garantías de su *buena educación*.

---

<sup>100</sup> Otra prueba de la confusión de Lisis con Zayas la encontramos en la amplia defensa del estilo sencillo que la narradora hace en la introducción al «Desengaño décimo», que termina en un sutil juego de palabras entre el engaño del lenguaje sofisticado y el engaño de los hombres: «Y yo, como no traigo propósito de canonizarme por bien entendida, sino por buena desengañadora, es lo cierto que, ni en lo hablado, ni en lo que hablaré, he buscado razones retóricas, ni cultas; porque, de más de ser un lenguaje que con el extremo posible aborrezco, querría que me entendiesen todos, el culto y el lego: porque como todos están ya declarados por enemigos de las mujeres, contra todos he publicado la guerra.

Y así, he procurado hablar en el idioma que mi natural me enseña y deprendí de mis padres; que lo demás es una sofistería en que han dado los escritores por diferenciarse de los demás. (...)

Así, noble auditorio, yo me he puesto aquí a desengañar a las damas y a a persuadir a los caballeros para que no las engañen. Y ya que esto sea, por ser ancianos en este vicio, pues ellos son los maestros de los engaños y han sacado en las que los militan buena disciplina, no digan mal de la ciencia que ellos enseñan. De manera que, aquí me he puesto a hablar sin engaño, y yo misma he de ser el mayor desengaño, porque sería morir del engaño y no vivir del aviso, si desengañando a todas, me dejase yo engañar». (DA, 469-470)

<sup>101</sup> Vid. A. Redondo-Goicoechea (1992:60-63).

**Castillo Solórzano** tiene una producción novelística bastante extensa que no hemos podido estudiar en su conjunto<sup>102</sup>. Analizaremos solamente la teoría literaria de su obra *Los alivios de Casandra*<sup>103</sup>.

En el Prólogo el autor hace una *captatio benevolentiae*, al mismo tiempo que critica este tópico de los prólogos de otros escritores. El fin que pretende con sus obras es el entretenimiento del lector:

...no menos lo espero ser de tu piedad presente, que con esto me anime a darte otras obras en que te entretengas. (AC, s.p.)

Tras el breve Prólogo, sigue la Introducción que no es otra cosa que un marco -similar al de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas- para las cinco novelas y una comedia de que se compone la obra.

Recordemos el argumento: en Milán la joven Casandra, hija del Marqués Ludovico, cae enferma de melancolía y deciden llevarla a una finca de su padre, fuera de la ciudad. Allí, acompañada de músicos y seis damas, dos españolas y cuatro italianas, disponen que cada día una de ellas la divierta:

...y el genero del aliuiio, me parece (con vuestro consentimiento) que sea el exercicio de nouelar, tan usado en Italia, y aun en España, pues me certifican los de allà me corresponden que los ingenios Españoles usan aora desto mucho descubriendose en el nouelar su buena inuentua, su galante prosa, y el artificio, que para esto se requiere, a cada una le tocarà referir una nouela... (AC, 5).

En este breve pasaje el autor pone en evidencia la indeterminación en el nombre del género, *alivio* o *novela*, al mismo tiempo que elogia a los escritores

---

<sup>102</sup> Para ello remitimos a Hornedo, (1952: 251-267) y a Velasco, (1983, *passim*).

<sup>103</sup> LOS ALIVIOS/ DE/ CASANDRA:/ AL EXCELENTISSIMO/ Señor don Iayme de Yxar, Sarmiento, de Silua,/ Cerda, y Villandrando, Conde de Salinas; Primo-/genito del Excelentissimo señor Duque de Yxar,/ Conde de Salinas, Conde de Ribadeo, Conde de/ Belchite, Adelantado de la mar, General de/ las tres Prouincias, Alaua, Guipuz-/coa, y Vizcaya,/ Por Don Alonso de Castillo Solorçano/ Año 1640/ CON LICENCIA/ En Barcelona: En la Emprinta de Iayme Ro-/meu, delante Santiago./ Vendense en la misma Emprinta, y en casa de/ Iuan Çapera librero.

españoles. Este discurso metaliterario es a su vez un autoelogio en el que Castillo Solórzano nos descubre las cualidades de sus novelas.

El papel del marco es puramente decorativo, es únicamente el tiempo de regocijo del auditorio. Al final del *Aliuio Sexto*, el autor promete una segunda parte de la obra «hasta hazer relacion de las bodas de Casandra»; el influjo de María de Zayas no puede ser mayor.

El rico panorama de la novela corta de la primera mitad del siglo XVII, del que hemos ofrecido quizá la parte más significativa, nos muestra que, a pesar de la variedad, podemos destacar algunos rasgos característicos de la estética del género en la época.

En lo que a la presentación externa se refiere, hemos de señalar la fluctuación entre el empleo del relato-marco al estilo boccacciano y su total ausencia.

Entre los preceptos básicos figuran el *utile dulci* horaciano, y el deseo de maravillarse recogido por Cascales, ambos unidos al de verosimilitud, pues sólo de lo verosímil se puede extraer una enseñanza moral y procurar admiración.

Llama nuestra atención el hecho de que varios autores comparen la novela con el teatro, ello indica que la vaga demarcación que existía entre ficción y drama en la época es signo de su propia duplicidad y unicidad en la mente del escritor<sup>104</sup>. Este dato es especialmente significativo en el terreno de la literatura comparada, pues abre una importante vía de estudio al trasvase de géneros. En este sentido, es de destacar la reescritura en novela corta que Scarron llevó a cabo de la comedia de Tirso *Palabras y plumas* (*Plus d'effets que de paroles*), o en el

---

<sup>104</sup> Vid. Yudin, (1969: 585-594).

ángulo opuesto la adaptación a la escena practicada por Hardy de las *Novelas* de Cervantes<sup>105</sup> y de Ágreda.

El deseo de entretener que hemos visto en los prólogos hace que en muchos casos se tome como modelo la narración griega. Ello determinará el comienzo *in medias res* de un buen número de novelas y la inverosímil sucesión de aventuras. Sin embargo, veremos cómo los escritores llevarán a cabo una nacionalización del género eligiendo para sus historias un itinerario básicamente español.

La novela corta se encuentra, de este modo, en una encrucijada de géneros y se nos presenta como un género híbrido que intenta abrirse camino entre los ya consolidados por la crítica.

## II.2. Teoría de la novela corta en Francia

La importancia de este período radica en el hecho de que en él se constituyó la novela moderna, en un proceso de renovación, tanto del género como del gusto novelesco, en el que de forma muy especial colaboraría la novela corta<sup>106</sup>.

El primer escrito teórico sobre la novela propiamente dicha es el *Traité sur l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet<sup>107</sup>, publicado en 1670 encabezando la primera parte de *Zaïde* de Mme. de La Fayette -publicada con el nombre de Segrais. No vamos a entrar en el análisis de esta obra teórica, ya que Huet no aborda el estudio de la novela corta; sin embargo, conviene citar aquí su concepción de la novela, por cuanto ésta hubiera podido influir en aquélla:

---

<sup>105</sup> Vid. Ruiz Álvarez, (1995: 339-347).

<sup>106</sup> Vid. Alluin/Suard, (1991, *passim*), Deloffre, (1967, *passim*), Molinié, (1995, *passim*), Boilève-Guerlet (1993, *passim*) e Yllera, (1986 : 95-128 y 1996: 127-132).

<sup>107</sup> Aquí manejamos la edición de Slatkine, que es una reimpresión de la edición de Paris, 1799.

...et ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables. J'ajoute, d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du Roman. (*TOR*, 3)

Huet presenta aquí el dilema de la verosimilitud, sin tomar partido por una modalidad determinada. Al igual que los españoles, retoma explícitamente el tópico del *docere-delectare* horaciano como fin principal de la novela. De este modo, recoge el sentir de su época sobre la moralidad de la literatura, como también lo hiciera Sorel al año siguiente. La intención didáctica constituye uno de los principios fundamentales de la estética clásica o, al menos, uno de los lugares comunes más repetidos en los prólogos, que a veces hemos de mirar con reservas<sup>108</sup>.

Este didactismo ofrecía, además, la base al concepto de verosimilitud y, por ende, de imitación, considerada como una de las actividades nobles del espíritu, puesto que consiste en entrar en comunicación con otros espíritus, tanto los «grands esprits de l'Antiquité» como el «esprit des choses» que permite el funcionamiento de la armonía universal y del que dependen las capacidades creadoras del escritor<sup>109</sup>.

Volviendo a la definición de la novela de Huet, conviene destacar el hecho de que el autor subraye que ésta debe tratar principalmente aventuras amorosas;

---

<sup>108</sup> Interesante nos resulta la tesis de Peyre (1983: 129-130) quien refuta la enunciada por Bray sobre el carácter utilitario del arte clásico: «Nos classiques sont des psychologues et des artistes avant tout, des moralistes parfois, mais seulement par surcroît. Ils n'eurent pas à aller jusqu'à l'amoralisme voulu, à l'impassibilité tendue, comme le fit au milieu du XIXe siècle la génération réaliste. La raison en est claire. On pouvait demander, au XVIIe siècle, que l'art servît en mêlant *utile dulci*. (...) Ni Boileau ni La Fontaine ne songeaient à s'ériger en mages ou en pilotes de l'humanité. Ils ambitionnaient peut-être de jouir de la faveur royale, mais non de devenir sénateurs, ministres ou ambassadeurs (...) Un tel divorce entre les écrivains et leur public était inconcevable à l'époque classique où plaire à son auditoire, être, non pas auteur, mais homme et «honnête homme» était la règle des règles».

Lafond (1977: 395-406), por su parte, realiza también un estudio sobre la relación entre la literatura y la moral en el siglo XVII y observa las interferencias entre los problemas religiosos y espirituales y los problemas de estética.

<sup>109</sup> Vid. Zuber, (1971: 391). Por su parte, Thuillier (1977:361-374) profundiza en el estudio de dicho precepto y ve cómo la representación en el pensamiento artístico se debate entre la teoría del *ars imitatio naturae* horaciana y la de las *belles idées* platónica que suelen convivir en una relación

esto es no sólo la constatación de un hecho, sino además un *desideratum* dirigido a los escritores de ficciones en prosa que pudieran leer su Tratado.

En este sentido, veremos cómo los escritores de novelas cortas siguen esta pauta.

Entre los preceptistas clásicos podemos destacar a Boileau, quien esgrime una actitud de desprecio hacia el género, tanto en su diálogo *los Héros de roman* (compuesto hacia 1665, pero impreso veinte años más tarde, y reeditado por él mismo hacia 1710), como en su *Art poétique* (1674). Su juicio sobre la novela heroica es una constatación de la clara decadencia que ésta padecía desde hacía unos años:

j'attaquois non seulement leur peu de solidité, mais leur afféterie précieuse de langage, leurs conversations vagues et frivoles, les portraits avantageux faits à chaque bout de champ de personnes de très médiocre beauté et quelquefois même laides par excès, et tout ce long verbiage d'amour qui n'a point de fin. (*DHR*, 445)<sup>110</sup>

La visión de Boileau no deja de ser parcial. Sin embargo, es representativa de la condena estética que sufrió la novela durante el Clasicismo, debido a que no había sido un género cultivado por los clásicos griegos ni romanos y a que había atentado contra la verosimilitud y el buen gusto.

Por otra parte, cabe citar el tratado *De la lecture des vieux romans*<sup>111</sup> de Chapelain (compuesto en 1647, aunque publicado en 1870). Presentado en forma de diálogo entre el propio autor, Ménage y Sarasin, propone una defensa del *Lancelot* que sirve de base a Chapelain para defender su teoría de la galantería<sup>112</sup>

---

dialéctica.

<sup>110</sup> Manejamos para Boileau la edición de la Pléiade, (1966).

<sup>111</sup> Aquí nos referiremos a la edición presentada por Jean-Pierre Cavaillé (1999).

<sup>112</sup> Citamos este pasaje que resume la defensa de la concepción de la galantería en el siglo XVII, por oposición a la galantería medieval, debido a una evolución de la sociedad francesa que lentamente se fue despojando de los rudimentos guerreros del héroe, primero épico, después caballero y finalmente cortesano: «En effet, j'aurais bien de la peine a répondre à celui qui, pour la défendre, me représenterait combien noble est la galanterie qui prouve sa passion par la recherche des dangers, par du sang et par des victoires, et quel avantage elle a sur celle qui ne la prouve que par des coquetteries et des assiduités, ou, au plus, que par des collations, des musiques et des courses de bague. J'aurais bien de la peine a lui persuader que de beaux pas de danse valussent

fundada en el correcto dominio del lenguaje -como uno de los pilares del *honnête homme*- y no en el estilo caballeresco. Esta galantería así definida por Chapelain la veremos presente a lo largo del siglo no sólo en los salones aristocráticos sino en la ficción en prosa, y más concretamente en el ámbito que nos ocupa.

La historia del género en Francia está vinculada a la de la novela corta española cuya fortuna estuvo íntimamente ligada a la verosimilitud a la que aspiraban los autores de estas narraciones, como acabamos de ver.

Sorel, gran conocedor de la literatura española, historiador, crítico y escritor reconoce en la *Bibliothèque françoise* que las narraciones de caballería que tanto gustaron en el siglo pasado han cansado a los lectores «parce qu'on y trouue des choses hors de raison, & que d'un autre costé on ne s' imagine point qu'il y ait aucun sens mystique là dessous» (*BF*, 175); la novela pastoril tampoco satisfizo plenamente, porque «plusieurs ont jugé qu'il y auoit là encore quelque chose d'incroyable, de faire parler & agir des Bergers & Bergeres avec la plus grande politesse du Monde, & comme pourroient faire les Courtisans les plus adroits, au lieu que les personnes champestres sont ordinairement grossieres & stupides» (*Ib.*, 177). La novela heroica por sus anacronismos terminó desviando la atención del público hacia la novela breve y verosímil de origen español (*Ib.*, 187). Fue, por lo tanto, el grado de verosimilitud el que condicionó el gusto por este tipo de narraciones:

On commençoit aussi de connoistre ce que c'estoit des choses Vray-semblables, par de petites Narrations dont la mode vint, qui s'appelloient des *Nouvelles*; On les pouoit comparer aux Histoires veritables de quelques accidens particuliers des Hommes. Nous auions déjà veu les *Nouvelles de Boccace* et celles de *la Reine de Nauarre*. Le Liure du *Prin-temps d'Yuer* auoit esté estimé fort agreable pour les cinq *Nouvelles* qu'on y racontoit; Nous auions veu encore les *Histoires Tragiques de Bandel*, qui estoient autant

---

mieux que de bons coups d'épée, que de beaux dedans ou de belles courses fussent plus considérables que des joutes à fer émoulu, que des combats opiniâtres jusqu'à la perte de la vie, que des présents de vaincus et de prisonniers. Que s'il ajoutait que la politique de ces vieux temps ne donnait prix qu'à ces sortes d'actions, que les dames n'en pouvaient estimer d'autres et ne se croyaient bien aimées et bien servies que par celles-là; enfin, que les béhourdis, les estours et les quêtes étaient de la mode de ces siècles-là, comme le Cours, la comédie et le bal le sont de celui-ci». (*LVR*, 83-84)

de Nouvelles: mais les Espagnols nous en donnerent de plus naturelles et de plus circonstanciées qui furent les *Nouvelles de Miguel de Ceruantes*, remplies de naiuetez et d'agremens; On a veu depuis celles de *Montaluan* et quelques autres qui ont toutes eu grandcours, à cause que les Dames les pouuoient lire sans apprehension, au lieu que quelques-unes d'aparauant estoient fort condamnées, comme celles de Boccace, qui sont de tres mauuais exemple. (*BF*, 178-179)

Sorel resume en esta cita la historia de la novela corta en Francia desde el Renacimiento hasta su época. Aquí deja en evidencia que el público al que iban dirigidas estas novelas era mayoritaria, si no exclusivamente, femenino y que las novelas cortas españolas son las preferidas debido a que guardan la verosimilitud y no atentan contra la moral.

Verosimilitud y moral están, pues, en la base de la creación literaria del siglo XVII<sup>113</sup>.

Cuando en 1671 Sorel publicó *De la connoissance des bons Livres*<sup>114</sup>, en su apartado «Des Nouvelles et des Historiettes scandaleuses» volvió a ver en la verosimilitud la explicación de la aparición de este tipo de narraciones que vendrían a paliar los defectos de la narración larga:

Il faut que nous considerions encore que depuis quelques années les trop longs Romans nous ayant ennuyez, afin de soulager l'impatience des personnes du Siecle, on a composé plusieurs petites Histoires détachées qu'on a appellées des Nouvelles ou des Historiettes. (...) Au lieu de nous donner des Nouvelles sages et discrettes, on nous en fait souvent de folles et d'impertinentes, où toutes les passions et tous les vices sont en leur regne. D'abord elles semblent utiles aux gens du Monde, parce qu'elles ne sont point du style merueilleux comme les anciens Romans, et qu'elles n'ont que des aventures vray-semblables. Ce sont des actions qui paroissent assez communes dans la vie civile, mais elles tombent bien-tost dans un libertinage horrible, et l'on n'y voit plus enfin ny vertu ny honneur. (*CBL*, 158-159)

---

<sup>113</sup> Lever, (1977: 89) afirma que «ces deux notions ont marqué profondément la formation de la doctrine classique, et que Charles Sorel a joué, sous le règne de Louis XIII, le rôle d'un précurseur».

<sup>114</sup> Hemos manejado la edición de Moretti, Roma, Bulzoni, (1974).

No cabe duda que Sorel se refiere aquí solamente a las creaciones propiamente francesas, cuyo carácter licencioso critica<sup>115</sup>. Aquí creemos ver una crítica a una evolución de la novela corta galante que un poco más adelante se hace más explícita:

On trouve là aussi que plusieurs femmes mariées manquent de foy à leurs maris; qu'elles sont dans un abandonnement extreme; qu'il ne s'en suit que des tromperies signalées, et que cela finit ordinairement para des empoisonnements et des meurtres. (CBL, 160)<sup>116</sup>

En las antípodas de Chapelain, se dibuja en la primera mitad del siglo la curva de la estética de la deconstrucción llevada a cabo por las historias cómicas, cuya producción corrió paralela a la novela pastoril, a la novela heroica y a la novela religiosa<sup>117</sup>, de las que se presenta como el contrapunto alternativo. Si la novela, sea cual sea su manifestación, no gozaba por lo general de buen prestigio, con las historias cómicas<sup>118</sup> nos situamos en un terreno marginal, al que no se le concedió ninguna importancia por parte de los tratadistas y que, por lo tanto, se convirtió en una válvula de escape de aquellos espíritus más innovadores y libres. La historia cómica está, pues, en estrecha relación con el pensamiento libertino<sup>119</sup>.

---

<sup>115</sup> Pensamos que Sorel se pone al lado de los teóricos del Clasicismo que abogan por una verosimilitud moral, según la expuso Chapelain en el *Préface de l'Adone du Marin* y que Kibédi Varga (1977:328) recoge en esta cita: «Or cette vraisemblance (est) une représentation des choses comme elles doivent avenir, selon que le jugement humain, né et élevé au bien, les prévoit et les détermine». Otros autores, preocupados por el fundamento social de la verosimilitud, traspasan el problema del plano moral al plano social, en lo que Kibédi Varga (*Ib.*, 329) ve una posible confusión con el decoro y con el buen juicio y cita una frase del Padre Rapin de su obra *Réflexions sur la poétique* (1674): «Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public». Nos preguntamos hasta qué punto Sorel no se adelantó al Padre Rapin, pues termina condenando este tipo de narraciones en beneficio de la novela: «Si l'on donne quelque approbation pour les bons Romans, on souhaite que les mauvais dont nous venons de parler, n'en ayent aucune, et que comme ils sont petits d'étenduë, ils ayent aussi fort peu de durée». (CBL, 161)

<sup>116</sup> Moreti (*Id.*) piensa que se puede referir aquí a Donneau de Visé y a Préfontaine, que estudiaremos más adelante.

<sup>117</sup> Vid. a este respecto las obras de Magendie, (1978, *passim*) y Lever, (1981, *passim*).

<sup>118</sup> Vid. el excelente estudio que sobre las historia cómicas ha realizado Serroy, (1981, *passim*).

<sup>119</sup> Sobre el pensamiento libertino y los medios intelectuales en Francia en la primera mitad del

Continuadora de los *fabliaux* medievales, de los *contes facétieux* y de la risa rabelaisiana del Renacimiento e influenciada por la novela picaresca española, presenta como primera característica el estar protagonizada por personas de modesta condición social, cuya humilde realidad cotidiana se pretende mostrar.

La risa y la burla constituyen los otros fundamentos de su estética.

Por otra parte, la fórmula horaciana del *ridendo dicere verum*<sup>120</sup> fue adoptada por los tratadistas clásicos como un precepto en beneficio de la instrucción. Boileau, por ejemplo, en su *Satire IX*, aboga por esta retórica cómica:

La satire, en leçons, en nouveauté fertile  
Sçait seule assaisonner le plaisant et l'utile  
Et d'un vers qu'elle épure aux rayons du bon sens  
Détrompe les esprits des erreurs de leur temps (...)  
Et souvent, sans rien craindre, à l'aide d'un bon mot  
Va venger la raison des attentats d'un sot. (Satire IX, 55)

Sorel propone, en este sentido, una definición de la novela cómica en «L'Advertissement» de su *Polyandre*:

*Nous remarquerons qu'il ne faut point entendre par là ce que doivent estre icy des narrations pleines de bouffonneries basses et impudiques, pour apprestre à rire aux hommes vulgaires, parce que la vraye Histoire Comique, selon les préceptes des meilleurs Auteurs, ne doit estre qu'une peinture naïve de toutes les diverses humeurs des hommes, avec des censures vives de la pluspart de leurs deffaux, sous la simple apparence de choses joyeuses. (Citado por A. Adam, 1958:17)*

Un tanto diferente es la estrategia de Scarron en el *Roman Comique*, quien llevado por su deseo de hacer una burla de todo, hace, en primer lugar, una *captatio benevolentiae* del lector por medio de una minimización de su obra para presentar, después, su *pretendido* fin moral:

---

siglo XVII, *vid.* A. Adam, (2000, *passim*) y Pintard (1983, *passim*).

<sup>120</sup> *Vid.* Bertrand, (1995:138-140).

Je suis trop homme d'honneur pour n'avertir pas le Lecteur Benevole que, s'il est scandalisé de toutes les badineries qu'il a veuës jusques icy dans le present Livre, il fera fort bien de n'en lire pas davantage; car en conscience il n'y verra pas d'autre chose, quand le Livre seroit aussi gros que le Cyrus; et si, par ce qu'il a desja veu, il a de la peine à se douter de ce qu'il verra, peut-estre que j'en suis logé-là aussi bien que luy, qu'un Chapitre attire l'autre et que je fais dans mon livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foy. Peut-estre aussy que j'ay un dessein arresté et que, sans emplir mon Livre d'exemples à imiter, par des peintures d'actions et de choses tantost ridicules, tantost blasmables, j'instruiray en divertissant de la mesme façon qu'un ivrogne donne de l'aversion pour son vice et peut quelquesfois donner du plaisir par les impertinences que luy fait faire son yvrogerie. (RC, I, 575)

En términos generales y salvando las excepciones, podemos concluir que el uso de la risa permitió a los escritores del siglo XVII la unión del *docere-delectare*.

A continuación, proponemos un estudio de la evolución del género.

### II.2.1. La novela corta hasta 1660

El precepto clásico de imitación de la naturaleza unido al de verosimilitud al que aspiraban los novelistas españoles son las dos claves para la comprensión del desarrollo del género en Francia.

**Sorel** en 1623 publicó bajo el título de *Les Nouvelles françoises où se trouvent les divers effets de l'Amour et de la Fortune* la primera colección de novelas cortas<sup>121</sup>, en las que, influido por la novela corta española al estilo cervantino se aleja de la *nouvelle-fabliau* del Renacimiento.

---

<sup>121</sup> Cf. García Peinado, (1995:193-200).

En el Prefacio se dirige a las «Belles Dames» a quienes quiere «charmer les ennuis que la longueur du temps apporte quelquefois» (NF, 2). En esta intencionalidad puramente delectante no podemos dejar de ver la huella de Boccaccio.

También justifica el título, en un deseo de nacionalizar el género:

Je leur baille le titre de Françaises, d'autant qu'elles contiennent les auantures de beaucoup de personnes de nostre nation. (NF, 2)

Aquí podría subyacer una crítica a la novela heroica que centra la acción en un plano espacio-temporal lejano al lector.

En 1642, Sorel publica *La Maison des jeux, où se trouvent les divertissements d'une Compagnie, par des Narrations agréables, et par des Jeux d'esprit, et autres entretiens d'une honneste conversation*, obra en la que introduce una novela corta sentimental.

Este marco de anécdotas y juegos de sociedad en el que un personaje cuenta una historia dio pie a Sorel a reeditar en 1645 las *Nouvelles françaises*, bajo el título de *Les Nouvelles choisies, où se trouvent divers incidents d'amour et de fortune*, en las que, a las modificaciones de título de las primeras además de dos nuevas novelas, hay que añadir un relato-marco en el que se insertan las novelas cortas.

Siguiendo con su deseo de presentar al lector una realidad cercana en el espacio y en el tiempo, afirma:

Si l'on veut treuver des exemples sur toute sorte de sujets, il n'est presque aucun besoin d'en aller chercher ailleurs que dans Paris. Comme cette ville est un abrégé du Monde, l'on y remarque des incidens de toutes les manieres imaginables, et quiconque a cognoissance des intrigues qui s'y passent, n'a pas besoin d'inventer des fictions pour entretenir les compagnies. (Citado por Godenne, 1970:35)

También resalta Godenne (*id.*) el hecho de que sea Sorel el primer escritor en Francia que reflexione sobre los problemas de fondo y forma que puede

plantear el género de la novela corta al proclamar el principio de contar sólo historias verdaderas:

Pamphile ayant raconté son histoire, chacun avoïa que l'on ne pouvoit entendre une plus naïsve. Qu'il n'y avoit pas des aventures estranges comme il en peut arriver à des personnes qui courent les bals et autres entreprises hardies, comme celles des hommes âgez et résolus; mais que c'estoit de vrayes affections d'un ieune homme qui n'a pas encore appris toute la malice du monde. (*Id.*)

Es de destacar la labor llevada a cabo por Sorel en beneficio de la verosimilitud y la sencillez de las intrigas, en contra de las complicaciones de la novela heroica. Junto a estos pilares de su estética, añadimos su deseo de nacionalizar el género, lo que redundaba en la verosimilitud de sus narraciones.

**Camus** forma parte de los escritores que viajaron por España, movidos por su deseo de conocer el país vecino. En sus obras encontraremos, pues, referencias a costumbres y lugares españoles. Antes de 1624, fecha de su primer viaje a España, el decorado español de algunas de sus obras es el marco exótico en el que se encubren historias domésticas; sin embargo, las referencias en obras a partir de esta fecha pueden nutrirse de observaciones que Camus hiciera *in situ*<sup>122</sup>.

En lo que a la estética de la novela se refiere, hemos de señalar que frente a Sorel, admirador de la novela corta española, se eleva la voz del obispo Jean-Pierre Camus<sup>123</sup> quien, con sus relatos trágicos, propone, de manera paradójica,

---

<sup>122</sup> Leiner (1991:354-364) analiza el tratamiento de España en la obra de Camus y ve en su frecuente hispanofilia el sueño de la unión de Francia y España como dos potencias católicas de Europa y de toda la Cristiandad.

<sup>123</sup> Con anterioridad a Camus, además de obras anónimas, podemos recordar, entre otros, a François de Rosset quien había publicado *Histoires tragiques de nôtre temps* (1614) e *Histoire des amans volages* (1617) a Mlle de Gournay, *Alinda, histoire tragique* (1623) y a Livet, *Le Démocare sanglant* (1623). Todos ellos imitan a Bandello y sus traductores y no tienen pretensiones artísticas. El relato trágico queda, así, reducido a un suceso. Será Camus quien intente elevarlo a la categoría de género narrativo; éste es el motivo por el cual lo estudiaremos con más atención.

otra forma narrativa breve que se presenta como una reacción a la influencia de las novelas cortas italianas y españolas a las que critica la falta de utilidad moral:

Les livres que les Italiens, et les Espagnols débitent sous le nom de Nouvelles, sont autrement appelez par eux, Livres de Divertissement, ou Livres d'entretien (...) ie te présente ces Entretiens, opposant ainsi des Histoires graves et véritables, aux contes vains et fabuleux, de ces escrivains de chimeres forgées dans le creux de leurs cerveaux vides; et cela avec des inventions aussi remplies de stolidité (s'il m'est permis d'user de ce terme), que desnuées de solidité. (...) quant à Cervantes, qui a sans doute excellé en ce genre d'escrire, il est tout à fait dans la délectation, et ne donne rien à l'utilité. (*EH*, Prólogo)

Su deseo de mostrar en su obra la diversidad moral de su época con el fin de instruir lo lleva a reflejar con exactitud las costumbres y los comportamientos que pretende sancionar. Sus intenciones morales justifican así el realismo de su obra. Su técnica narrativa estará puesta al servicio de la lección moral:

...ne crains point d'ouvir ces pages & de trauer ser ce Ioudain; car tu trouueras parmy ces espines beaucoup de roses, & mesme des fruits d'enorme grosseur, & d'une douceur singulière les bons Chirurgiens guerissent en maniant les playes des blessez, & en tirant le sang des veines des malades. Nous les imitons en tirant de bons exemples des actions les plus horribles que nous fournisse le grand theatre du monde... (*SH*, Prólogo)

Su firme deseo de enseñar lo lleva a escoger en la mayoría de los casos historias sagrientas, pues piensa que, así, la lección puede ser mayor. La importancia concedida al detalle cruento, así como los comentarios del principio y del final sobre la conducta humana, sobre la bondad de Dios y el castigo que reserva para los malos son las principales características de estos relatos. La anécdota trágica se convierte así en relato edificante.

En su prolífica obra mostró la diversidad moral de su época y, a pesar de que también cultivó la novela devota y edificante de la que fue el creador, prefirió la novela corta, pues su variedad y brevedad facilitan la lección inmediata y sorprendente en el lector.

**Scarron** en el *Roman Comique*<sup>124</sup>, en boca de M. de la Garouffière, expone su conocida defensa de la novela a la española, que podemos considerar una reflexión metaliteraria en la que se esboza una teoría sobre dicha forma narrativa:

Le Conseiller dit qu'il n'y avoit rien de plus divertissant que quelques Romans modernes; que les François seuls en sçavoient faire de bons, et que les Espagnols avoient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent Nouvelles, qui sont bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces Heros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'estre trop honnestes gens; enfin, que les exemples imitables estoient pour le moins d'aussy grande utilité que ceux que l'on avoit presque peine à concevoir. Et il conclud que, si l'on faisoit des Nouvelles en François, aussy bien faites que quelques-unes de celles de Michel de Cervantes, elles auroient cours autant que les Romans Heroïques. (RC, I, 645)

Scarron nos muestra aquí que los dos puntos de partida de su estética son la imitación de lo cotidiano y de la novela corta española como modelo narrativo. Esta reivindicación heterodoxa en lo que concierne a la representación conlleva la creación de ficciones alejadas de la novela heroica y de la novela cómica. Entre una y otra se instala la creación<sup>125</sup> de Scarron que, como traductor más o menos infiel, optará en muchos casos por la parodia, propia al estilo burlesco.

De su obra que después será objeto de estudio diremos aquí que en 1651 publicó la Primera Parte de su *Romant Comique*, en donde iban intercaladas la *Histoire de l'Amante Invisible* y *À trompeur, trompeur et demy*. En 1655 obtuvo el privilegio para publicar sus *Nouvelles tragi-comiques traduites d'espagnol en français*, que fue publicando por separado a lo largo de varios años: así, el mismo año publicó las dos primeras, *La Précaution inutile* y *Les Hypocrites*. En 1656,

---

<sup>124</sup> Aquí manejamos la edición de A. Adam, *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris, La Pléiade, 1958.

<sup>125</sup> Ya en su día el propio Sorel lo reconoció: «M. Scarron en a fait imprimer d'autres qu'on ne peut pas dire auoir esté simplement traduites, parce qu'il y a adjousté beaucoup de choses

publicó *L'Adultère innocent*. En 1657, publicó *Plus d'effets que de paroles* y también, en ese mismo año, la Segunda Parte del *Romant Comique*, en la que iban insertas las novelas *Le juge de sa propre cause* y *Les deux Frères rivaux*. A título póstumo, en 1663 en *Les Dernières OEuvres de M. Scarron* aparecería la quinta novela *Le Chastiment de l'avarice* y los comienzos de otras dos novelas la *Histoire de Dom Juan Urbina* y la *Histoire de Mantigny*.

Dado que estas nueve novelas son el principal de objeto de nuestro estudio, no vamos a hablar en detalle del proceso de reescritura llevado a cabo por Paul Scarron. Destacaremos *grosso modo* el afrancesamiento que llevó a cabo de los originales españoles con el principal objetivo de perfeccionarlos desde el punto de vista estilístico y presentarlos en su país como una alternativa a la novela heroica, ya en clara decadencia.

**Segrais** publica en 1656 las *Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie*.

Por su situación cronológica, Segrais se encuentra entre las dos tendencias estéticas que jalonaron el siglo XVII: el barroco y el clasicismo. Segrais intenta reconciliarlas combinando lo que le parece bueno de la novela anterior con ciertas innovaciones.

Como Sorel en sus *Nouvelles choisies*, Segrais<sup>126</sup> propone una colección de novelas cortas enmarcadas. Seis, en total, relatadas cada una por seis damas que se han reunido para contarse historias. Se trata de la princesa Aurélie y cinco de sus amigas que pasan unos días en el campo; su conversación gira, entre otras cosas, en torno a la novela y se dividen en dos grupos: uno, de tendencia conservadora, y otro, de tendencia más moderna. En el marco expone Segrais su concepción de la novela que, a partir de ahora, tomará un punto de partida diferente al de la novela barroca: la narración de hechos ordinarios, cercanos a la realidad del lector, tanto más cuanto que en los personajes del marco se ha creído

---

agréables, & qu'il les a écrites d'un stile si particulier qu'il les a fait toutes siennes». (BF, 179)

<sup>126</sup> Vid. Hubert, (1966: 31-41).

ver una relación con la Grande Mademoiselle y las damas que la acompañaron en su castillo de Saint-Fargeau, tras su destierro de la corte impuesto por Louis XIV, en 1652<sup>127</sup>.

Las ideas sobre la novela no aparecen sólo en el marco, sino también en forma de comentarios en algunas novelas; en este sentido, conviene destacar la definición que propone la princesa Aurélie al final de la novela *Eugénie*:

Je n'aurais qu'à vous répondre à toutes deux que nous avons entrepris de raconter les choses comme elles sont et non pas comme elles doivent être; qu'au reste il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le roman et la nouvelle, que le roman écrit les choses comme la bienséance le veut et à la manière du poète, mais que la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure. (*NfDA*: I, 99)

Con esta definición, Segrais concibe la novela corta como un género que debe estar próximo a la realidad. En esta verosimilitud fundamenta su teoría de la novela corta, la cual se aleja de la novela heroica, sujeta a la *bienséance*. Segrais sigue la propuesta de Sorel y la completa al establecer la comparación con el género largo, el cual se pretende renovar.

Y, como Sorel y Scarron, Segrais también elogia a través de un personaje del marco las novelas españolas:

...(Gélonide) réplique que les Espagnols n'ont pas laissé d'en user autrement avec succès; que les nouvelles qu'ils ont faites, n'en étaient pas plus désagréables pour avoir des héros qui ont nom Richard ou Laurens: (...) et qui pourrait venir à bout de trouver des aventures extrêmement naturelles, tendres et surprenantes, je crois que nous les aimerions autant passées dans la guerre de Paris que dans la destruction de Troie. (*NfDA*: I, 20)

Pero, quizá, la mayor innovación propia de Segrais es la introducción del espíritu galante que, en lo narrativo, retrasa la progresión de la acción. Esto lo

---

<sup>127</sup> Vid. Godwin, (1983: 46-49).

lleva igualmente a expresarse en un estilo también galante, más rebuscado que el de Sorel:

Je ne l'ay pas écrite aussi galamment qu'elle la récita; mais pour mon honneur et pour ton plaisir, figure toy Lecteur, que ie te raconte la troisieme Nouvelle avec les memes graces qu'elle la raconta, et que c'est elle qui va parler. (*NfDA*, I, 190)

Esta innovación de Segrais ha sido denominada por Godenne (1970: 57) *réalisme galant*.

Con esto, se aleja de Sorel y de la novela corta española y permanece más próximo a la novela heroica.

Godwin ve en esta obra la expresión de una ambivalencia, pues Segrais se sirve de un género innovador, pero le da, como hemos visto, un aspecto tradicional<sup>128</sup>.

Efectivamente, desde su condición de secretario de la Grande Mademoiselle, Segrais se erige en portavoz de la aristocracia. Esto hace que la ideología preciosista tenga un gran peso en su obra.

Portavoz de dicha ideología es la princesa Aurélie quien elogia el marco histórico de la novela heroica:

Les beaux romans ne sont pas sans instruction, quoi qu'on en veuille dire, principalement depuis qu'on y mêle l'histoire et quand ceux qui les écrivent, savants dans les moeurs des nations, imaginent des aventures qui s'y rapportent et qui nous instruisent. (*NfDA*, I, 18)

---

<sup>128</sup> De este modo resume la autora el compromiso de Segrais con respecto a la antigua novela: «Aurelie, porte-parole du grand public de 1656, par son éloge de l'ancien roman, délimite la première partie de la règle qui gouvernera son divertissement. Les six dames devront selon cette règle et selon l'exposé de ce qui constitue l'agrément indispensable du récit romanesque, raconter chacune une histoire qui sera divertissante, mais édifiante aussi. Elle reflétera la morale et les moeurs de la bonne société française, mais assortira mieux la nationalité, l'époque et les moeurs des personnages que ne l'avait fait l'ancien roman. Elle contiendra des portraits reconnaissables des contemporains de la princesse. Elle reposera sur des faits historiques. Son agrément dépendra toujours du romanesque (de l'«ingénieux» et du «surprenant»), mais chaque histoire ne décrira qu'une seule aventure. Cette aventure sera touchante, et méritera l'appellation «bien fait». C'est, finalement, une sorte d'idéal auquel aspire Segrais». (Godwin, 1983: 62)

En esta alusión al marco histórico realiza Segrais un acercamiento importante entre la novela y la novela corta. La historia da a la ficción su apariencia de realidad y hace posible la instrucción del lector.

Con esta idea estética se adelanta Segrais a la evolución posterior del género que llevaría a la novela corta a su éxito definitivo sobre la novela.

### II.3. Teoría de la traducción

Hemos de señalar que, con anterioridad a algunas de estas creaciones francesas, las novelas cortas españolas arriba estudiadas se instalaron en los medios cultivados en forma de traducciones más o menos *infieles*.

Excede los límites que nos hemos marcado para nuestro trabajo el análisis de cada una de ellas<sup>129</sup>, motivo por el cual sólo vamos a esbozar aquí una teoría de la traducción, basada en las opiniones de los críticos y de los propios traductores.

---

<sup>129</sup> No vamos a hacer mención aquí de las adaptaciones dramáticas que también se hicieron de muchas de estas novelas. Así, dentro del mismo género y omitiendo a Scarron, hemos de citar, por orden cronológico, las siguientes traducciones (sobre ellas, *vid.* Hainsworth, 1933: 58-268):

-*Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra, Où sont contenues plusieurs rares Aventures, et memorables Exemples d'Amour, de Fidelité de Force de Sang, de Jalousie, de mauvaise habitude, de charmes, et d'autres accidents non moins estranges que veritables. Traductes d'Espagnol en François: les six premieres par F. de Rosset. Et les autres six, par le Sr. D'Audiguier. Avec l'Histoire de Ruis Dias, et de Quixaire Princesse des Moluques, composee par le Sr. de Bellan. A Paris, chez Jean Richer, ruë S. Jean de Latran à l'Arbre verdoyant: et en sa boutique au Palais sur le Perron Royal. M.DC.XV. Avec Priviliege du Roy.*

-*Nouvelles morales en suite de celles de Cervantes. Tirées de l'espagnol de Don Diego Agreda y mises en nostre langue par I. Baudoin. Paris, T. du Bray et I. Levesque, 1621, in-8.*

-*Nouvelles de Lancelot tirées des plus celebres auteurs Espagnols, premiere partie. Paris, P. Billaine, 1628, in-8 (tirées de Céspedes y Meneses, Lugo y Dávila, J. Camerino).-réimpr. Rouen, veuve Du Bosc, 1641, in-8.*

-*Nouvelles de Montalvan, traduites d'Espagnol par le sieur de Rampalle. Paris, P. Rocolet, 1644, in-8.*

-*Nouvelles amoureuses et exemplaires composees en Espagnol par...Doña Maria de Zayas y Sotto maior [sic] et traduites ...par Anthoine de Methel, escuier, sieur Douville. Paris, G. de Luynes, 1656, in-8.*

El trabajo de los lingüistas, que, como hemos visto, llevaron a cabo una labor de difusión del español, no puede ser separado del de los traductores; unos y otros contribuyeron favorablemente a la hispanofilia propiciada por la monarquía, lo que conllevó un enriquecimiento cultural en este período de formación del gusto clásico, en el que también latió con más o menos fuerza el sentimiento hispanófono<sup>130</sup>.

La expresión que define el espíritu de las traducciones es la de *belles infidèles*, acuñada por Ménage para la traducción de Lucano hecha por Perrot d'Ablancourt<sup>131</sup> en 1654. Efectivamente, los traductores, guiados por el deseo de mejorar los originales, en lugar de permanecer fieles, optan por adaptar las obras al gusto de la época, con el fin de insertarlas en el sistema literario francés, como si fuesen nuevas creaciones originales. Aunque no falten autores que traduzcan palabra por palabra, a pesar de ser criticados.

En esta infidelidad casi constante, pues, subyace un sentimiento hispanófono, que los matrimonios regios no lograron mitigar, y un nacionalismo que está en la base del incipiente clasicismo. Yllera (1991: 649) apunta además el desprecio que se sentía por la novela, uno de los géneros en los que más destacaban los autores españoles.

Las traducciones del siglo XVII, sean de lenguas clásicas o modernas, no gozaban, por lo general, de muy buena prensa. Incluso los mismos traductores

---

-*Nouvelles héroïques et amoureuses de Monsieur l'abbé de Boisrobert*. Paris, P. Lamy, 1657, in-8. (une nouvelle de María de Zayas, une imitation de *La Vida es sueño*, et deux nouvelles dont la source est incertaine).

<sup>130</sup> Zuber (1991:219-228) analiza la hispanofobia de Guez de Balzac en 1636, año de dura guerra franco-española. Hispanofobia que podríamos resumir con esta frase del crítico en su *Seconde Lettre à Favereau*: «Les Espagnols ont tout gâté dans le monde, et ont toujours été les corrupteurs de toutes les bonnes choses». (*Ib.*, 222)

<sup>131</sup> Ya en 1650, Nicolas Perrot d'Ablancourt en *Les Commentaires de César* expone el principio de infidelidad: «Je ne rejete point icy ce que i'ay remarqué dans mes autres Traductions, que pour leur donner les graces de nostre Langue, i'abrege quelquefois des endroits qui seroient trop languissants, euite des repetitions inutiles, rends obliques des harangues directes, rejette en marge des noms propres, comme i'ay fait souuent icy, pour ne point embrasser le texte de termes inconnus, ou inutiles, apres en auoir trouué d'autres plus generaux & plus commodes pour m'exprimer». (Citado por Yllera, 1991: 644)

consideraban su trabajo como algo vil. Así Chapelain, en el Prólogo a su traducción de la primera parte del Guzmán, dice:

Traduire est une chose vile, & la traduction en ceux qui la professent presuppose une bassesse de courage & un reulement d'esprit. Les genereux en desdaignent l'exercice, & rarement a-t'on veu d'esprit né à de grandes choses, l'embrasser que par passe-temps, non plus que d'ouurage traduit, auoir ou longue ou fameuse vie. (Citado por Yllera, 1991:641)

Por eso Chapelain prefiere no firmar su traducción y afirma que la hizo para atender a una petición de amigos. En la Segunda Parte del Guzmán expresa su deseo de no volver a emprender una labor tan ardua y poco apreciada (*Ib.*, 642).

En el extremo opuesto hemos de mencionar a Huet y a Sorel, quienes proponen una teoría de la traducción basada en la fidelidad.

En 1661, Huet publicó *De Interpretatione*, donde plantea la oposición entre «bien écrire et bien traduire» y define el trabajo del traductor del siguiente modo:

Le meilleur modèle de traduction est celui où le traducteur s'attache très étroitement à la pensée de l'auteur, puis aux mots mêmes si les possibilités offertes par les deux langues le permettent, et enfin où il reproduit le style personnel de l'auteur autant que faire se peut, s'appliquant seulement à le présenter fidèlement, sans le diminuer par aucune suppression ni l'augmenter d'aucune addition, mais dans son intégrité et le plus ressemblant possible en tous points. (*Vid.* Bury, 1990: 256)

Por su parte, Sorel en la *Bibliothèque française* propone una teoría de la traducción basada en la fidelidad:

Je diray premierement que pour paruenir à l'excellence des Traductions, il faut garder un milieu judicieux; C'est de ne se point trop attacher au sens ny aux mots d'un Auteur, & de ne s'en point trop écarter aussi, pource qu'en s'y attachant trop, on dit les choses sans grace, & que s'en éloignant ont fait tort à ce premier Escruain, dont on prend le dessein sans suiure ses paroles, ny mesmes ses pensées, comme si on vouloit substituer un autre ouvrage au sien. (*BF*, 232-233)

En otro orden de cosas, Péligrý (1975:170-171) ve una relación entre los acontecimientos políticos y militares y la actitud frente al país enemigo y las obras de sus autores: así, la década de 1610-1620 fue más rica que la de 1650-1660. También aporta una explicación de interés sobre algunos lugares comunes de los Prólogos y Dedicatorias y los relaciona con la molestia que podían sentir los traductores al presentar sus versiones a los diversos dedicatarios<sup>132</sup>. Con lo cual, ¿por qué no pensar que este grado de hispanofobia podría ser fingido en algunos casos y aparecer como tal para contentar al dedicatario, éste sí implicado de lleno contra la causa española?

Hispanofobia con una cierta dosis de hispanofilia, que conlleva siempre la mirada al Otro, fueron, por lo tanto, los componentes esenciales de la traducción que hizo posible un enriquecimiento del sistema literario francés<sup>133</sup>.

A continuación, ofrecemos un recorrido por los principales traductores, desde principios de siglo hasta 1660.

---

<sup>132</sup> «Afin de se prémunir contre d'éventuels reproches, ils eurent plus d'une fois recours à une sorte de fiction: la traduction considérée alors comme un rapt, consistait à dépouiller l'adversaire de ses meilleures productions intellectuelles, et à les annexer au royaume des lettres françaises. L'auteur espagnol devenait «bon français» en abandonnant son langage habituel, ou bien venait s'humilier, comme prisonnier de guerre, comme un vassal, devant le puissant dédicataire auquel s'adressait le traducteur». (Péligrý, 1975: 171)

<sup>133</sup> Molinié (1991:365-373) analiza la controvertida presencia española en la novela francesa del barroco y concluye con estas palabras que resumen muy claramente la situación: «On a une contradiction entre le goût et la fascination pour les romans espagnols, et le réflexe politique anti-espagnol; on a une confusion entre l'admiration incoercible pour ces oeuvres d'art et l'artifice par lequel les traducteurs prétendent dissocier l'unité littéraire en extrayant radicalement la composante langagière, verbale; on a peut-être, plus inconsciemment et plus profondément, tiraillement entre deux esthétiques, à l'intérieur d'un même vaste mouvement baroque européen, sans quoi le succès de la romanesque espagnole en France serait incompréhensible; on a enfin exacerbation de cette passion franco-espagnole au moment de la plus massive influence des fictions espagnoles en France, vers le début de la période, alors que vers le milieu du siècle, après l'effondrement de la prépondérance politico-militaire de l'Espagne au profit de la France, on constate comme neutralisation, un effet de lointain, une fascination entièrement dépolitisée et quasi mythifiée...» (*Ib.*,373)

### II.3.1. Traductores de novelas españolas

En las páginas que siguen veremos a los traductores<sup>134</sup> inmersos en la meditación sobre la belleza, que en el fondo es una meditación sobre la imitación<sup>135</sup>.

**Rosset**, en su traducción de las *Novelas Ejemplares* no dejó una teoría de la traducción explícita, aunque como demuestra Hainsworth (1933:58 y ss.), su mayor preocupación era respetar al máximo el texto de Cervantes, practicando la traducción literal.

Más interesantes para el estudio de la teoría de la traducción son las opiniones del otro traductor de las *Novelas Ejemplares*, **Vital d'Audiguier**, hispanófono, que hubo de plegarse a las exigencias del público atraído por lo español tras la boda de Louis XIII con Ana de Austria<sup>136</sup>. En el Prefacio a las *Nouvelles Exemplaires* critica la falta de pureza en el estilo de los españoles aunque reconoce que «les Espagnols ont quelque chose par dessus nous en l'orde, et en l'invention d'une histoire»<sup>137</sup>. La novela corta española compensaría, de este modo, un defecto reconocido por los autores franceses, si bien, precisa que los españoles deben su técnica a los griegos, como vimos al hablar de Cervantes. En el Prefacio de *Les Travaux de Persiles* reprocha a Cervantes su «façon d'écrire bigearre, extravagante et barbare» y anuncia su deseo de no traducir palabra por palabra<sup>138</sup>.

En 1619, aparecía una traducción anónima bajo el título: *Le gueux, ou la vie de Guzmán de Alfarache, Image de la vie humaine* y en 1620 la *Seconde partie*. Ambas traducciones se deben al crítico y al traductor más respetado en

---

<sup>134</sup> Vid. Zinguer, (1982: 86-96).

<sup>135</sup> Vid. Zuber, (1968: 377-391) y (1971: 385-399).

<sup>136</sup> Vid. Péligry, (1975: 166).

<sup>137</sup> Vid. Hautcoeur, (1996: 248).

<sup>138</sup> Vid. Hainsworth, (1933:60-61).

Francia durante buena parte del siglo: **Chapelain** (1595-1674), cuyo método de traducción, así como su hispanofobia conviene que se repitan aquí<sup>139</sup>.

En su traducción del *Guzmán de Alfarache* procedió suprimiendo cosas inútiles y añadiendo otras necesarias para el sentido, aligeró las faltas del original y no tradujo palabra por palabra los refranes, sino que los sustituyó por otros franceses. En cuanto a sus antipatías hacia España, éstas quedan plasmadas en su gran epistolario y se centran sobre todo contra una buena parte de nuestras letras a las que critica una serie de defectos como son la ignorancia, la barbarie, la falta de una poética, su estilo oscuro<sup>140</sup> y extravagante entre otros.

Pero en un hombre tan cercano a Richelieu, a Mazarin y a Colbert hemos de ver que, tras este enfrentamiento literario, late una profunda enemistad hacia España, el emigo de siempre de Francia. Así, hace constar en su correspondencia su odio a España, país responsable de los males que padece Francia<sup>141</sup>.

Un tanto similar, en lo que respecta al método de traducir, es la posición de **Baudoin** traductor de las *Novelas morales* de Ágreda y Vargas, a cuyo título yuxtapuso *en suite de celles de Cervantes*, para hacerlas más atractivas al lector francés.

En cuanto a su manera de traducir, Bury (1991: 58) lo sitúa «à mi-chemin entre un idéal de *copia verborum* issu de la Renaissance et de l'idéal de clarté et de sobriété qui prédominera dans la prose classique, Baudoin semble bien occuper cette place qui fait de l'école de la traduction un *laboratoire de la prose*».

En el Prefacio anuncia su intención de suprimir «plusieurs choses qui sont vrayement loüables en son país, mais ridicules au nostre» (*NM*, s.p.); justo después especifica que se trata de las digresiones «plus propres à lasser l'esprit qu'à le retenir dans la suite de l'Histoire commencée», opinión compartida por

---

<sup>139</sup> Colomer, (1991: 603-612) se centra en el aspecto hispanóforo de Chapelain.

<sup>140</sup> Según afirma Colomer (*Ib.*, 609), este estilo conceptista fue objeto de duras críticas en Francia; con anterioridad a Chapelain, en 1638 la Mothe le Vayer ya lo había criticado, y en los años ochenta del siglo podemos citar a Amelot de la Houssaie y al P. Bouhours, entre otros. Este *style coupé, concettoso* o *conceptista* constituye el objeto una polémica internacional que se remonta al enfrentamiento entre ciceronianos y anticiceronianos.

<sup>141</sup> *Vid.* Colomer, (1991: 611-612).

todos los traductores<sup>142</sup>, que ven en la digresión uno de los mayores defectos de la prosa española.

Es interesante también señalar que en el mismo Prefacio Baudoin matiza su postura de traductor, diciendo que no se trata de una traducción «ains plustost une fidelle imitation».

Por todo ello, gozó de los elogios de sus contemporáneos que le atribuían una superioridad en el estilo con respecto a los españoles.

En el extremo opuesto se sitúa **Lancelot**, en cuyas *Nouvelles* prefiere ampliar y enriquecer, antes que reducir las proporciones del texto español<sup>143</sup>.

No es éste el caso de **Rampalle**, quien al traducir las *Nouvelles de Montalván*, reduce el libro a la mitad<sup>144</sup>.

Los hermanos **D'Ouville** y **Boisrobert** también se interesaron por la literatura española y fueron los protagonistas de una querrela literaria contra **Scarron**. Aquí sólo nos referiremos a la querrela con d'Ouville, por ser la de Boisrobert a propósito de una comedia *L'Écolier de Salamanque*<sup>145</sup>.

D'Ouville y Scarron tradujeron la misma novela de María de Zayas *El Prevenido engañado*, publicadas ambas en 1655.

D'Ouville critica a Scarron «qui certainement merite la reputation qu'il s'est acquise, affecte un stile comique qui luy est particulier et auquel il a toujours reussi, et que de mon costé j'ay affecté de m'attacher au sens tout pur, comme au stile tout serieux de la Dame que j'imite, ce qui par consequent rend la chose assez differente»<sup>146</sup>. Este respeto al original corre paralelo a la profunda admiración que sentía el autor por María de Zayas.

En el caso de Scarron ocurre lo contrario y en el Prólogo a *La Précaution Inutile*, critica no sólo a d'Ouville sino también el estilo de María de Zayas:

---

<sup>142</sup> Vid. Péligny, (1975: 171-173).

<sup>143</sup> Cf. Cioranescu, (1983: 453-454).

<sup>144</sup> *Id.*

<sup>145</sup> Vid. Morillot, (1970: 295 y ss).

<sup>146</sup> Vid. Hainsworth, (1933: 195) y Bertrand, (1990: 239-251).

Cét Avant-propos est un grand menteur en beaucoup d'endroits de ce qui me touche, est peu sincere en François et fort ignorant en Espagnol, puis qu'en ces deux mots de *Precaucionado Engagnado*, il a fait deux fautes: l'une, d'avoir oublié l'article; l'autre, d'avoir écrit Enganado avec un G, ce qui ne se fait jamais en Espagnol, mais tousjours avec un N *con tilde*.

Dans ce temps que je faisois imprimer la Precaution Inutile, Monsieur de Boisrobert me fit l'honneur de me venir voir et, dans la conversation que nous eumes ensemble, il me dit qu'il alloit faire imprimer les Nouvelles de Marie de Zayas, mises en François par son frere. Je l'advertis qu'un de mes amis (c'estoit de moy que je parlois) avoit fait une Version du *Prevenido Engañado*, qui est le vray tiltre Espagnol, et non pas *Precaucionado*, comme l'a mis temerairement et fausement le gaillard Avant-Propos à qui je parle. Je l'advertis aussi que cette Nouvelle s'imprimoit sous le nom de la Precaution Inutile et qu'elle feroit tort à celle de son frere, parce qu'elle auroit l'avantage de la nouveauté et que l'on l'avoit comme refaite, parce qu'elle est déplorablement écrite en Espagnol, n'en déplaie à l'Avant-propos, qui dit le contraire. (...) Et il fait tort aussi à toutes les personnes du sexe de Marie de Zayas qui sçavent bien écrire, d'avoir mis cent piques au dessus d'elles cette Espagnole, qui écrit tout d'un style extravagant et rien de bon sens. (NTC, 31-33)

Es la infidelidad por principio de traducción, con el fin de mejorar el original, y una abierta crítica al estilo de María de Zayas, si bien esto no constituye una constante en Scarron, como después veremos.

En cuanto a **Boisrobert**<sup>147</sup>, éste lleva a cabo una labor de adaptación de acuerdo con la estética clásica, como él mismo declara en su Dedicatoria:

Si les beaux esprits du siècle, à qui j'ay communiqué ces Nouvelles, avant que d'oser les publier sous l'autorité de vostre nom, ne m'ont point flatté, les sujets que j'ay tirez tous nuds et tous simples de l'Espagnol, et que j'ay rectifiez selon nos manieres, en sont tout particuliers et tout beaux, les incidents en sont tout merveilleux et tout surprenants, le stile en est pur et net, et enfin ce petit ouvrage peut passer parmy les plus delicats de la cour pour galand et pour agreable. (NHA, s.p.)

---

<sup>147</sup> A propósito de las fuentes de sus novelas, cf. Hainsworth, (1933:197-198).

Este embellecimiento del modelo imitado era una de las aspiraciones de los escritores clásicos<sup>148</sup>.

En último lugar, Boisrobert señala que dirige sus novelas al público cortesano al que le anuncia que son galantes y agradables. En este hecho no podemos dejar de ver un precedente del espíritu que un año más tarde guiaría la publicación de *Les Nouvelles françoises* de Segrais.

Hecha esta breve revisión, hemos de concluir que los traductores en su doble papel de escritores y de críticos literarios fueron los intermediarios culturales que hicieron posible la recepción de esta novela corta afrancesada de origen español que ejercería una influencia decisiva en el género.

En la mayoría de los casos, el afrancesamiento hizo precisa una consciente labor de depuración de la obra española, de acuerdo con las directrices de la verosimilitud<sup>149</sup>, tal y como el Padre Rapin la enunció en sus *Réflexions sur la poétique* (1674):

La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières, qui la composent. Il ne naist rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vray-semblance et dans les principes universels des choses: où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe. (Citado por Kibédi Varga, 1977: 330)

Esta búsqueda de la belleza universal se propone como un modelo de imitación, siguiendo la concepción platónica, y dota a la teoría de la verosimilitud

---

<sup>148</sup> Vid. la teoría de la imitación de la naturaleza formulada por Bray (1983:140-158) que podemos resumir con estas palabras suyas: «L'art classique n'est nullement un art réaliste. Si quelques théoriciens ont été tentés de soutenir que l'art devait mettre sa perfection dans une reproduction parfaite de son modèle, ils étaient en complet désaccord avec leur temps. On repousse l'imitation servile pour se tenir à une imitation libérale. On s'attache aux modèles, mais on les embellit. On imite la nature, mais en l'imitant on l'ordonne, on la stylise, parfois même on la trahit». (*Ib.*, 158)

de un idealismo que separa netamente la concepción estética de la novela en Francia de la de España, más apegada a la preceptiva aristotélica, como hemos visto.

#### II.4. Breve esbozo del devenir del género a partir de los años 60.

El realismo galante, cual fue la principal aportación de Segrais, fue extendido entre los años 1659 y 1671 por diversas obras galantes<sup>150</sup> y más concretamente por una larga lista de novelas independientes concebidas como las *Nouvelles françoises* de Segrais. Otro rasgo que las caracteriza es la utilización del dato histórico, que también Segrais había defendido. El abate de Charnes propone esta definición un tanto matizada:

«...les Histoires galantes, qu'on fait aujourd'hui ne sont ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux especes. Ce ne sont pas de pures fictions, où l'imagination se donne une libre étendue, sans égard à la vérité. Ce ne sont pas aussi celles où l'Auteur prend un sujet de l'histoire, pour l'embellir et la rendre agréable par ses inventions. C'est une troisième espèce, dans laquelle, ou l'on invente un sujet ou l'on en prend un qui ne soit pas universellement connu; et on l'orne de plusieurs traits d'histoire, qui en appuient la vraisemblance, et reveillent la curiosité et l'attention du Lecteur. On pourroit dire, que j'invente la description que j'en donne. Je ne fais pourtant que la tirer du sujet mesme, et je ne puis pas en aller chercher une chez les Anciens, puisque ces sortes d'ouvrages sont une invention de nos jours». (Citado por Yllera, 1986: 125)

En todas esas obras, los autores insisten en las escenas galantes de la intriga. **Mme. de Villedieu** fue la primera en emplear la expresión *nouvelle*

---

<sup>149</sup> Vid. el capítulo de Bray (1983:191-214) sobre la verosimilitud.

<sup>150</sup> *Recueil des pièces en prose les plus agréables de ce temps composées par divers Auteurs* (1659-1663), *L'Amour amant* (1664), *La Boussole des amans* (1669), y *Valentins, questions d'amour et autres pièces galantes* (1669) de Guilleragues. Vid. Godenne, (1970: 61-62).

*galante* para designar una historia verosímil tal como Segrais la concibió. Ella jugaría un papel capital en la evolución de la novela inventando nuevas formas narrativas. Así en sus *Désordres de l'amour* o *Les Annales galantes* (1675) cuenta aventuras amorosas de personajes históricos situados en su época.

De este modo, se empieza a configurar el género *nouvelle galante* que consagrará en el panorama literario de la segunda mitad del siglo XVII el realismo galante iniciado por Segrais. Sin embargo, se produce un alejamiento de la técnica de éste en beneficio de una preferencia por un desarrollo de la intriga capaz de alcanzar complicaciones similares a las de las novelas heroicas; el título de la novela de **Bridon** es significativo: *Célie, ou la comtesse Mélicerte, nouvelle où se voit les Aventures d'Artaxandre, de Philadelphie et de Méliagre, de Célie, de Silézie, et de Timante, dans les villes de Tulle et de Paphos*. El anónimo autor de *Aurélie, nouvelle héroïque* divide la obra en dos libros.

Son algunos ejemplos del deseo de los escritores de no diferenciarse mucho de la novela heroica. Se trata, por lo tanto, de una vuelta a las antiguas técnicas narrativas.

En 1662, **Mme. de la Fayette** publicó *La Princesse de Montpensier* obra que marca una neta separación del realismo galante de Segrais. La autora presenta un intriga sentimental pero siguiendo unos criterios narrativos distintos a los de Segrais: por una parte, el marco histórico no es una tela de fondo, sino que está puesto en beneficio del desarrollo de la aventura sentimental, que ya no tiene nada de galantería, sino que es presentada de manera natural; por otra parte, los personajes son menos convencionales que los de Segrais y Mme. de La Fayette hace prueba en el análisis de sus sentimientos y pensamientos de un gran conocimiento del alma humana.

El análisis psicológico será, por lo tanto, la gran aportación de Mme. de La Fayette a la novela corta de los años sesenta y a su novela *La Princesse de Clèves* (publicada en 1678).

Por su parte, **Donneau de Visé** y **Préfontaine** proponen un tipo de narración opuesta a Segrais y entre 1664 y 1670 publicaron colecciones de novelas cortas que sólo compartían con las de Segrais la intriga amorosa, pero tratada desde el punto de vista de la sociedad más humilde, de la que esbozan un

cuadro de costumbres, cuya misoginia recuerda a veces a la *nouvelle-fabliau* del Renacimiento<sup>151</sup>. Ambos prefieren la elección de la realidad cómica y burguesa. El primero retoma la doctrina clásica según la cual la historia presenta las cosas como son, mientras que la literatura las representa como deberían ser; así en el prefacio a sus *Nouvelles galantes, comiques et tragiques* (1669) dice:

mais le Lecteur fera, s'il luy plaist, reflexion, que ie ne suis pas Poëte dans cet ouvrage, & que ie suis Historien. Le Poëte doit s'attacher à la vray-semblance, & corriger la vérité qui n'est pas vray-semblable. L'Histoiren au contraire ne doit rien écrire qui ne soit vray; & pourveu qu'il soit assuré de dire la verité, il ne doit point avoir d'égard à la vray-semblance. (Vid. Kibédi Varga, 1966: 56)

Esta preferencia por la historia en tanto que «passé choisi... d'après les préoccupations esthétiques et morales de l'auteur et de l'époque» (*Ib.*, 57) da lugar al nacimiento de un nuevo género, la *nouvelle historique* de **Saint-Réal**, su obra *Dom Carlos* (1672) constituye el ejemplo más representativo. Su elección de la historia implica la elección de personas ilustres, así como la intención moral por parte del autor.

La evolución de la novela corta en Francia estuvo en un primer momento ligada a los modelos españoles, para los que era primordial la representación de lo cotidiano y de lo humano. Ello suplantaría poco a poco el gusto por la novela heroica y daría lugar a una creación propia, más libre de la imitación española y acorde con la estética clásica.

La novela galante e histórica es el resultado de un activo *laboratorio de la prosa* que durante medio siglo trabajó y propuso sus creaciones pseudo-originales, en unos casos, y *belles infidèles*, en otros. Ambas terminarían destruyendo las largas novelas, caracterizadas fundamentalmente por la pluralidad de acciones, por el comienzo *in medias res* y por su inverosimilitud. Entre las causas, Du

---

<sup>151</sup> *Ib.* 74-78.

Plaisir en sus *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire* (1683)<sup>152</sup>, cita la brevedad, la sencillez de la intriga, la modernidad de sus temas, la verosimilitud y la concentración del interés en la psicología de los personajes, como características fundamentales de las producciones más destacadas de la novela corta francesa: *La Princesse de Montpensier* y *Dom Carlos*.

---

<sup>152</sup> Vid. Guichemerre, (1978: 105).



### **III. LAS NOVELAS DEL *ROMAN COMIQUE***



### III.1. INTRODUCCIÓN A LAS NOVELAS DEL *ROMAN COMIQUE*

El estudio de las novelas intercaladas en el *Roman Comique* está íntimamente ligado al estudio y comprensión de la obra misma.

Con el *Roman Comique*, Scarron funde en una sola obra varias tendencias que habían caracterizado la novela de la primera mitad del Siglo XVII en Francia. Por una parte, se trata de una novela eminentemente barroca; desde este punto de vista, la característica fundamental es el carácter itinerante de sus protagonistas. Éstos son a su vez perfectos amantes, cual es la principal cualidad de los personajes que pueblan la novela heroica. Pero, frente a la idealización extrema del universo de ésta, el universo primero del *Roman Comique* se presenta a nuestros ojos como un mundo complejo y abigarrado, lleno de sórdidos contrastes y profundamente marcado por el incesante ruido, provocado, unas veces, por las voces y los gritos de los personajes; otras, por enfrentamientos entre ellos; otras, por la risa que caracteriza una parte del relato primero; risa desbordante de los personajes -provocada en la mayoría de las ocasiones por las bromas que padece Ragotin o por sus propias peripecias-, sobre la que el narrador insta una buena parte de la complicidad con el narratario, contagiado de este modo por dicho movimiento del espíritu. La risa explicaría, pues, una forma de entender el epíteto *Comique* que figura en el título. Estamos, pues, ante otro estilo narrativo que la crítica ha dado en llamar *realista*<sup>153</sup>.

Otra característica esencial de la obra es la de adoptar procedimientos típicos de las comedias de la época, lo cual nos lleva a otra posible interpretación del epíteto *comique*. Unido a ello se encuentra el hecho de que el relato primero narre las aventuras de una *troupe* de teatro.

De este modo, Scarron realizó una perfecta simbiosis no sólo de las tendencias narrativas que jalonaron la primera mitad del siglo XVII, sino también de los procedimientos teatrales de las comedias de capa y espada. Pero, además,

---

<sup>153</sup> Vid. Lever, (1981: 147-171) y Serroy, (1981: 23 y *passim*).

insertó cuatro novelas adaptadas del español en las que brillan las mismas técnicas y que contribuyen a dar una mayor dimensión al espacio novelesco.

El *Roman Comique* se abre, de este modo, para nosotros como una obra profundamente compleja y variopinta.

La misma estructura de la novela -por desgracia, inacabada- se articula siguiendo varios niveles de narración<sup>154</sup>. Por una parte, el relato primero, en el que la estructura dialógica de la novela provoca, en un primer momento, y acoge en su seno, después, los relatos segundos, ya homodiegéticos, ya heterodiegéticos, contados poco a poco por narradores segundos al resto de los personajes. En este sentido es importante señalar la predisposición a escuchar las historias y la preparación que se produce siempre en el capítulo anterior a las mismas.

El significado de las novelas que vamos a estudiar a continuación hemos de encontrarlo en el *Roman Comique* en donde Scarron las insertó, siguiendo con la técnica del relato intercalado, practicada por Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, por Cervantes en el *Quijote* y por Castillo Solórzano en *La Garduña de Sevilla*, entre otros. Pero además de las cuatro novelas contadas por narradores, en principio distintos del narrador primero<sup>155</sup> -y que podemos calificar de relatos heterodiegéticos-, la estructura dialógica misma sobre la que se construye la obra propicia igualmente la inserción de cinco relatos contados por sus propios protagonistas y que podemos calificar de homodiegéticos. A diferencia de los anteriores, éstos son interrumpidos por el curso de la acción y se extienden durante varios capítulos<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> Vid. Guichemerre, (1991: 137-144).

<sup>155</sup> *L'histoire de l'amante invisible*, ch. IX, I, contada por Ragotin; *À trompeur, trompeur et demy*, ch. XXII, I, contada por doña Inezilla; *Le juge de sa propre cause*, ch. XIV, II, contada por M. de la Garoffière y *Les deux frères rivaux*, ch. XIX, II, contada de nuevo por doña Inezilla.

<sup>156</sup> El relato de Destin ocupa el capítulo XIII, la parte central del capítulo XV y el capítulo XVIII de la Primera parte; el relato de La Caverne ocupa casi todo el capítulo III de la Segunda Parte; Angélique cuenta su rapto en el capítulo XI de la Segunda Parte y, finalmente, L'Étoile hace un breve relato sobre su rapto en el capítulo XIII de la Segunda Parte. Sobre el papel desempeñado por los personajes femeninos del *Roman Comique*, vid. Guiraud, (1978: 67-91).

Existe un equilibrio<sup>157</sup> en la extensión entre el relato primero y segundo y ello se debe, en nuestra opinión, al papel que este último desempeña en el seno mismo de la novela, cosa que intentaremos descubrir a lo largo de nuestro estudio.

Pero, en primer lugar, vamos a ver los juegos de correspondencias que se establecen entre los distintos relatos segundos.

A pesar de la diversidad sobre la que se construye el *Roman Comique*, podemos señalar que es la doble visión del espacio la que confiere unidad y cohesión a los diferentes niveles de narración. En efecto, el espacio en el que se desarrolla la acción es cambiante y, a la vez, es el lugar en el que los personajes desempeñan el papel que tienen asignado en el *theatrum mundi*<sup>158</sup>. Al espacio cambiante está ligada la movilidad espacial que, en el relato primero, vemos asignada a los personajes, por su condición de cómicos itinerantes; mientras que, en los relatos segundos, los personajes se desplazan movidos por una fuerza interior, en la mayoría de las ocasiones de corte trágico. En cuanto a la concepción barroca de la vida, observamos que condiciona doblemente la narración: por una parte, los protagonistas del relato primero son actores que se disfrazan tanto en la escena como en la vida real, y, por otra los protagonistas de los relatos segundos se disfrazan, se metamorfosean incluso, son víctimas del equívoco, en definitiva, pueblan ese universo doble en el que nada es verdad ni es mentira y en el que la máscara, la noche y el rapto envuelven vertiginosamente a los protagonistas.

Ya el comienzo mismo de la novela, con todo lo que tiene de narración, no deja de ser una aparición en el escenario de una parte de la compañía, cuyo grotesco aspecto los dispone, de entrada, a la representación<sup>159</sup>. Las referencias de

---

<sup>157</sup> Vid. Rousset, (1986: 70-72) y Ledesma, (1988: 106-110).

<sup>158</sup> A propósito de esta concepción de la vida como un teatro, dice. Rousset, (1954: 28): «...le théâtre déborde hors du théâtre, envahit le monde, le transforme en une scène animée par les machines, l'assujettit à ses propres lois de mobilité et de métamorphose. Le sol semble vaciller, les maisons se transforment en boîtes à surprise, les murs s'ouvrent comme des portants, les jardins et les fleuves prennent part aux jeux de la scène, deviennent eux-mêmes théâtre et décor.»

<sup>159</sup> En la justificación que Destin hace sobre el nombre de La Caverne lo compara con otros nombres de teatro como «la Montagne, la Valée, la Roze ou l'Épine» (RC, I, 533), a propósito de lo cual Serroy, en su edición del *Roman Comique* (1985:386), establece una relación con la obra de teatro escrita por G. de Scudéry en 1634, titulada *Comédie des comédiens*, donde se pone en escena a un grupo de actores, dos de los cuales se llamaban Belle-Fleur y Belle-Épine. De este

Destin a grupos de cómicos de la época, así como la improvisada actuación de *La Mariane* de Tristan l'Hermite, corroboran la idea del teatro en el interior de la novela<sup>160</sup>.

Esta dualidad de que hablamos se ve muy bien encarnada en el enigmático personaje de Destin, quien reúne todas las cualidades del héroe por excelencia y que es tan brillante actor como protagonista de novela de caballerías<sup>161</sup>. De hecho, irá acompañado de su espada para hacer frente a cualquier contratiempo (*RC*, I, 540).

Las frecuentes alusiones a actores y a dramaturgos de la época nos hacen ver que Scarron llevó a cabo una profunda simbiosis de varios niveles de realidad: por una parte, la suya propia y, por otra, la evocada en la ficción<sup>162</sup>.

Teatrales son también los discursos y gestos, tanto preliminares como siguientes, a la escucha de las cuatro novelas españolas<sup>163</sup>. Efectivamente, Ragotin

---

modo, Scarron nos anuncia el eco que se producirá en su novela de algunas comedias de la época, en este caso, de la de Scudéry, cuyo tema él reproduce en esencia. Ésta podría ser la primera explicación sobre la yuxtaposición en el título de la obra del adjetivo *comique* al sustantivo roman, que nos anuncia la dualidad en el empleo de los géneros literarios, de los cuales se hablará a lo largo de la obra -como veremos a continuación.

<sup>160</sup> Vid. las notas 11, 13 y 14 que Serroy introduce en la edición citada.

<sup>161</sup> Recordemos que, en un aspecto de la presentación que el narrador hace de este personaje, parodia a los caballeros, pues dice que llevaba «une épée qui estoit si longue qu'on ne s'en pouvoit aider adroitement sans fourchette» (*RC*, I, 533). Pues bien, esta espada, que podría recordarnos a la de Roldán, pone fin al primer combate de la novela: «La Rappinière, selon sa coustume, eut grande peur et pensa bien avoir quelque chose de pis, si Destin ne se fust généreusement jetté au-devant d'un coup d'espée qui luy alloit passer au travers du corps; il ne put pourtant si bien le parer qu'il ne reçust une légère blessure dans le bras. Il mit l'épée à la main en mesme temps, et en moins de rien fit voler à terre deux épées, ouvrit deux ou trois testes, donna force coups sur les oreilles et déconfit si bien Messieurs de l'embuscade que tous les assistants advouèrent qu'ils n'avaient jamais vu un si vaillant homme.» (*RC*, I, 538)

<sup>162</sup> En este sentido conviene destacar la comparación que el narrador hace de *La Rancune* con otros cómicos de la época y en la que posiblemente nos desvela su preferencia estilística: «Il trouvoit à redire en tous ceux de sa profession. Belloze estoit trop affecté, Mondory rude, Floridor trop froid, et ainsi des autres; et je croy qu'il eut aisement laissé conclure qu'il avoit esté le seul Comedien sans defect; et cependant il n'estoit plus souffert dans la troupe, qu'à cause qu'il avoit vieilli dans le mestier. Au temps qu'on estoit réduit aux pieces de Hardy, il jouoit en fausset, et, sous les masques, les rosles de Confidens, Ambassadeurs et Recors, quand il falloit accompagner un Roy, prendre ou assassiner quelqu'un, ou donner bataille; il chantoit une méchante taille aux Trios, du temps qu'on en chantoit, et se farinoit à la farce. Sur ces beaux talens-là, il avoit fondé une vanité insupportable, laquelle estoit jointe à une Raillerie continuelle, une medisance qui ne s'eupisoit point et une humeur quereleuse qui estoit pourtant soustenuë par quelque valeur.» (*RC*, I, 540-541). Vid. Velázquez (1983, *passim*).

debe comenzar varias veces la lectura de la *Histoire de l'Amante Invisible*, pues no consigue hacer callar al auditorio (RC, I, 552); del mismo modo, el aplauso unánime pone fin a la lectura de la misma (RC, I, 567). Doña Inezilla «qui estoit peut-estre la plus déliée Espagnole qui ait jamais passé les Pyrénées pour venir en France» (RC, I, 646) despierta, por el contrario, el interés entre todos los personajes y, a petición de éstos, se encarga de contarles las novelas *À trompeur, trompeur et demy* y *Les deux frères rivaux* que terminan con el regocijo del auditorio. Movimientos todos ellos propios de la *ceremonia teatral* que coinciden, precisamente, con el hecho de que en estas novelas adaptadas de Castillo Solórzano se conceda una especial preponderancia a la escena dialogada en perjuicio de los demás movimientos narrativos, como veremos en el estudio dedicado a cada una de ellas.

El espacio de recepción de las novelas constituye, pues, el espacio del espectador seducido por la lectura de historias de personajes nobles, que contrastan con los personajes cómicos del relato primero<sup>164</sup>, cuya identidad igualmente noble descubrimos en los relatos homodiegéticos.

Mención aparte merece la novela *Le juge de sa propre cause*, leída por Monsieur de la Garouffière solamente ante Destin con quien gusta de hablar de comedia y narración. Esta lectura en privado creemos explicarla en el hecho de que esta novela constituye un modelo de narración breve, como lo prueba también su estructura completamente divergente con respecto a la novela original de

---

<sup>163</sup> Vid. Rousset, (1986: 72).

<sup>164</sup> A este propósito Rousset (1986: 74-75) se expresa en los siguientes términos: «La condition de comédien, condition *basse* au XVIIe siècle, est indigne d'un véritable héros de roman; nous avons affaire à des héros qui se dégradent socialement, même s'ils persistent à se comporter en «honnêtes gens»; leurs sentiments sont plus nobles que leur état. Ils vivent sur deux styles, comme le roman de Scarron. Mais on sait que l'un des caractères du romanesque est de placer le héros dans une situation imméritée qui ne correspond pas à sa qualité native; nous rencontrons ici une forme un peu triviale du déguisement traditionnel dans le roman héroïco-galant, où l'on n'est jamais ce qu'on paraît être, où le prince se cache sous le simple chevalier, sous le modesde capitaine. Pas de princes, sans doute, dans le *Roman Comique*; en changeant de condition on tombe de moins haut, mais on tombe en se faisant comédien. (...) S'il (Scarron) ravale d'un côté ses héros dans une condition tenue pour inférieure, il réévalue de l'autre cette condition en la faisant vivre sans répugnance à des personnages dont il nous garantit de toutes manières, en particulier par le biais de leur confession personnelle, la dignité d'origine et les qualités morales.»

Zayas; en este sentido podemos considerarla una novela *ejemplar*, desde el punto de vista del arte narrativo.

A lo largo de esta Segunda Parte, proponemos el estudio narratológico comparado de estas cuatro novelas y de sus modelos españoles, lo que nos llevará a desvelar la técnica narrativa así como el estilo de Scarron.

### **III.2. DE LOS EFECTOS QUE HAZE AMOR A LA HISTOIRE DE L'AMANTE INVISIBLE.**

Al adaptar la novela *Los efectos que haze amor*, tercera de la colección *Los alivios de Casandra* de Castillo Solórzano, aportaba Scarron un fuerte contraste con el relato primero, compuesto por no pocos episodios cómicos y burlescos. Se trata de la primera novela intercalada en el *Roman Comique* y es contada por Ragotin; curiosamente, por el personaje sobre el que recaen la mayor parte de las burlas.

No nos encontraremos, sin embargo, con una novela burlesca, sino, todo lo contrario, con una historia cuyo tema principal, tanto en el original como en la versión de Scarron, es el amar sin saber a quién<sup>165</sup>. Es, por lo tanto, un amor elevado, de tintes puramente platónicos, el que surge en el protagonista tras la primera entrevista con una dama, cuyo rostro oculta con un velo. Esta forma de enamoramiento, así como el espacio en el que se desarrolla la acción ofrecieron sin duda a Scarron una serie de *topoi* que él podía tratar en una dirección, en muchos momentos diferente a la del original, y que será fundamentalmente la crítica contra la novela heroica. De ahí que la voz comprometida del narrador tenga una fuerte presencia a lo largo de esta primera novela.

Unos capítulos más adelante, en la «Histoire de Destin», personaje *cómico*, encontraremos el motivo del velo y algunos detalles espaciales propios de la novela heroica. Es éste el primer ejemplo del juego de correspondencias que se establece entre los distintos relatos segundos y de la ambigüedad en su utilización.

---

<sup>165</sup> A propósito de dicho tema, *vid.* Rousset, (1976: 167-179) y (1981: 189-197).

### **III.2.1. Las macrosecuencias narrativas**

1. Don Carlos de Aragón/Dom Carlos d'Aragon destaca en unas justas en Nápoles.
2. Un día una dama enmascarada habla con él.
3. Comienzan a relacionarse a través de una celosía.
4. Una noche, mientras Don Carlos/Dom Carlos habla con su dama, es raptado por unos hombres enmascarados y conducido a una quinta.
5. Allí recibe los favores de una bella dama, que resulta ser la princesa Porcia/ la princesse Porcia.
6. Al cabo de unos días, ésta le descubre que es la dama enmascarada. Justo después se casan.

Ésta es *grosso modo* la historia de las dos novelas. No abordaremos aquí la microsecuenciación, debido a que la progresión de los hechos es muy similar en ambas y que el orden del relato coincide con el de la historia.

Este primer acercamiento a los textos nos muestra que Scarron se propone seguir fielmente su modelo en lo que a la articulación del relato con respecto a la historia se refiere; sin embargo, la velocidad de las dos novelas no es la misma; prueba de ello es la extensión: el relato original es más largo que el adaptado, porque se hace una descripción prolija de la evolución del sentimiento amoroso en los amantes; asimismo, los lugares son más explotados en cuanto a la descripción y la acción, como después veremos.

### **III.2.2. Progresión temporal**

Por las razones anteriormente expuestas, omitiremos aquí el estudio del orden del relato. Diremos, no obstante, que esta progresión lineal de las macrosecuencias depende directamente del tema de las novelas, en el que subyace el descubrimiento de la dama escondida tras su máscara y la confusión con la que

ésta juega para ocultar su personalidad. Ambos artificios mantienen el suspense en el personaje y en el narratario y hacen obligada la linealidad narrativa.

### **III.2.2.1. Duración**

Proponemos en este apartado el estudio de la pausa descriptiva, de la elipsis y de la escena, con la excepción del sumario, ya que, por una parte, la acción transcurre en un período de tiempo restringido, y, por otra, el interés de los narradores está centrado en la evolución interna de los protagonistas.

#### **III.2.2.1.1. Pausa descriptiva**

Siguiendo con la tendencia común a las novelas de la época, *Los efectos que haze amor* se abre con el desarrollo tópico del *urbis encomium*, que supone una breve descripción, cuya ausencia en la adaptación hemos de destacar:

Napoles, opulentissima Ciudad, de quanto ay criado, insigne por su nobleza, poderosa por sus riquezas, celebre por sus ingenios, y aplaudido en todo el Orbe por la beldad de sus damas. (AC, 62)

Se trata, según E. Rodríguez (1979: 95-95), de una secuencia cero cuyo fin es la verosimilitud, pues ofrece la ubicación geográfica exacta; por otra parte, esta secuencia cero establece un primer contacto narrador-narratario.

El comienzo de la *Histoire de l'amante invisible* se hace *ex abrupto*:

Dom Carlos d'Aragon estoit un jeune Gentil-homme de la maison dont il portoit le nom... (RC, I, 552)

Esta breve descripción del lugar en el original va seguida de la del protagonista que, como era generalmente preceptivo, reúne las mejores cualidades:

Era don Carlos de edad de veynte y quatro años, de lindo talle, hermoso rostro, proporcionados miembros, muy discreto, musico, Poeta, y grande hombre de a cauallo en las dos sillas, (AC, 62-63)

En tal presentación puramente externa y estereotipada del personaje podemos apreciar una correspondencia con la moral social barroca<sup>166</sup>.

A pesar de que la novela original es más abundante en descripciones que la adaptación, el talento creador de Scarron lo lleva a disentir bastante a menudo de la obra española, ya sea para suprimir descripciones, ya para insertarlas de su propia cosecha. Así, en esta novela, en que se nos presenta una crítica de la novela heroica de la época, se saca partido a cualquier detalle en aras de dicha crítica. Veamos esta cita tan conocida por los críticos de Scarron:

Je ne vous diray point si les flambeaux que tenoient les Demoiselles estoient d'argent; c'est pour le moins: ils estoient plus tost de vermeil doré cizelé, et la salle estoit la plus magnifique du monde, et, si vous voulez, aussi bien meublée que quelques appartemens de nos Romans, comme le vaisseau de Zelmande dans le Palexandre, le palais d'Hibraim dans l'Illustre Bassa, ou la chambre où le Roy d'Assyrie receut Mandane, dans le Cyrus, qui est sans doute, aussi bien que les autres que j'ay nommez, le livre du monde le mieux meublé. (RC, I, 559)

A través de esta lítote, el narrador inventa aquí una descripción de una estancia de la residencia de la dama invisible. Aunque la descripción en sí es bastante breve, las comparaciones con las novelas citadas, por una parte, la completan, y por otra, cumplen con esta función crítica a que aludíamos de la novela heroica de la época<sup>167</sup>.

Encontrar amplios pasajes exclusivamente descriptivos es bastante difícil; lo que sí hallamos son fragmentos narrativos salpicados de frases descriptivas:

---

<sup>166</sup> Vid. E. Rodríguez, (1979: 135-136).

<sup>167</sup> Tal utilización irónica de la intertextualidad no se repite en el relato que unos capítulos más adelante Destin hace de su pasado: «Nous traversasmes une sale bien meublée, au sortir de laquelle j'entray le premier dans une chambre fort magnifique...» (RC, I, 588)

y entrò en una hermosa quadra colgada de ricas telas, conforme a ellas; era una cama, y un dosel que estaua junto a ella, alli se desnudò ayudado del enano (...) quando se abrio una puerta, y por ella entraron dos damas con diferentes vestidos que las que les auia visto la noche antes, pero con sus mascarillas en los rostros, una dellas venia cargada con una toalla, la otra en un açafate de plata traia una delgada, y bien guarnecida camisa, y calçoncillos con todo lo necessario de ropa blanca para traer aquel día (...) descubrio don Carlos la vandeja, quitando la toalla, tellez della, y vio que le traían un rico vestido de color, era de lama noguerada, bordado de oro riquissimamente, (...) (AC, 76)

Los puntos suspensivos indican el inicio de pequeños pasajes narrativos. En la adaptación todo queda reducido a una breve frase:

Deux Demoiselles masquées et un Nain masqué, après avoir dressé une superbe toilette, le vinrent deshabiller, (RC, I, 560)

La descripción de estos ricos espacios abunda en la presentación del personaje en el que se reúnen las mejores cualidades admitidas por la sociedad de la época. Ahí radica su interés.

La descripción de la finca llega a confundirse con la de los ropajes en el original:

fue lleuado de aquel aposento a otro quarto passando por una espaciosa galeria que caía a un ameno jadin curiosamente adornada de valientes pinturas hechas por los mejores pinceles de Italia, y de ricos escritorios de todas suertes, de alli entraron en una espaciosa sala colgada de costosos brocados y telas (...) en esta estaua un dilatado estrado, cubierto con una rica alfombra turca de seda, y oro, sobre ella auia cinquenta almoadas de tela carmesi bordadas de plata, un dosel de lo mismo con dos bofetes de plata correspondientes en los lados del estrado (...) quando vio salir de otra pieça vezina a aquella una dama vestida con grandissima gala, su traje era una saya grande de lama blanca, y flores de oro tomados los perfiles con negro, que hazian salir mas las flores; el adorno del tocado era superior: cubierto su hermoso cabello con ricas perlas, y el pecho con una costosissima cadena de diamantes de quien pendian dos joyas guarnecidas dellos, que deslumbrauan a quien los miraua, trahia el rostro cubierto... (AC, 77)

Esta prolija descripción de adornos y del espacio contrasta con la adaptación en la que más que de descripción debemos hablar de narración con pinceladas descriptivas, pero hemos de decir que éstas no son inocentes sino que están puestas al servicio de la intención satírica del narrador, muy marcada aquí contra la novela heroica de la época:

Jamais notre Espagnol n'avoit veu une personne de meilleure mine que cette Urgande la déconnue. (...) Tout ce qu'il avoit veu de beau dans la salle et dans la chambre dont je vous ay desja parlé n'estoit rien en comparaison de ce qu'il trouva en celle-cy, et tout cela recevoit encore du lustre de la Dame masquée. Ils passerent sur la plus riche estrade que l'on ait jamais veuë depuis qu'il y a des estrades au monde. L'Espagnol y fut mis en un fauteuil, en dépit qu'il en eust; et la Dame s'estant assise sur je ne sçay combien de riches carreaux vis-à-vis de luy, elle luy fit entendre une voix aussi douce qu'un clavecin,... (RC, I, 561)

La comparación de la dama invisible con Urganda continúa la parodia de la novela de caballerías que iniciara Cervantes. El superlativo en grado absoluto acompañado de una subordinación temporal «la plus riche estrade que l'on ait jamais veuë depuis qu'il y a des estrades au monde» produce un efecto cómico, así como la frase «je ne sçay combien de riches carreaux».

Un poco más adelante, la dama descubre su rostro, dando así ocasión al protagonista a contemplar su belleza:

y descubrió un cielo abreuiado, assi lo juzgò don Carlos, en el hermoso espacio de una proporcionada, y blanca frente, descubrió dos yris de bruñido azauache, arcos con que amor assegurara mas rendimientos que con el instrumento corbo con que rinde las almas: eran estas adorno de dos hermosos ojos negros, y rasgados, de quien el mayor planeta podia pedir prestadas luzes, las mexillas vertian purpura y nieue, con una diuina mezcla, tal que la naturaleza se admirò quando

elle se demasqua et fit voir à Dom Carlos les cieux ouverts ou, si vous voulez, le ciel en petit, la plus belle teste du monde, soustenuë par un corps de la plus riche taille qu'il eust jamais admirée; enfin, tout cela joint ensemble, une personne toute divine. A la fraischeur de son visage on ne luy eust pas donné plus de seize ans; mais à je ne sçay quel air gallant et majestueux tout ensemble, que les jeunes personnes n'ont pas encore, on connoissoit qu'elle

formò tal obra de sus manos; diuidia sus hermosos campos una proporcionada linea, realce hermoso de sus bellos primores, en cuya vezindad capeauan las perfecciones de un clavel diuidido, tal era su hermosissima boca, de su librea se vistieron las bellas guardas de dos hilos de perlas mas perfectas que las que engendra el Sur, la barba no desdezia de lo pintado, antes era hermoso aumento de sus diuinas perfecciones, era atlante deste breue cielo una hermosa, y gentil coluna cristal, tal era su diuina garganta, adornada con el esmalte de unas graciosas venas que formauan unos rasgos de zafir, caracteres con que el amor escribio que era este diuino sugeto el non plus ultra de la beldad, (AC, 78-79)

pouoit estre en sa vingtiesme année.  
(RC,I,562)

En tal descripción canónica de la belleza de la dama encontramos la larga huella del platonismo que continúa en la novela del seiscientos. El continuo empleo de metáforas del original forma parte de la tan usada topística imaginativa del Barroco en la descripción de la mujer. Este «non plus ultra de beldad» es la imagen de la belleza femenina idealizada, cuya ornamentación física desemboca de nuevo en el estereotipo. La riqueza culterana del lenguaje del original, tan criticada por los traductores franceses de la época, es sustituida por unos sencillos superlativos en los que la tradición platónica se hace menos presente. En ambos casos asistimos, no obstante, a la presentación de un modelo de sociedad aristocrática, cuyas principales virtudes son belleza, virtud, nobleza y riqueza<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> Vid. el estudio de Laspéras (1987: 301-373) sobre los personajes de la novela española del seiscientos.

### III.2.2.1.2. Elipsis

En este apartado vamos a estudiar las elipsis implícitas y explícitas de las dos novelas. Se trata de un movimiento narrativo que produce sobre el ritmo un efecto contrario al de la pausa descriptiva y la escena dialogada.

En *Los efectos que haze amor* nos encontramos con una elipsis implícita en el comienzo de la novela, puesto que el narrador habla de la convocatoria de una justa real, y en el siguiente párrafo nos dice:

Llegóse el señalado dia para la justa, ... (AC, 62)

Una indicación temporal de frecuencia sirve también para explicitar un período de tiempo elidido. Podemos citar los siguientes ejemplos:

Bien se passarían ocho dias en que don Carlos no tuuo recaudo... (AC, 65)

...a otra noche hallò en la misma reja a su encubierta señora... (AC, 68)

En este estado tenia don Carlos sus amores quando una noche en un sarao que se hazia en Palacio... (*Id.*)

...en esto estuuu discurriendo un largo espacio, hasta que boluieron dos damas... (AC, 76)

...en estas sospechas haziendo discursos se passò tres dias en la quinta... (AC, 80)

Es éste un movimiento narrativo de escaso alcance, dado que se trata de una historia de corta duración y que, además, el narrador sigue cronológicamente el desarrollo de la acción, abundando sobre todo en los diálogos. Por lo tanto, según hemos podido ver en los ejemplos, los períodos de tiempo elididos son bastante cortos.

Por lo que respecta a la *Histoire de l'amante invisible*, podemos señalar más o menos los mismos ejemplos:

Il fut bien huict jours sans avoir des nouvelles de la Dame... (RC, I, 554)

Leur conversation dura encore quelque temps... (RC, I, 556)

Il sortit de la ville, et au bout d'une heure, il entra dans une superbe maison... (RC, I, 559)

À quelque temps de là, des officiers masquez et fort bien vestus vinrent mettre le couvert... (RC, I, 560)

Enfin, après un combat intérieur, qui dura assez longtemps pour mettre en peine la Dame du Palais enchanté... (RC, I, 562)

La menor duración de la adaptación afecta también a la elipsis, aunque también este hecho puede ser una consecuencia de un deseo explícito del narrador:

Je ne sçay si la nuict fut longue à venir; car comme je vous ay desja dit, je ne prends plus la peine de remarquer ny le temps ny les heures... (RC, I, 565)

En efecto, esta constante crítica mantenida contra la novela heroica, ejemplo de las más fecundas narraciones, hace que la novela original sea condensada considerablemente a todos los niveles.

### **III.2.2.1.3. Escenas**

En estas novelas de la máscara y del suspense, lo prioritario para los narradores es mostrar el diálogo de sus personajes en el que descubriremos el código lingüístico de la aristocracia. Aquí también observamos en la adaptación la misma tendencia a la condensación del original.

Así, en el primer encuentro de D. Carlos con la dama enmascarada se establece un largo diálogo entre ambos, omitido del siguiente modo por el narrador de la adaptación:

l'une desquelles luy dit cecy, ou quelque chose qui en approche...(RC, I, 553)

Tal no querer saber todo lo dicho marcará los diálogos en la *Histoire de l'amante invisible*, en donde predomina una mezcla de diálogo y estilo indirecto.

Este primer diálogo de que hablamos termina pronto con una intervención directa del narrador en los siguientes términos:

Ils se dirent encore cent belles choses, que je ne vous diray point, parce que je ne les sçay pas et que je n'ay garde de vous en composer d'autres, de peur de faire tort à Dom Carlos et à la Dame Inconnue,... (Id.)

Esas *cent belles choses* que irónicamente omite el narrador constituyen en el original una bonita declaración de amor por parte de la dama enmascarada que lanza un desafío a don Carlos:

...porque entre tanta hermosura como ay en Napoles, no es possible que no aya quien trate de fauoreceros, a auerlo vos solicitado, muchas hallaredes, que se holgaran de que las siruierades; poco cuesta una lisonja, dixo don Carlos, y assi vos con la que me dezis quereys dar algun aliento a mi desconfiança; yo viuo con tanta de conocer lo poco que valgo, que no me admiro de no hallar quien se acuerde de mi, a creeros lo que me dezis, replicó la dama, yo os diera un buen empleo, tal, que por lo menos os amara, estimando vuestras partes; ya os suplico, dixo don Carlos, que no me hagays fauor tan en daño vuestro; esto digo, porque en tanta gala como en vos veo, no assienta bien el nueuo oficio de que os quereys valer: esso direys, dixo ella, por no me agradecer el ofrecirme a seruiros: no digo tal, replicò, que muy de agradecido me precio, sino porque desseara, que dexandoos de interceder por mi, os acordaredes de fauorecerme, que es lo que me podia estar mejor (...) una cosa quiero que me digays (dixo don Carlos) y es si soys forastera ò natural de Napoles? para lo poco que nos hemos tratado dixo ella, es esso mucho pedir, (...) yo soy a quien aueys parecido bien justando, torneando, y en la sortija (...) ya abrà ocasion, en que nos veamos otra vez, dijo ella, y creedme que yo la busque presto...(AC, 64-65)

En la segunda escena dialogada entre ambos amantes, el protagonista de la adaptación utiliza un lenguaje más directo y agresivo que el del original, quien guarda mejor el decoro. El lenguaje constituye así su otro gran ornato:

buena quenta aueys dado de vuestro valor,  
dixo don Carlos, pues con arrogancia  
desafiays, y con recelo rehusays el salir,  
no fio mucho de vuestro esfuerço, pues tan

Vous n'estes qu'une fanfaronne, luy  
dit Dom Carlos; vous deffiez avec  
insolence et vous vous cachez huit  
jours pour ne paroistre qu'à une

couardemente procedeys (AC, 65)

fenestre grillée (RC,I,554)

Sigue después un tono similar y, como el anterior diálogo, éste también es más escueto en la adaptación que en el original.

A la siguiente noche, vuelve a repetirse esta escena en el mismo lugar, pero esta vez el original resulta más escueto que la adaptación:

otra noche hallò en la misma reja a su encubierta señora, que le recibio con mucho gusto, y tratandose de varias cosas entre las que don Carlos le oyò, fue advertirle que no anduiesse solícito en averiguar quien era, porque al mismo punto que lo emprendiesse otra vez la vendria a perder, (AC, 68)

...Dom Carlos se trouva le lendemain à son poste. L'Invisible estoit desja au sien. Elle luy demanda s'il n'avoit pas esté bien embarrassé de la conversation passée, et s'il n'estoit pas vray qu'il avoit douté de tout ce qu'elle avoit dit. Dom Carlos, sans respondre à sa demande, la pria de luy dire quel danger il y avoit pour elle à ne se montrer point, puisque les choses estoient égales de part et d'autre et que leur galanterie ne se proposoit qu'une fin qui seroit approuvée de tout le monde.

Le danger y est tout entier, comme vous sçaurez avecque le temps, luy dit l'Invisible; contentez-vous, encore un coup, que je suis veritable et que, dans la relation que je vous ay faite de moy-mesme, j'ay esté tres modeste. Dom Carlos ne la pressa pas davantage. Leur conversation dura encore quelque temps; ils s'entredonnerent de l'amour encore plus qu'ils n'avoient fait et se separerent avecque promesse de part et d'autre de se trouver tous les jours à l'assignation. (RC,I,556)

En esta nueva escena de los amantes, observamos que el narrador de la adaptación abunda más en el diálogo, aunque sea en su mayor parte en estilo indirecto, y ofrece también algunos detalles acerca de los gestos.

La siguiente escena entre el caballero y la encubierta se desarrolla de manera más detallada en el original que en la adaptación:

...alli le preguntó a don Carlos lo que auia auido en el sarao, y el le dió quenta de las damas que el conocia, que assistieron en el de, de las galas que lleuauan, de como auian dançado, y quien mas ayrosa reseruando su relacion tratar de las damas forasteras, por no las conocer: solo dixo como le tocò el dançar con la señora Iulia hija del Marques de Sant Angelo; aqui le hizo la encubierta muchas preguntas, acerca de si dançò con mucho gusto, si huuo ocasion de hablar despues con ella y otras cosas, en que mostrò algunas vislumbres de celos (...) al fin ella dissimulò quanto pudo, y estuuu con el mas gustosa que en lo interior estaua (...) no dexò don Carlos tambien de tener poco gusto, aunque lo dissimulò de que esta dama no fuesse de las que assistieron en el sarao, por donde la juzgaua de menos calidad que ella auia publicado, y començò con esto a temer de ella engaños (AC, 70)

Sa Dame, qui y estoit desja, luy demanda des nouvelles du bal, encore qu'elle y eut esté. Il luy dit ingenuement qu'il avoit dansé plusieurs fois avecque une fort belle personne et qu'il l'avoit entretenue tant que le bal avoit duré. Elle luy fit là-dessus plusieurs questions qui découvrirent assez qu'elle estoit jalouse. Dom Carlos de son costé, luy fit connoistre qu'il avoit quelque scrupule de ce qu'elle ne s'estoit point trouvée au bal et que cela le faisoit douter de sa condition (...) Ils se separerent là-dessus, luy fort en doute s'il la devoit croire, et elle un peu jalouse de la belle personne qu'il avoit entretenue tant que le bal avoit duré. (RC, I, 557)

La importancia de estas escenas, desarrolladas en estilo indirecto, hemos de verla en el hecho de que, a través de ellas, el narrador nos informa de nuevo acerca del buen linaje del protagonista que, desplegado hacia el exterior, asiste a un sarao de aristócratas.

Un nuevo encuentro de don Carlos/Dom Carlos con dos damas enmascaradas da lugar a otra escena en la que una de ellas se aparta con el protagonista a una capilla y le hace una declaración de amor que es más directa en el original que en la adaptación. Además de este dato, hemos de destacar que esta escena confunde más aún al protagonista y aumenta la intriga de las novelas:

...Mi verguença me a costado este arrojamiento y quiero que de mi sepays que ni en calidad, belleza, ni estado me excede: con esto os quedad con Dios que estoy cierta que no me abreys de satisfacer, sino confessar que esto es verdad, y bueluoos a admitir de lo que he ofrecido, y que os à de costar caro lo que emprendistes, no atendiendo a mis acciones, que eran todas guiadas a que conocierades mi amor, (AC, 71)

...C'est moy qui suis jalouse de votre Fantosme, qui trouve mauvais que vous luy parliez; et puisque je me suis déclarée, qui vais si bien luy rompre tous ses desseins que j'emporteray sur elle une victoire que j'ay droit de luy disputer, puisque je ne luy suis point inferieure ny en beauté, ny en richesses, ny en qualité ny en tout ce qui rend une personne aimable; profitez de l'avis si vous estes sage. (RC,I,558)

La escena del rapto de don Carlos a manos de cuatro hombres enmascarados, es muy similar en ambas novelas y no la vamos a transcribir aquí. Sin embargo, al final de esta escena se le ofrece a don Carlos en el original una explicación de su rapto, que no se recoge en la adaptación:

...diziendole, esta venida señor don Carlos no ha sido para ofenderos sino para seruiros, verdad es que os abrà sido de enfado priuandoos de vuestro gusto, mas aqui se os desea dar con mas cuydado, y menos engaño, perdonad la violencia, y creed que ha sido esta orden de quien bien os quiere, y de quien fuistes amenazado el otro dia, que desea que conozcays su voluntad, ya que sin aduertencia no abreys querido conocer los afectos della, en sus ojos, y acciones, con esto sin aguardar respuesta, le dexaron a oscuras... (AC, 73)

El diálogo sigue caracterizando la novela de Castillo Solórzano frente a la adaptación de Scarron. Así, en el original se rompe el silencio en la quinta, a la que había sido conducido don Carlos antes de la cena por parte de una sirvienta que lo invita a cenar; nada de esto aparece en la adaptación.

Algo más significativo, sin embargo, para la comprensión de la novela es la letra que se introduce en el original después de la cena, que explica la voluntad de la persona que ha raptado a don Carlos. Se trata de un intermedio lírico o «zona de descanso de la acción» (E. Rodríguez, 1979: 153) que puede facilitar la comunicación entre los amantes:

Afligido coraçon  
poco tu firmeza alcança  
quando sufre tu esperança  
martirios de dilacion.  
En lo firme de un querer  
bien te puede tolerar  
las penas del desear  
por glorias del merecer;  
ten firmeza coraçon  
que quien perseuera alcança  
quando sufre la esperança  
martirios de dilacion. (AC, 74)

Justo después, y en la misma línea que la letra anterior, sigue un romance (AC, 75-76) que no vamos a transcribir aquí. El narrador de la adaptación resume con unas breves frases estas escenas:

Tout en fut magnifique; la Musique et les cassolettes n'y furent pas oubliées, (...). La Musique dura encore quelque temps apres le souper. (RC, I, 560)

Una breve escena dialogada en estilo indirecto aparece, no obstante, en la adaptación. De ella debemos destacar la manera en que el narrador lleva a cabo la

implicación del narratario en la manipulación irónica del relato. Un nuevo pequeño intertexto nos mantiene en aviso contra la novela heroica:

Ne disons point, si vous voulez, ce qu'il fit jusqu'au disner, qui valut bien le souper, et allons jusqu'à la rupture du silence que l'on avoit gardé jusques à l'heure. Ce fut une Demoiselle masquée qui le rompit, en luy demandant s'il auroit agreable de voir la maistresse du palais enchanté. Il dit qu'elle seroit la bienvenue. (*RC*, I, 560-561)

Este preámbulo dialogado al encuentro de Dom Carlos con la dama no existe en el original en donde nos encontramos con una rica descripción de vestidos y estancias, como hemos visto más arriba.

Una nueva escena dialogada se inaugura cuando la dama empieza a hablar a Dom Carlos; de nuevo el narrador insiste en que no transcribe exactamente tal cual se dijo:

en luy disant à peu près ce que je vais vous dire (*RC*, I, 561)

Consecuencia de ello es que el discurso que sigue a esta frase previa es más breve en la adaptación que en el original. En efecto, Scarron nos da la sensación de resumir todo en esta novela, escogida tal vez por sus conexiones con la novela de caballerías y sentimental y de la que no le interesa tanto hacer una transposición cuantitativa sino cualitativa del texto; de ahí que vaya a lo fundamental y que después introduzca un discurso acerca de lo que no va a decir y que sí se dice en la novela sentimental de la época.

Los discursos de las dos damas en ambas novelas son en esencia similares y no los vamos a transcribir aquí; sin embargo, en el de don Carlos el narrador de la adaptación introduce cambios notables:

...y assi respondio, hallome tan obligado con el fauor presente, y tan prendado por otra parte del que he recibido de quien vos sabeys, que, no sè que puede responderos, porque quisiera en este punto boluerme

Je ne vous puis nier, Madame, que je ne fusse trop heureux de vous plaire, si je le pouvois estre assez pour pouvoir vous aymer. Je voy bien que je quitte la plus belle personne du

dos personas para satisfacer con las dos obligaciones, una costumbre continuada no me negareys que ha menester tiempo para que mude de habito, confieso que a los principios del primero empleo, me era de algun desabrimiento que me significasse su amor quien queria pagas (...) y sus agasajos y fauores echaron tales raíces en mi voluntad, que aora dudo, aun con lo que veo, de variar el gusto (perdonad si os ofendo ...) (AC, 79)

monde pour une autre qui ne l'est peut-estre que dans mon imagination, Mais, Madame, m'auriez-vous trouvé digne de votre affection si vous m'aviez crû capable d'estre infidele? Et pourrois-je estre fidele si je vous pouvois aymer? Plaignez-moy donc, Madame, sans me blasmer ou plus tost, plaignons-nous ensemble, vous de ne pouvoir obtenir ce que vous desirez et moy de ne voir point ce que j'ayme. (RC, I, 562)

Vemos que el protagonista de la novela original habla de manera menos directa que el de la version de Scarron y se muestra asimismo más respetuoso con la dama, ya que llega hasta pedirle perdón por no poder amarla. Frente a esta actitud, nos encontramos con la de Dom Carlos quien le plantea abiertamente a la dama el tema de la fidelidad. Es decir, algo que en el original queda implícito se explicita en la adaptación, llevando así la propuesta de la dama a un tema que de ella se desliga.

Esta respuesta negativa de los protagonistas desata la rabia en las damas y da lugar a otra escena, en estilo directo, en el original, y en estilo indirecto salpicado de gestos, en la adaptación:

...nunca pensè don Carlos que mis agasajos, y el auerme declarado con vos tuuiera el efecto que veo, pues aun si quiera por consuelo mio auia de obrar la cortesia, lo que vengo a sacar de aqui es, que me valiera mas auerme declarado por tercera persona antes que descubiertamente ohir desengaños de vuestra boca, tened muy en hora buena la voluntad que dezis a esta dama, si bien no merecida por su parte, pues tan poco os a

Elle revint à la charge plusieurs fois: à bien attaqué, bien deffendu. Enfin, elle en vint aux injures et aux reproches et luy dit:  
Tout ce que fait dire la rage  
Quand elle est maistresse des sens,  
et le laissa là, non pas pour reverdir,  
mais pour maudire cent fois son malheur, (RC, I, 562)

sabido obligar, pero ay dichas en personas como en esta, que con el desden enamoran, yo con el agasajo ofendo, pero creed que la reclusion en que estays sin salir de aqui abreys de tener hasta que el habito de gozarla os mude el intento; (AC, 79)

La siguiente escena dialogada entre don Carlos/Dom Carlos y la dama tiene lugar un poco más adelante y como siempre es ésta -que ya sabemos, por la carta que él ha recibido, que se trata de la Princesa Porcia- quien rompe el silencio. En líneas generales, los diálogos transmiten la misma información, motivo por el cual no vamos a transcribirlos aquí, pero, como siempre, el original es mucho más amplio que la adaptación.

Una vez liberado el protagonista de este encierro en casa de la Princesa Porcia, va a ver a su dama encubierta, con lo que empieza una nueva escena dialogada que de manera irónica el narrador omite:

Ils se dirent mille choses si tendres que j'en ay les larmes aux yeux toutes les fois que j'y pense. (RC, I, 565)

Varias escenas más, en estilo directo, en el original, y en estilo indirecto, en la adaptación, nos conducen hasta el final de las dos novelas.

Podemos concluir este apartado diciendo que el uso del estilo indirecto en las escenas dialogadas es una tendencia general en esta novela de Scarron, mientras que la versión española transpone, por lo general, de forma directa los discursos de los protagonistas. Como ya hemos señalado anteriormente, las escenas tienen una mayor longitud en el original que en la adaptación. La diferencia de extensión confiere a éstas un tiempo distinto, a pesar de que las indicaciones temporales sean básicamente las mismas. Queremos decir que en el original el tiempo parece detenerse en las escenas; a ello contribuye no sólo el hecho de que los diálogos sean más largos sino también el que vayan

acompañados de hermosas descripciones. La escasa presencia de las mismas en la adaptación la aligera hasta tal punto que pensamos que el tiempo fluye de manera más alada. Y, de hecho, es cierto que si bien en el diálogo el tiempo de la historia y el tiempo del relato coinciden, con el estilo indirecto esto no ocurre, ya que son voces que se nos presentan a través de la voz del narrador, quien, como hemos visto, muchas veces resume.

#### **III.2.2.1.4. Frecuencia**

Señalaremos aquí las indicaciones temporales más destacadas de las dos novelas que ponen de manifiesto las relaciones de frecuencia entre la historia y el relato, completando, de este modo, el estudio de la categoría del tiempo narrativo.

Ya en la primera, hay diferencias entre el original y la adaptación. Dichas diferencias conciernen a la concreción del hecho aludido:

entrò un día don Carlos en Santiago de los Españoles, que está en su quartel, y despues de auer oído alli Misa, al querer salirse fue llamado de quatro bizarras damas...(AC, 63)

Le lendemain d'une course de bague dont il avoit emporté l'honneur, le Vice roy permit aux Dames d'aller par la ville, déguisées, (...) Ce jour-là Dom Carlos s'habilla le mieux qu'il pût et se trouva avecques quantité d'autres Tyrans des coeurs dans l'Eglise de la galanterie. (RC, I, 552)

En este caso concreto, Scarron delimita con más exactitud el primer encuentro de dom Carlos con las damas enmascaradas. Dicha delimitación llega incluso a acortar el tiempo de la diégesis, ya que el encuentro se produce justo al día siguiente de las justas. En el original se habla de «un día», y se cae en una imprecisión temporal que nos hace pensar que hay un período de tiempo, aunque no muy largo, elidido; con lo que, en este caso, el tiempo de la historia y el del relato no coincidirían.

La segunda indicación temporal la encontramos un poco más adelante y la coincidencia entre el original y la adaptación es más cercana, aunque no del todo exacta:

Continuava este cauallero la casa de la conuersacion, dode se jugaua todas las noches, esta era de un Capitan (...) quando don Carlos no jugaua salia todas las noches a una hora para yrse a su posada (...) Pues como una noche saliesse de la casa del juego a cosa de las diez de la noche al passar por una calle... (AC, 65)

Cependant il alloit tous les jours se divertir chez un Capitaine d'Infanterie, où plusieurs hommes de condition s'assembloient souvent pour jouer. Un soir, qu'il n'avoit point joué et qu'il se retiroit de meilleure heure qu'il n'avoit accoustumé, il fut appellé par son nom...(RC, I, 554)

En el ejemplo siguiente la omisión de un día en el original produce una nueva sensación de rapidez:

El siguiente dia don Carlos se levantò con cuydado de saber quien viuia en aquella casa (...) a otra noche hallò en la misma reja a su encubierta señora (AC, 67-68)

Dom Carlos se trouva le lendemain à son poste. L'Invisible estoit desja au sien. (RC, I, 556)

Este desvío no termina aquí sino que sigue y supone una abreviación del tiempo tanto en la historia como en el relato de la adaptación; veamos por qué<sup>169</sup>:

a otra noche hallò en la misma reja a su encubierta señora (...) muchas noches fueron las que se hablaron en aquel puesto y en todas mostrò don Carlos su obediencia (...) En este estado tenia don Carlos sus amores quando una noche en un sarao que se hazia en Palacio acertò a

Le jour d'après il y eut un grand bal chez le Vice roy. Dom Carlos espera d'y reconnoistre son Invisible et tascha cependant d'apprendre à qui estoit la maison (...) A la sortie du bal il s'en alla à la haste en son logis prendre des armes, et de son logis à sa

---

<sup>169</sup> Señalamos aquí que, en la cita del original que viene a continuación, hemos detectado un error en la numeración de páginas consistente en un salto de la página número 60 a la número 70.

tener asiento cerca de una dama hermosissima (...) con esto se fue a su posada donde mudando otras galas se puso en habito de noche para acudir a su visita, aunque tarde (...) el dia siguiente despues del sarao entrando don Carlos en un Monasterio a Missa llegaron el y dos damas a un tiempo a tomar agua bendita (AC, 58-70)

fatale grille (...).Le lendemain, Dom Carlos, estant allé ouïr la Messe en je ne sçay quelle eglise, presenta de l'eau beniste à deux dames masquées (RC, I, 556-557)

Las referencias temporales en el original son mucho más abundantes y, como hemos visto, no aluden a distintos momentos del día sino a diferentes días, presentados no en su aspecto singular sino iterativo; con lo cual el tiempo de la historia se amplía ostensiblemente en el original con respecto al de la adaptación, en donde no sólo no hay ningún índice de frecuencia en este pasaje sino que además todo se resume a dos días. Por otra parte, hemos de decir que en la adaptación Dom Carlos aprovecha el sarao para hacer las indagaciones pertinentes sobre la casa en cuya reja habla con su dama, algo que en el original ocupa todo un día de la vida del protagonista, según hemos visto más arriba.

En el siguiente pasaje hay una coincidencia casi exacta en el tiempo del relato en las dos novelas, con la salvedad de que una indicación temporal de la adaptación «le reste du jour»- explicita lo que en Castillo Solórzano queda implícito:

y acudiendo a su posada, començò a solas a discurrir quien seria aquella dama (...) el se determinó yr a verse aquella noche con la encubierta, y assi llegada la hora acostumbrada (...) en lo mejor de la conuersacion estauan quando llegaron a aquel puesto quatro hombres emboçados (...) durò el caminar cosa de una hora, y al cabo deste tiempo parò la carroça en frente de una amena quinta (...) en esto estaua quando vio entrar quatro gentiles

Il réva le reste du jour à cette aventure (...) Ce jour-là mesme il ne manqua pas de se trouver à sa grille à l'heure accoustumée et il ne manqua pas au fort de la conversation qu'il eut avec son Invisible, d'estre saisi par quatre hommes masquez (...) au bout d'une heure, il entra dans une superbe maison (...) avecque deux Demoiselles masquées qui ne parloient point, et qui le conduisirent

damas en la forma que la primera con todo adreço para poner una mesa (AC, 72-74)

dans une chambre voisine (...) A quelque temps de là, des officiers masquez et fort bien vestus vinrent mettre le couvert et l'on servit ensuite le souper (RC, I, 558-559)

En la parte final de la novela, el tiempo parece tener menos importancia para el narrador de la adaptación, quien da a la acción un matiz de vaguedad temporal; sin embargo, mediante el adverbio «encore» con el que cierra la narración, aporta a ésta un matiz de actualidad y de frescura ausentes en el original:

La nouvelle en fut bientost divulguée (...) dans Naples où l'on parle encore de Dom Carlos d'Aragon et de son amante invisible. (RC, I, 567)

Según hemos podido ver en los ejemplos anteriores, la iteratividad en estas dos novelas afecta sobre todo a la vida exterior de los protagonistas. Si en la escena hemos descubierto sobre todo la dimensión verbal de los protagonistas, en la elipsis y en la frecuencia conocemos su dimensión no verbal que completaremos en el siguiente apartado.

### III.2.2.1.5. El cronotopo

Como indica el título de las dos novelas, el amor es el motor de la narración y todo va a estar estructurado en torno a él. Sin embargo, el héroe del siglo XVII no se concibe aislado sino en sociedad. Son precisamente los actos sociales y urbanos los que le dan la ocasión de exhibir los valores de la clase dominante a la que pertenece y ser admirado por la dama que se enamorará de él.

El primer **cronotopo** será, pues, el **de las justas** en la ciudad de Nápoles, con motivo de la jura de Felipe IV. Este ambiente de fiesta y expectación de todas las esferas sociales que se creaba en la época con motivo de estos espectáculos caballerescos es muy bien reconstruido por el narrador del original:

Llegòse el señalado día para la justa, y concurrieron a verla quantas personas de porte, y plebeyas auia en el Reyno, estando Napoles llena de tanta gente de todo genero, que no se podia passar por las calles; la justa era en el llano de Palacio plaça capaz para tal concurso, y para que la viessen con su comodidad las señoras, y damas que ilustran aquella gran Ciudad y Reyno, fueron combidadas de la Virreyna para esto teniendoles en Palacio señalados lugares; contar por menudo la riqueza de galas, y la hermosura de señoras que huuo... (AC, 62)

En la adaptación este cronotopo apenas se desarrolla, sólo se resume el resultado:

Dom Carlos d'Aragon (...) fit des merveilles de sa personne dans les spectacles publics que le Vice roy de Naples donna au peuple... (RC, I, 552)

Otra de las ocupaciones del héroe noble era la asistencia a misa, que, en este estudio, podemos denominar el **cronotopo de la iglesia**, nueva unidad en la que el caballero podrá ser contemplado y, más tarde, abordado por las damas; sin embargo, él no podrá ver su rostro porque el virrey había permitido que las damas fuesen con mascarillas.

El narrador del original aporta más detalles, incluso proporciona el nombre de la iglesia «Santiago de los Españoles, que està en su cuartel» (AC, 63). Su narración adquiere, así, un matiz realista, una sensación de cosa vivida que no encontramos en la adaptación.

Un poco más adelante encontramos de nuevo este cronotopo y en él un nuevo gesto de cortesía del caballero hacia las damas, cual era la costumbre de dar el agua bendita:

entrando don Carlos en un Monasterio a Missa llegaron el y dos damas a un tiempo a tomar agua bendita, ellas saliendo, y el entrando, comidiose don Carlos a darsela, y ellas la tomaron (AC, 70)

Dom Carlos, estant allé ouir la Messe en je ne sçay quelle eglise, presenta de l'eau beniste à deux Dames masquées qui en vouloient prendre en mesme temps que luy. (RC,I, 557)

El siguiente **cronotopo** de interés para la evolución del héroe noble es el **de la reja con celosía y de la nocturnidad** en el que tienen lugar algunas de las escenas analizadas más arriba. Su importancia se encuentra en el hecho de que constituye ese *locus amoenus* en el que los amantes podrán establecer sus primeras entrevistas.

El **cronotopo del sarao** en Palacio completa la reducida lista de ocupaciones del protagonista, cuya principal preocupación es el amor. Los bailes de la alta sociedad son un ejemplo más de la proyección social del héroe novelesco.

Por último, el **cronotopo del rapto** inicia un tiempo de reclusión del héroe, de aislamiento social, y también de confusión pues sólo al final descubre que es su dama quien lo retiene. A este cronotopo pertenecen algunas de las pausas descriptivas y de las escenas analizadas más arriba. Hemos de destacar, no obstante, su carácter altamente literaturizado, pues el caballero piensa revivir una aventura de los libros de caballería.

El estudio de la progresión temporal de estas dos novelas pone de relieve que la proyección exterior del héroe novelesco oculta una profunda actividad volitiva y que el proceso de enamoramiento atraviesa sus etapas marcadas por la moral social de la época. Sin embargo, cabe destacar la inversión de funciones que se produce aquí, pues es la dama quien, gracias a su máscara, se atreve a iniciar la relación amorosa. La máscara será, pues, el *leitmotiv* que mantenga la confusión hasta el final y la justificación de esta contravención al decoro femenino.

### **III.2.3. El narrador**

En este apartado vamos a estudiar conjuntamente -aunque aquí no están siempre unidas en el narrador- las categorías de modo y voz en ambas novelas.

En primer lugar, hemos de decir que nos encontramos con dos relatos que Genette consideraría “clásicos”, en cuanto a la presentación de los hechos se refiere, por ser estos comunicados por un narrador omnisciente, aunque con alguna salvedad en la adaptación. Sin embargo, las diferencias entre las dos novelas son notables también, y sobre todo, en este punto, como veremos a continuación.

Nos detendremos especialmente en el estudio de la enunciación del narrador ya que es la voz la que nos permite descubrir su identidad.

Pero, en primer lugar, estudiemos su estatuto en relación al relato primario en el que se originan.

Castillo Solórzano sigue, en *Los alivios de Cassandra*, con la tradición de Boccaccio de relato marco en el que se insertan las novelas. De este modo, hay un narrador primero y seis narradores segundos -uno para cada novela-, personajes del marco o relato primero, cuya presencia está justificada por la narración que emiten. La instancia narrativa de *Los efectos que haze Amor* mantiene, pues, su independencia frente al narrador primero:

esta dama (Diana) ocupò el assiento que le tocaua para nouelar, y con gentil despejo dixo assi.

Confieso Auditorio celebre de claros entendimientos, y hermosissimo Gremio de bellas damas, que tocandome el lugar tercero de novelar, y mas en lengua Española, hago mucho, con dar los antecesores que he tenido; pues si han nouelado con la gala que aueys visto, pocas gracias se les deuen dar, que lo han hecho en su natiua lengua, lo que en la nuestra les fuera impedimento; yo me animo lleuada de la obediencia, y pidiendo perdon de mis yerros, digo assi (AC, 61)

Ya, de entrada, la diferencia entre las dos narraciones es evidente, puesto que la *Histoire de l'Amante invisible* no es contada por un narrador distinto al del relato primero del *Roman comique*, como en un principio parecía que iba a ocurrir:

Et bien, ce dit-il (Ragotin), je m'en vay vous conter une histoire tirée d'un livre Espagnol qu'on m'a envoyé de Paris, dont je veux faire une piece dans les reigles. (...) Vous allez voir cette histoire dans le suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourray conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise. Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moy. (RC, I, 551-552)

El yo del narrador primero llega a invadir una narración segunda que en la diégesis no le correspondería. No se produce, pues, un cambio de voz en la *Histoire de l'amante invisible*; ello supone un desvío con relación al original y muestra, una vez más, un deseo de Scarron de apartarse de su referente y de hacer su propia historia. Así, de entrada, sabemos que no hay desdoblamiento de voces, como en un principio parecía que iba a ocurrir.

El estudio de la voz en esta novela habría que hacerlo coincidir con el de la voz primera en el *Roman comique*.

En cualquier caso, nos encontramos con sendos narradores intra-heterodiegéticos.

Un hecho que llama nuestra atención al leer la *Histoire de l'amante invisible* es la enorme cantidad de digresiones del narrador que en ella encontramos que no sólo suponen un cambio de focalización sino un cambio de tiempo, ya que trasladan al narratario al tiempo de escritura.

Como ya se ha dicho más arriba, la novela original presenta una gran cantidad de escenas dialogadas que, de manera ostensible, el narrador reduce en la adaptación, ya resumiendo, ya expresando su grado de ignorancia respecto a determinados diálogos. De este modo, el narrador se muestra como el verdadero organizador del relato, lo que le da derecho a insertar a lo largo del mismo un gran número de digresiones sobre elementos de la historia, sobre los personajes, sobre el propio texto o sobre él mismo. Digresiones que cortan el hilo de la narración y que nos muestran la posición temporal de la instancia narrativa con respecto a la historia.

En efecto, todos estos comentarios de que hablamos conllevan un juego con los modos de enunciación y, por ende, con los tiempos verbales, ya que pasamos de la enunciación histórica al discurso, según la terminología de

Benveniste. Pero el discurso no está sólo constituido por dichas digresiones, sino que es prácticamente imposible encontrar un párrafo en el que no aflore la subjetividad del narrador, como muy bien puede verse en el empleo de adjetivos, de metáforas o de comparaciones en las que nos muestra su mirada crítica con respecto a la historia que cuenta. En este sentido, será de gran interés desvelar la personalidad del narrador.

Por otra parte, el estudio del narrador en esta novela habría que hacerlo coincidir en muchas ocasiones con el de la intertextualidad, que en menor grado se presenta en el original, y que el narrador de la adaptación llevará a su máximo extremo al jugar simultáneamente con la novela de caballerías y con la novela heroica de la época. Y decimos que la intertextualidad coincide con la voz, porque es el narrador quien en sus digresiones introduce elementos propios a la forma de narrar de ambos tipos de novelas, con el fin de parodiarlos.

Ya nada más empezar la novela, el narrador de la *Histoire de l'amante invisible*, frente a la exactitud cronológica con la que se nos presenta la historia en el original, ofrece a este respecto menos información de la que en principio sería necesario. He aquí el comienzo de la parodia<sup>170</sup> de la novela heroica:

...estas se hazian por la jura de nuevo Rey,  
que era el serenissimo Filipe quarto  
cognominado el grande: (AC, 62)

...aux nopces de Philippes second,  
troisiesme ou quatriesme, car je ne  
sçay pas lequel. (RC, I, 552)

La subjetividad del narrador de la adaptación aflora en muchos momentos, de tal modo que podemos decir que la focalización más predominante es sobre él mismo. Así, por ejemplo, un detalle de la historia puede provocar la ira en él, emitiendo sus propios juicios al respecto en una amplia digresión:

On prophane les Eglises en ce pays-là aussy bien qu'au nôtre, et le Temple de Dieu sert de rendez-vous aux godelureaux et aux coquettes, à la honte de ceux qui ont la maudite ambition d'achallander leurs Eglises et de s'oster la pratique les uns aux autres; on y devroit donner ordre et établir des chasse-godelureaux et des chasse-coquettes dans les

eglises, comme des chasse-chiens et des chasse-chiennes. On dira icy de quoy je me mesle; vrayment on en verra bien d'autres. Sçache le sot qui s'en scandalise que tout homme est sot en ce bas monde, aussi bien que menteur, les uns plus et les autres moins; et moy qui vous parle, peut-estre plus sot que les autres, quoy que j'aye plus de franchise à l'avoüer, et que mon livre n'estant qu'un ramas de sottises, j'espere que chaque sot y trouvera un petit caractere de ce qu'il est, s'il n'est pas trop aveuglé de l'amour propre. (RC, I, 552-553)

En este amplio discurso, el narrador se permite expresar un juicio no sólo sobre la historia, sino también sobre el narratario, sobre él mismo y sobre su creación. Estos juicios no ensalzan en absoluto las cuatro instancias del texto narrativo citadas, sino que, por el contrario, tienen como fin la subestimación de las mismas. Este rebajamiento de dichas realidades pone de manifiesto la visión absurda de la vida en el narrador<sup>171</sup>.

El discurso del narrador inunda la totalidad del relato, de tal modo que es difícil encontrar el límite entre la narración histórica, en sentido benvenistiano, y aquél; así las cortas frases descriptivas entremezcladas en la narración nos muestran ya un punto de vista bastante crítico, una posición con respecto a la historia que cuenta:

...d'autres Gentils-hommes Italiens et Espagnols, qui se miroient dans leurs belles plumes comme des Paons, lorsque trois Dames masquées l'accosterent au milieu de tous ces Cupidons déchaisnez... (RC, I, 553)

Se trata de una nueva focalización sobre el narrador, quien ridiculiza a los nobles caballeros al compararlos con pavos reales. En la frase siguiente, la alusión mitológica constituye una lograda metáfora que refuerza esta idea y que vuelve a

---

<sup>170</sup> Vid. Wine, (1978-79: 65-77).

<sup>171</sup> A este propósito afirma François, (1973:140): «À sa manière propre, dans son temps et dans les limites de ses moyens, le Burlesque acceptait de faire l'expérience de l'Absurde pour en amener d'autres à apprécier davantage ce don ineffable mais infiniment vulnérable qu'est la logique humaine. S'il absorbait l'Absurde à doses massives, c'était encore toujours pour en désintoxiquer d'autres que l'auteur burlesque prenait un malin plaisir à se déguiser, à s'affubler des colifichets de l'anti-conformisme et à faire l'expérience de la drogue.»

producir el mismo efecto burlesco por la metáfora en sí y por el adjetivo que la califica «déchaisnez».

Nada de esto aparece en el original. El narrador no subestima en ningún momento las instancias del texto narrativo, ni ridiculiza a los personajes. Por el contrario, sus descripciones y pequeñas digresiones alaban generalmente a los personajes. Sirva de ejemplo la siguiente cita en la que el narrador se muestra como un testigo de la acción:

...contar por menudo la riqueza de galas, y la hermosura de señoras que huuo, fuera alargarme mucho en esse discurso, solo dirè, que de Napoles y su grandeza se puede todo creer (AC, 62)

El narrador de *Los efectos que haze Amor* no toma partido frente a lo que cuenta, se limita a mostrar bajo su mirada muy a menudo elogiosa. La focalización en esta novela es la mayoría de las veces sobre él mismo, quien actúa como organizador y conocedor del mundo novelesco narrado.

La intencionalidad paródica contra la novela heroica aflora de manera muy frecuente. Así, el primer diálogo entre don Carlos y la dama invisible, bastante largo en el original, se ve reducido a unas pocas frases en las que se mezcla el estilo directo e indirecto, fundiéndose en este último en una sola la voz del narrador y la de los protagonistas. Además el narrador volverá a expresar su falta de omnisciencia; este detalle lo podemos interpretar como un deseo de conceder a la narración un toque de historia vivida o casi presenciada por el narrador. Es un juego ambiguo con la focalización, puesto que va de la focalización cero a la focalización externa. Y decimos ambiguo, porque da la sensación de que no va sin doblez:

Ils se dirent encore cent belles choses, que je ne vous diray point, parce que je ne les sçay pas et que je n'ay garde de vous en composer d'autres, de peur de faire tort à Dom Carlos et à la Dame Inconnue, qui avoient bien plus d'esprit que je n'en ay, comme j'ay sçeu depuis peu d'un honneste Neapolitain qui les a connus l'un et l'autre. (RC, 553)

En esta nueva digresión, el narrador confiesa que no ha sido testigo de la historia que cuenta, sino que lo sabe todo a través de terceros, lo que, a primera vista, vendría a justificar su falta de omnisciencia en algunas ocasiones. Sin embargo, su cautela no deja de ponernos en alerta contra sus intenciones satíricas.

En el mismo sentido se manifiesta un poco más adelante, en un nuevo cambio de focalización, que nos desvela su intención paródica:

...et Dom Carlos demeure aussi piqué de la Dame inconnue que s'il l'eust veue au visage, tant l'esprit a de pouvoir sur ceux qui en ont. Il fut bien huict jours sans avoir des nouvelles de la Dame et je n'ay jamais bien sceu s'il s'en inquieta bien fort. (RC, I, 554)

Las voces del narrador y del protagonista llegan a confundirse en ambas novelas en un nuevo discurso de focalización interna. La ambigüedad en cuanto a la voz nos hace pensar que narrador y personaje comparten la misma opinión:

...por otra parte sabia que Napoles era un mar en que todo pexe campaua, y que abundaua de cortesanas socarronas que trataran de engaños, presumiendo que esta dama podria ser una destas, que para entretenerse tomaua la calidad de Princessa encubierta (AC, 67)

Il sçavoit bien qu'il y avoit plusieurs Princesses et Dames de condition dans Naples, mais il sçavoit bien aussy qu'il y avoit force Courtisanes affamées, fort aspres après les estrangers, grandes fripones et d'autant plus dangereuses qu'elles estoient belles. (RC, I, 555)

En estas citas descubrimos la mirada crítica de ambos narradores contra las falsas cortesanas. Vienen a desdorar, así, la imagen de la corte, en torno a la cual pululan un gran número de busconas. Son estos pequeños detalles los que confieren a la narración un ligero toque realista y completan la visión de la vida cortesana.

La crítica de la novela heroica se mantiene constante a lo largo de toda la narración, hasta el punto que podemos considerar la *Histoire de l'amante invisible* un relato fundado sobre la intertextualidad utilizada con fines paródicos, a través de los cuales el narrador pretende proponer un modelo de narración más sencilla

acorde con la estética de la novela corta española, como más adelante declara. El exceso de información sobre la historia y el héroe es de nuevo parodiado:

Je ne vous diray point exactement s'il avoit soupé, et s'il se coucha sans manger, comme font quelques faiseurs de Romans qui reigent toutes les heures du jour de leurs Heros, les font lever de bon matin, conter leur Histoire jusqu'à l'heure du disner, disner fort legerement et après disner reprendre leur Histoire ou s'enfoncer dans un bois pour y parler tous seuls, si ce n'est quand ils ont quelque chose à dire aux arbres et aux rochers; à l'heure du souper, se trouver à point nommé dans le lieu où l'on mange, où ils souspirent et révent au lieu de manger, et puis s'en vont faire des chasteaux en Espagne sur quelque terrasse qui regarde la mer, tandis qu'un Escuyer revele que son maistre est un tel, fils d'un Roy tel et qu'il n'y a pas un meilleur Prince au monde et qu'encore qu'il soit pour lors le plus beau des mortels, qu'il estoit encore tout autre chose devant que l'amour l'eust defiguré. (RC, I, 555-556)

La focalización cero sobre el protagonista se repite en muchas ocasiones. El siguiente ejemplo ilustra la confusión en la que éste se siente, además de la complicidad que el narrador establece con el narratario a través del apelativo cariñoso «nuestro caullero»:

El siguiente dia don Carlos se leuantó con cuydado de saber quien viuia en aquella casa (...) con esto quedò nuestro caullero puesto en mayor confusion no sabiendo que se dezir, pues quanto a saber que le auia hablado aquella dama la noche passada alli era infalible, y que apartandose della, tuuo quenta con reconocer aquella casa muy bien... (AC, 67)

La focalización cero sobre el protagonista sigue en el original, cuyo narrador no economiza el mínimo detalle sobre el desarrollo de la pasión amorosa en don Carlos. Es de señalar el empleo del estilo indirecto libre en la expresión del pensamiento de aquél, con lo cual se funden ambas instancias:

...y respondiansese a esta quejas que la paciencia auia de ser quien le apadrinasse para alcançar el ultimo fauor que era su mano, con esto passaua don Carlos, entre dudas, y recelos, dudas de si era la dama la que ella publicaua, recelos de entender que era todo ficion aquel amor, si bien auia recibido algunos fauores considerables como dos presentes

ricos, uno de lindissima ropa blanca donde la curiosidad competia con la riqueza, y otro de doze pieças de costosissimas telas y tabias doro, y plata cosa que no pudiera darse de mano de dama de plazer, sino de una gran señora. (AC, 68)

La dama cortejada concede favores al caballero, en este caso, ricos presentes. Un nuevo signo de la proyección del amor hacia el exterior, con el fin de exhibir la riqueza, esta vez de la dama.

El narrador del original apenas se permite hacer digresiones, cosa que lo separa bastante del de la adaptación. Hemos encontrado, no obstante, una tímida digresión que nos muestra su carácter observador:

...huuo ocasion de poder hablar con ella, y exagerole su hermosura, entrada ordinaria por donde se engarça qualquiera conuersacion, bien admitida de damas, pues ninguna se hallò ofendida de ser alabada: (AC, 68)

Frente a esta actitud, nos encontramos con la del narrador de la adaptación en cuyas digresiones se permite incluso emitir juicios sobre sus contemporáneos a los que critica socarronamente por medio de un juego de palabras, como vamos a ver a continuación:

Enfin, il se tint à la fille d'un Marquis de je ne sçay quel Marquisat; car c'est la chose du monde dont je voudrois le moins jurer, en un temps où tout le monde se Marquise de soy mesme, je veux dire de son chef. (RC, I, 556)

La crítica de la frecuente usurpación de títulos -sobre todo del de marqués- en la época dice mucho de la concepción de la vida en el narrador e invita, al mismo tiempo, al narratario a reflexionar sobre ello. Este nuevo discurso constituye una salida del texto en sí e incluso de la historia de la novela, ya que trasciende a la vida misma, al momento en que se escribe. Con esta reflexión el narrador nos transporta no sólo a su presente de escritura, sino al contexto en el que estaba inmerso. Es, pues, una inteligente manera de implicar al narratario en el relato, y, una vez más, un deseo de reculturización de una obra extranjera, con

el único fin de que el narratario sienta que, desde un primer momento, ha sido concebida exclusivamente para él.

El nuevo encuentro de don Carlos con la dama invisible es visto mediante una focalización cero en los dos textos. Los narradores transmiten las dudas del protagonista y muestran su capacidad para analizar las etapas por las que éste atraviesa, esbozando así un tímido análisis de la psicología amorosa:

...y començò con esto a temer de ella engaños; era cuerda la encubierta, y conocio la tibieza con que don Carlos la hablaua (...) y para que don Carlos no partiesse de alla disgustado estuuu con el mucho mas amorosa que nunca... (AC, 70)

Dom Carlos, de son costé, luy fit connoistre qu'il avoit quelque scrupule de ce qu'elle ne s'estoit point trouvée au bal et que cela le faisoit douter de sa condition. Elle s'en apperçeut; et, pour luy remettre l'esprit en repos, jamais elle ne fut si charmante, et elle le favorisa autant que l'on peut en une conversation qui se fait au travers d'une grille, ... (RC, I, 557)

Las alusiones al narratario de la novela de Scarron son muy frecuentes, ya sea de manera implícita o explícita, invitándole a emitir su propio juicio:

Je laisse à juger au Lecteur les injures qu'il leur dit et les reproches qu'il leur fit de l'avoir pris à leur avantage. (RC, I, 559)

La descripción de la casa adonde llevan a Dom Carlos los cuatro hombres enmascarados es una nueva ocasión para el narrador de recordarnos las descripciones de las estancias de las novelas heroicas de la época<sup>172</sup>.

En esta descripción, que se nos presenta bajo forma de lítotes, se sugiere a través de los textos evocados una situación que el narratario conoce sin duda. Podemos hablar, pues, de una nueva reculturización de la obra al público francés, a través de la intertextualidad. La intencionalidad en este discurso es, por lo tanto,

doble: romper la ilusión novelesca y comunicarse con el narratario, a través de las interpelaciones directas mediante el pronombre «vous», que aparece en tres ocasiones, y a través del apelativo cariñoso hacia el protagonista «nostre Espagnol» en el que se incluyen emisor y receptor del texto.

En este deseo de comunicarse con el narratario, el narrador expresa al mismo tiempo su opinión sobre las novelas citadas en las que critica la abundancia de detalles que irónicamente parodia en esta novela. Se establece así una complicidad entre ambas instancias, puesto que, en la llamada de atención al narratario al final de la cita, el narrador lo hace partícipe de su punto de vista.

Las alusiones literarias no terminan aquí con estas novelas heroicas contemporáneas a Scarron, sino que continúan en la página siguiente las comparaciones del protagonista con protagonistas de novelas españolas de importancia capital.

Esos intertextos, pertenecientes a la novela de caballerías, no son de la invención del narrador de la adaptación, sino que están latentes en *Los efectos que haze amor* e incluso se hacen explícitos en dos ocasiones:

...don Carlos, estando no poco confuso no sabiendo en que auia de parar aquella aventura que por tal se podía juzgar como las de los libros de Amadis de Gaula a Esplandian, ... (AC, 76)

Admirado estareys señor don Carlos desde anoche hasta aora de auer visto lo que a passado por vos, juzgando todo esto a lo que en los fabulosos libros de cauallerias se quenta, que obrauan los Magicos por su ciencia... (AC, 77-78).

El mérito de la adaptación habría que verlo en la capacidad del narrador para, a partir de estas breves alusiones, evocar otros universos novelescos, con el fin de volver a parodiarlos, concediendo, no obstante, a su protagonista un gusto menos marcado por la grandeza de espacios:

S'il eust esté de l'humeur de Dom Quixote, il eust trouvé là de quoy s'en donner jusqu'aux gardes et il se fust crû pour le moins Esplandian ou Amadis; mais nostre Espagnol ne

---

<sup>172</sup> Vid. *supra*, pág. 92.

s'en esmeut non plus que s'il eust esté en son hostellerie ou hauberge; il est vray qu'il regretta beaucoup son Invisible et que, songeant continuellement en elle, il trouva cette belle chambre plus triste qu'une prison, que l'on ne trouve jamais belle que par dehors. (RC, I, 560)

De nuevo, literatura dentro de la literatura, quedando así esta novela constituida como un continuo metarrelato, rompiendo, una vez más, la ilusión novelesca, puesto que el narrador se pronuncia en el seno de su narración sobre su técnica al mismo tiempo que parodia otras.

La intertextualidad en esta novela se convierte en uno de los principales métodos de estudio, ya que afloran continuamente pequeños fragmentos tanto de la novela de caballerías como de la novela heroica de la época. Así, por ejemplo, en la misma página se habla de la «Magicienne de tous ces enchantements», comparando, de este modo, a través de esta elocuente metáfora a la dama enmascarada con las damas de las novelas de caballerías que encantaban a sus caballeros errantes.

La parodia de la novela heroica aparece más abajo en una digresión burlesca en la que de nuevo el narrador implica al narratario mediante el pronombre «vous»:

...et nostre Dom Carlos, outre le sens de l'Odorat et de l'Ouïe, contenta aussi celuy du goust, plus que je n'aurois pensé en l'état où il estoit, je veux dire qu'il soupa fort bien; mais que ne peut un grand courage? J'oublois à vous dire que je croy qu'il se lava la bouche, car j'ay sceu qu'il avoit grand soing de ses dens. (RC, I, 560)

Otro ejemplo de intertextualidad lo encontramos en la transcripción de los siguientes versos de Malherbe, a través de los cuales el narrador califica a la dama invisible:

Telle n'est point la Cithérée,  
Quand, d'un nouveau feu s'allumant,  
Elle sort pompeuse et parée  
Pour la conquête d'un Amant. (RC, I, 561)

Es una bella metáfora en la que descubrimos la altivez de la dama.

Otra metáfora dedicada a la dama, «cette Urgande la déconnue» (*Id.*), continúa la intertextualidad de la novela de caballerías.

El yo del narrador que organiza solo el relato emerge para interpelar al narratario y hacerlo partícipe de su proceso de creación:

Au sortir du jardin, il trouva une Demoiselle demasquée, car on ne se masquoit plus dans le Palais, qui luy venoit demander s'il auroit agreable que sa Maistresse mangeast ce jour-là avecque luy. Je vous laisse à penser s'il dît qu'elle seroit la bienvenue. On servit quelque temps après pour souper ou pour disner, car je ne me souviens plus lequel ce doit estre. Porcia y parut plus belle, je vous ay tantost dit, que la Citherée; il n'y a point d'inconvenient de dire icy, pour diversifier, plus belle que le jour ou que l'aurore. (*RC, I, 563-564*)

En esta nueva complicidad narrador-narratario, el primero pide participación activa al segundo en su relato, de ahí que no lo diga todo. Por otra parte, su olvido sobre el nombre exacto de la comida es una forma irónica de parodiar la puntualidad de detalles de la novela heroica.

Siguiendo con su deseo de vaguedad en las indicaciones temporales y en las acciones del protagonista, encontramos un poco más adelante una nueva digresión del narrador en primera persona que se traduce en una nueva crítica de la novela heroica y en una nueva interpelación al narratario:

Je ne sçay si la nuict fut longue à venir; car, comme je vous ay desja dit, je ne prends plus la peine de remarquer ny le temps ny les heures; vous sçaurez seulement qu'elle vint et qu'il se mit en un carosse fermé, qui le laissa en son logis après un assez long chemin. (*RC, I, 565*)

Pero el narrador no sólo se burla de esta moda narrativa, también lo hace a propósito de los protagonistas al final de la novela, porque en ellos se encarna el *amar sin saber a quién*, del que, en última instancia, se mofa el narrador burlesco del *Roman Comique*:

Comme il estoit le meilleur maistre du monde, ses valets penserent mourir de joie quand ils le virent et l'estouffer à force de l'embrasser; mais ils n'en jouirent pas longtemps. Il prit des armes et, accompagné de deux des siens qui n'estoient pas gens à se laisser battre, il alla bien viste à sa grille et si viste que ceux qui l'accompagnoient eurent bien de la peine à le suivre. Il n'eut pas plus tost fait le signal accoustumé que sa Deité Invisible se communiqua à luy. Ils se dirent mille choses si tendres que j'en ay les larmes aux yeux toutes les fois que j'y pense. (RC, I, 565)

La progresión de acciones, la exageración de los gestos de los personajes y el discurso emotivo que cierra la cita, nos ponen en evidencia el espíritu socarrón del narrador que sigue al final de la página con la misma comparación desmedida de los gestos del protagonista:

L'Espagnol ne se fit pas dire la chose deux fois; il courut comme un fou à ses gens qu'il avoit laissez au bout de la ruë et envoya querir son carosse. (RC, I, 566)

La adaptación adquiere al final un carácter oral cercano al cuento que no encontramos en el original:

On dit qu'ils se leverent bien tard le lendemain; ce que je n'ay pas grad'peine à croire. (RC, I, 567)

De todos, modos las novelas no están exentas del preceptivo final feliz, celebrado con los mismos espectáculos caballerescos con los que comenzó la historia:

La nueva deste casamiento se diuulgò por todo Napoles, y toda la nobleza vino a darles la norabuena de su su empleo, y el Virrey se la embio con su su Capitan de la guarda: las fiestas se renouaron por estas alegres bodas, con otros torneos, justas y saraos, y los dos amantes se gozaron con mucho gusto. (AC, 85)

Le Vice Roy qui estoit proche parent de Dom Carlos fut si aise que les rejouissances publiques recommencerent dans Naples où l'on parle encore de Dom Carlos d'Aragon et de son amante invisible. (RC, I, 567)

Se descubre así la estructura circular de las novelas, la cual es reveladora de una costumbre social establecida.

Terminada la historia, el narrador primero del relato-marco de *Los alivios de Casandra* retoma la palabra:

Acabó la bella Diana la nouela que por ingeniosa y extraordinaria, tuuo mayor sazon que las que auian oido; rematose con darle todos la norabuena de lo bien lo auia hecho... (AC, 85-86)

En la misma línea se sitúa el narrador del *Roman Comique* quien hace una pirueta y afirma que la historia la ha contado Ragotin, se trata de una nueva dualidad burlesca, de una nueva ambigüedad, en un intento de mantener la ilusión novelesca anteriormente deshecha:

L'Histoire de Ragotin fut suivie de l'applaudissement de tout le monde (RC, I, 567)

De una manera u otra, se produce en ambas novelas un regocijo colectivo tras el relato que es indicio de la tradición oral de la que la que procede el género.

### **III.2.4. Conclusión**

Frente a un narrador tímido en el original, el narrador de la adaptación en la diégesis -Ragotin- es desplazado por el narrador primero del *Roman Comique*, quien se permite hacer todo tipo de digresiones acerca de la historia, los personajes o incluso sobre la técnica narrativa. Esta fuerte personalidad del narrador y el alcance de sus críticas nos transportan al tiempo de escritura y nos

hacen pensar que nos encontramos frente a un *alter ego* del autor, quien esboza su estética de la novela.

En la mente del narrador se halla el narratario, la otra instancia del texto narrativo que, creemos, condiciona la elección del tema, así como las numerosas digresiones que reclaman su participación activa.

En lo que respecta al tema, hemos visto en las novelas el convencional tratamiento del amor, según era preceptivo en la novela del seiscientos. Se trata de un sentimiento que surge entre nobles personajes que vemos adornados de las mejores cualidades humanas y materiales.

Es, en resumen, la estética que descubrimos aquí y que, en nuestra opinión, reclamaría la figura un narratario que pudiera verse, no sólo implicado, sino reflejado en su lectura, a través de los gestos, del código lingüístico y de las etapas por las que atraviesa el amor antes de ser sellado con el himeneo.

### III.3. DOS FUENTES PARA UNA MISMA NOVELA: DE *A UN ENGAÑO OTRO MAYOR* Y *A LO QUE OBLIGA EL HONOR A À TROMPEUR, TROMPEUR ET DEMY*

Antes de comenzar el estudio narratológico de esta segunda novela inserta en el *Roman comique*, hemos de aclarar nuestra posición con respecto a la indicación de dos textos de partida.

Durante un cierto tiempo, los críticos consideraron como fuente la novela que Castillo Solórzano incluyó en su colección *Los alivios de Casandra* y que lleva por título *A un engaño, otro mayor*; en este primer bloque de autores se encuentran Hainsworth<sup>173</sup>, A. Adam<sup>174</sup>, Bénac<sup>175</sup> y Dédéyan<sup>176</sup>, entre otros.

Fue Cadorel<sup>177</sup> quien marcó una ruptura con respecto a la crítica anterior.

Opinión ligeramente diferente es la de Armas, quien presenta las dos novelas como textos de los que Scarron se sirvió para su adaptación:

---

<sup>173</sup> Vid. Haisworth, (1933:177).

<sup>174</sup> Vid. el apartado «Notes du texte» de la edición de A. Adam, (1958:1432), nota 1 correspondiente a la página 647.

<sup>175</sup> Vid. el apartado «Notes et variantes» de la edición del *Romant Comique* de Bénac, (1951, II: 308), nota 1.

<sup>176</sup> Vid., Dédéyan, (1983:89).

<sup>177</sup> Tras haber analizado la novela en cuestión y haber afirmado que procede de *A un engaño otro mayor* se corrige en una *Nota Bene* en los siguientes términos: « Au moment même où le tirage de ce mémoire commence, une lecture opportune vient de nous révéler que, contrairement à ce qu'ont pensé MM. A. de Puibusque, V. Fournel, P. Morillot, G. Hainsworth et les historiens de la littérature et commentateurs qui ont utilisé leurs travaux, tels que MM. H. Bénac, E. Magne, A. Adam, cette nouvelle n'a pas pour modèle *A un engaño, otro mayor*, qui se trouve dans le recueil *Los Alivios de Casandra*, mais bien la troisième et dernière des nouvelles insérées dans *La Garduña de Sevilla* dont le titre est *A lo que obliga el honor*.

Il ne peut y avoir aucun doute possible à ce sujet: il s'agit, en tous points, d'une traduction littérale qui suit exactement le texte espagnol». (Cadorel, 1960: I, después de la página 127)

A comparison of the two stories shows that while their beginnings differ a great deal, they are very similar in their conclusions. Thus, Scarron used the first half of "A un engaño, otro mayor", and the conclusion of "A lo que obliga el honor" when he composed his story "A trompeur, trompeur et demi". (Armas, 1971: 52)

Más vaga es, sin embargo, la opinión de Serroy<sup>178</sup>.

Por todo ello y, tras haber estudiado los tres textos, creemos que la opinión más exacta es la de Armas, y a ella nos adherimos.

En el análisis que sigue demostraremos que Scarron siguió ambos textos para su adaptación, y manejaremos igualmente nuestra teoría de que *A lo que obliga el honor*, en tanto que novela escrita dos años más tarde que *A un engaño, otro mayor* es una refundición de ésta. En esta segunda novela, Castillo Solórzano agilizó las escenas dialogadas que llegan a alcanzar, en algunos momentos, el texto dramático; algo de lo que Scarron supo sacar partido y que incrementó, según es habitual en su técnica de la narración corta.

Nuestro estudio narratológico abordará, pues, las tres novelas, si bien el punto de referencia será la de Scarron.

### **III.3.1. Las macrosecuencias narrativas.**

1. Una dama de Toledo hospeda en su cigarral a un caballero y a su criado que van camino de Madrid y son asaltados por unos ladrones. Tras varios días de hospitalidad la dama y el caballero se enamoran; pero ésta no se entrega antes de hacerle firmar una cédula de matrimonio. Obligados a proseguir su viaje, bajo la

---

<sup>178</sup> «Cette nouvelle est inspirée des *Alivios de Cassandre*, le recueil de Solórzano. Elle adapte la nouvelle intitulée *A lo que obliga el honor* (formule que l'on trouve, d'ailleurs, dans la bouche de Victoria, page 181), et non une autre nouvelle, *A un engaño, otro mayor*, à laquelle pourrait faire penser le titre retenu par Scarron.» (Apartado «Notes» de su edición del *Roman Comique*, (1985:398), nota 156 correspondiente a la página 168).

excusa de asistir a un pleito, abandonan el cigarral, con la promesa de volver pronto por la dama.

2. El hallazgo del retrato de una dama de Madrid envuelto en una carta descubre la verdadera identidad del protagonista, así como el motivo de su viaje a la capital: su boda con la dama del retrato.

3. Evidenciado de este modo el agravio, la señora del cigarral decide instalarse en Madrid, con el fin de impedir que se lleve a cabo la boda y de limpiar su honra.

4. Disfrazada, al igual que el criado y la criada que la acompañan, consigue ponerse al servicio, como dueña, de la dama del retrato. Tras una serie de peripecias, la acción termina felizmente en doble boda.

Expuestas, de este modo, las macrosecuencias narrativas de las tres novelas, sin entrar en el detalle divergente entre cada una de ellas, pasamos a enumerar las microsecuencias en cada novela, siguiendo el orden cronológico de aparición de las mismas. Este segundo paso nos permitirá poner de relieve en la tipografía las diferencias y semejanzas entre ellas; así, en *A un engaño, otro mayor* la exposición de los segmentos se hará sin realizar ningún cambio en el tipo de letra, en *A lo que obliga el honor* pondremos en negrilla las microsecuencias que coincidan con la primera novela y en *À trompeur, trompeur et demy* señalaremos también con la negrilla las microsecuencias que coincidan con la primera novela y con la cursiva aquéllas que coincidan con la segunda.

### **III.3.1.1. Microsecuencias narrativas en *A un engaño, otro mayor***

1.1. Presentación de Victoria de Portocarrero.

1.2. Una mañana del mes de mayo dos pastores le llevan a dos hombres que han encontrado desnudos atados a un olivo.

1.3. Victoria, descubriendo la nobleza en los rasgos de uno de ellos, le pide le explique lo sucedido.

1.1bis<sup>179</sup>: Explica que procede de una familia noble de Córdoba.

1.2bis: Se dirige con su criado a la Corte a un pleito y que, perdidos por la llegada de la noche, se durmieron en unos olivares, donde fueron sorprendidos por cuatro ladrones.

1.4. Victoria, compadecida, manda a una criada que les dé ropa de su hermano para que se vistan. En la comida hablan de su situación y ella se enamora.

1.5. D. Lope de Góngora quiere que su criado vaya a Madrid para que amigos suyos le presten dinero, y Victoria se lo impide, ofreciéndole dinero y hospedaje.

1.6. El caballero también se enamora de la dama. Ella le pide que le dé palabra de esposo, mediante una cédula firmada. Y éste, siguiendo su engaño, ya que los datos que le había dado suyos eran falsos, accede a ello.

1.7. De este modo, puede poseerla durante seis días, al cabo de los cuales se marcha a Madrid prometiéndole volver pronto.

2.1. Ella queda en un mar de lágrimas.

2.2. Una criada, arreglando el cuarto, encuentra el retrato de una mujer envuelto en una carta, en la que Victoria descubre que ha sido engañada y que el caballero va a casarse a Madrid.

2.3. Se desmaya. Una vez vuelta en sí, se lamenta y urde su venganza.

2.4. Pide consejo a un criado anciano suyo (Feliciano) quien le dice que prepare lo necesario para adornar una casa y que se vaya a Madrid acompañada por él y dos criadas más. Así lo hicieron.

3.1. En Madrid, Feliciano se entera del alojamiento de don Fernando de Ribera -su verdadero nombre-, natural de Sevilla.

3.2. Va a ver la casa del padre de la dama con la que se habría de casar y en aquella misma calle alquila otra casa para Victoria.

---

<sup>179</sup> Mediante esta indicación, señalamos aquí que se trata de microsecuencias que ocurren al mismo tiempo que sus correspondientes ya mencionados, si bien en la diégesis aparecen posteriormente.

- 2.1bis. Don Fernando de Ribera, camino de Madrid, es reprendido por su criado.
- 2.2bis. Después su mula se espanta y cae lastimándose un brazo.
- 2.3bis. Su criado lo conduce a Illescas para que lo curen y lo trasladen a Madrid en litera.
- 3.3. De todo esto se entera Feliciano y se van a casa de don Pedro de la Cerda, el padre de la dama. Le ofrece sus servicios como criado y le presenta a Teodora (Victoria) como su hija, viuda de un hidalgo que murió en el mar al regresar de Perú.
- 3.4. Don Pedro acepta la propuesta y hace a Victoria dueña de su hija, Blanca.
- 4.1. Repuesto Don Fernando de su caída llegó a casa de Don Pedro.
- 4.2. Mientras firman las capitulaciones, Victoria le cuenta a Blanca una historia inventada sobre don Fernando, con el fin de desacreditarlo.
- 4.3. Lllaman a Feliciano para saber la verdad y éste cuenta algo similar.
- 4.4. Un criado de don Fernando llega con el correo de Sevilla para su amo y, como no puede entrar a dárselo en mano, doña Victoria se ofrece para hacerlo ella.
- 4.5. El criado acepta y ella escribe una carta firmada por Doña Brianda Tenorio. Blanca la ve entrar con las cartas y siente curiosidad por ver de quién son. Ve la que ha escrito Vitoria y la confirma en lo que ésta le ha dicho, se indigna mucho y comunica su enfado a su padre.
- 4.6. A la mañana siguiente, don Fernando va a casa de Don Pedro y habla con Teodora y le pide que ponga en buena disposición el ánimo de Blanca hacia él y le da, a cambio, un papel firmado por él en el que le concedía 2.000 escudos para sus segundas nupcias.
- 4.7. Victoria se va a casa de una amiga y desde allí manda llamar a don Pedro de la Cerda. Se cambia de traje y se viste de señora de la casa.
- 1.1 a 1.7. Le descubre su nombre y origen y lo que le pasó con don Fernando...

4.8. Don Pedro se va a ver a dos sevillanos de quienes espera información sobre don Fernando y, no encontrándolos en su posada, va a su casa a contárselo todo a su hija.

4.9. Allí está don Fernando con su primo, y don Pedro comunica cuanto sabe y enseña el retrato de su hija y la cédula de matrimonio firmada por él a Victoria. Lo expulsa de su casa.

4.10. Llega el hermano de Victoria de Flandes y sabe lo que le ha ocurrido a su hermana.

4.11. Reta a don Fernando. Se hieren gravemente.

4.12. Victoria se descubre ante Blanca.

4.13. Victoria y don Fernando se reconcilian y Don Pedro decide casar a su hija con don Bernardino, el hermano de Victoria. Final feliz en doble boda.

### **III.3.1.2. Microsecuencias narrativas en *A lo que obliga el honor*.**

1.1. Presentación de Don Pedro de Ribera, noble caballero sevillano.

1.2. Un primo hermano suyo de Madrid -don Rodrigo de Ribera- le propone a don Juan de la Cerda, caballero viudo, que case a su hija con su primo de Sevilla.

1.3. Esto le parece bien a D. Juan, pero antes decide informarse sobre don Pedro y escribe una carta a un amigo suyo de Sevilla. Como la respuesta es muy positiva, acepta el casamiento de su hija y se lo comunica a don Rodrigo.

1.4. Don Juan quiere que le envíen un retrato de la dama. Así lo hicieron y sale camino de Madrid con un criado suyo; se detienen en Orgaz a comer y les anochece.

1.5. Se pierden y pasan la noche en el campo; mientras duermen, son asaltados por unos ladrones.

**1.6 Al alba, un pastor los desata y los conduce al cigarral de su señora.**

**1.7. La señora requiere la presencia de los viajeros. Don Pedro dice llamarse Fernán Sánchez de Triviño y que va a Madrid a un pleito.**

**1.8. Vitoria (la señora) se compadece y les da ropa. Cada vez le agrada más la persona de don Pedro, en cuya compañía decide comer.**

1.9. Así transcurrieron dos días, sin que la dama le comunicase su enamoramiento, más que con la mirada; don Pedro no se atrevía tampoco a decirle nada, dada la proximidad de su boda. Su criado le aconsejaba que no desperdiciase la ocasión ni fuera cruel con ella.

1.10. Don Pedro decide corresponder a la dama, pero ella, antes de llegar a los brazos, quiere que le dé su palabra de que va a ser su esposo. Don Pedro se olvida de la dama del retrato y, siguiendo el consejo de su criado, le da palabra de esposo y le hace una cédula con el nombre que le había dado.

1.11. Así transcurrieron cuatro días más, al cabo de los cuales se fueron, prometiéndole volver. Doña Vitoria de Silva le había dado dinero y mulas.

2.1. Pronto recibe su castigo, ya que cae del mulo y se tiene que quedar en Illescas.

2.1bis. Doña Vitoria se queda muy apenada por la marcha de su galán.

2.3. Una criada suya encuentra el retrato de la dama y la carta en que iba envuelto y se los da a doña Vitoria. Ésta se desmaya.

2.4 Viendo su reputación en peligro, decide irse a Madrid; un criado anciano, Alberto, la acompaña.

3.1. Una vez allí, Alberto se entera de la dirección de don Juan de la Cerda y de que aún no ha llegado el novio que esperaban.

3.2. La dama alquila una casa cerca de la de don Juan y hace de Alberto el señor, luego lo manda a casa de don Juan para que se informe si necesitan una dueña.

3.3. Como doña Brianda quería tener una dueña, éste propone a doña Vitoria como hija suya, y a él lo acepta como escudero.

3.4. Informada doña Vitoria, prepara contenta la ropa para vestirse de viuda y al día siguiente se van a casa de don Juan de la Cerda.

3.5. Alberto toma el nombre de Esteban de Santillana, dice ser de Utrera, donde había casado a su hija con un hidalgo que trataba en Indias y que murió en uno de los viajes que hizo a Perú, dejando a su hija muy endeudada, por lo que había tenido que vender toda su hacienda.

- 4.1. Doña Brianda da todas las llaves a su dueña. Santillana no se queda en la casa, porque dice que vive cerca y que tiene a su mujer, papel que desempeña Marcela, criada de Vitoria.**
- 4.2. Don Pedro restablecido llega a Madrid a casa de su primo a quien le cuenta todo lo que le ha ocurrido en el camino. Don Rodrigo le recrimina su mala acción.**
- 4.3. Después manda que le hagan vestidos de viaje y al cabo de cuatro días van a casa de don Juan de la Cerda.**
- 4.5. Es muy bien recibido. Doña Brianda y Don Pedro se agradaron mutuamente. Don Pedro, Don Juan y Don Rodrigo, acompañados de un escribano y de algunos deudos se ponen a hacer las capitulaciones. Mientras, Doña Brianda recibe la enhorabuena de sus criadas, excepto de doña Teodora, su dueña.**
- 4.6. Doña Brianda le pregunta por la causa de su silencio; ésta le cuenta una historia inventada sobre don Pedro con el fin de desacreditarlo.**
- 4.7. Un criado de don Pedro llega con el correo de Sevilla para su amo y, como no puede entrar a dárselo en mano, doña Vitoria se ofrece para hacerlo ella.**
- 4.8. El criado acepta y ella escribe una carta firmada por Doña Elvira de Monsalve. Doña Brianda la ve entrar con las cartas y siente curiosidad por ver de quién son. Ve la que ha escrito Vitoria y la confirma en lo que ésta le ha dicho.**
- 4.9. Sale su padre y le enseña la carta, con lo que él queda admirado y se va a informarse mejor de todo a casa de un caballero sevillano amigo suyo.**
- 4.10. Vuelve don Pedro con su criado a buscar las cartas y doña Brianda se las da y le comunica su desengaño; Don Pedro queda atónito, le pide que ablande el ánimo de doña Brianda; doña Vitoria se ofrece a hacerlo pero le exige a cambio una recompensa económica. Don Pedro le firma una cédula en blanco para que ella ponga la cantidad de 500 escudos. Se va.**
- 4.11. Llega Alberto y Doña Vitoria le cuenta todo y le pide que escriba una cédula de casamiento con fecha del tiempo que estuvo en el cigarral.**

**4.12. Don Juan de la Cerda no encontró a su amigo, por lo que no se pudo informar de nada.**

4.13. Doña Brianda dice a doña Vitoria que antes era servida por un caballero llamado don Sancho de Leyva, de quien se había apartado por obedecer a su padre, pero que ahora, sabiendo todo sobre don Pedro deseaba volver con él.

4.14. Doña Brianda escribe un papel para Don Sancho y se lo da a su dueña para que se lo lleve. Pero Doña Vitoria no va a llevarle la carta, se va a la casa que había alquilado; escribe dos cartas, una para don Juan de la Cerda y otra para Don Sancho, pidiéndoles que fueran a su casa. Después ella se viste de dama.

4.15. Llega don Sancho y lo esconde en una alcoba. **A continuación entra don Juan y le cuenta su vida.**

#### **S.1.6 a 1.11**

**4.16. Le enseña la cédula que don Pedro le firmó y don Juan le dice que su hija no se casará con este hombre; se ofrece a ayudarlo a reparar su honor. Se va.**

4.17. Doña Vitoria habla con don Sancho quien se alegra de conocer la buena disposición de doña Brianda y, a instancias de doña Vitoria, escribe una carta a su amada. Se va muy agradecido.

**4.18. Don Pedro y su primo van a casa de don Juan de la Cerda para explicarle que todo lo dicho sobre él era falso. Don Juan dice que no ha podido informarse sobre si es verdad lo que le imputan en Sevilla, pero que sabe que lo cierto es que dio palabra de esposo a una dama de Toledo; les enseña la cédula. Ambos se quedan muy sorprendidos. Don Juan le dice que su hija no se casará con él. Los dos primos se van confusos.**

4.19. Doña Vitoria llega a casa de don Juan y da la carta de don Sancho a doña Brianda. Teje un enredo con el fin de que don Sancho vea a doña Brianda y ella a don Pedro.

4.20. Los jóvenes acuden a la cita. Encierra a don Sancho con doña Brianda y a don Pedro le hace creer que se va a encerrar con doña Brianda, pero lo hace con ella misma.

4.21. Llega don Juan con un Corregidor, quien le hace ver que su hija está con don Sancho y don Pedro descubre que está con doña Vitoria de Silva quien, de este modo, ha podido recuperar su honor. Final feliz en doble boda.

### **III.3.1.3. Microsecuencias narrativas en *A trompeur, trompeur et demy* .**

**1.1. Presentación de Victoria de Portocarrero.**

**1.2. Una mañana dos pastores suyos le llevan a dos hombres que han encontrado desnudos atados a unos árboles. Se trata de un señor y de su criado.**

**1.1bis. El más joven le cuenta que es un gentilhomme de Córdoba llamado Dom Lopes de Gongora.**

**1.2bis. Van de Sevilla a Madrid. Sorprendidos por la noche, se duermen y unos ladrones los atan a unos árboles y los despojan de todo.**

**1.3. Victoria se compadece y les da ropa de su hermano para que se vistan. Cenar juntos.**

**1.4. Don Lopes de Gongora quiere enviar a su criado a Madrid a buscar dinero y ropa, pero Victoria se opone.**

**1.5. Durante quince días hablan mucho y el caballero le hace una promesa de matrimonio en presencia de un viejo escudero y de una criada de la dama.**

**1.6. Durante ocho días todo es amor. Al cabo de estos días le comunica su obligación de irse a Madrid a un proceso. Ella ordena que les hagan ropa en Toledo y les da dinero.**

**2.1. Una criada encuentra en la habitación un retrato y una carta. Descubre que ha sido engañada. Entra en una gran aflicción.**

**2.2. Cargan un carro y una carreta de muebles y tapices y se va a Madrid acompañada por su criado y su dueña.**

**3.1. Una vez en Madrid, se informa de la residencia de Dom Pedro de Silva, y alquila una casa en el mismo barrio. Su escudero se entera enseguida de que**

la hija de Dom Pedro de Silva se va a casar con un gentilhomme de Sevilla llamado Fernand Ribera.

3.2. Al día siguiente, Victoria vestida de viuda y su escudero y su dueña en el papel de padre y madrastra, respectivamente, van a la casa de Dom Pedro y le ofrecen a Victoria para que sea dueña de su hija, Elvire.

3.3. Dom Antoine de Ribera iba a decirles a menudo que su primo venía de camino.

2.1bis. Dom Fernand había recibido su castigo: al salir de la casa de Victoria, un perro asombró a su mulo y le hizo caer. Estuvo gravemente herido.

2.2bis. Su primo manda que vayan a buscarlo y sea curado por los cirujanos de Madrid.

4.1. Dom Fernand llega a casa de Dom Pedro, es recibido con admiración por todos. Victoria le dice que conoce la historia de Dom Fernand en Sevilla y le cuenta una historia inventada por ella.

4.2. El criado de Dom Fernand trae un paquete de cartas para él y Victoria se lo pide para entregárselas ella.

4.3. El criado acepta y ella escribe una carta firmada por Lucrece de Monsalve. Elvire ve el paquete de cartas y se lo pide. Abre la que había escrito Victoria.

4.4. Elvire enseña la carta a su padre, éste va enojado a ver a un amigo suyo de Sevilla, que le había informado de la buena situación de Dom Fernand.

4.5. Llega Dom Fernand y Elvire le cuenta lo que ha leído en la carta. Él lo niega todo. Dom Fernand habla con Victoria y le pide que ponga a Elvire en buena disposición hacia él. Él le escribió su nombre en una hoja en blanco.

4.6. *Elvire se alegra de que Dom Fernand no sea honesto y dice a Victoria que no se casará con él y que está enamorada de otro hombre (Dom Diegue de Maradas) desde hace tiempo, Victoria la anima a que le escriba una carta.*

4.7. *Elvire escribe la carta y Victoria se la lleva a Dom Diegue. Victoria escribe una carta para Dom Diegue y otra para Pedro de Silva y las firma con su propio nombre, les da su dirección y les pide que vayan a verla. Se quita su traje de viuda y se viste ricamente.*

4.8. *Llega primero Dom Diegue y justo después Dom Pedro. Le pide al primero que entre en una habitación para poder oír la conversación. Cuenta al padre de Elvire quién es y lo que le sucedió con Dom Fernand. Dom Pedro le ofrece su ayuda y le comunica que no permitirá que su hija se case con él. Se va.*

4.9. *Sale dom Diegue y le cuenta todo y le da la carta de Elvire. Él se va muy contento a casa de ésta.*

**4.10. Dom Fernand había ido a casa de Elvire con su primo para intentar solucionar el problema creado por la falsa carta. Dom Pedro le enseña su promesa de matrimonio. Los dos primos se van.**

**4.11. Victoria llega a casa de dom Pedro vestida de viuda y le da a Elvire la carta de dom Diegue. Elvire es invitada a una comedia en la casa de una prima suya. Victoria le propone ver a Dom Diegue en casa de su padre e irse después a la comedia.**

4.12. *Santillane recibe bien a Elvire. Aquí ésta escribe a Dom Diegue. Victoria, en nombre de Elvire, escribe una carta a Dom Fernand y le dice dónde está. Victoria escribe otra carta a Dom Pedro de Silva.*

4.13. *Dom Pedro se va a la casa con un alguacil. El primero en llegar es Dom Diegue. Victoria lo introduce en una habitación con Elvire. Después llega Dom Fernand, Victoria lo recibe y le hace entrar en una habitación sin luz y le dice que le va a llevar a Elvire, pero es ella quien entra y se hace pasar por Elvire.*

4.14. *Llegan Dom Pedro, el alguacil y Santillane. Dom Pedro en cólera cree que es Dom Fernand el que está con su hija y está a punto de arremeter contra él.*

4.15. *Abren la otra puerta y Dom Fernand le dice que está con su mujer Elvire de Silve. Dom Pedro le dice que se equivoca, Victoria se descubre y le reprocha su actitud.*

4.16. *Dom Fernand se decide al final a tomar a Victoria por esposa y Dom Diegue a Elvire.*

Tras esta exposición detallada de los segmentos narrativos de las tres novelas, podemos apreciar que hay diferencias y semejanzas entre ellas y que

Scarron sigue, unas veces, la primera novela y, otras, la segunda, sin aportar a la historia nada de su cosecha.

### **III.3.2. Progresión temporal**

#### **III.3.2.1. Orden**

##### **III.3.2.1.1 *A un engaño, otro mayor***

Las microsecuencias narrativas nos muestran que el orden de esta novela es casi constantemente lineal, salvo breves analepsis en que los personajes cuentan su pasado o en las que el narrador completa algunos detalles de la historia.

Éste es el caso de la primera analepsis:

...obligaua a estar allí la ausencia de un hermano suyo, que por la muerte hizo de un caullero se auia ydo a Flandes, donde militaua en los exercitos del Rey de España contra los Olandeses... (AC, 41)

La total ausencia de indicaciones temporales no nos permite averiguar el tiempo que la protagonista lleva en el cigarral, ni por lo tanto, el período en el que el narrador retrocede. Este fragmento citado lo situaremos en un tiempo anterior al de inicio de la narración. Esta primera microsecuencia se puede esquematizar según la siguiente fórmula 1.1 <b-a>, siendo “b” el momento presente y “a” el pasado.

La segunda microsecuencia supone con respecto al último movimiento citado una continuación del orden lógico del relato y, por lo tanto, una coincidencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Sin embargo,

volvemos a ver el mismo movimiento hacia atrás, aunque esta vez de un alcance bastante menor que en el anterior segmento:

...dos pastores de su familia, que auiendo salido al campo con su ganado *dos horas antes del alba*, hallaron atados a dos olivos, dos hombres despojados... (AC, 41-42)

Esta indicación temporal que nos hemos permitido poner de relieve ilustra una corta vuelta atrás con respecto al tiempo de la narración y supone un nuevo cambio en el orden del relato con respecto al de la historia. Su esquema sería, pues, el siguiente: 1.2 <b-a>.

La tercera microsecuencia recupera el hilo de la narración lineal y desemboca en una pregunta cuya respuesta es una nueva vuelta atrás, en la que uno de los hombres explica brevemente su origen y lo que les ha sucedido:

Mi patria es Cordoua, mi prosapia noble, pues es de los Gongoras de aquella Ciudad (...); parti de alli con alguna priesa a la Corte por hallarme a la sentencia de un pleyto de consideración, que traygo con un cauallero muy poderoso,... (AC, 42-43)

La siguiente microsecuencia sigue un orden lineal en su mayor parte, si bien éste es interrumpido por una explicación del narrador que marca una nueva vuelta atrás:

... porque don Gonçalo Portocarrero hermano desta dama, dejò un baul de vestidos en su poder quando se partio a Flandes: (AC, 43)

Tras esta breve analepsis el relato alcanza el tiempo presente.

La contemplación del caballero bien vestido por parte de Victoria da lugar al enamoramiento de ésta y a una prolepsis del narrador al final de este segmento:

...y mirandole desde un retiro en que no podia ser vista se le aficionò, de manera que le costò el amoroso tiro (que entonces hizo el amor) muchas penas, como despues sabreys. (AC, 43)

La fórmula que esquematizaría esta cuarta microsecuencia sería la siguiente: 1.4 <b-a-b-c>. Es, por una parte, un zigzag entre el presente y el pasado y un salto al futuro, que hemos simbolizado por la letra “c”.

En la quinta microsecuencia hay un doble movimiento, primero el lineal y después una nueva prolepsis en boca del narrador:

...porque aunque le esperaua otra belleza en Madrid (como despues dirè)... (AC, 44)

Tras este breve inciso, sigue el orden lineal, que es interrumpido al final de la microsecuencia por una digresión del narrador en presente lo que hace que el tiempo de la narración alcance el presente intemporal que vamos a representar con la letra B:

...como la introducion del amor comienza por la alabança, y esta es creida de todas las mugeres... (AC, 44)

La fórmula representativa sería la siguiente: 1.5 <b-c-b-B>.

La microsecuencia sexta comienza con el orden lineal al que le sigue una nueva prolepsis:

...esta voluntad que mostrò tan pronta Victoria fue cuchillo suyo, como se verà... (AC, 44)

Justo después de esta frase, el narrador inserta otra explicación suya en presente:

...porque todo lo que mucho cuesta en las pretensiones amorosas, es de mayor estimacion, y se dessea mas... (AC, 44)

El orden lineal vuelve de nuevo en la narración, y es intrrumpido por otra explicación en presente:

...que en una mujer es falta de recato... (AC, 44)

Esta breve frase va continuada por la narración lineal.

La variación temporal es una constante en esta sexta microsecuencia, cuya fórmula representativa sería la siguiente: 1.6 <b-c-B-b-B-b>. Exceptuando la prolepsis, podemos decir que la narración en este segmento se articula siguiendo una perfecta oscilación en zigzag entre el presente de la historia y el presente de la narración, que viene dado por la introducción de explicaciones que, para el narrador, alcanzan un carácter universal.

La microsecuencia séptima mantiene constante el orden lineal; su fórmula representativa es 1.7b.

Este esquema del orden que venimos viendo en la primera macrosecuencia es representativo del orden de la novela en su totalidad. Las anacronías no constituyen grandes períodos de la narración.

En la segunda macrosecuencia, volvemos a encontrar un orden lineal, que es una constante en la narración, si bien a veces se ve salpicado por breves fragmentos que suponen una anacronía narrativa con respecto a lo narrado. Así, al final de la microsecuencia cuarta, el narrador da un salto atrás para justificar la presencia y la influencia sobre la protagonista de un nuevo personaje:

...el buen viejo auia muchos años que seruia en su casa, y auia criado a Victoria, y a su ausente hermano, y queralos tan tiernamente que no llegara a mas quilates su amor si fueran hijos suyos... (AC, 46)

Su fórmula sería 2.4.<b-a>.

En la macrosecuencia tercera, señalamos igualmente el orden lineal, con la excepción de una analepsis (en la microsecuencia tercera), por medio de la cual Feliciano se presenta ante don Pedro de la Cerda; supone una vuelta atrás, aunque fingida:

Yo señor mio soy un hidalgo de Carmona, que he viuido en Seuilla algun tiempo, casè en aquella Ciudad una hija que tengo con un hidalgo honrado, que trataua en Indias, hizo un

viaje al Piru, y a la buelta viniendo muy ganancioso de su empleo, la fortuna que nunca tiene permanencia en nada, ... (AC, 48)

Su fórmula es 3.3. <b-a>.

Dentro de la macrosecuencia cuarta, destacamos en la segunda microsecuencia la anacronía que supone la historia contada por Victoria a Blanca, nueva analepsis, aunque fingida, con el fin de difamar a don Fernando:

Yo señora mia os estimo, y quiero tanto, que haria mal, si en lo que se puede remediar luego, aguardasse a callarlo, quando no tenga remedio; yo conozco a este cauallero que viene a ser esposo vuestro, por auerme criado en Seuilla, y ser el y su padre personas señaladas en ella, sè que galateò alli una dama principal, y hermosa, llamada doña Brianda Tenorio, a quien dio palabra de casamiento, y en fe della la gozò, de que tiene tres hijos... (AC, 49)

Esta vuelta atrás se termina en la página siguiente, dentro del mismo diálogo, en el momento en que el personaje -Victoria- vuelve al presente de la historia y, desde este momento, la linealidad se mantiene hasta el final de la microsecuencia. La fórmula representativa sería la siguiente: 4.2. <b-a-b>.

El orden lineal sigue hasta la microsecuencia séptima, donde de nuevo es cortado por otra analepsis de mayor extensión; se trata del relato que doña Victoria hace de su vida a don Pedro:

Yo señor mio, soy natural de la Imperial Ciudad de Toledo, mi nombre es doña Victoria de Portocarrero, hija de don Gutierre de Portocarrero, cauallero bien conocido en aquella Ciudad, por muerte de mi padre, quedè en el amparo de don Bernardino mi hermano a quien honra el pecho la roja Cruz de Santiago... (AC, 54)

La analepsis se extiende hasta la página siguiente. La coincidencia del presente de la historia con el del relato marca el retorno al orden lineal, sobre el que se abre el segmento siguiente, como ya viene siendo una constante en la obra.

La microsecuencia novena comienza con el orden lineal que es interrumpido por una leve vuelta atrás, llevada a cabo por don Pedro de la Cerda:

...este papel recebi esta tarde de una dama que viue cerca de aqui, en que me mandò que la viesse, obedeci con puntualidad, y visitèla, esta dama se llama doña Victoria de Portocarrero, natural de Toledo, quèjase de don Fernando, que hallando en su casa afable hospedaje en su calamidad, y amigable socorro en su robo, en vez de pagar esto con agradecimientos, solo a pagado con ofensa, y ingraticudes... (AC, 56)

En este fragmento citado el movimiento hacia atrás es doble: por una parte, el personaje narra lo que le ha ocurrido horas antes y, en resumen, lo que en ese momento otro personaje le contó de su pasado. Un poco después, el presente de la historia coincide con el del relato, con lo que se restablece el orden lineal.

Por lo que respecta a las últimos microsecuencias, hemos de decir que no producen alteración alguna en lo que atañe al orden, que sigue lineal.

### **III.3.2.1.2 A lo que obliga el honor**

La microsecuencia primera está dedicada a la presentación de los personajes, que el narrador inserta en un tiempo entrecortado, fluctuante entre las vueltas atrás y el orden lineal:

En Sevilla (...) nació don Pedro de Ribera, nobilísimo caballero de la casa de los duques de Alcalá, tan estimada en aquel reino; por muerte de sus padres quedó heredero de cuatro mil ducados de renta (...).Tenía este caballero un primo hermano en Madrid, asistente en aquella corte del mayor monarca; había ido a ella a unos pleitos (...) tuvo en ella amistad con un anciano caballero, cuyo nombre era don Juan de la Cerda (...) Era este caballero viudo, y de su matrimonio le quedó sola una hija...(GS, 206-207)

En esta cita podemos ver claramente dicha alternancia que se continúa hasta el final del segmento, cuya fórmula queda dibujada del siguiente modo: 1.1 <a-b-a-b...>, cual una oscilación entre el pasado y el presente de la historia.

Después de esta microsecuencia el orden sigue lineal en la mayor parte de la obra. Del mismo modo que en la novela anterior, hay microsecuencias simultáneas; es el caso de la microsecuencia 2.1bis.

En la microsecuencia 2.4., una brevísima analepsis interrumpe el orden lineal:

...Alberto, un criado anciano de su casa que la había criado desde niña, (GS, 213)

Tras esta frase se restablece el orden lineal, que se interrumpe en la microsecuencia 3.5. que supone una nueva vuelta atrás, ya que el narrador transcribe en estilo indirecto el ficticio relato que el personaje hace de su pasado:

(Alberto) dijo ser de Utrera, cerca de Sevilla, y que allí fué casada su hija con un hidalgo honrado de aquella villa que trataba en Indias, haciendo al Pirú viajes, en uno de los cuales había muerto, dejando tantas deudas que toda su hacienda se había consumido en pagar acreedores, y que destas resultas había puesto pleito a uno en el Consejo de Indias, esperando en breve sentencia dél. (GS, 215)

Ello nos sitúa en un tiempo anterior al del inicio de la narración, tras el cual, mediante una breve frase, alcanzamos el presente de la misma y enseguida el pasado ficticio:

Como don Juan oyó decir a Santillana ser andaluz, le preguntó si había asistido algún tiempo en Sevilla; él le dijo... (GS, 215)

La fórmula representativa de esta microsecuencia es 3.5 <b-a-b-a>.

Después, el orden sigue lineal hasta la microsecuencia 4.6. que presenta una nueva vuelta atrás, aunque ficticia, en boca de doña Victoria, con el fin de desacreditar a don Pedro. La fórmula que lo representaría sería 4.6. <b-a>.

A partir de esta microsecuencia, el orden sigue lineal hasta la microsecuencia 4.13 en la que una breve analepsis por parte de doña Brianda da entrada a un nuevo personaje:

...y de camino descubrióse a su dueña diciéndola cómo antes que tratara deste empleo era servida de un caballero muy calificado, llamado don Sancho de Leyva, a quien había comenzado a favorecer con veras por tenerle amor, mas que la instancia que su padre le

hacía en que viniese en casarse con don Pedro la había obligado a serle obediente... (GS, 223-224)

La fórmula representativa sería: 4.13 <b-a-b>.

En la microsecuencia 4.15. una nueva analepsis, esta vez en forma de relato homodiegético, interrumpe este orden y nos traslada al inicio de la novela. Su estructura es la siguiente: 4.15 <b-a-b>.

A partir de este momento, el orden lineal acelerará el curso de la acción y seguirá constante hasta el final de la novela.

### **III.3.2.1.3 À trompeur, trompeur et demy**

La primera microsecuencia de la novela es una presentación de la protagonista en un tiempo anterior al de inicio de la narración por el que el narrador hace un ligero recorrido en forma de sumario. Es solamente al final cuando el narrador se sitúa en el tiempo de inicio:

...à l'âge de vingt ans les meres la proposoient à leurs filles comme un exemple, les marys à leurs femmes et les Galans à leurs desirs... (RC, I, 647)

El orden de esta microsecuencia sería, pues, 1.1 <a-b>.

La segunda microsecuencia sigue el orden lineal, que es interrumpido por una nueva vuelta atrás, aunque esta vez alude a un momento casi inmediatamente anterior:

...deux hommes qu'ils avoient trouvez dépouillez de tous leurs habits et attachez à des arbres où ils avoient passé la nuit. On leur avoit donné à chacun une méchante cappe de Berger pour se couvrir ... (id.)

Sigue la autopresentación del personaje, por lo que hay una nueva vuelta atrás, y brevemente éste habla de las circunstancias que han hecho que se encuentren en tal estado. Las microsecuencias son simultáneas a las

correspondientes 1.1. y 1.2. El orden de las mismas quedaría representada bajo la siguiente fórmula: 1.1.bis <b-a-a> y 1.2bis <a-b>.

La microsecuencia tercera continúa el orden lineal y es de destacar la parte final de la misma en la que el narrador, fiel a su habitual estilo, inserta una digresión en presente atemporal, que representamos con “B”:

...car les Espagnols ne quittent point leurs vieux habits pour jamais, quand ils en prennent de neufs. (RC, I, 648)

La fórmula representativa del orden en este segmento sería: 1.4. <b-B>. Después, la narración sigue su orden lineal.

La segunda macrosecuencia presenta una breve analepsis, al final de la microsecuencia segunda, en la que el narrador explica la relación existente entre Victoria y su escudero:

Son vieil Escuyer avoit nom Rodrigue Santillane; il avoit esté nourry jeune par le pere de Victoria et il ayroit sa Maistresse comme si elle eust esté sa fille. Ayant forces habitudes dans Madrid, où il avoit passé sa jeunesse... (RC, I, 650)

El orden quedaría representado del siguiente modo: 2.2. <a-b>.

En la tercera macrosecuencia encontramos una nueva vuelta atrás que corresponde a la invención que el escudero hace de su pasado y del de Victoria: es la microsecuencia 3.2., en la que lo más destacado es, de nuevo, la digresión en presente atemporal del narrador:

Devant que d'aller plus avant, il faut que j'apprene, à ceux qui ne le sçavent pas, que les Dames en Espagne ont des Duegnas auprès d'elles... (RC, I, 651)

Esta digresión constituye una explicación de un concepto que posiblemente desconoce el narratorio francés y sobre la que volveremos más tarde.

El movimiento temporal en esta microsecuencia es bastante rico y quedaría representado del siguiente modo: 3.2. <b-a-B-b>.

En la macrosecuencia 4.1. volvemos a encontrar la analepsis que supone la historia inventada por Victoria sobre Dom Fernand. La fórmula representativa sería, pues: 4.1. <b-a-b>.

El orden lineal con el que termina esta microsecuencia sigue inalterable hasta la microsecuencia 4.6. en la que una nueva analepsis por parte de Elvire sirve para introducir un nuevo personaje:

...luy advoüant de plus qu'elle (Elvire) estoit engagée d'affection avec un Diego de Maradas, il y avoit longtemps; qu'elle avoit assez deféré à son pere en forçant son inclination pour luy plaire... (RC, I, 657)

El orden de esta microsecuencia quedaría, pues, representado mediante la siguiente fórmula: 4.6. <b-a-b>.

La linealidad sigue hasta la microsecuencia 4.8, en donde encontramos la analepsis homodiegética que Victoria hace a Dom Pedro. Su fórmula representativa sería, pues, 4.8. <b-a-b>.

Tras esta microsecuencia, el orden lineal sigue hasta el final de la obra. Cabe destacar solamente que, en la microsecuencia 4.14., una breve frase en la que el narrador explica un término hace coincidir el tiempo de la narración con el de escritura:

...un Algouäzil, que nous appelons à Paris un Commissaire. (RC, I, 662)

El orden de esta microsecuencia sería, pues: 4.14. <b-B-b>.

Como hemos podido constatar en las tres novelas, el orden se mantiene casi constantemente lineal, las pequeñas anacronías, en su mayoría analepsis homodiegéticas completivas, hemos de entenderlas como breves infracciones a dicha disposición lineal. En esta linealidad creemos ver también la exposición de

una intención ideológica, cual es el deseo de la protagonista de limpiar su honor. Ello acelera el ritmo de la narración y crea situaciones de enredo en las que también colaboran las ficticias analepsis en boca de la protagonista y su escudero.

### **III.3.2.2. Duración**

En este apartado vamos a analizar solamente la elipsis y la escena como los dos movimientos narrativos más representativos de las tres novelas.

Por lo que respecta al sumario, dada la corta duración de la acción, queda reservado para los relatos intradieгéticos, ya ficticios, ya verdaderos, así como para los comienzos de las tres novelas, como ya hemos ido señalando en el apartado dedicado al orden. Por este motivo, no vamos a transcribir aquí los distintos textos en que predomina este movimiento narrativo.

En cuanto a la pausa descriptiva, hemos de decir que está totalmente ausente en las tres novelas, en las que predominan el diálogo y la narración.

#### **III.3.2.2.1. Elipsis**

Este movimiento narrativo afecta a las tres novelas, pues en todas hay narración de períodos de tiempo más o menos largos, cuya extensión temporal no se delimita en detalle.

El comienzo en todas está lleno de elipsis:

Gozaua la soledad del campo, y la compañía de su agreste familia, Victoria, hermosissima dama de Toledo en uno de sus cigarrales (...) obligauala a estar alli la	En Sevilla, (...) nació don Pedro de Ribera, nobilísimo caballero de la ilustre casa de los Duques de Alcalá, tan estimada en aquel reino; por muerte de sus padres quedó heredero de cuatro mil	Une jeune Dame de Toledé, nommée Victoria, de l'ancienne Maison de Portocarrero, s'estoit retirée en une maison qu'elle avoit sur les bords du Tage, à demy-lieuë de Toledé, en
---	--	---

ausencia de un hermano  
suyo, que por la muerte  
hizo de un cauallero se  
auia ydo a Flandes...  
(AC, 41)

ducados de renta... (GS, 206-  
207)

l'absence de son Frere, qui  
estoit Capitaine de  
Cavalerie dans les Pays-  
Bas. Elle estoit demeurée  
veufve à l'âge de dix-sept  
ans, d'un vieil Gentilhomme  
qui s'estoit enrichy aux  
Indes et qui, s'estant perdu  
en mer six mois après son  
mariage, avoit laissé  
beaucoup de biens à sa  
femme. Cette belle veufve,  
depuis la mort de son mary,  
s'estoit retirée auprès de son  
frere, et y avoit vescu d'une  
façon si approuvée de tout  
le monde qu'à l'âge de vingt  
ans... (RC, I, 647)

En las dos primeras novelas se trata de elipsis implícitas, mientras que el narrador de la adaptación juega con las elipsis implícitas y explícitas, en dos ocasiones, cuando señala la edad de la protagonista.

A continuación, vamos a señalar las elipsis explícitas que hemos encontrado:

con esto se animò nuestro  
caballero a emprender su  
empleo con Victoria, y en  
dos días siguientes apretò  
cuanto pudo... (AC, 44)  
estuu en su compañía el  
forastero seys dias mas,...  
(AC, 45)  
essotro dia anohecieron  
en Madrid (A.C., 46)

desta suerte estuu en la  
posada quatro dias (AC,  
57)

Desta suerte estuvieron  
dos dias en el cigarral sin  
declarar la dama lo  
aficionada que estaba de  
don Pedro sino con los  
ojos,... (GS, 211)

Desta manera estuvo en el  
cigarral otros quatro días  
... (GS, 212)

...reservando hacerse las  
bodas para de allí a ocho  
días, de quien fueron  
padrinos dos Grandes de  
España con sus mujeres.  
(GS, 235)

Enfin, en quinze jours, la  
commodité du lieu, le  
merite egal en ces deux  
jeunes personnes, quantité

de sermens d'un costé...  
(RC,I, 648)

Huit jours durant ce ne fut  
que feu et flammes... (*id.*)

Vemos, de nuevo, un paralelismo entre las tres novelas; en las indicaciones de tiempo se explicita el período elidido.

### III.3.2.2.2. Escena

La escena es el movimiento narrativo más característico de estas tres novelas, sobre todo de las novelas segunda y tercera, que son las que más incrementan el carácter teatral, esbozado en la primera.

La primera escena está constituida por el descubrimiento del agravio, lo que desencadena llantos y lamentos en la protagonista de las tres novelas, aunque en la segunda es el narrador quien transcribe brevemente en estilo indirecto el discurso de Victoria. La importancia de esta escena estriba en el hecho de que en ella se gesta la peripecia que dará lugar al descubrimiento del engaño.

...y assi (Feliciano)  
doliendose de lo que  
Victoria le referia, la  
aconsejó que luego se  
partiese para Madrid, sin  
reparar en inconuenientes  
de lo que podian dezir sus  
deudos, pues la importaua  
llegar a tiempo de poder  
reparar aquel daño, y que  
esto se podia hazer mejor  
luego sin aguardar a  
dilaciones; (AC, 46)

Aquel día pasó en solo  
llorar; mas echando de ver  
que su reputación corría  
riesgo, no quiso que se  
dijese della que un hombre  
la había burlado, y así, con  
la luz que la había dado la  
carta de a lo que iba y con  
quién se casaba, determinó  
irse a Madrid, (GS, 213)

Non, non, Victoria, il faut  
tout entreprendre, puisque  
nous avons tout oublié; mais  
devant que d'en venir à la  
vangeance et aux derniers  
remedes, il faut essayer de  
gagner par adresse ce que  
nous avons mal conservé par  
imprudence. (RC, I, 650)

Es de destacar que, mientras que la protagonista en las novelas segunda y tercera toma la iniciativa por su cuenta, la de la novela primera sigue pasivamente los consejos de su ayo.

La siguiente escena representa el primer paso hacia dicha meta que se propone la protagonista; en ella urde su venganza contando una historia falsa sobre el que la ha deshonrado.

Yo conozco a este caballero que viene a ser esposo vuestro, por duerme criado en Sevilla, y ser el y su padre personas señaladas en ella, sè que galantèd alli una dama principal, y hermosa, llamada doña Brianda Tenorio, a quien dio palabra de casamiento, y en fe della la gozò, de que tiene tres hijos ... (AC, 49)	Así, dueña y señora mía, sabrás que don Pedro tuvo en sa chambre où Victoria ñuy dit, aussitost qu'elle se vit seule avec elle, que Fernand de Ribera estoit Amoureux, à Seville, d'uen Lucrece de Monsalve, Demoiselle fort aimable quoy que fort pauvre ; qu'il en avoit trois enfans sous promesse de mariage ... (RC, I, 653)
	este matrimonio secreto por entonces, por vivir don Fernando, padre de don Pedro, que sabía estos amores y había procurado con todas veras apartarlos, no viniendo en que don Pedro se casase con doña Elvira de Monsalve, que así se llama esta señora. (...) de la continuación de su empleo resultaron prendas vivas, que fueron dos hijos y una hija ... (GS, 218)

Algo que confirma nuestra teoría de que la novela segunda es una refundición de la primera y la tercera de ambas es el hecho de que el nombre de la dama con la que en *A un engaño, otro mayor* don Pedro supuestamente había mantenido relaciones es el nombre de la dama de Madrid con la que éste había de casarse en *A lo que obliga el honor*; lo mismo podemos decir de *À trompeur, trompeur et demy*. Esta onomástica *en abismo* produce un trasvase de datos del espacio-tiempo inventado por un personaje al espacio-tiempo creado por el narrador y vivido efectivamente en la historia y sobre el que el narratario no se plantea la menor duda. De este modo, Scarron sigue el juego llevado a cabo por Castillo Solórzano en la segunda novela y ambos establecen, una vez más, la dialéctica entre el narrador y el personaje.

La siguiente escena es la llegada del correo de Sevilla para don Fernando/don Pedro/Dom Fernand que da pie a Victoria a escribir una falsa carta que firma con el nombre de la dama de Sevilla; la curiosidad femenina hará que Blanca/doña Brianda/Elvire lea la carta que cambiará su situación psicológica y, por lo tanto, el curso de los acontecimientos. En este sentido hemos de ver en la carta la primera *peripezia*<sup>180</sup> inserta en el *nudo* de las tres novelas.

Efectivamente, si el relato sobre la vida del protagonista en Sevilla había dejado la impresión de inverosimilitud, ahora la carta la borrará para siempre y sembrará el odio, poniendo a la segunda protagonista frente a un obstáculo que para ella es verdadero y del que deriva la escena del equívoco:

...poco tengo ya que recelar de vos señor don Fernando, pues quien lo haze quiere, pero yo que ya os aborrezco; no recelo de lo que no amo, auiendo visto el desengaño de vuestro fingimiento, a esta carta se

«...Esta curiosidad me ha salido a la cara, si bien puedo agradecer el desengaño, venido tan antes de mi empleo, que peor fuera después de haberle hecho aquí. He visto esta carta, que leeréis, de quien

Elvire luy répondit qu'elle les luy avoit prises; qu'elle avoit eu la curiosité d'ouvrir le paquet, ne doutant point qu'un homme de son âge n'eust quelque attachement de gallanterie dans une grande ville comme Seville; et que,

---

<sup>180</sup> «...les péripéties sont des événements imprévus, créateurs de surprise. (...) Il faut en outre que l'événement imprévu soit un «changement de fortune», c'est-à-dire qu'il modifie, non pas seulement la situation matérielle des héros, mais leur situation psychologique.» ( Scherer, 1986: 86)

lo agradezco que me a abierto los ojos para que viua con escarmiento de su dueño, tomalda que ella os dirà lo que yo dissimulo, aunque yo no lo deuiera hazer con cauallero tan engañoso y fingido como vos, dicho esto le boluio las espaldas, y se entrò a dentro, cerrando la puerta, que era de golpe, quisola satisfazer don Fernando, mas cerrada la puerta no pudo entrar ... (AC, 52)

vos conocéis tan bien; para mí bastaba, sin otra información que he tenido, para no tratar de admitir desde hoy la plática de casarme con vos. De la carta sabréis lo que no ignoráis, y quedad con Dios, que no os quiero cansar.» Quedóse don Pedro con la carta en la mano atónito, sin saber lo que había sucedido; leyó la carta, y vió en ella que algún pecho invidioso de su dicha se la quería barajar por aquel camino... (GS, 221)

si sa curiosité ne l'avoit pas beaucoup satisfaite, qu'elle luy avoit apris en recompense que ceux qui se marioient ensemble devant que de se connoistre hazardoient beaucoup. Elle adjousta ensuite qu'elle ne vouloit pas luy retarder davantage le plaisir de lire ses lettres, les luy remit entre les mains et, luy faisant la reverence, le quitta sans attendre réponce. Dom Fernand demeura fort estonné de ce qu'il entendit dire à sa Maistresse. Il leut la lettre supposée et vit bien que l'on vouloit troubler son mariage par une fourbe. (RC, I, 655)

A pesar de la gran similitud entre las tres citas, hemos de hacer hincapié en el hecho de que las novelas segunda y tercera recogen detalles ausentes en la primera, como ya hemos señalado anteriormente. Una vez más vemos en *A un engaño, otro mayor* un primer estadio del texto en el que todo avanza más lentamente y en el que hay detalles que no se captan. En este caso concreto, no se hace alusión a la sorpresa por parte de don Pedro ante lo que Blanca le reprocha; sin embargo, en las novelas segunda y tercera, el protagonista queda «atónito/fort estonné», con lo cual el narrador ha señalado el equívoco, de la misma manera que el autor dramático podría hacerlo constar en una breve acotación.

El equívoco es, de este modo, un arma para la disfrazada dueña que ha conseguido apartar al protagonista del corazón de su futura esposa. La complicidad que se estableció entre Victoria y el narratario, en el momento en que ella se disfrazó de dueña, llega ahora a su punto culminante, ya que, conseguido

su fin, será ella la que mueva vertiginosamente todos los hilos hasta llegar al feliz desenlace.

La siguiente escena está formada por el diálogo entre don Fernando /don Pedro/dom Fernand y la dueña a la que le pide que vuelva favorable hacia él el ánimo de su señora. En este punto, volvemos a encontrar una nueva divergencia entre las novelas segunda y tercera, respecto de la primera; ésta estriba en el hecho de que en *A un engaño, otro mayor*, Victoria se niega a hacer lo que don Fernando le pide, porque «sería perder su gracia» (AC, 53), es decir, perdería la privanza de su señora. Es éste quien liberalmente, y tras adularla, firma una cédula en blanco en la que ella habrá de poner que le ofrece dos mil escudos para sus segundas nupcias. Muy distinta es la protagonista de las otras dos novelas:

En mi mano está eso -dijo la dueña-  
; pero ¿qué me daréis por que  
alcance con mi señora que haga  
eso? (GS, 222)

Je suis pauvre, adjousta-t-elle, et c'esta à  
moy beaucoup perdre que de ne gagner  
pas... (RC, I, 656)

Fingida fidelidad a la señora, frente al utilitarismo abierto, poco importa, pues el resultado es una nueva *peripezia* que se deja reservada para el final y que aumentará el obstáculo del malentendido en los protagonistas. De este modo, ya Victoria directamente<sup>181</sup>, o proponiéndoselo a su escudero, hace una cédula de matrimonio similar a la que el caballero le hizo en el cigarral.

A partir de este momento se produce un desarrollo diferente de la acción en las novelas segunda y tercera, con respecto de la primera, que marca en aquéllas un acercamiento al texto dramático mucho más acusado que en ésta, y que originará también un final distinto. Todo se gesta en una nueva escena en la que la protagonista descubre su pasado al padre de la dama que sirve, pero sin decirle que es la dueña de su hija.

Constatamos una nueva diferencia: mientras que en *A un engaño, otro mayor*, la conversación tiene lugar sólo entre Victoria y el padre de Blanca, en *lo que obliga el honor* y en *À trompeur, trompeur et demy*, el descubrimiento de la

---

<sup>181</sup> Éste es el caso de la primera novela.

doblez de don Pedro/dom Fernand por parte de Victoria y el hecho de que doña Brianda/Elvire estuviera con anterioridad comprometida con otro hombre le hace acordarse de él y éste entrará también en escena; primero, oirá la conversación de Victoria con el padre de la dama, sin ser visto por éste y, después, será el confidente de toda la verdad de Victoria. Es ésta una nueva peripecia completamente teatral que acelerará el curso de la acción.

No tardó mucho en venir don Sancho de Leyva, ignorando de quién era llamado por no conocer al dueño del papel que había recibido. Apenas había tomado asiento y hablado con doña Victoria algunas palabras de cumplimiento, cuando esta dama fué avisada que don Juan de la Cerda se acababa de apearse de su coche y subía a visitarla. Ella, viendo esto, dijo a don Sancho: «Señor mío, a mí me es fuerza hablar a este caballero que viene a solas, pero no que se os vede a vos el saber la plática que con él tratare; suplícoos que os retiréis a esa alcoba, y detrás desá cortina estéis atento a cuanto hablaremos, que todo ha de redundar en gusto vuestro.» (GS, 224-225)

Dom Diegue de Maradas la vint trouver un moment après pour sçavoir ce que luy vouloit une Dame dont il n'avoit jamais oüy parler. Elle le receut fort civilement, et, à peine avoit-il pris un siege auprès d'elle, qu'on luy vint dire que Pedro de Silva demandoit à la voir. Elle pria Dom Diegue de se cacher dans son Alcove en l'assurant qu'il luy importoit extrêmement d'entendre la conversation qu'elle alloit avoir avec Dom Pedro. (RC, I, 658)

La siguiente escena en las tres novelas tiene lugar en casa de Blanca/doña Brianda/Elvire; en ella el padre de dicha dama cuenta lo que doña Victoria de Portocarrero le ha dicho sobre don Fernando/don Pedro/Dom Fernand que también está presente y termina siendo completamente desacreditado cuando el padre enseña la cédula de matrimonio que Victoria le había entregado como

prueba<sup>182</sup>. Recordemos que esta cédula la había falsificado Victoria en una peripecia que, en este momento, le hace apartar definitivamente a éste del ánimo de aquélla.

La última escena de las novelas segunda y tercera es la más teatral y en ella Victoria pone de nuevo a prueba su astucia en una nueva y última peripecia que le hará limpiar su honor mancillado; así, aprovechando que doña Brianda/Elvire es invitada a asistir a la representación de una comedia a casa de una prima, les propone ir a casa de su padre para verse antes con don Sancho/Dom Diegue, ella acepta la propuesta:

---

<sup>182</sup> Se trata de una escena bastante larga que va seguida de los reproches que el caballero recibe de su primo. Es similar en las tres novelas; por estos motivos no las vamos a transcribir, sólo haremos constar su ubicación en cada una de las novelas: *AC*, 56-57; *GS*, 230-232; *RC*, I, 660-661.

y así aceptó el envite de su dueña, la cual, llamando a Alberto, le dio un papel para don Sancho, en que le llamaba que acudiese a las ocho de la noche a la casa de doña Victoria, y con éste llevó otro para don Pedro de Ribera, haciéndole saber cómo doña Brianda, no obstante lo que había pasado delante della y el enojo de su padre, se determinaba a darle la mano de esposa, viéndose aquella noche en una casa de quien el escudero daría las señas a las nueve de la noche. (...) Vitoria escribió con Santillana, o Alberto, un papel a don Juan, que contenía estas razones:

«Mi señora doña Brianda, en lugar de ir al particular que se hace en casa de su prima, se ha venido a la casa de mi padre, con intento de dar allí la mano a don Pedro, no obstante vuestra resolución. Lo que os aviso es que remediéis este daño...» (GS, 232-233)

La astucia de Victoria le lleva, a continuación, a introducir en una habitación oscura a don Pedro/Dom Fernand a la que ella llega, tras haberse vestido de señora, y se hace pasar por doña Brianda/Elvire. Esta peripecia da lugar a un nuevo equívoco, a la llegada del padre:

Quiso don Juan sacar la espada contra ellos, mas el Corregidor le reportó,

Elvire escrivit un billet à Dom Diegue qui luy fut porté à l'heure mesme; et Victoria en particulier en fit un à Dom Fernand, au nom d'Elvire, par lequel elle luy mandoit qu'il ne tiendrait qu'à luy que leur mariage ne s'achevast; qu'elle y estoit engagée par son merite et qu'elle ne vouloit point se rendre mal-heureuse pour estre trop complaisante à la mauvaise humeur de son pere. Par le mesme billet elle luy donnait des enseignes si remarquables pour trouver sa maison qu'il estoit impossible de la manquer. (...) Victoria en fit un troisieme, que Santillane porta luy-mesme à Pedro de Silva, par lequel elle luy donnoit avis, en Gouvernante de bien et d'honneur, que sa fille, au lieu d'aller à la Comedie, s'estoit absolument fait mener à la maison où logeait son pere; qu'elle avoit envoyé querir Dom Fernand pour l'espouser et que, sçachant bien qu'il n'y consentiroit jamais, elle avoit crû l'en devoir advertir... (RC, I, 661-662)

Dom Pedro, dans les premiers mouvements de sa colere, en fut si

advirtiéndole que su hija no asistía allí con quien pensaba, que aquel caballero era don Sancho de Leyva, bien conocido en la corte por su mucha calidad. (...) Pasaron luego a otro aposento, que hallaron cerrado, y, queriendo derribar la puerta dél, abrió por de dentro don Pedro, saliendo adonde estaban, el cual les dijo que estaba allí con doña Brianda, su esposa, y que por gusto suyo había sido venido a aquella casa a desposarse con ella. A estas razones salió del aposento doña Vitoria, diciendo: «Engañado estáis, señor don Pedro, que no soy quien pensáis, sino doña Vitoria de Silva, a quien debéis su honor, y él me ha obligado a ponerme en servicio de la señora doña Brianda, sirviéndola de dueña.» (GS, 235)

aveuglé qu'il pensa donner de son épée à celui qu'il croyoit estre Dom Fernand. Le Commissaire, qui avoit reconnu Dom Diegue, luy cria, en luy arrestant le bras, qu'il prist garde à ce qu'il faisoit et que ce n'estoit pas Fernand de Ribera qui estoit avec sa fille, mais Dom Diegue de Maradas, homme d'aussy grande condition et aussi riche que luy. (...) On la fit ouvrir au nom du Roy. Dom Fernand l'ayant ouverte et voiant Dom Pedro accompagné d'un Commissaire, il leur dit, avec beaucoup d'assurance, qu'il estoit avec sa femme Elvire de Silva. Dom Pedro luy répondit qu'il se trompoit, que sa fille estoit mariée à un autre; (...) Victoria se fit alors connoistre à son Infidele qui se trouva le plus confus homme du monde. (RC, I, 663)

Se trata de una escena de comedia al gusto de la época con disfraces y malentendidos. Además, el hecho de que doña Brianda/Elvire esté invitada a asistir a la representación de una comedia nos hace ver en esta escena una puesta en abismo de otra de una comedia de la época. De este modo, Scarron lleva a cabo una perfecta selección de pasajes de las dos novelas de Castillo Solórzano, y hemos podido constatar que sigue más de cerca *A lo que obliga el honor* que *A un engaño, otro mayor*, por ser esta última novela mucho menos *teatral* que la otra. Scarron innova poco aquí, pues Castillo Solórzano ya había llevado a cabo el trasvase de la novela al teatro en su refundición, haciendo, en primer lugar, de la protagonista una mujer más despierta y más astuta.

El final feliz en doble boda es una concesión más a la comedia<sup>183</sup>.

No vamos a analizar las últimas escenas de la novela *A un engaño, otro mayor*, debido a que no influyen en las de la novela de Scarron.

### III.3.2.3. Frecuencia

La temporalidad narrativa de estas novelas se caracteriza por la singularidad frente a la iteratividad, debido al gran número de diálogos que en ellas hay y a la ausencia de descripciones, como ya hemos señalado anteriormente; por estos motivos no vamos a detenernos en el estudio de este apartado. La escasez de indicaciones temporales en las tres novelas nos hace pensar que el tiempo no reviste una gran importancia para los narradores, quienes confieren a sus narraciones una vaguedad temporal que, en muchos casos, alcanza un ritmo bastante acelerado, sobre todo en la novela de Scarron.

Efectivamente, nuestro autor nos da la sensación de querer hacer más bien una comedia *dans les règles* que una novela, según hemos visto; de ahí la escasez de indicaciones temporales en *À trompeur, trompeur et demy*, lo que da lugar a una gran condensación de los hechos. Podemos, no obstante, citar algunos pasajes en que predomine la iteratividad: es el caso de las dos elipsis explícitas citadas anteriormente en el apartado de la elipsis, o mediante el adverbio *souvent*<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Guichemerre hace un análisis de las escenas de esta novela de Scarron que considera «plus proche encore des comédies du temps par son sujet, par les stratagèmes qu'y emploie l'héroïne, et les situations romanesques ou piquantes qu'on y trouve.» (1975:154)

Resulta ser de un gran interés para nuestro estudio la comparación que dicho autor establece entre el tema y las diferentes escenas de *À trompeur, trompeur et demy* con las comedias de la época. Se trata, en efecto, de un análisis exhaustivo que muestra las conexiones de la novela con comedias de Rotrou, d'Ouville, Corneille y del propio Scarron. Esto pone, una vez más, en evidencia la interpenetración de los dos géneros en la época y que Scarron, autor de novela corta, seguía teniendo mucho de autor dramático.

<sup>184</sup> «Dom Antoine de Ribera, qui avoit fait le mariage de son infidele Cousin avec la fille de Dom Pedro de Silva, luy venoit souvent dire que son Cousin estoit en chemin...» (RC, I, 651)

### III.3.2.4. Cronotopo

Una vez que hemos analizado la progresión de los segmentos temporales en cada una de las tres novelas, creemos conveniente constatar una serie de hechos relativos a la íntima relación existente entre la progresión temporal y el cambio espacial.

Es el **cronotopo del viaje** el que organiza el movimiento de la novela, y unido a él se encuentra un elemento determinante en el desarrollo de la acción: el azar.

El comienzo de *À trompeur, trompeur et demy* coincide, en líneas generales, con el de *A un engaño, otro mayor*. Ambas novelas se abren con una situación de calma apacible de la que goza una dama perteneciente a la nobleza de Toledo. En esta situación idílica se ve injerta una nueva con la llegada de un gentilhomme y su criado, quienes han sido asaltados, y el azar quiere que unos pastores de la dama los encuentren y los conduzcan ante ella. La aparición de dos nuevos personajes coincide con la microsecuencia 1.2., que habría que considerarla como una transición entre la tranquilidad del comienzo de ambas novelas y la progresiva perturbación a la que dará pie dicho personaje masculino. A partir de este momento, el cronotopo del viaje entra en juego, pero -diferencia esencial entre estas dos novelas y *A lo que obliga el honor*- a través del discurso del protagonista y no del del narrador, como ocurre en esta última. Se establece, de este modo, la dialéctica entre el personaje y el narrador, entre la experiencia *vivida* y la experiencia *contada*, oposición que, dentro del esquema tripartito del tiempo que Ricoeur expone<sup>185</sup>, quedaría ilustrada mediante dos niveles; a saber, la experiencia ficticia del tiempo vs. el tiempo contado, respectivamente.

Sin embargo, hemos de hacer hincapié en este punto en el hecho de que el narrador de la adaptación no deja que el personaje cuente en estilo directo su propia experiencia, como ocurre en el original, sino que el narrador transpone el

---

<sup>185</sup> «*énonciation - énoncé - monde du texte - auxquels correspondent un temps du raconter, un temps raconté, une expérience fictive du temps projetée par la conjonction/disjonction entre temps mis à raconter et temps raconté.*» ( Ricoeur ,1984: 114)

discurso de aquél en estilo indirecto; lo cual provoca, por una parte, un cambio de persona gramatical y, por otra, una posición intermedia entre los dos niveles a los que nos referimos, ya que la experiencia vivida y contada en la historia por su protagonista es contada en el relato a través del narrador. En *A lo que obliga el honor*, el narrador narra con bastante objetividad el viaje, y sólo cuando resume en estilo indirecto lo que don Pedro cuenta a doña Victoria descubrimos el engaño:

...hizo relación de su viaje y que iba a Madrid a un pleito, no diciendo quién era, sino sólo que era un hidalgo de Sevilla cuyo nombre era Fernán Sánchez de Triviño. (GS, 211)

Sin embargo, en *A un engaño, otro mayor* y *À trompeur, trompeur et demy* sólo conocemos lo que los respectivos protagonistas quieren descubrir del viaje y es a partir del momento en que ellos se van a Madrid cuando descubrimos, junto con Victoria, el engaño.

Reanudado el viaje por el protagonista y teniendo constancia la dama del agravio que ha sufrido, ésta emprende a su vez un viaje a Madrid, con el fin de limpiar su honra. Pero las circunstancias serán adversas para el caballero, quien será castigado; motivo por el cual llegará a Madrid unos días más tarde que la dama, que, por el contrario, no encontrará obstáculo alguno.

En este punto cabe hacer una diferencia en lo que respecta al tratamiento del cronotopo del viaje. En el caso del viaje de la dama, éste es una simple referencia *in abstracto* que marcará un tránsito a un nuevo cronotopo: el del disfraz, que veremos a continuación. Ahora bien, en el caso del viaje del caballero, el hecho de que se produzca un incidente que retrase la llegada da lugar a una narración del mismo en las tres novelas:

Partio don Fernando de Ribera del Cigarral (teatro que fue, donde reprehendiò su cautela, y usò de su malicia, contra la inocencia de doña	Partió con esto del cigarral, habiéndole la dama dado mulas y dineros para llegar a Madrid; de contado le vino el castigo por lo que había hecho, pues al entrar	Le jour mesme qu'il partit de chez Victoria, Dieu le punit de sa perfidie. En arrivant à Illescas, un chien, qui sortit d'une maison à l'improviste, fit peur à son
--	--	---

Victoria) yendo muy gozoso de averla engañado, hasta poder llegar a sus braços (...) sucedio que a don Fernando se le espantò la mula en que yua, de modo que cogiendole descuydado dio con el en el suelo una caída tal, que le sacò un braço de su lugar, ya començaua el cielo a castigar su delicto,...(AC, 47)

en Illescas un machuelo espantadizo dió un brinco, cogiendo a don Pedro descuidado, y dió con él en el suelo desconcertándole una pierna, con que fue menester quedarse en aquella villa curando con un algebrista que trujeron de Toledo. (GS, 212)

mulet, qui luy froissa une jambe contre une muraille et le jetta par terre. (...) Il fut sept ou huit jours entre les mains des Medecins et Chirugiens du païs, qui n'estoient pas des meilleurs; et son mal devenant tous les jours plus dangereux, il fit sçavoir à son Cousin son infortune et le pria de luy envoyer un brancart. (RC, I, 652)

A la lectura de los tres fragmentos, podemos apreciar que, sobre un fondo de historia semejante, cada novela lleva una narración distinta. En la primera, el narrador hace un especial hincapié en el tema del castigo, mostrándose en este sentido muy moralista. Este tema es sólo referido de paso en la segunda novela, en la que la narración del viaje es bastante escueta. Por su parte, el narrador de la adaptación refiere también de paso dicho tema, pero inventa una serie de detalles concernientes a la gravedad del mal, con lo cual consigue crear una incertidumbre sobre el final del personaje y de la historia, cosa que no ocurre en los originales españoles.

La llegada a Madrid de la dama le ofrece la ocasión de deshacer su agravio en un nuevo **cronotopo**: el **del disfraz**, tan característico de la novela barroca. Es una nueva dialéctica entre el ser y la apariencia, tejida bajo la forma de un engaño, en esta ocasión no criticado por los narradores, debido a que está fundado sobre la limpieza de la honra perdida. Es en este nuevo espacio-tiempo en el que encontramos la justificación del título de las tres novelas.

El desarrollo del mismo se realiza en dos fases: en la primera, doña Victoria y sus criados alquilan y acondicionan una casa próxima a la de sus rivales; y en la segunda, se lleva a cabo el disfraz<sup>186</sup>.

En los fragmentos reseñados en la nota, podemos apreciar que, si bien el resultado es el mismo, el proceso de enmascaramiento se desarrolla de manera distinta en cada una de ellas.

En *A un engaño, otro mayor*, en el cronotopo del disfraz se engasta otro, aunque ficticio: el del **naufragio** del marido de Victoria al regresar de Perú; es una forma de crear un efecto de veracidad sobre la situación actual de Victoria y de complicar la acción con la introducción de este nuevo cronotopo, completamente en la línea de la novela barroca. El disfraz afecta a Victoria y a Feliciano, que cambian de nombre y pasan a llamarse Teodora y Ordóñez, respectivamente. A partir de este momento, Teodora desempeñará el papel de dueña de Blanca y de hija de Ordóñez, y éste a su vez hará de criado de don Pedro.

En *A lo que obliga el honor*, el cronotopo del disfraz se desarrolla de manera sensiblemente diferente; aunque es una cuestión de orden solamente: la presentación del pasado de Victoria se hace en el momento en que empiezan a prestar servicios en casa de don Juan y no en la primera toma de contacto, como ocurre en la primera novela. En este relato ficticio del pasado volvemos a ver engastado el mismo cronotopo del naufragio, que, en líneas generales, presenta una gran similitud con el de la novela anterior y desempeña las mismas funciones. Por lo demás, el cronotopo del disfraz sólo varía en los nombres que adoptan Victoria y Alberto, quienes pasan a llamarse Doña Teodora y Esteban de Santillana. No obstante, este hecho no presenta gran importancia, debido a que los nombres de los personajes son distintos en las tres novelas, conservándose siempre constante el de Victoria.

La cosa varía en *À trompeur, trompeur et demy*, donde podemos ver que Scarron prescinde del cronotopo del naufragio en el relato del pasado de Victoria, puesto que este dato es proporcionado como verdadero por el narrador al principio

---

<sup>186</sup> Véanse los fragmentos siguientes: *AC*, 48; *GS*, 214-215 y *RC*, I, 651.

de la narración<sup>187</sup>. En esta presentación de la protagonista, el narrador recoge la historia inventada por el ayo de Victoria, sobre el pasado de ésta, en las dos novelas originales y juega con la dialéctica entre el universo inventado por los personajes y la realidad de los mismos; en este caso concreto, la fusión entre ambas es evidente.

De todos modos, los espacios aparecen en las tres novelas como abstractos y desconectados de la aventura y, como producciones barrocas, siguen fielmente la tradición de la novela bizantina, como señala Bakhtine<sup>188</sup> en su capítulo dedicado a ésta.

Dentro del cronotopo del disfraz, el narrador de *À trompeur, trompeur et demy* introduce -de la misma manera que el de *A lo que obliga el honor*- un nuevo personaje femenino, Beatris, criada de Victoria, que hace de mujer de Rodrigue y de suegra de ésta.

A partir de este momento, la llegada a Madrid del caballero dará lugar al **cronotopo del encuentro** con la dama con la que esperaba casarse y de la que sólo tenía un retrato, que el azar quiso que perdieran en la casa de la dueña del cigarral y que sería el desencadenante de la acción. Como ya viene siendo habitual en estas novelas, el nuevo cronotopo no siempre excluye al anterior, sino que muchas veces se engasta en él. En este sentido, es importante señalar que el encuentro se produce en presencia de Victoria en su papel de dueña<sup>189</sup>.

En dichos fragmentos, podemos observar la evolución que se produce en la narrativa de Castillo Solórzano en este nuevo cronotopo del encuentro. Mientras que en la primera novela, las figuras que pueblan el espacio son descritas en breves pinceladas y tanto el encuentro como la mirada son tratados de manera superficial, en la segunda novela la descripción de los personajes es un poco más amplia, haciéndose hincapié en la expectación que produce la visita y en el talante

---

<sup>187</sup> «Elle estoit demeurée veufve à l'âge de dix-sept ans, d'un vieil Gentilhomme qui s'estoit enrichy aux Indes et qui, s'estant perdu en mer six mois après son mariage, avoit laissé beaucoup de biens à sa femme.» (RC, I, 647)

<sup>188</sup> «Les particularités de ce lieu n'entrent pas dans l'événement comme partie constitutive, et le lieu pénètre dans l'aventure uniquement comme une étendue dépouillée et abstraite.» (op. cit., 251)

desenvuelto de don Pedro, aspectos ambos que retoma Scarron, quien, además, profundiza en el análisis psicológico de Victoria.

Efectivamente, el espacio de esta nueva unidad espacio-temporal está formado por los personajes, tomados en su doble dimensión: en tanto que figuras insertas en un espacio físico y en tanto que seres dotados de la facultad de pensar. La mirada es por ello múltiple aquí; y sobre este aspecto volveremos en el apartado del narrador.

El cronotopo del encuentro es el que ocupa una extensión mayor en el conjunto de las novelas y podemos considerarlo el nudo, ya que en él Victoria y su criado tejen, en cada una de las tres novelas, el *engaño mayor* que dará lugar al feliz desenlace. Así, mientras los hombres firman las capitulaciones matrimoniales, Blanca/Doña Brianda/Elvire recibe en un primer momento las felicitaciones de su criada y justo después, aparte, escucha la historia que, sobre el futuro marido, relata la dama agraviada.

Dado que los tres relatos nos trasladan a una nueva unidad espacio-temporal, hemos de hablar de un cronotopo distinto, aunque dependa del encuentro y se desarrolle en su seno. Se trata de la **biografía** de Don Fernando/Don Pedro/Dom Fernand, respectivamente, que, en las tres novelas, se desarrolla en Sevilla y comporta las mismas acciones.

Este nuevo cronotopo conlleva no sólo un cambio espacial y temporal, como ya señalamos en el apartado del orden, sino además la inclusión de nuevos personajes que giran en torno a dichos caballeros.

A partir de este momento, comienza el *desenlace* que se desarrolla de manera diferente en la novela primera con respecto a las novelas segunda y tercera.

Victoria lleva a cabo el ascenso hacia el descubrimiento de la verdad en un nuevo cronotopo que podríamos llamar **desenmascaramiento**.

---

<sup>189</sup> Dada la longitud de los pasajes no los vamos a transcribir, remitimos al lector a las siguientes páginas: AC, 49, GS, 216-217 y RC,I, 652, respectivamente.

En *A un engaño, otro mayor*<sup>190</sup>, Victoria se traslada a casa de una amiga, desde donde manda llamar al padre de su ama, y se viste de señora de la casa. En este cronotopo del desenmascaramiento, se inserta, lógicamente, el de la biografía de Victoria, pues ella le cuenta a don Pedro su vida y la de su hermano y le enseña la cédula que ella misma hizo, aprovechándose de la liberalidad de don Fernando. Ésta es la última *peripezia* llevada a cabo por Victoria y cuya primera consecuencia será indisponer definitivamente el ánimo de don Pedro hacia don Fernando; además, le enseña también el retrato de su hija y la carta que éste dejó olvidados en su cigarral. Don Pedro le pide todas estas pruebas para enseñárselas a su hija.

Ésta es la primera fase del desenmascaramiento y hemos de señalar el hecho de que Victoria no le diga a don Pedro que está trabajando en su casa como dueña de su hija.

La segunda fase conlleva un cambio espacio-temporal y en ella hay un doble movimiento; por una parte, don Fernando y su primo van a ver a Victoria para convencerla de que todo lo que se ha dicho sobre él es falso y, por otra, don Pedro llega y aporta todas las pruebas que tiene<sup>191</sup>.

Son dos movimientos contradictorios que terminan derrotando al personaje. Este comienzo del desenlace forma un tronco común a las tres novelas que se bifurca a partir de este momento en *A un engaño, otro mayor*, por una parte, y en *A lo que obliga el honor y À trompeur, trompeur et demy*, por otra.

En la primera novela, la llegada de Flandes del hermano de Victoria da lugar a la introducción de un nuevo cronotopo: el del **desafío**, pues él desea vengar el agravio que ha sufrido su hermana. Los dos contendientes salen gravemente heridos<sup>192</sup>.

Por último, Victoria descubre a Blanca su verdadera identidad y todos se reconcilian; la novela se cierra con un final feliz en doble boda: Victoria con don Fernando y Blanca con don Bernardino de Portocarrero, el hermano de Victoria.

---

<sup>190</sup> AC, 54-56.

<sup>191</sup> *Ib.*, 56-57.

Mucho más complicado es el final de las otras dos novelas, según hemos podido constatar. El hecho de que Doña Brianda/Elvire confiese a Victoria que antes estaba comprometida con otro hombre, da lugar a la introducción de un nuevo personaje con el que las novelas llegarán a un final muy distinto al de la primera, gracias a Victoria que, guiada por su astucia, tejerá un enredo completamente teatral. El disfraz vuelve a aparecer en este cronotopo que resulta ser el más teatral, debido a la acumulación de escenas que nos recuerdan a las comedias de la época, como hemos visto en el apartado de la escena.

### III.3.3. El narrador

En *Los Alivios de Casandra*, Castillo Solórzano sigue la técnica bocacciana del relato-marco en el que presenta a seis damas reunidas para entretener a Casandra. La novela *A un engaño, otro mayor* ocupa el segundo lugar, dentro de la obra, y es narrada por Estefanía, en quien hemos de ver un narrador intra-heterodiegético.

...viendo que la hermosa Estefania tomava assiento para nouelar, la qual con gentil despejo, y mucha gracia, dijo assi (AC, 41)

En *La Garduña de Sevilla*, novela picaresca, Castillo Solórzano inserta tres novelas cortas contadas por personajes que van apareciendo a lo largo del relato, con el fin de entretener a los oyentes; en el caso de *A lo que obliga el honor*, es la última novela y es contada por don Jaime, uno de los amantes de Rufina, la protagonista. Se trata, por lo tanto, también de un narrador intra-heterodiegético.

era el joven general en todo y de buen ingenio, y así, para obedecer a su dama y manifestar que tenía buena prosa en las narraciones, dijo: «Aunque quien es tan entendida

---

<sup>192</sup> *Ib.*, 57-59.

como tú, hermosa Emerenciana y dueño mío, le parezca mi prosa vulgar, préciome de ser obediente a tus mandatos, tanto que no dejaré de obedecer en este particular, con que haciéndolo presto podrán tener disculpa los yerros que en mí se conocieren; y así, habiendo oído a un caballero de Valencia bien entendido esta novela, quiero referírtela.» Sosegóse un rato, y comenzó así: (GS, 206)

La instancia narrativa de *À trompeur, trompeur et demy* es, en teoría, Doña Inezilla, como se dice en el capítulo anterior; sin embargo, veamos en qué términos se expresa el narrador primero del *Roman Comique*:

Mademoiselle de l'Estoille dît alors à la Dona Inezilla que, puisqu'elle sçavoit tant d'historiettes, qu'elle l'importuneroit souvent de luy en conter. L'Espagnole s'y offrit à l'heure mesme. On la prit au mot; tous ceux de la compagnie se mirent à l'entour d'elle; et alors elle commença une historiette, non pas du tout dans les termes que vous l'allez lire dans le suivant chapitre, mais pourtant assez intelligiblement pour faire voir qu'elle en faisoit beaucoup paroistre en une langue dont elle ne sçavoit pas les beautez. (RC, I, 646-647)

Es, por lo tanto, el narrador primero del *Roman Comique* quien transcribe en francés correcto la historia contada por Inezilla a los comediantes y a M. de la Garouffière. Se trata, de todos modos, de un narrador intra-heterodiegético.

Una vez que hemos analizado el estatuto de los narradores de las tres novelas, según la relación que mantienen con la diégesis y el nivel de la misma en el que se encuentran, vamos a ver de qué manera las cuentan.

En primer lugar, hemos de decir que nos encontramos con tres relatos que Genette consideraría clásicos, por ser éstos presentados por sendos narradores ominiscientes que organizan solos el relato.

En *A un engaño, otro mayor* el narrador presenta la historia con una focalización cero, aunque hemos encontrado un caso en el que la focalización varía: se trata del momento en que el narrador deja que la protagonista guíe la descripción de don Fernando; en este caso estamos ante una focalización externa:

...viendo la dama, un hombre de gentil talle, hermoso de rostro, proporcionado de miembros, bien compuesta barba, y bigotes, que sola su presencia manifestava aue en el nobleza,... (AC, 42)

El narrador primero cede temporalmente la palabra a narradores segundos, que cuentan en primera persona su pasado; éste es el caso del relato que don Fernando hace a doña Victoria<sup>193</sup>, del que Feliciano hace a don Pedro de la Cerda<sup>194</sup>, del relato de doña Victoria a Blanca, en el que ella es un mero testigo<sup>195</sup> y del relato de doña Victoria a don Pedro de la Cerda<sup>196</sup>.

La novela primera de Castillo Solórzano se caracteriza por su gran número de escenas y por ser narrada por un narrador que conoce toda la historia. Esta focalización cero, casi constante, le permite introducir una serie de digresiones a lo largo de la narración que no vamos a analizar aquí, debido a que ya se han citado en el apartado de las anacronías narrativas y no revisten ningún interés para el desarrollo de la historia.

Por lo que respecta a la novela *A lo que obliga el honor*, también es presentada por un narrador con focalización cero; no obstante, el narrador primero tiene más relevancia que en la novela anterior, dado que cede menos la palabra a los narradores segundos y cuenta en estilo indirecto lo que en la primera novela es narración en segundo grado. Así, por ejemplo, no es don Pedro quien cuenta su viaje a Vitoria, sino el narrador:

hizo relación de su viaje y que iba a Madrid a un pleito no diciendo quién era, sino sólo que era un hidalgo de Sevilla cuyo nombre era Fernán Sánchez de Triviño. (GS, 211)

---

<sup>193</sup> AC, 42-43.

<sup>194</sup> *Ib.*, 48.

<sup>195</sup> *Ib.*, 49-50.

<sup>196</sup> AC, 54-55.

Ocurre igual con el relato de Alberto<sup>197</sup>. Sin embargo, cuando se trata de Vitoria el narrador primero le cede la palabra en dos ocasiones: en la primera, para insertar un relato que Vitoria hace a doña Brianda, y en el que ella es mero testigo<sup>198</sup>, y en la segunda, para introducir el relato de Vitoria a don Juan<sup>199</sup>.

Por último, hemos de destacar la total ausencia de digresiones por parte del narrador en esta segunda novela.

Frente a esta escasa relevancia del narrador primero en las dos novelas originales, nos encontramos en la novela de Scarron con un narrador cuya voz inunda la casi totalidad del relato; de ahí, la importancia concedida al estilo indirecto frente a los relatos segundos de la novela primera y, en menor grado, de la segunda. No es, pues, dom Fernand quien cuenta el viaje a Victoria<sup>200</sup>, ni Rodrigue Santillane quien refiere su ficticio pasado a Dom Pedro<sup>201</sup>, ni Victoria quien relata la falsa historia sobre Dom Fernand a Elvire<sup>202</sup>, sino el narrador en estilo indirecto. Sólo en una ocasión Victoria habla en primera persona y lo hace ante Dom Pedro<sup>203</sup>. Éste es el único relato en segundo grado de esta novela de Scarron y, por lo tanto, el único narrador segundo al que el narrador primero ceda la palabra en estilo directo.

Este hecho está íntimamente unido a la inserción de digresiones en presente.

La primera de ellas es una explicación de una costumbre española, que el narrador aprecia como una casualidad para poder remediar la falta de vestido del caballero:

---

<sup>197</sup> *Ib.*, 215.

<sup>198</sup> *Ib.*, 218-219.

<sup>199</sup> *Ib.*, 225-226.

<sup>200</sup> *RC*, I, 647-648.

<sup>201</sup> *Ib.*, 651.

<sup>202</sup> *Ib.*, 653-654.

<sup>203</sup> *Ib.* 658-659.

Il se rencontra heureusement que, parmi les hardes que son frere luy avoit laissées en garde, il y avoit quelques habits; car les Espagnols ne quittent point leurs vieux habits pour jamais, quand ils en prennent de neufs. (RC, I, 648)

Unas páginas más adelante, la transformación de Victoria en dueña de Elvire da lugar a una explicación del significado de la palabra que termina siendo una mordaz crítica contra las dueñas y las madrastras (¿acaso pensó Scarron en la poco dulce madrastra que tuvo?):

Devant que d'aller plus avant, il faut que j'apprenne, à ceux qui ne le sçavent pas, que les Dames en Espagne ont des Duegnas auprès d'elles; et ces Duegnas sont à peu près la mesme chose que les Gouvernantes ou Dames d'honneur que nous voyons auprès des femmes de grande condition. Il faut que je dise encore que ces Duegnas ou Duegnes sont animaux rigides et fascheux, aussi redoutez pour le moins que des belles-meres. (RC, I, 651)

Otra explicación del narrador sirve para traducir una nueva palabra española inserta en la narración:

...un Algouazil, que nous appelons à Paris un Commissaire. (RC, I, 662)

Con la introducción de estas dos palabras en español, aunque adaptadas a la grafía francesa, el narrador da a la narración un toque de exotismo; al mismo tiempo, en estas dos explicaciones nos recuerda su papel de traductor de la historia contada por doña Inezilla. En este sentido habría que ver aquí dos *Notas del Traductor*, si bien la primera de ellas se alarga considerablemente, siguiendo el estilo propio de Scarron, y deriva en una digresión burlesca.

Por último, hemos de decir que en esta novela aflora una tímida crítica contra la novela heroica que nos recuerda la *Histoire de l'Amante Invisible*:

Je ne m'amuseray point à vous dire les caresses que ces jeunes Amans se firent. Dom Fernand qui frappe à la porte ne m'en donne pas le temps. (RC, I, 662)

Se trata de una confusión burlesca de planos diegéticos, mediante la cual el narrador sugiere toda la temática amorosa que es el núcleo de la novela heroica. Al omitir esta gestualidad, se está criticando discretamente la superabundancia de la misma en este tipo de novela.

Por todo ello, y a pesar de este pequeño pasaje de confusión de planos, es obvio decir que el narrador narra desde una focalización cero en todo momento y lo que en un pasaje de la novela nos había parecido al principio que era un juego con la focalización, en el fondo, no es más que una corroboración de este modo narrativo:

Elle vit entrer son infidele, paré comme un nouveau Marié et, s'il luy avoit pleu mal vestu et mal en ordre, elle le *trouva* l'homme du monde de la meilleure mine en ses habits de Nopces. Dom Pedro n'en fut pas moins satisfait et sa fille eust esté bien difficile si elle y eust trouvé quelque chose à redire. Tous les domestiques regarderent le serviteur de leur jeune Maistresse de toute la grandeur de leurs yeux et tout le monde de la maison *en eut le coeur épanoüy*, à la reserve de Victoria qui *sans doute l'eut bien serré*. (RC, I, 652)

Se trata en esta cita de un inicio de focalización interna que se funde después en una focalización cero que hemos subrayado.

El proceso de refundición al que hemos hecho alusión más arriba inunda todos los niveles del texto; así de un narrador que apenas tiene relevancia, en *A un engaño, otro mayor*, pasamos a un narrador, en *A lo que obliga el honor*, cuya voz se deja sentir con más fuerza, debido a que inserta menos relatos homodiegéticos, según hemos visto. El siguiente paso es la narración de *À trompeur, trompeur et demy* en la que el narrador no está tan institucionalizado como en las novelas anteriores, y, además, se permite distanciarse de la narración para emitir sus digresiones.

Del mismo modo que en la *Histoire de l'Amante invisible* el narrador del *Roman Comique* vuelve a hacer una pirueta en los siguientes términos:

Inezilla conta son histoire avec une grace merveilleuse. Roquebrune en fut si satisfait qu'il luy prit la main et la luy baisa par force. Elle luy dit en Espagnol que l'on souffroit tout des grands Seigneurs et des Fous,... (RC, I, 664)

Se mantiene así la ilusión novelesca.

Por lo que respecta a los originales españoles, la aparición del narrador primero conlleva la continuación de la historia. En la primera novela, esto supone, además, la vuelta al marco narrativo:

Dio fin Estefania a la novela con muchos aplausos de todo el auditorio que la celebrò... (AC, 60)

Mucho gusto dió la bien referida novela de don Jaime a Rufina y a sus criados,... (GS, 235)

### III.3.4. Conclusión

En estas tres novelas hemos visto a los protagonistas emprender un viaje en el que una serie de peripecias llevadas a cabo por las protagonistas harán que el héroe expíe sus culpas y que la heroína recupere su honor mancillado. De este modo, todas ellas siguen la narrativa de Heliodoro<sup>204</sup>. Por lo tanto, en el fondo, las novelas segunda y tercera no llevan a cabo ninguna innovación. Ésta habría que verla, no obstante, en la utilización de los golpes de efecto teatral que Castillo Solórzano introdujo en la segunda novela y que Scarron llevó a su punto culminante en la suya.

Por su parte, Cioranescu estudia las interacciones existentes entre la novela corta francesa y la comedia española del S. XVII. En su artículo analiza básicamente la utilización de comedias españolas en novelas francesas; sin embargo, la conclusión nos aporta un nuevo dato:

---

<sup>204</sup> Sobre la influencia de Heliodoro en la novela corta del siglo XVII, *vid.* Barella, (1994 a:203-222).

C'est ainsi que, par le biais de la *comedia* et, plus généralement, de l'ambiance espagnole, la nouvelle du XVII<sup>e</sup> siècle se constituait en refuge contre la rigueur classique et en terrain d'élection, ou tout au moins en laboratoire de la liberté d'action littéraire. (Cioranescu, 1966: 87)

En este sentido hemos de considerar esta novela de Scarron como un espacio ideal en el que no solamente se recrea el ambiente español o se introducen hispanismos que son traducidos a continuación, sino que también se saca el mayor partido de las situaciones teatrales.

Efectivamente, según hemos podido constatar en nuestro análisis, la novela se configura en una sucesión de escenas construidas con los recursos propios de la comedia<sup>205</sup>, entre los que hemos destacado el equívoco, el disfraz, la falsa carta y los encuentros inesperados.

En las macrosecuencias hemos trazado la estructura de la novela, que queda marcada por cuatro tiempos; el primero puramente narratológico, sirve de presentación de la historia y los personajes, y los tres restantes puramente teatrales.

Desencadenada la acción, hemos de considerar como principal motor de la misma la dualidad falsa confidencia/verdadera confidencia entre la dueña y Elvire, respectivamente. A partir de este espacio de intimidad -totalmente teatral por la intriga que se crea en el otro personaje y en el público-, la protagonista conseguirá mover todos los hilos, pues conoce el corazón de su ama; y todo ello, con el fin de limpiar su honra. He aquí el tema principal de la novela.

Las entradas y salidas de personajes, los reproches, las sustituciones de amantes en la oscuridad, y la agradable acumulación de sorpresas al final constituyen una sucesión de las escenas que más frecuentemente se interpretaban en las comedias de la época y con las que el placer del público estaba asegurado de antemano.

Tanto el tema, como la estructura y los recursos utilizados nos han llevado a pensar que Scarron transpuso en *À trompeur, trompeur et demy* la estética

dramática que solía llevar a la escena. Es una prueba más de la interrelación de estos dos géneros.

---

<sup>205</sup> *Vid.* Ruiz Álvarez, (1990: 149-209).

### III.4. DE EL JUEZ DE SU CAUSA A LE JUGE DE SA PROPRE CAUSE

*Le Juge de sa propre cause*, tercera novela inserta en el *Roman Comique*, es la adaptación de *El Juez de su causa*<sup>206</sup>, primera *maravilla* de la *Noche Quinta*, o novena novela de la colección *Novelas Amorasas y Ejemplares* de María de Zayas. Contada por M. de la Garouffière, es una historia de raptos que completa la larga serie que de los mismos hemos ido descubriendo en los relatos homodiegéticos y en el relato primero. Junto a ello, el cautiverio en tierra de moros y los disfraces harán las delicias de esta novela de aventuras que, ya de entrada, se nos presenta muy diferente al original español. Scarron introduce, asimismo, en la novela la nota exótica porcedente de la novela morisca<sup>207</sup>

#### III.4.1. Las macrosecuencias narrativas

1. Inicio de la relación amorosa entre don Carlos/Dom Carlos y Estela /Sophie en Valencia.
2. Rapto de Estela/Sophie a manos de Amete/Amet, el rival.
3. Cautiverio en Fez.

---

<sup>206</sup> Senabre (1963:163-172) señala como posibles fuentes de esta novela de Zayas la Patraña 15 de Timoneda y, sobre todo, *Las Fortunas de Diana* de Lope, aunque con notables divergencias.

<sup>207</sup> Efectivamente, la novela de Pérez de Hita, *Las guerras civiles de Granada* (1595), alcanzó un gran éxito en Francia, pues de 1606 data la primera edición castellana en París, y dos años más tarde apareció anónimamente la primera traducción francesa. La obra fue muy leída en el Hôtel de Rambouillet, ya que en ella se esbozaba el retrato de un pueblo que debió todo su esplendor a la galantería y a las virtudes caballerescas. La admiración hacia esta novela se mantendría constante en el siglo, prueba de ello es la segunda traducción, en 1683, por Mlle. de la Roche-Guilhen. Por otra parte, las imitaciones de Mlle. de Scudéry (*L'Almahide ou l'esclave de la Reine*, 1660), de Mme. de La Fayette (*Zaïde, histoire espagnole*, 1670) y de Mme. de Villedieu (*Galanteries grenadines*, 1673) confirman el gran éxito de este tipo de narraciones. *Vid.* los trabajos de Cazenave (1925:594-641), Cascón (2002: 273-288), Huré (1991:121-129), Sanz: (2002: 289-298) y Turbet-Delof (1973, *passim*).

4. Estela/Sophie es liberada por el príncipe de Fez.
5. Regresa a Valencia, donde enjuicia a don Carlos/Dom Carlos y descubre la verdad. Final feliz en boda.

Ésta es *grosso modo* la historia de las dos novelas. Proponemos a continuación la microsegmentación temporal debido a que la adaptación rompe el orden lineal del original al que antepone el comienzo *in medias res* con un fin muy preciso, como después veremos.

#### **III.4.1.1. Microsecuencias narrativas en *El juez de su causa***

1. Inicio de la relación amorosa entre D. Carlos y Estela
  - 1.1. Aparición de Claudia, rival de Estela.
  - 1.2. Claudia se disfraza de paje y entra al servicio de D. Carlos.
  - 1.3. Estado feliz de los amantes.
  - 1.4. Aparición del Conde, rival de D. Carlos.
  - 1.5. Cambio de actitud de los padres de Estela -quienes se oponen a que se case con D. Carlos prometiéndosela al Conde.
  - 1.6. Proyecto de huida de los amantes.
  - 1.7. Desesperación de Claudia.
  - 1.8. Aparición de Amete, rival de D. Carlos, quien promete a Claudia que raptará a Estela.
  - 1.9. Traición de Amete con el doble rapto de Estela y Claudia.
2. Rapto.
  - 2.1. Desmayo de Estela y disputa entre Claudia y Amete.
  - 2.2. Vuelta en sí de Estela y descubrimiento de la verdad por parte de Claudia.
  - 2.3. Comienzo de la búsqueda de Estela por parte de sus padres
  - 2.4. Detención y encarcelamiento de D. Carlos.
  - 2.5. Llegada de Amete, Estela y Claudia a Fez.

### 3. Cautiverio

- 3.1. Esfuerzo de Amete por conseguir a Estela, ya con buenos o con malos tratos.
- 3.2. Claudia reniega de su fe y se casa con el hermano de Amete
- 3.3. Nueva traición de Claudia a Estela a instancias de Amete.
- 3.4. Intentos de Amete de poseer a Estela.

### 4. Salida del cautiverio

- 4.1. Liberación de Estela por parte de Xacimín, príncipe de Fez.
- 4.2. Condena a muerte para Amete y Claudia.
- 4.3. Estela solicita de Xacimín que la envíe entre cristianos.
- 4.4. El príncipe acepta.

### 5. Regreso a Valencia

- 5.1. Estela se disfraza de soldado (D. Fernando) del Emperador.
- 5.2. Realiza hazañas al lado del Emperador.
- 5.3. Encuentro de D. Carlos y D. Fernando (Estela). Don Carlos le cuenta su pasado:
  - 1.9. Estela huyó con el paje y deja una carta a sus padres en la que dice que se va con Don Carlos.
  - 1.10. Los padres empiezan la búsqueda y Don Carlos es detenido y encarcelado.
  - 1.11. Huye de la prisión.
  - 1.12. Pasa un año buscándola, mas no la encuentra.
- 5.4. Don Carlos entra al servicio de Don Fernando.
- 5.5. Muerte del Virrey de Valencia y nombramiento de Don Fernando para dicho cargo por parte del Emperador.
- 5.6. Viaje hacia Valencia de Don Carlos y Don Fernando.
- 5.7. Llegada a Valencia y enjuiciamiento de Don Carlos.
- 5.8. Descubrimiento de la verdad por parte de Estela.
- 5.9. El Conde vuelve a pretenderla y Don Carlos se opone a ello.
- 5.10. Final feliz en boda.

### III.4.1.2. Microsecuencias narrativas en *Le juge de sa propre cause*

#### 3. Cautiverio de Sophie

3.1. Mulei descubre a una mujer víctima de malos tratos a manos de un hombre y otra mujer.

3.2. Estos agresores son conducidos a Fez.

3.3. Ambos son condenados.

3.4. Sophie es llevada a casa de Zulema y Zoraïde.

3.5. Relato de Sophie:

1. Su origen e infancia con su hermano.

1.1. Educación conjunta de ambos con Dom Carlos y Lucie, de ella brota el amor entre Dom Carlos y Sophie.

1.2. Galanterías de éste hacia Sophie.

1.3. Aparición del Conde y prohibición de los padres de Sophie a Dom Carlos de que se relacione con su hija.

1.4. Sophie promete a Dom Carlos fugarse con él.

1.5. Claudio, el paje de Dom Carlos, va a buscar a Sophie, y un esclavo de éste, Amet, se reúne con ellos.

2. Rapto

2.1. El esclavo obliga a entrar en la chalupa a Claudio y a Sophie.

2.2. Sophie se desmaya.

2.3. Vuelta en sí, comprende todo e intenta agredir a Amet.

2.4. Sophie es desarmada y entra en una gran aflicción.

2.5. Claudio (Claudia) le descubre quién es:

1.2. Enamorada de Dom Carlos, se disfraza de hombre y entra al servicio suyo como paje.

1.3. La llegada del Conde le da esperanzas de tener a Dom Carlos.

1.4. La determinación de huir de los amantes le hace caer enferma.

1.5. Amet le propone que le ayude a raptar a Sophie.

2.6. Sophie se desmaya.

- 2.7. Claudia reprocha a Amet su traición.
- 2.8. Llegan a Fez.
- 2.9. Claudia se casa con Zaide y promete a Sophie que la liberará.
- 2.10. Conduce a Sophie hacia Amet.
- 2.11. Recibe malos tratos por parte de Amet y de Claudia hasta la llegada de Xacimin.

3.6. Zoraïde cuenta esta historia a su marido y éste a Mulei quien comunica a aquélla sus deseos de mandar a Sophie a España.

3.7. Zoraïde aconseja a Sophie disfrazarse de hombre.

3.8. Mulei libera a los hijos de un esclavo español que él había tenido: Dorothé y Sanche, quienes acompañarán disfrazados a Sophie.

#### 4. Salida del cautiverio.

4.1. Carlos V sitia Túnez y Mulei envía a Sophie (Dom Fernand), a Dorothée (de gentilhombre) y a su hermano (de paje) con un embajador.

4.2. Sophie destaca por sus acciones heroicas.

4.3. Llegan nuevos soldados y entre ellos Dom Carlos.

4.4. Dom Fernand lo invita a comer en su tienda y entablan un diálogo en el que éste le cuenta su pasado:

1.5. Sophie huyó con el paje y deja una carta a sus padres en la que dice que se va con Dom Carlos.

1.6. Los padres empiezan la búsqueda y Dom Carlos es detenido y encarcelado.

1.7. Huye de la prisión con unos bandoleros.

1.8. Andanzas de bandolero.

1.9. Embarca en Barcelona hacia África para luchar contra los infieles.

4.5. Dom Fernand hace a Dom Carlos su Secretario.

4.6. Dom Fernand acompaña al Emperador por Italia, Francia y Flandes.

4.7. Muere el Virrey de Valencia y el Emperador lo nombra para dicho cargo.

#### 5. Regreso a Valencia

- 5.1. Proceso contra Dom Carlos.
- 5.2. Dom Carlos recuerda la parte final de su relación con Sophie.
- 5.3. Dom Carlos se refiere a su servicio al lado del Virrey.
- 5.4. Éste le pide que confiese que aún ama a Sophie.
- 5.5. Dom Carlos recuerda su propósito de rapto.
- 5.6. Sophie descubre su identidad y explica la verdad.
- 5.7. El Conde vuelve a pretenderla y Dom Carlos se opone a ello.
- 5.8. Final feliz en doble boda: Dom Carlos con Sophie y Dorothée con un primo de Dom Carlos.

### **III.4.2. Progresión temporal**

El análisis de las relaciones temporales que se establecen entre el relato y la historia adquiere en esta novela una importancia capital, ya que se trata de la primera diferencia notable entre la obra original y la adaptación, según acabamos de ver en esta compleja microsecuenciación temporal, la cual nos da la clave para nuestro análisis, y contribuye a poner de manifiesto la originalidad de Scarron.

En efecto, la interpretación tan original que del tiempo hace el narrador de la adaptación choca de entrada con la del original, y es precisamente esta temporalidad la que condiciona formas de narrar distintas que afectan tanto al orden como a la duración. Así, lo que en el original es linealidad en la adaptación se transforma en circularidad, que a efectos de presentación de la historia implica una retrospección en el tiempo.

Lo primero que llama nuestra atención es el hecho de que *Le juge de sa propre cause* abarque un espacio de tiempo mayor que *El juez de su causa*. Esta ampliación no es progresiva sino regresiva; es decir, que se ofrece una ampliación del pasado de los amantes, así como de algunos personajes secundarios. Todo ello confiere a la adaptación una mayor densidad temporal. Es esta interpretación del tiempo la que constituye el gran logro de Scarron en esta novela y la que vamos a intentar explicar aquí.

### III.4.2.1. Orden

Mientras que la novela original sigue, salvo una breve analepsis, un orden lineal, la adaptación se abre en un mundo exótico que aparece con una dimensión muy distinta al del original; se trata del clásico comienzo *in medias res*, en plena morería, mucho más atractiva para el lector francés que la ciudad de Valencia, con todo lo que ésta pudiera tener de exótica. De entrada, se produce una infracción al orden de la diégesis que da pie a posteriores explicaciones del pasado, mediante diversas analepsis de diferente extensión, fundamentalmente constituidas por el largo relato de Sophie y por el de Dom Carlos. Dada su extensión, nuestro estudio no será minucioso, sino que atenderemos sobre todo a los desvíos del original que potencian los rasgos novelescos de la adaptación.

La proyección retrospectiva de la protagonista a Zoraïde aporta una serie de datos que no figuran en el original, y que contribuyen a una presentación muy idealizada de su origen e infancia en el seno de una familia noble de Valencia. Son de destacar en este sentido los datos acerca de su hermano y su infancia al lado de Dom Carlos:

J'eus un frere plus jeune que moy d'une année; il estoit aymable autant qu'on le pouvoit estre; il m'ayma autant que je l'aymay et nostre amitié mutuelle alla jusqu'au point que, lorsque nous n'estions pas ensemble, on remarquoit sur nos visages une tristesse et une inquietude que les plus agreables divertissemens des personnes de nostre âge ne pouvoient dissiper. On n'oza donc plus nous separer; nous apprismes ensemble tout ce qu'on enseigne aux enfans de bonne maison de l'un et de l'autre sexe, (...) Une education si extraordinaire fit souhaiter à un Gentil-homme des amis de mon Pere que ses enfans fussent elevez avec nous. Il en fit la proposition à mes parents, qui y consentirent, et le voisinage des maisons facilita le dessein des uns et des autres. (...) Il n'avoit aussi qu'un fils et qu'une fille à peu près de l'age de mon frere et de moy, et l'on ne doutoit point dans Valence que les deux maisons s'unissent un jour par un double mariage. Dom Carlos et Lucie (c'estoit le nom du frere et de la soeur) estoient egalement aymables; mon frere aymoît Lucie et en estoit aymé; Dom Carlos m'aymait et je l'aymois aussi. (RC, II,730-731)

Es el pasado idílico de los protagonistas y sus respectivos hermanos en la infancia. Esta prolijidad de detalles depende del momento de enunciación en el que se encuentra la protagonista, a quien Zoraïde le ha comunicado su deseo de conocer su vida.

El comienzo *in medias res* conlleva una diferente utilización del contenido de la novela original, de la que el narrador potenciará ciertas lagunas en beneficio de una narración más novelesca y exótica.

La analepsis de Sophie hemos de entenderla como un denso proceso homodiegético y completivo en el que se enmarca, además, el relato que le hizo Claudia; sin embargo, el narrador siempre es Sophie.

Tras el relato de ésta, la narración vuelve al presente en el que enseguida el narrador primero inserta una nueva analepsis, con el fin de abundar una vez más en el exotismo, sacando a la escena a nuevos personajes y acciones que no figuran en el original:

Ce Prince Maure avoit acheté d'un Corsaire une prise qu'il avoit faite sur mer: c'estoit d'un vaisseau du Gouverneur d'Oran qui portoit la famille entiere d'un Gentil-homme Espagnol, que, par animosité, ce Gouverneur envoyoit prisonnier en Espagne. Mulei avoit sceu que ce Chrestien estoit un des plus grands chasseurs du monde et, comme la chasse estoit la plus forte passion de ce jeune Prince, il avoit voulu l'avoir pour Esclave; et, afin de le mieux conserver, ne l'avoit point voulu separer de sa femme, de son fils et de sa fille. En deux ans qu'il vescu dans Fez au service de Mulei, il apprit à ce Prince à tirer parfaitement de l'arquebuzé sur toute sorte de gibbier qui court sur la terre ou qui s'éleve dans l'air et plusieurs chasses inconnuës aux Maures. Il avoit par là si bien mérité les bonnes graces du Prince et s'estoit rendu si nécessaire à son divertissement qu'il n'avoit jamais voulu consentir à sa rançon, et par toutes sortes de bienfaits avoit tâché de luy faire oublier l'Espagne, mais le regret de n'estre pas en sa Patrie et de n'avoir plus d'esperance d'y retourner luy avoit causé une melancolie qui finit bien-tost par sa mort et sa femme n'avoit pas vescu longtemps avec son Mary. Mulei se sentoit du remords de n'avoir pas remis en liberté, quand ils la luy avoient demandée, des personnes qui l'avoient méritée par leurs services et il voulut, autant qu'il le pouvoit, reparer envers leurs enfants le tort qu'il croyoit leur avoir fait. La fille s'appelloit Dorotée, estoit de l'aage de Sophie, belle, et avoit de l'esprit. Son frere n'avoit pas plus de quinze ans et s'appelloit Sanche. (RC, II, 742-743)

En esta analepsis el narrador no sólo realiza el retrato del príncipe como hombre mesurado y justo, sino que además introduce la figura del corsario y sus prisioneros españoles, personajes indispensables en toda narración de aventuras que se precie.

En el mismo sentido podemos referirnos a la parte final de la analepsis de Dom Carlos en la que éste presenta su agitada vida tras su huida de la prisión. Su deseo de luchar contra los infieles añade un tópico decorado histórico a su relato, al mismo tiempo que justifica su presencia en Túnez:

...je pris le chemin de Barcelone où je fus receu simple cavalier dans les recrûës qui s'embarquoient pour l'Affrique. (RC, II, 748)

En cuanto a la analepsis del protagonista en el original, podemos señalar que, a partir de la huida de la prisión, todo se reduce a una frase: «otro año había gastado en buscarla por muchas partes; mas que había sido en vano, porque no parecía sino que la hubiese tragado la tierra». (NAE, 390) Es esta laguna del original la que se completa en la adaptación.

El descubrimiento del pasado con sus consiguientes cambios espaciales es una de las técnicas más usadas de la novela barroca y depende, muy frecuentemente, de una focalización sobre el personaje, según hemos visto. La importancia que adquiere en *Le Juge de sa propre cause* tal disposición narrativa viene a reforzar, por una parte, la figura de los protagonistas y, por otra, la concepción estética de la novela según los preceptos de deleite y enseñanza.

#### **III.4.2.2. Duración**

En este epígrafe vamos a llevar a cabo el análisis, igualmente contrastivo, de la relación existente entre la duración de la historia y la extensión del relato que nos permitirá descubrir el ritmo de la narración. Las diferencias entre el

original y la adaptación son también notables y lo primero que podemos destacar es la menor extensión del original que nos indica ya, de entrada, que los movimientos narrativos predominantes van a ser la elipsis y el sumario; mientras que en la adaptación, la cosa es sensiblemente diferente, como veremos a continuación.

#### **III.4.2.2.1. Sumario**

Este movimiento narrativo inunda casi la totalidad de *El juez de su causa*, ya que los acontecimientos son presentados de manera resumida y con una gran escasez de referencias temporales, lo cual no nos permite descubrir el tiempo real de la historia. Todo ello provoca una aceleración del ritmo de la novela, el cual se detiene en pocas ocasiones. Veamos el inicio:

...Era Estela la única en la casa de sus padres y heredera de mucha riqueza, que para solo ella les dió el cielo, a quien, agradecidos, alababan por haberles dado tal prenda. Entre los muchos caballeros que deseaban para honrar con las hermosas prendas de Estela su nobleza fué don Carlos, (...), si bien Estela, atada su voluntad a la de sus padres, como que quien sabía que procuraban su acrecentamiento, aunque entre todos se agradaba de las virtudes y gentilezas de don Carlos, era con tanta cordura y recato que ni ellos ni él conocían en ella este deseo, pues ni despreciaba cruel sus pretensiones, ni admitía liviana sus deseos... (NAE, 374)

Es un ejemplo del ritmo acelerado que mantiene casi constante la narración. No obstante, podemos encontrar fragmentos en los que la rapidez se deja sentir de manera más acusada:

Concedióle el Príncipe esta petición, y habiéndole dado dinero y joyas y un esclavo cristiano, que la acompañase, mandó a dos criados suyos la pusiesen donde ella gustase.

Sucedió el caso referido en Fez a tiempo que el César Carlos V, Emperador y Rey de España, estaba sobre Túnez contra Barbarroja. Sabiendo, pues, Estela esto, mudando su traje mujeril en el de varón, cortándose los cabellos, acompañada sólo de su

cautivo español, que el Príncipe de Fez le mandó dar, juramentado de que no había de decir quién era, habiéndose despedido de los dos caballeros moros que la acompañaban, se fué a Túnez hallándose en servicio del Emperador, y siempre a su lado en todas ocasiones, granjeando no sólo la fama de valiente soldado, sino la gracia del Emperador, y con ella el honroso cargo de capitán de caballos. ¡Tánta era la asistencia que en todo tenía!

Hallóse, como digo, no sólo en esta ocasión, donde el Emperador restituyó el reino de Túnez a Roselo su Príncipe, a quien Barbarroxa arrojó al mar, sino en otras muchas, o por mejor decir, en todas cuantas el Emperador tuvo, y en Italia y Francia, donde hallándose en una refriega a pie, por haberle muerto el caballo, nuestra valiente dama, que con nombre de don Fernando era tenida en diferente opinión, le dió su caballo y le acompañó y defendió hasta ponerle en salvo. (NAE, 388-389)

Vemos de qué manera tan vertiginosa se superponen las acciones, sin que se nos facilite ninguna referencia cronológica que nos indique la duración que comprende todo este período, ni ningún otro desde el inicio de la novela.

Sólo será a través del relato de Don Carlos como podremos calcular, de manera aproximada, la duración de la historia que se nos narra:

...y en lo que paraban sus sospechas era en creer que Estela no le trataba verdad con su amor, pues le había dexado en ocasión de perder la vida por justicia, porque después de haber estado preso por estos indicios *dos años*, pidiéndole no sólo el robarla y haber escalado una casa tan noble como la de sus padres, viendo que muerta ni viva no parecía, le achacaban que después de haberla gozado la había muerto, con lo que le pusieron en grande aprieto, tanto que muriera por ello, si no hubiera valídose de la industria, la cual le enseñó lo que había de hacer, que fué romper las prisiones y quebrantar la cárcel, fiándose más de la fuga que de la justicia que tenía de su parte. Y que *otro año* había gastado en buscarla por muchas partes; mas que había sido en vano, porque no parecía sino que la hubiese tragado la tierra. (NAE, 389-390)

Hemos subrayado las dos indicaciones temporales del fragmento, las únicas de la novela que nos orienten sobre la duración de la historia. Aquí se nos descubre que, desde la desaparición de Estela hasta no se sabe muy bien cuándo - puesto que Don Carlos no dice que aún esté buscando a Estela- han transcurrido tres años que ocupan diez páginas de la novela. La concisión no puede ser mayor. Estamos, pues, ante un relato cuya principal característica es la de ser sumario.

Es precisamente esta condición del relato la que da lugar a que se produzcan numerosas elipsis, ya de carácter explícito, ya implícito, que veremos más adelante.

El análisis de este movimiento narrativo en *Le Juge de sa propre cause* nos lleva a conclusiones sensiblemente diferentes.

El comienzo de la novela narra en detalle el encuentro de Mulei con los agresores de Sophie. El primer sumario lo encontramos en el relato de Sophie, quien resume su infancia y juventud hasta la llegada del Conde y con él la ruptura de su feliz estado al lado de don Carlos.

Un nuevo sumario está constituido por la analepsis que emana del narrador primero, referente al esclavo de Mulei:

Mulei les choisit l'un et l'autre pour tenir compagnie à Sophie et se servit de cette occasion-là pour les renvoyer en Espagne. On tint l'affaire secrète. On fit faire des habits d'homme à l'espagnole pour les deux Demoiselles et pour le petit Sanche; (RC, II, 743)

El rápido ascenso de Sophie en el ejército constituye un nuevo relato sumario, de corta extensión.

El relato de Dom Carlos es también un sumario.

Por último, podemos destacar el momento del ascenso de Sophie a Virrey de Valencia:

La Guerre d'Afrique s'acheva de la façon qu'on le voit dans l'histoire. L'Empereur la fit depuis en Allemagne, en Italie, en Flandres et en divers lieux. Nostre Guerriere, sous le nom de Dom Fernand, augmenta sa reputation de vaillant et expérimenté Capitaine par plusieurs actions de valeur et de conduite que rarement en une personne aussi jeune que le sexe de cette vaillante fille la faisoit paroistre... (RC, II, 750)

Según hemos visto, *Le juge de sa propre cause* presenta un cierto paralelismo en este movimiento narrativo con el original; sin embargo, hemos de señalar que, a pesar de que las dos principales analepsis, constituidas por los relatos intradieгéticos de Sophie y de Dom Carlos, sean relatos sumarios, sus

respectivos narradores abundan más en el detalle que el narrador del original. Además, el narrador principal de la adaptación introduce una analepsis de su invención, que aunque sea de tipo sumario, da lugar a una prolongación de la intriga.

#### **III.4.2.2.2. Pausa**

La descripción en sí no existe en esta novela de María de Zayas, en la que la acción y el diálogo se superponen hasta el final, dándole un ritmo acelerado, que no es entrecortado por ninguna pausa descriptiva. Sólo hemos hallado breves frases descriptivas a propósito de los personajes, que emanan siempre del narrador. Son, pues, pinceladas descriptivas que contribuyen a su presentación. Una excepción sería la primera página de la novela, en la que se nos presenta a los protagonistas:

Tuvo entre sus grandezas la nobilísima ciudad de Valencia, por nueva y milagrosa maravilla de tan celebrado asiento, la sin par belleza de Estela, dama ilustre, rica y de tantas partes, gracias y virtudes, que cuando no tuviera otra cosa de que preciarse, sino de tenerla por hija, pudiera alabarse entre las demás ciudades de el mundo de su dichosa suerte. Era Estela la única en la casa de sus padres y heredera de mucha riqueza, que para ella sola les dió el cielo, a quien, agradecidos, alababan por haberles dado tal prenda. Entre los muchos caballeros que deseaban para honrar con las hermosas prendas de Estela su nobleza fué don Carlos, mozo, noble y rico, y de las partes que pudiera Estela elegir un noble marido,... (NAE, 373)

El comienzo de la novela está formado, pues, por la presentación de los dos personajes principales, y es totalmente descriptivo, pero no podemos considerarlo como una verdadera pausa descriptiva, puesto que es de corta extensión. Hemos de destacar que el narrador se ajusta plenamente a la convención literaria sobre la belleza, nobleza y riqueza de los protagonistas.

El resto de la novela carece de ejemplos de este tipo; sólo hemos encontrado yuxtaposiciones de varios epítetos atribuidos a algunos personajes que

aparecen en el curso de la narración. Así, por ejemplo, Claudia es «una dama de más libres costumbres» (NAE, 374), el Conde es «mozo y galán» (NAE, 376), Amete era «discreto, y en su tierra noble, que su padre era baxá muy rico» (NAE, 378).

Es de destacar el hecho de que no haya tratamiento alguno del paisaje ni del espacio en general. Esto constituye una laguna en la novela, de la que probablemente Scarron fue consciente y que ligeramente completó.

En efecto, el narrador de *Le Juge de sa propre cause* inicia su narración con la descripción de un lugar exótico:

Ce fut en Affrique, entre des Rochers voisins de la Mer, et qui ne sont éloignés de la grande ville de Fez que d'une heure de chemin, que le Prince Mulei, fils du Roy de Maroc, se trouva seul et la nuit, après s'estre égaré à la chasse. Le Ciel estoit sans le moindre nuage; la Mer estoit calme et la Lune et les Estoiles la rendoient toute brillante, enfin il faisoit une de ces belles nuicts des Païs chauds qui sont plus agreables que les plus beaux jours de nos regions froides. Le Prince Maure, galopant le long du rivage, se divertissoit à regarder la Lune et les Estoiles, qui paroissoient sur la surface de la Mer comme dans un miroir, quand des cris pitoyables percerent ses oreilles... (RC, II, 727)

Bonito y sugerente comienzo en el que se nos descubre y se nos describe un mundo cálido, lejano, muy diferente al de la fría región de *Le Mans*. Esta es la única descripción que se hace sobre el espacio. Hemos de decir que la novela de Scarron tampoco tiene pausas descriptivas y, en este sentido, sigue la tónica del original. Este comienzo completa una laguna referente al espacio, y pensamos que puede tener la finalidad de captar la atención del narratario, de ahí el deseo de hacer hincapié en el contraste de la región en la que se produce la obra y el país evocado en la misma.

Hemos encontrado otra descripción sobre Sophie y Claudia, descripción sobre dos personajes en la que el rasgo físico aporta indicios de la personalidad de ambas. El narrador primero las describe comparándolas; de este modo, mediante el contraste, la protagonista brilla con más esplendor:

La femme que le Prince avoit secouruë le surprit, et toute sa cour aussi, par sa beauté, plus grande que quelque autre qui fust en Affrique et par un air majestueux que ne put

cacher aux yeux de ceux qui l'admirent un méchant habit d'Esclave. L'autre femme estoit vestue comme le sont les femmes du pays qui ont quelque qualité et pouvoit passer pour belle, quoiqu'elle le fut moins que l'autre; mais, quand elle eust pû entrer en concurrence de beauté avec elle, la palleur que la crainte faisoit paroistre sur son visage diminuoit autant ce qu'elle avoit de beau que celui de la première recevoit d'avantage, d'un beau rouge qu'une honneste pudeur y faisoit éclatter. (RC, II, 728-729)

El resto de la novela no presenta más descripciones, por lo que el ritmo no se ve interferido por este movimiento narrativo.

### III.4.2.2.3. Elipsis

Este movimiento narrativo afecta también a las dos novelas y, junto con el sumario, tiene por efecto la aceleración del ritmo de las mismas.

En este apartado vamos a analizar las elipsis de tipo implícito y explícito.

Al principio de *El juez de su causa*, nos encontramos con varias elipsis explícitas. Veamos los ejemplos:

Venció la industria los imposibles, y *en pocos días* se halló Claudia paje de su amante, granjeando su voluntad (...)

Ya *en este tiempo* se daba don Carlos por tan favorecido de Estela, habiendo vencido su amor los imposibles del recato de la dama,... (NAE, 375)

Ambas indicaciones temporales, que hemos subrayado, poseen un carácter distinto. La primera alude a un breve período de tiempo elidido. Mientras que la segunda, se refiere a un mayor espacio de tiempo, puesto que indica una progresión en la relación de don Carlos y Estela, desde el principio de la misma.

Un poco más adelante creemos ver una nueva elipsis, pero esta vez de carácter implícito, por no aparecer indicación de tiempo elidido:

En este estado estaban estos amantes, aguardando don Carlos licencia de Estela para pedirla a sus padres por esposa,... (NAE, 376)

El relato sumario y la elipsis pueden llegar a fundirse en un mismo pasaje; de este modo, la sensación de rapidez es doble:

Con lo cual la pobre dama pasaba triste y desesperada vida, la cual pasó *un año* y en él mil desventuras... (NAE, 383)

Se resume en una frase el período de tiempo elidido, que hemos subrayado.

La misma unión de ambos fenómenos se repite un poco más adelante, a propósito de la relación entre don Carlos y don Fernando, subrayamos:

Destá suerte pasaron *algunos meses*, acudiendo don Carlos a servir a su dama, no sólo en el oficio de Secretario, sino en la cámara y mesa,... (NAE, 391)

Ésta es la última elipsis del original, ya que después la progresión de la acción se retrasa con el enjuiciamiento de don Carlos y -aunque no podamos hablar de coincidencia entre el tiempo de la historia y de la narración, lo que sería imposible- el tiempo de la segunda fluye más lentamente a partir de este momento y hasta el final.

Por lo que respecta a *Le juge de sa propre cause*, hemos encontrado una larga elipsis, ya explícita, ya implícita, en el relato de Sophie, con lo que, una vez más, vemos que la elipsis y el sumario van muy unidos. Veamos un ejemplo:

...Dom Carlos m'aymait et je l'aymois aussi. Nos Parens le sçavoient bien et, loin d'y trouver à redire, ils n'eussent pas differé de nous marier ensemble si nous eussions esté moins jeunes que nous estions. Mais l'estat heureux de nos amours innocentes fut troublé par la mort de mon aymable frere (...) Enfin la jeunesse nous guerit et *le temps* modera nostre affliction. Le Pere de Dom Carlos mourut à *quelque temps de là* et laissa son fils fort riche et sans debtes... (RC, II, 731)

Hemos subrayado las elipsis explícitas. El resto de las acciones se juxtaponen sin que haya indicación de tiempo elidido cuando en realidad lo hay.

Esta cita es un ejemplo del carácter doblemente elíptico y de sumario de los relatos segundos intradieгéticos.

Como ya es habitual a Scarron, en este proceso de re-creación, saca partido del menor detalle para alargar la trama a su gusto. En este sentido, son de destacar las indicaciones de tiempo elidido; así, mientras que en *El juez de su causa*, se habla de un día de viaje hacia Fez:

(Estela) se dexó vencer de un mortal desmayo, que le duró *hasta otro día*: (NAE, 379)

Unas páginas más adelante, una breve frase sirve para relatar el viaje y su término:

...y vamos a Estela y Claudia, que en compañía del cruel Amete navegaban con próspero viento la vuelta de Fez, que como llegasen a ella... (NAE, 382)

El narrador de la adaptación prolonga la narración del viaje y con ello el sufrimiento y la terquedad de la protagonista, subrayamos las elipsis explícitas:

Le temps, qui adoucit souvent de pareils deplaisirs, ne fit aucun effect sur les miens et *au second jour* de nostre navigation, j'estois encore plus affligée (...). Amet m'avoit trouvée si terrible toutes les fois qu'il avoit osé paroistre devant moy qu'il ne s'y presentoit plus. On m'apportoit *de temps en temps* à manger, que je refusois avec une opiniastreté qui fit craindre au Maure de m'avoir enlevée inutilement. (RC, II, 735)

La analepsis del narrador primero, considerada relato sumario más arriba, comporta igualmente varias elipsis implícitas, ya que las acciones se superponen una a otra sin que haya indicación alguna de tiempo elidido.

Una transformación que afecta a Sophie y no a Estela es el crecimiento y el cambio de tez:

Elle le trouva et n'en fut point reconnuë, ayant changé de taille, parce qu'elle avoit cru, et de visage, parce que le Soleil d'Affrique avoit changé la couleur du sien. (RC, II, 745)

Con ello el narrador quiere indicarnos de manera implícita el paso del tiempo, dejando en el lector una impresión de veracidad, de cosa realmente vivida. Se trata, de nuevo, de una elipsis implícita.

En el relato de don Carlos, que es en su mayor parte un sumario, también aparecen muchas elipsis implícitas y explícitas:

...Je fus adverty que je serois bien-tost jugé et que je le serois à mort. Je n'esperay pas que le Ciel fist un miracle en ma faveur et je voulus donc hazarder ma delivrance par un coup de desespero. Je me joignis à des Bandouilliers, prisonniers comme moy, et tous gens de resolution; nous forçâmes les portes de nostre prison et, favorisez de nos amys, nous eusmes plus tost gagné les Montagnes les plus proches de Valence que le Viceroy n'en peust estre adverty. Nous fusmes longtemps maistres de la Campagne... (RC, II, 748)

Una vez los protagonistas en Valencia, la acción fluye de forma muy rápida, por lo que aparecen muchas elipsis de los dos tipos, subrayamos la explícita:

...On fit de nouvelles informations contre luy, l'on fit ouïr des tesmoins une seconde fois et enfin les parents de Sophie, animez par le regret qu'ils avoient de la perte de leur fille et par un desir de vengeance qu'ils croyoient legitime, presserent si fort l'affaire qu'en *cing ou six jours* elle fut en estat d'estre jugée... (RC, II, 751)

La elipsis y el sumario confieren a la narración un ritmo acelerado, que no se mantiene constante a lo largo de las dos novelas, como ya hemos visto.

#### **III.4.2.2.4. Escena**

Las escenas dialogadas no son muy abundantes en el original y tienen por función la de preparar la acción. No las vamos a transcribir aquí, por no ampliar el número de citas; simplemente las vamos a enumerar.

La primera escena tiene lugar entre Claudia y Amete (NAE, 377-379), quienes en su conversación urden el plan de raptar a Claudia.

La narración interrumpe el diálogo de ambos personajes, que se reanuda pronto con los reproches de Claudia a Amete (*NAE*, 380).

La próxima escena dialogada se extiende a lo largo de varias páginas (*NAE*, 383-387), aunque interrumpida por fragmentos narrativos, y contiene la segunda traición de Amete y Claudia a Estela.

La siguiente escena es una mezcla de estilo directo e indirecto y en ella se desarrolla el encuentro de don Carlos y Estela, que da lugar a una analepsis en la que éste cuenta su pasado a la protagonista, ahora disfrazada de don Fernando.

La última parte de la novela, a pesar de los períodos narrativos, debemos considerarla como una escena, ya que en ella se desarrolla el juicio contra don Carlos y se gesta el feliz desenlace.

En *Le juge de sa propre cause*, la primera escena dialogada la encontramos en el largo relato intradiegético en el que Sophie cuenta su pasado a Zoraïde y tiene lugar entre los amantes. Hemos de destacar aquí que es una aportación de Scarron, puesto que en el original en unas líneas se resume el plan de Don Carlos y Estela, tras la aparición del Conde. Veamos un fragmento:

Sophie, me dit-il, je vous pers donc et un étranger qui à peine vous est connu sera plus heureux que moy parce qu'il aura esté plus riche? Il vous possédera, Sophie, et vous y consentez, vous que j'ay tant aymée (...) Dom Carlos, luy répondis-je, vous joignez-vous à un Pere injuste et à un homme que je ne puis aymer pour me persecuter et m'imputez-vous comme un crime particulier un mal-heur qui nous est commun... (*RC*, II, 732-733)

La siguiente escena dialogada se desarrolla en el relato de Sophie y está constituida por los reproches de ésta a Claudio y por el relato que Claudio o, mejor dicho, Claudia le hace de su vida (*RC*, II, 735-739). Se trata de una nueva versión de los hechos que matiza la opinión de la protagonista.

Una vez conocida la verdad sobre su rapto, Sophie no puede evitar desmayarse, lo que da lugar a una nueva escena constituida por los reproches de Claudia a Amet (*RC*, II, 739), igualmente dentro del relato de Sophie.

En la siguiente escena, aún dentro del relato de la protagonista, Claudia propone a ésta su liberación (*RC*, II, 740).

Ya en el ejército de Carlos V, el encuentro de Dom Fernand (Sophie) con Dom Carlos da lugar a un breve diálogo (RC, II, 745) y un poco después a una visita de Dom Carlos en la que le cuenta su pasado. Esta analepsis constituye una nueva escena y antes de que Dom Carlos tome solo la palabra, se establece un diálogo entre ambos, en el que disimuladamente Sophie intenta convencerlo de que tal vez las cosas no sean como él las ve (RC, II, 746).

Al igual que en el original, la última escena está constituida por el juicio contra Dom Carlos (RC, II, 752-755).

Podemos concluir este apartado diciendo que Scarron aumenta, por lo general, el número de escenas dialogadas del original y las hace más extensas. De esta forma confiere a su narración un carácter dialógico muy próximo del teatro. El comienzo *in medias res* obliga a los personajes a explicarse ante otros personajes en largas analepsis que no sólo son narrativas, sino que también se contempla la irrupción del oyente así como el diálogo mantenido en el pasado con otros personajes. La novela es ante todo una historia novelesca, que guarda mucho de novela bizantina, pero hemos de destacar que Scarron, en su proceso de recreación literaria, concede al diálogo un valor mucho mayor que María de Zayas. Así, los diálogos son más abundantes y, por lo general, más largos. La estructura dialógica misma sobre la que se construye la novela hace que el ritmo sea más lento que en el original.

### **III.4.2.3. Frecuencia**

Bajo este epígrafe vamos a analizar las relaciones de repetición entre el relato y la historia, para así descubrir el aspecto de la temporalidad narrativa.

*El juez de su causa*, dada su brevedad y su ritmo acelerado, como ya hemos señalado más arriba, es una novela en la que predomina el relato singular, es decir, el que cuenta una sola vez lo que ocurre una sola vez, aunque también podemos encontrar ejemplos de iteratividad, es decir, el relato único de lo que se produce en varias ocasiones o de manera habitual, sobre todo al principio.

...si bien Estela, atada su voluntad a la de sus padres, como que quien sabía que procuraban su acrecentamiento, aunque entre todos se agradaba de las virtudes y gentilezas de don Carlos, era con tanta cordura y recato, que ni ellos ni él conocían en ella este deseo, pues ni despreciaba cruel sus pretensiones, ni admitía liviana sus deseos, favoreciéndolos con un mirar honesto y un agrado cuerdo; de lo cual el galán satisfecho y contento seguía sus pasos adoraba sus ojos y estimaba su hermosura, procurando con su presencia y *continuos* paseos dar a entender a la dama lo mucho que la estimaba... (NAE, 373-374)

Subrayamos el adjetivo, porque en él se explicita este relato iterativo que abre la novela. Siguen en la última página de la cita indicaciones de la iteratividad, tales como «a menudo» y «en todas ocasiones».

La singularidad emerge, lógicamente, y marca el inicio de la ruptura del equilibrio entre los amantes. Aquí podemos citar el plan que urde Claudia con el viejo que le procura su disfraz (NAE, 375).

En el apartado de la elipsis, hemos citado una que podríamos catalogar de elipsis iterativa; veámosla en toda su extensión -subrayamos los períodos de tiempo elididos:

Ya en este tiempo se daba don Carlos por tan favorecido de Estela, habiendo vencido su amor los imposibles del recato de la dama, que a pesar de los ojos de Claudia, que con lágrimas solenizaba esta dicha de los dos amantes, le hablaba *algunas noches* por un balcón, recibiendo con agrado sus papeles, y oyendo con gusto algunas músicas que a costa de Claudia le daba su amante *algunas veces*... (NAE, 375)

Sigue un relato singulativo, cuya finalidad es señalar una variación respecto a lo que es habitual, es decir, a lo que acabamos de citar:

Pues *una noche que entre otras muchas* quiso don Carlos dar una música a su querida Estela, y Claudia con su instrumento había de ser el todo de ella, en lugar de cantar el amor de su dueño, quiso con este soneto desahogar el suyo... (NAE, 375-376)

La alternancia, y a veces la convivencia dentro del mismo párrafo, de los dos aspectos de la temporalidad del relato es la característica de la primera parte

de la novela. Después, con la ruptura del estado feliz de los amantes, la singularidad toma su relevo y sigue casi constante hasta el final.

*Le Juge de sa propre cause* se abre con la singularidad que supone el relato de los malos tratos a Sophie. Después, en su narración en primera persona sobre su pasado, singularidad e iteratividad se suceden, sobre todo al principio. Veamos un ejemplo de iteratividad:

...les galanteries qu'il inventa pour me plaire flatterent ma vanité, rendirent son amour publique et augmentèrent la mienne. Dom Carlos estoit *souvent* aux pieds de mes parens pour les conjurer de ne pas differer davantage de le rendre heureux en luy donnant leur fille. Il *continuoit* cependant ses dépenses et ses galanteries; (RC, II, 731)

Subrayamos el adverbio y el verbo que indican la iteratividad del estado feliz de los amantes. La llegada del Conde marca una ruptura y, con ésta, la irrupción de la singularidad en el relato de Sophie.

En el relato de Claudia, hecho igualmente por Sophie, hay iteratividad también al principio:

J'allois partout où je le croyois trouver, je me plaçois où il me pouvoit voir et je faisois pour luy toutes les diligences qu'il eût deu faire pour moy s'il m'eust aymée comme je l'aymois. Je dispois de mon bien et de moy-mesme, estant demeurée sans parents dès mon bas âge et l'on me proposoit *souvent* des partis sortables. (RC, II, 736)

La iteratividad de este fragmento no está sólo marcada por el adverbio que hemos subrayado, sino por todos los verbos conjugados en imperfecto, puesto que éste indica acción durativa. Su deseo de disfrazarse de varón inicia la singularidad.

Por último, podemos señalar que la corta extensión de la novela y la gran cantidad de acciones que en ella se desarrollan hacen que la iteratividad no sea muy frecuente y que sea la singularidad la que inunde prácticamente la totalidad del relato. Ambas novelas presentan, pues, un gran paralelismo en la frecuencia narrativa.

#### III.4.2.4. El cronotopo

Como novelas de aventuras, *El juez de su causa* y *Le juge de sa propre cause*, nos ofrecen los temas típicos que de dichas narraciones se complacían en saborear los lectores de la época. Berberiscos, cautivos, disfraces y viajes son los motivos más destacados de ambas novelas.

Dado que ya se ha hecho alusión a ellos y que formarán objeto de los apartados siguientes, no presentaremos un estudio pormenorizado; sin embargo, conviene que esboceamos aquí la progresión de las unidades espacio-temporales, siguiendo el orden lógico de la historia.

El primero es el **cronotopo del amor** entre los protagonistas que, como hemos visto, destacan por sus virtudes, nobleza, belleza y riqueza; a ellas hemos de añadir su fidelidad, principal motivo de ejemplaridad en las novelas.

El **cronotopo del rapto** inicia el viaje de la protagonista a la Berbería y desencadena las desdichas entre los amantes: **cautiverio** y **prisión** son los siguientes cronotopos.

El **cronotopo del disfraz** de la protagonista desempeña un papel importante en el desarrollo de la acción que resulta para nosotros bastante inverosímil, a pesar de la preceptiva verosimilitud de las poéticas de la época y de lo criticado que el disfraz varonil estuvo por los moralistas. Hemos de añadir, no obstante, que ello constituye una práctica habitual en la comedia y en la novela del seiscientos, pues confiere a la mujer la capacidad de transgredir el papel que la sociedad le asigna; y así, rebelarse socialmente y ser valiente como lo es el varón. Tal asimilación al mundo carnavalesco, la justificamos en la reivindicación de la solidaridad femenina que aflora en más de una ocasión en *Zayas*

Unido a éste, se halla el **cronotopo de la guerra y del viaje**, telón de fondo en el que se enmarcan las hazañas de la protagonista.

Por último, el **cronotopo de la anagnórisis** en el *juicio de su causa* inicia el feliz desenlace en boda y confirma la ejemplaridad de las novelas.

La acción así presentada en el original es entrecortada en la adaptación, dando lugar al **cronotopo del relato** de la protagonista, cuyo efecto sobre la atención del narratario es inmediato.

La larga relación de acciones en las que los amantes han hecho prueba de su respectiva fidelidad, procuraba, sin duda, un gran entretenimiento al narratario de la época, al mismo tiempo que le facilitaba los valores morales de la clase dominante.

De este modo, el *utile dulci* horaciano queda confirmado.

### **III.4.3. El narrador**

En este apartado, estudiaremos las categorías de modo y voz que se unen en el narrador.

Lo primero que vamos a analizar es el estatuto de los narradores de ambas novelas dentro de las dos obras en las que están insertas, es decir, *Las Novelas amorosas y ejemplares* y *Le Roman Comique*.

La novela española es narrada por D. Juan, «caballero mozo, galán, rico y bien entendido, primo de Nise y querido dueño de la voluntad de Lisis, y a quien pensaba ella entregar, en legítimo matrimonio, las hermosas prendas de que el cielo le había hecho gracia, si bien don Juan, aficionado a Lisarda, prima de Lisis, a quien deseaba para dueño, negaba a Lisis la justa correspondencia de su amor...» (NAE, 29-30). Esta es la presentación que de este personaje hace el narrador en la Introducción; conviene aquí destacar la relación de epítetos que al comienzo de la cita nos lo dibujan, ya que nos encontramos ante un personaje distinguido.

El narrador de *Le juge de sa propre cause* es distinto al resto de los personajes que pueblan el *Roman Comique*, de modo que aparece presentado por

el narrador primero con una cierta simpatía<sup>208</sup>. Se trata de M. de la Garouffière, conseiller au Parlement de Rennes:

...il avoit de l'esprit, comme je vous ay déjà dit, et ne se croyoit point homme de Province en nulle maniere, venant d'ordinaire, hors de son semestre, manger quelque argent dans les Hauberges de Paris et prenant le deuil quand la Cour le prenoit (...). De plus, il estoit bel esprit... (RC, II, 705)

La presentación de M. de la Garouffière, que se extiende hasta el final del capítulo, interrumpida con escenas de risa y con digresiones del narrador, como es habitual al estilo de Scarron, habla por sí sola. Estamos ante un personaje lleno de grandes virtudes y cualidades, hacia el que el narrador reserva una gran admiración y respeto, sin duda debido a su gusto por la comedia, como especifica un poco más adelante.

Esperábamos que la novela narrada por M. de la Garouffière fuese de su invención, ya que él mismo había comunicado a los comediantes su deseo de leerles novelas suyas, hechas a manera de las españolas -según vimos en la estética de la novela en Scarron-; sin embargo, una vez más Scarron se descubre ante nosotros, y una vez más a través de este personaje querido suyo. Se trata de una traducción del español:

Il les leut au Destin et en-suite une historiette qu'il avoit traduite de l'Espagnol, que vous allez lire dans le suivant chapitre. (RC, II, 727)

Literatura y realidad se funden de nuevo en este personaje en el que podemos ver un portavoz del autor.

El narrador que introduce la novela de María de Zayas se confiesa, sin embargo, el creador de la misma:

-Por burla había tenido, discreto auditorio, el llegar yo a este punto para contar alguna historia. Y así, no me había prevenido de ninguna; mas anoche que el Presidente hermoso desta bellísima escuadra me mandó que lo hiciese, tomé la pluma y escribí unos borriones;

---

<sup>208</sup> Vid. Chardon, (1970: II, 150).

ellos son parto de mi poco entendimiento; mas supliendo los vuestros mis faltas, digo así:  
(NAE, 371)

Ya hemos visto cómo ambas novelas van precedidas de una o varias frases que sirven de marco narrativo y que nos inician en la historia.

Según acabamos de ver, los narradores de *El juez de su causa* y de *Le Juge de sa propre cause*, son intra-heterodiegéticos.

El hecho de que el relato de María de Zayas presente una exposición casi constantemente lineal, como ya hemos dicho, no es algo azaroso, sino la consecuencia lógica de una instancia narrativa, que se conserva invariable a lo largo de toda la novela y que actúa como un demiurgo. El resultado es un relato de focalización cero.

En efecto, la omnisciencia es la característica definitoria de la instancia narrativa del original que, además, es única e invariable a lo largo de toda la novela. Esta es la principal diferencia que, a nivel narratológico, encontramos entre el original y la adaptación, como después veremos. Esta unicidad e invariabilidad del narrador está muy en consonancia con la progresión lineal del tiempo arriba expuesta.

El narrador de *El juez de su causa* se presenta como un testigo omnisciente de los hechos que narra, su relato tiene una focalización cero sobre los distintos personajes que van apareciendo y su discurso se alterna con el de éstos, ya mediante el estilo directo, ya mediante el estilo indirecto. Su personalidad aflora tímidamente en alguna ocasión en la que se permite emitir un juicio:

Lleváronle a un castillo a título de robador de la hermosa Estela y escalador de la nobleza de sus padres, siendo las partes ellos y su esposo, que así se intitulaba el Conde, y testigos la carta y algunos papeles, que en los escritorios de los dos amantes se hallaron, ansimismo vecinas y criados, que todos son cuchillos del honor y pregoneros de los hurtos amorosos. (NAE, 382)

Esta mordaz opinión sobre las vecinas y los criados de los amantes, nos transporta, por el tiempo presente en que está redactada, al presente de la

narración, es decir, al tiempo de escritura sobre el que el narrador aporta un dato sociológico de gran interés para la comprensión de la obra y su contexto. Por otra parte, en este juicio queremos ver una llamada implícita al narratario al que se intenta hacer partícipe de esta aserción.

La liberación de la protagonista por parte del Príncipe Xacimín, que en la adaptación da pie a una larga analepsis en la que ésta cuenta su pasado a Zoraïde, no tiene esta consecuencia en el discurso narrativo, sino que el narrador en una frase resume las palabras de Estela:

A lo cual Estela después de haberle dicho que era cristiana, con las más breves razones que pudo contó su historia y la causa de estar donde la vía. (*NAE*, 387)

El encuentro de don Fernando (Estela) con don Carlos en el ejército de Carlos V da lugar a que don Carlos le relate su pasado. No se trata de una narración en primera persona, sino en tercera persona en una mezcla de estilo indirecto y de relato sumario, con lo cual la voz del narrador y del personaje se funden en una sola.

La focalización cero se extiende inalterable a lo largo de toda la novela y va de un personaje a otro, según convenga en la narración. Así, la encontramos sobre don Carlos:

...tratando siempre con él (don Carlos) de Estela tanto, que algunas veces llegó a pensar que el Duque la amaba, porque siempre le preguntaba si la quería como antes y si viera a Estela si se holgara con su vista, y otras cosas, con que más aumentaba la sospecha de don Carlos... (*NAE*, 391)

En la misma página de la cita, la simpatía del narrador hacia Estela desborda el texto y alcanza al narratario, a quien se hace partícipe de la alegría que supone el ascenso de ésta a Virrey de Valencia:

Ve aquí a nuestra Estela Virrey de Valencia, (*Id.*)

La novela alcanza al final su carácter de *ejemplar* con la digresión moral del narrador quien explica el título de la misma:

...con nuevas alabanzas al valor de la hermosa Estela, cuya prudencia y disimulación la hizo severo juez, siéndolo de su misma causa, que no es menor maravilla que las demás: que haya quien sepa juzgarse a sí mismo, ni en mal ni en bien, porque todos juzgamos faltas ajenas y no las nuestras propias. (NAE, 399)

Estas son las últimas palabras del narrador de la novela; a continuación, el narrador primero de las *Novelas amorosas y ejemplares* recuerda el marco narrativo que las engendra:

Con estas frases se nos explicita un cambio de nivel narrativo, pasando del nivel intradieгético de la novela al extradieгético del marco.

En dando fin don Juan a su ingeniosa maravilla, escuchando de todos mil alabanzas, ocupó su puesto la discreta madre de la bellísima Lisis, concediendo primero lugar a su divina hija, para que acompañada de los músicos, prosiguiese el romance que en la pasada maravilla quedó empezado... (NAE, 399)

El punto de partida del análisis del narrador de *Le Juge de sa propre cause* hemos de encontrarlo en la apropiación tan original que de la historia española hace Scarron. En efecto, en la novela de María de Zayas sólo se hace alusión al tema turco-berberisco en dos ocasiones: la acción, situada en la época en que Carlos V atacó a Barbarroja y reconquistó Túnez (1535), y la muerte en el palo de Claudia y Amete. Estamos, por lo tanto, de acuerdo con Mas en que «dans cette nouvelle, il s'agit tout au plus d'un souvenir de la fiction turco-barbaresque»<sup>209</sup>.

Scarron, como ya hemos visto, cambia el orden de los acontecimientos y hace que su novela comience en Fez y el narrador se descubre, nada más empezar, en una digresión, inserta en una breve descripción que inaugura la novela, en la cual se nos revela por oposición una simpatía de éste hacia un espacio nuevo que

---

<sup>209</sup> Mas, (1967: II, 120).

transporta a Destin, el único oyente de la misma, a mundos exóticos, en los que la luz y el calor contrastan con los fríos y la humedad de Le Mans:

Le Ciel estoit sans le moindre nuage; la Mer estoit calme et la Lune et les Estoiles la rendoient toute brillante, enfin il faisoit une de ces belles nuicts des Païs chauds qui sont plus agreables que les plus beaux jours de nos regions froides. (RC, II, 727)

Atractivo y evocador comienzo en el que la instancia narrativa se descubre en el sintagma «de nos regions froides» sin el que el contraste no se apreciaría de manera tan acusada. Este comienzo no es un mero telón de fondo, ya que la novela contiene un gran número de detalles que redundan en la idea del principio y que contribuyen a la verosimilitud del dato novelesco.

Pero, ¿por qué esta vuelta atrás? y ¿por qué, de entrada, el narratorio es proyectado en el tiempo hacia lo que en el original pertenece a un momento posterior?

En *Zayas* la historia comienza en Valencia, en Scarron en las inmediaciones de Fez, esta distancia espacial y también temporal es necesario explicarla, y la forma más sencilla y tradicional de hacerlo es mediante la analepsis, dejando que el actor explique solo su vida. Este hecho altera el discurso narrativo del original, ya que pasamos de la singularidad a la pluralidad. Esta alternancia de voces que se superponen en el tiempo confiere al relato una mayor densidad y un ritmo un poco más lento que en el original. Y sin embargo, la historia es básicamente la misma... Ordenada de forma distinta, elementos secundarios en el original se nos dibujan aquí desde todos los ángulos dando cabida a nuevos personajes, a nuevas complicaciones de la intriga, en definitiva, a un micro-cosmos inserto en el macro-cosmos de la novela que en Scarron aparece más en claroscuro que en *Zayas*. Y el contraste sólo responde a la intención de destacar una cosa frente a otra...

¿Qué pretende destacar aquí Scarron? A esta pregunta intentaremos dar respuesta a lo largo de nuestro análisis.

El narrador nos descubre su simpatía igualmente hacia el príncipe de Fez cuya benevolencia está sobrevalorada. Mulei -Xacimín, en el original- y una parte de la población de Berbería, cuyo universo también aparecerá dibujado aquí y brillará con luz propia, son, pues, del agrado del narrador.

Este hecho no impide, no obstante, la inserción de algún comentario globalizante contra los moros:

Les deux femmes ne furent connues de personne, à cause que les Maures (les plus jaloux de tous les hommes) ont un extreme soin de cacher aux yeux de tout le monde leurs femmes et leurs esclaves. (RC, II, 728)

El comienzo *in medias res* da lugar a que la protagonista cuente su pasado. Pero no se hará ante el príncipe que la liberó, como de paso se dice en el original, sino ante Zoraïde, personaje de la invención de Scarron. De esta manera, el narrador prepara el ambiente en el que se desarrollará el largo monólogo de Sophie. Es curioso señalar cómo, a pesar de la omnisciencia del narrador, la focalización cero se hace al principio sobre los personajes que reciben a la protagonista, de la que el narrador no nos proporciona ningún dato, ni siquiera su nombre, así ésta es denominada por medio de las perífrasis «l'Esclave Chestienne» (RC, II, 729), «cette belle Chestienne» (*id.*) y «la belle Esclave» (RC, II, 730) que nos sitúan en la focalización interna.

Este narrador primero le cede la palabra en los siguientes términos:

Elles estoient seules et la belle Esclave, après avoir essuyé les larmes que le souvenir de ses malheurs luy faisoit répandre, elle en commença le recit comme vous l'allez lire: (RC, II, 730)

Con esta frase se nos descubre el narrador como un testigo y un mero transcriptor de lo que viene a continuación. En el pronombre personal *vous* y en el verbo *lire*, encontramos, en el contexto de la novela, a Destin y, fuera de la misma, a cualquier narratario. A partir de este momento y hasta el final del relato de Sophie, el narrador primero se oculta y deja que hable la protagonista.

El discurso de Sophie da lugar a un nuevo relato dentro del primero y sigue la técnica de los relatos autobiográficos de Destin, la Caverne y Léandre insertos en el *Roman comique*<sup>210</sup> que suponen largas analepsis en las que dichos personajes descubren a su auditorio sus vidas desde su nacimiento.

Hemos de comentar que el paralelismo no existe solamente en relación con la emisión del relato sino también en relación con la recepción, puesto que todos ellos son contados en la intimidad de la tropa de comediantes.

Según acabamos de ver, ahora se produce la misma situación.

Procedamos a estudiar la narración de Sophie, cuya primera característica es la coincidencia entre el protagonista y el narrador. El estatuto del narrador queda, pues, definido por su relación con la historia de homodiegético y por lo que respecta al nivel narrativo, de intradiegético.

Por el tiempo de la narración, hemos de señalar que es ulterior, es decir, ser posterior al desarrollo de la acción narrada.

El relato de Sophie es de focalización interna sobre ella misma, puesto que nos cuenta los hechos tal y como ella los ve y le han sucedido paso a paso, sin abreviar la narración. En este sentido es interesante destacar que las palabras son incluso referidas tal cual se profirieron en estilo directo. Con lo cual, nos encontramos con un relato polifónico. Dentro de esta polifonía, hemos de hacer la distinción entre los diálogos y el relato de Claudia. No vamos a entrar en el análisis de los diálogos, pues constituyen auténticas escenas, de ellos cabe destacar que se produce un desdoblamiento de la voz de Sophie en cada uno de los personajes citados.

El relato de Claudia merece atención especial. Lo primero que hemos de destacar es su estructura dialógica, por las constantes alusiones al narratorio, Sophie en este caso, mediante el pronombre *vous*. Hemos de destacar que, a pesar

---

<sup>210</sup> Omitimos en esta enumeración los breves relatos de Mademoiselle de l'Étoile y de Angélique, por referirse exclusivamente a un episodio particular que ha tenido lugar a lo largo de la novela: su rapto.

de que se trata de una narración posterior, Sophie no adelanta ni siquiera el sexo de este segundo narrador:

Sophie, me dit-il alors, je suis d'un mesme sexe que vous et comme vous j'ay esté amoureuse de Dom Carlos... (RC, II, 736)

Hasta este momento, Sophie pensaba estar frente a un hombre, Claudio, y así nos lo hace saber en su acotación.

El relato de Claudia va a presentar otra faceta de los hechos, desconocida para Sophie. Ésta es otra gran diferencia entre el original y la adaptación y viene condicionada por el comienzo *in medias res*.

Lógicamente, dependiendo de la existencia de uno o varios narradores, el discurso quedará configurado de una forma o de otra. Así, lo que en Zayas es de entrada inalterable, en Scarron puede variar con los relatos de los actores, quienes presentan *su* visión de los hechos, lo que Todorov llama la *vision stéréoscopique*<sup>211</sup>.

De este modo, el relato de Claudia completa y corrige las concepciones de Sophie. La polifonía tiene como fin último el presentar el aspecto proteico de la realidad, así como producir un efecto de verosimilitud.

Aunque el narrador del relato de Claudia sea en la realidad Sophie, su tremenda imparcialidad hace que lleguemos a pensar que es verdaderamente Claudia quien habla.

El relato de Sophie es una narración en segundo grado y el de Claudia en tercer grado. Se trata, pues, de dos metarrelatos, subordinados en cadena, en el interior del relato primero.

Las mismas características que hemos atribuido a Sophie como instancia narrativa, pueden atribuirse también a Claudia. Recordemos la focalización interna sobre el narrador, la narración ulterior en primera persona y el carácter homodiegético del narrador e intradiegético del relato.

---

<sup>211</sup> Vid. *Communications*, 8: 148.

Terminada la narración de Sophie, el narrador primero toma la palabra y en su discurso se mezclan en estilo indirecto las voces de Mulei y Zoraïde, e incluso hemos encontrado una transposición en estilo indirecto libre (que subrayamos) proveniente de Mulei:

Il (Mulei) luy fit dire par Zoraïde qu'il la renvoyerait en Espagne quand elle le voudroit et, depuis qu'il en eut pris la resolution, il s'empescha de la voir, se defiant de sa propre vertu et de la beauté de cette aymable personne. *Elle n'estoit pas peu empeschée à prendre ses seuretés pour son retour. Le trajet estoit long jusqu'en Espagne, dont les Marchands ne traffiquoient point à Fez. Et, quand elle eust pû trouver un vaisseau Chrestien, belle et jeune comme elle estoit, elle pouvoit trouver entre les hommes de sa Loy ce qu'elle avoit eu peur de trouver entre des Maures. La probité ne se rencontre guere sur un vaisseau; la bonne foy n'y est guere mieux gardée qu'à la guerre; et, en quelque lieu que la beauté et l'innocence se trouvent les plus foibles, l'audace des mechans se sert de son avantage et se porte facilement à tout entreprendre.* (RC, II, 742)

El estilo indirecto continúa un poco más en la misma página y es interrumpido por una analepsis del narrador primero, ya señalada más arriba, que una vez más nos muestra su focalización cero, ahora sobre Mulei, e introduce una nueva complicación de la intriga que recae en beneficio del tema turco-berberisco, al que le da un toque de realidad y de verosimilitud. Entran, de este modo, en escena nuevos personajes de origen español al servicio de Mulei, dos de los cuales acompañarán a Sophie.

Una vez al servicio de Carlos V, Sophie será designada por el narrador mediante las perífrasis «le faux Dom Fernand» (RC, II, 744 y 749), «nostre Amazone» (RC, II, 744), «l'inconnu Dom Fernand» (id.), «cette vaillante fille» (RC, II, 745), «nostre Guerriere» (RC, II, 750), «cette belle Espagnolle» (id.), etc. A través de todas estas perífrasis, el narrador ya nos recuerda el disfraz de la protagonista, ya nos describe sus cualidades guerreras, ya las físicas, ya las humanas. Y el sentimiento que las une a todas es la simpatía del narrador hacia la protagonista, simpatía que, con el adjetivo posesivo *nostre*, quiere hacer llegar también al narratario.

El encuentro de Sophie con Dom Carlos en el ejército da lugar, en un primer momento, a una pequeña conversación entre ambos que el narrador

transpone en estilo directo e indirecto alternativamente. Hemos de añadir que el narrador no es un mero transcriptor, sino que introduce comentarios en los que nos vuelve a mostrar su focalización cero, con rasgos de focalización interna, sobre los personajes:

Elle en fut émeue et, ne pouvant plus cacher cette émotion, elle pria Dom Carlos de la venir voir en sa tente où elle l'alloit attendre, et le quitta après luy avoir appris son quartier et qu'on l'appelloit dans l'armée le Mestre de Camp Dom Fernand. À ce nom-là Dom Carlos eut peur de ne luy avoir pas fait assez d'honneur. Il avoit desja sceu à quel point il estoit estimé de l'Empereur et que, tout inconnu qu'il estoit, il partageoit la faveur de son Maistre avec les premiers de la Cour (...) Il reconnut encore le visage de Sophie dans celuy de Dom Fernand, en fut encore plus étonné qu'il ne l'avoit esté et il le fut encore davantage du son de sa voix qui y entroit dans l'ame et y renouvelloit le souvenir de la personne du monde qu'il avoit le plus aymée. (*RC*, II, 746)

Sigue a continuación una escena dialogada entre ambos, de la que el narrador es un mero transcriptor como también lo es del relato de Dom Carlos en el que éste le cuenta sus desventuras tras la desaparición de Sophie. Tanto en la escena dialogada como en el relato, no hay confusión de la voz del narrador con las de los personajes; sin embargo, sí la hay en el estilo indirecto que sigue al monólogo de Dom Carlos (*RC*, II, 749).

El narrador utiliza también la perífrasis para designar a Dom Carlos: éste es «nostre Amant infortuné», tras su conversación con Sophie (*id.*), o «le pauvre Gentilhomme», (*RC*, II, 752) al comienzo del juicio. En ambas perífrasis, se nos muestra la compasión y simpatía del narrador hacia el personaje, sentimientos en los que incluye al narratario mediante el adjetivo «nostre».

Los intentos de alcanzar la verosimilitud llegan a ser exagerados:

Charles-Quint fut receu dans Paris comme s'il eust esté Roy de France. Le beau Dom Fernand fut du petit nombre des personnes de qualité qui l'accompagnerent et, si son maistre eust fait un plus long sejour dans la Cour du monde la plus galante, cette belle Espagnolle, prise pour un homme, eut donné de l'amour à beaucoup de Dames Françaises et de la jalousie aux plus accomplis de nos Courtisans. (*RC*, II, 750)

Esta cita ha sido escogida por ser sumamente reveladora, una vez más, de la posición espacial de la instancia narrativa, ya que en «nos Courtisans» se refiere a la corte francesa de la época.

El narrador finge equivocarse y se corrige justo después en una digresión en la que explica una costumbre de la protagonista:

Il (Dom Carlos) se leva aussi tost que le jour parut et, propre et paré plus qu'à l'ordinaire, se trouva au lever de son Maistre; mais je me trompe, il n'entra dans sa chambre qu'après qu'il fut habillé, car depuis que Sophie avoit déguisé son sexe, la seule Dorotée, déguisée comme elle, et la confidente de son deguisement, couchoit dans sa chambre et luy rendoit tous les services qui, rendus par un autre, luy eussent pu donner connoissance de ce qu'elle vouloit tenir si caché. (RC, II, 751-752)

Por lo que respecta a la última parte de la novela, ésta no merece atención especial a nivel del discurso del narrador, puesto que se trata del juicio contra Dom Carlos y el narrador transpone, ya en estilo indirecto, ya en estilo directo, el discurso de los personajes.

Hemos de concluir diciendo que el hecho de que sea M. de la Garouffière el narrador de esta novela que él mismo *ha traducido* del español nos lleva a pensar que nos encontramos ante un *alter ego* del autor en cuyo discurso y técnica narrativa se nos descubren unas preferencias narratológicas que podríamos comparar a las del mismo *Roman comique*. Las narraciones en primera persona en el interior de un relato en tercera persona son una parte de la realidad narrativa de dicha obra.

Por otra parte, hemos de destacar el papel jugado por el exotismo que el narrador primero pone de relieve a lo largo de todo su discurso y, de manera muy especial, nada más empezar la novela. Con todos los retoques añadidos a la novela de Zayas, Scarron resulta más acorde con la moda española que la autora en cuestión. Se trata, por lo tanto, de potenciar lo pintoresco y lo exótico para españolizar más aún una obra mediante la cual en el *Roman Comique* se va a dejar

una huella imborrable del tema turco-berberisco que también cautivó el gusto de los escritores franceses<sup>212</sup>, como apuntábamos al principio.

### III.4.4. Los personajes

Proponemos a continuación un estudio de los personajes en ambas novelas, pues las diferencias que hemos encontrado entre el original y la adaptación son bastante reveladoras del proceso de re-creación literaria.

#### III.4.4.1. Personajes comunes a ambas novelas

##### Estela/Sophie

La primera diferencia importante que separa a Sophie de Estela es el carácter; así, mientras que en el original el narrador nos muestra una protagonista sumisa a sus padres, el narrador de la adaptación la presenta con una mayor libertad personal, que marca un primer desvío del texto original. Veamos este ejemplo:

...si bien Estela, atada su voluntad a la de sus padres, como que quien sabía que procuraban su acrecentamiento, aunque entre

Dom Carlos m'aymoit et je l'aymois aussi. Nos parents le sçavoient bien et, loin d'y trouver à redire, ils n'eussent pas differé de nous marier ensemble si nous

---

<sup>212</sup> A este propósito, Hainswoth (1933:180) expresa lo siguiente: «C'est à Scarron que nous sommes redevables de ce début pittoresque et frappant. Il faut ajouter cependant, que l'auteur français, en retouchant ainsi la turquerie de María de Zayas, ne fait, au fond, que rendre aux nouvellistes espagnols leur propre bien. Cervantes, dans son *Amante liberal*, Lugo y Dávila, dans son *Premiado el amor constante*, lui enseignaient cet art de présenter d'une manière attrayante une intrigue romanesque. L'on peut même croire qu'au moment de traduire ce récit de María de Zayas, Scarron avait très présent à l'esprit celui de Lugo y Dávila, reproduit en 1628 par Lancelot, et dont le début est très analogue à ce qu'on trouve dans *Le Juge de sa propre cause*».

todos se agradaba de las virtudes y gentilezas de don Carlos, era con tanta cordura y recato, que ni ellos ni él conocían en ella este deseo, pues ni despreciaba cruel sus pretensiones, ni admitía liviana sus deseos, favoreciendo con un mirar honesto y un agrado cuerdo; de lo cual el galán satisfecho y contento seguía sus pasos...(NAE, 373-374)

eussions esté moins jeunes que nous estions. (RC,II,751)

Esta diferencia de carácter volverá a aparecer en determinados momentos de la novela, mostrando la valentía de Sophie; así, por ejemplo, cuando van camino del cautiverio, Estela no puede más que llorar, mientras que Sophie se atreve a enfrentarse a su raptor, llegando éste incluso a sentir miedo:

Solenizaba Estela su desdicha, vertiendo mil mares de hermosas lágrimas, y Amete su ventura, consolando a la dama en cuanto podía, y dándole a entender que iba a ser señora de cuanto él poseía, y más en propiedad si quisiese dexar su ley; consuelo que la dama tenía por tormentos y no por remedio, a los cuales respondió con las corrientes de sus hermosos ojos. (NAE,380-381)

Je me jettay sur luy, nonobstant la foiblesse que m'avoit laissée ma pâmoison et, avec une adresse vigoureuse à quoy il ne s'atendoit pas et que j'avois acquise par mon education, comme je vous ay desja dit, je luy tiray le Cimeterre du fourreau, et je m'alloys venger de sa perfidie si son frère Zaïde ne m'eust saisi le bras assez à temps pour luy sauver la vie...(RC, II, 735)

No podemos generalizar en la descripción de las actitudes de ambas protagonistas; sin embargo, pensamos que existe en general un deseo de desvío del original con el fin de re-crear la novela para el narratario francés.

El siguiente episodio que marca un cambio en la vida de las protagonistas es la liberación a manos del príncipe de Fez quien las envía entre cristianos, y una vez más aparece el disfraz. Si antes Scarron había mantenido su deseo de alejarse del original, utilizando incluso un nombre distinto para la protagonista, ahora

ocurre lo contrario y Estela y Sophie se llaman Don Fernando y Dom Fernand, respectivamente. En líneas generales, podemos decir que no habrá diferencias sustanciales entre *ambos*, aunque sí una complicación de la intriga por parte de Scarron.

En el original, la idea del disfraz parte de Estela, quien se muestra sujeto activo; sin embargo, en el texto de Scarron Sophie sigue un consejo, siendo, de este modo, sujeto pasivo, ya que *es aconsejada por*:

...mudando su traje mujeril en el de  
varón, cortándose los cabellos,  
...(NAE, 388)

Zoraïde conseilla à Sophie de  
s'habiller en homme puisque se taille  
avantegeuse plus que celle des autres  
femmes, facilitoit ce deguisement.  
(RC, II, 742)

El siguiente paso es darse a conocer al Emperador Carlos V, quien, por aquel entonces, sitiaba la ciudad de Túnez. Desde este momento, ambas lucharán como valientes soldados, con el fin de ganarse la simpatía del Emperador. El narrador del original no nos dice nada acerca del rango de Don Fernando; sin embargo, el de la adaptación abunda más en el detalle y primero nos habla de un «Gentil-homme de qualité, qui ne vouloit pas estre connu par son nom veritable» (RC, II, 743), y un poco más adelante nos dice que «Nostre Espagnole déguizée luy fut présentée comme un Gentil-homme d'Andalousie qui avoit esté longtems esclave du Prince de Fez» (RC, II, 744).

Una vez más, descubrimos el talento creador de Scarron quien enriquece el texto español, por lo general, más parco.

Una transformación que afecta a Sophie y no a Estela es el crecimiento y el cambio de tez:

Elle le trouva et n'en fut point reconnuë, ayant changé de taille, parce qu'elle avoit cru, et de visage, parce que le Soleil d'Affrique avoit changé la couleur du sien. (RC, II, 745)

Con esto Scarron quiere indicarnos de manera explícita el paso del tiempo, dejando en el lector una impresión de veracidad, de cosa realmente vivida.

Por lo que se refiere al ascenso de ambas protagonistas al cargo de Virrey de Valencia, no hemos detectado cambios de comportamiento, sino todo lo contrario, un gran parecido entre Don Fernando y Dom Fernand; por lo cual, dejamos aquí el estudio comparado de las protagonistas, para iniciar el de sus amantes.

### **Don Carlos/Dom Carlos**

La primera descripción que de Don Carlos hace el narrador es muy similar a la que acaba de hacer de Estela; estamos ante un personaje que merece el amor de ésta por ser un caballero «mozo, noble y rico, y de las partes que pudiera Estela elegir un noble marido...» (NAE, 373) Ésta será su máxima preocupación y luchará por la consecución de su dama, cosa que no es dada desde el primer momento, es algo que debe conseguir paso a paso. De este modo, en la trayectoria que él se marca, lo previo es hacerse ver, para que Estela se dé cuenta de su amor hacia ella:

...el galán satisfecho y contento seguía sus pasos, adoraba sus ojos y estimaba su hermosura, procurando con su presencia y continuos paseos dar a entender a la dama lo mucho que la estimaba, pareciéndole con esto que si sus padres de Estela se la otorgasen en matrimonio, tenía el beneplácito de la dama seguro... (NAE, 374)

El siguiente paso, una vez conquistada la dama y vencido su recato, es comunicarse con ella hablándole y cantándole su amor:

...le hablaba algunas noches por un balcón, recibiendo con agrado sus papeles, y oyendo con gusto algunas músicas... (NAE, 375)

Ya hemos hablado anteriormente de la relación conjunta de los amantes en la infancia, tal y como es presentada en la adaptación. Este pasaje es de la invención de Scarron y conlleva una complicación de la intriga y un

enriquecimiento de la misma, quedando así modificado completamente el inicio de la relación amorosa entre Dom Carlos y Sophie. Hará falta tiempo para que esta situación idílica cambie y para que Dom Carlos se parezca a Don Carlos y corteje a su dama, dándole así una dimensión social a este sentimiento:

Sa richesse luy fournit de quoy satisfaire son humeur magnifique; les galantries qu'il inventa pour me plaire flatterent ma vanité, rendirent son amour publique et augmentèrent la mienne. Dom Carlos estoit souvent aux pieds de mes parens pour les conjurer de ne pas differer davantage de le rendre heureux en luy donnant leur fille. (RC, II, 731)

La aparición del rival provoca un cambio en la actitud de los amantes y desencadena toda una serie de circunstancias: la primera es la decisión es la de emprender un viaje a Barcelona. En *El juez de su causa* el viaje es dispuesto por los dos amantes y el fin del mismo es poder casarse (NAE, 377), en *Le juge de sa propre cause* es Dom Carlos quien organiza el viaje y el fin no se explicita (RC, II, 733).

Una vez en prisión, Don Carlos desesperado intenta suicidarse (NAE, 382), y después se dará a la fuga y buscará a Estela durante un año, como ya hemos visto más arriba. Dicho protagonista en la adaptación piensa sólo en fugarse y en unirse a unos bandoleros. Vemos, de nuevo, una complicación de la intriga y una profusión de detalles para mostrar de manera lógica el desarrollo de la acción.

L'Infidélité de Sophie, la persecution de ses parens, tout ce que je croiois que le Vicerroy avoit fait d'injuste contre moy et enfin la perte de mon bien, me mirent dans un tel desespoir que je hasarday ma vie dans toutes les rencontres où mes Camarades et moy trouvâmes de la resistance; et je m'acquis par là une telle reputation parmi eux qu'ils voulurent que je fusse leur Chef. (...) Enfin, poursiuvit-il, je me lassay de'estre mechant; (...) je pris le chemin de Barcelone où je fus receu simple cavalier dans les recruës qui s'embarquoient pour l'Affrique... (RC, II, 748)

Observamos en la parte final de la cita un cambio de conducta en Dom Carlos y un hastío de su vida anterior. Ahora su principal objetivo será la lucha contra los infieles, aunque persista su carencia de apego a su vida. En el resto de los acontecimientos que siguen hasta el final de las dos novelas, los dos

personajes actúan de manera similar; por ello podemos decir que Scarron ha querido que Dom Carlos se parezca mucho a su homónimo de la novela original, prueba de ello es que ni siquiera ha cambiado el nombre.

Una vez que hemos analizado a estas dos parejas de amantes, intentando, en la medida de lo posible, aislarlos entre sí para estudiar los caracteres de unos y otros, creemos conveniente estudiar la concepción del amor en cada pareja, puesto que ésta puede ser esclarecedora de la relación que se establece entre ambos y de las diferencias y semejanzas entre la obra original y la obra adaptada.

Nos encontramos ante dos parejas de amantes cuya concepción del amor es sensiblemente diferente en el inicio de la relación. Estela aparece, en un primer momento, como un sujeto pasivo, es decir, que en la relación que se establece entre ella y Don Carlos, ella *es amada por* y a Don Carlos le corresponde desempeñar un papel activo granjeándose su simpatía y su amor, tras vencer su recato. En estos amantes, el amor se concibe de manera idealizada, que en cierto modo nos recuerda la tónica del amor cortés; así, el paje de Don Carlos canta un soneto a la dama.

Sophie y Dom Carlos son desde el principio sujetos activos y, entre ellos, mutuamente sujeto y objeto del verbo que los une: amar. La concepción del amor en estos personajes es distinta, ya que no es algo buscado, sino el fruto de una educación conjunta, como ya hemos dicho más arriba.

Este detalle de la intriga es de la invención de Scarron y conlleva, pues, una ampliación de la historia no sólo por la aparición de dos nuevos sujetos de cuyo destino se habla en la misma página, sino porque, de entrada, los protagonistas presentan conductas diferentes. Con esto, *Le juge de sa propre cause* muestra un estadio de la historia anterior a *El juez de su causa*. En un segundo momento, Dom Carlos se hace *galant*, como ya se ha dicho.

El fortuito encuentro de Don Carlos entre los soldados del ejército despierta de nuevo en Estela su pasión. En Sophie el sentimiento surge con la misma intensidad, aunque la descripción de las emociones de la misma nos pone de nuevo frente a un personaje más impulsivo y quizá más humano, ya que, por las metáforas que utiliza el narrador del original, Estela queda dibujada más bien

como un ser sobrehumano. No obstante, ambas intentan disimular. De nuevo Scarron confiere a su versión un tono realista.

...hasta que un día vió entre los soldados del ejército a su querido don Carlos, que como le conoció, todas las llagas amorosas se le renovaron, si acaso estaban adormecidas, y empezaron de nuevo a verter sangre... (NAE, 389)

entre ces soldats nouveaux-venus, elle crut avoir veu Dom Carlos et elle ne s'estoit pas trompée. Elle en fut inquietée le reste du jour, le fit chercher dans le quartier de ces nouvelles troupes et on ne le trouva pas parce qu'il avoit changé de nom. Elle n'en dormit point toute la nuit, se leva aussi-tost que le Soleil et alla chercher elle-mesme ce cher Amant qui luy avoit tant fait verser de larmes. (RC, II, 745)

En esta primera conversación que mantienen Dom Carlos y Sophie, el narrador introduce detalles emocionales en ambos personajes, aportando así a la descripción del amor una gran naturalidad en un bello pasaje que nos resulta bastante verosímil:

Sophie ne put s'empescher de rougir à ces dernieres paroles de Dom Carlos, à quoy il ne prit pas garde à cause peut-estre que ses yeux, qui commençoient à se mouïller de larmes, ne purent voir les changements du visage de Sophie. Elle en fut émeue et, ne pouvant plus cacher cette émotion, elle pria Dom Carlos de la venir voir en sa tente (...) Il reconnut encore le visage de Sophie dans celuy de Dom Fernand, en fut encore plus étonné qu'il ne l'avoit esté et il le fut encore davantage du son de sa voix qui y entroit dans l'ame et y renouvelloit le souvenir de la personne du monde qu'il avoit le plus aymée. (RC, II, 745-746)

En esta ampliación de detalles habitual en este proceso de re-creación de Scarron vemos a un Dom Carlos muy diferente del bandolero, ignoramos su vida de soldado, pero vemos cómo, en este querer ver a Sophie en Dom Fernand, él encuentra una paz interior que le transporta sentimientos pasados. El amor vuelve a su alma y lo transforma, aunque persiste en su ánimo su aflicción.

Don Carlos también cree descubrir a Estela en Don Fernando, «pareciéndole no haber visto en su vida cosa más parecida a su dama; mas no llegó su imaginación a pensar que fuese ella...» (*NAE*, 391). Sin embargo, a pesar de estas intuiciones, la realidad sigue enmascarada hasta el final de ambas novelas, convirtiéndose Don Carlos en servidor de Estela «no sólo en el oficio de Secretario, sino en la cámara y mesa» (*id.*). El narrador de la adaptación, siempre más prolijo, hace de Dom Carlos «à la fois son Intendant, son Secretaire, son Gentil-homme et son Confident» (*RC*, II, 749).

La apariencia vencerá aún más sobre el ser, cuando ambos caballeros lleguen incluso a sentir celos de Don Fernando /Dom Fernand, creemos ver aquí un clímax en la relación que se establece entre los amantes en este momento, relación que es dirigida, tengamos esto bien presente, por las damas:

...tratando siempre con él de Estela, tanto, que algunas veces llegó a pensar que el Duque la amaba, porque siempre le preguntaba si la quería como antes y si viera a Estela si se holgara con su vista, y otras cosas, con que más aumentaba la sospecha de don Carlos... (*NAE*, 391)

Elle luy parloit si souvent de Sophie et justifioit quelquesfois avec tant d'emportements, et mesme de colere et d'aigreur, celle que Dom Carlos n'accusoit pas moins que d'avoir manqué à sa fidelité et à son honneur qu'enfin il vint à croire que ce Dom Fernand, qui le mettoit toûjours sur le mesme sujet, avoit peut-estre esté amoureux de Sophie et peut-estre l'estoit encore. (*RC*, II, 749-750)

Con el ascenso de Estela a Virrey de Valencia, la relación de superioridad que entre ella y Don Carlos se estableció, al declararse éste su servidor, se acentúa más aún, ya que sobre ella recae la obligación de juzgar a su Secretario, lo que hará de manera severa. Con ello se convertirá en juez de su causa, quedando así explicado el título de la novela:

...que no es menor maravilla que las demás: que haya quien sepa juzgarse a sí mismo, ni en mal ni en bien, porque todos juzgamos faltas ajenas y no las nuestras propias. (*NAE*, 399)

Esta explicación del título falta en la adaptación, con lo que la novela pierde en cierto modo el fin moralizante que tiene la original.

En el juicio contra el personaje, el narrador del original no habla de sus sentimientos ni de su estado de ánimo, sólo una vez se habla del «afligido don Carlos» (*NAE*, 397); sin embargo, el narrador de la adaptación toma cuidado de mostrarnos el estado anímico del reo, quien está «demy-mort» (*RC*,II,752), «pâle et défait, et qui avoit bien de la peine à retenir ses larmes» (*id.*), «estoit si desespéré de son procez qu'il n'avoit pas quasi le courage de repondre» (*RC*, II, 753).

Por último, el descubrimiento de la verdad por parte de la protagonista, conlleva un gran alborozo entre todos y, ante la nueva pretensión del Conde, coincide en las dos novelas la declaración en público de la protagonista de su amor hacia D. Carlos, así como el amago de éste de embestir contra aquél.

## **El rival**

Bajo este epígrafe queremos estudiar a tres personajes; en primer lugar, a Claudia, en segundo, al Conde y, en tercero, a Amete (Amet). Si bien debemos entender que son secundarios, sobre todo más el segundo que los otros, no hemos de restarle su importancia, ya que cada uno por su parte origina una serie de perturbaciones del orden ideal establecido por los amantes, trasladando la acción a lugares lejanos y hasta pintorescos.

### **Claudia/Claudia**

Lo primero que llama nuestra atención al abordar el estudio de este personaje es el hecho de que ni siquiera se haya traducido el nombre, lo que de entrada puede significar que hay un gran parecido entre ambos personajes.

En María de Zayas queda, desde un principio, retratada negativamente, ya que se trata de «una dama de más libres costumbres que a una mujer noble y

medianamente rica convenía» (*NAE*, 374), y es que, aunque no se diga explícitamente, la mujer noble, debe ser recatada, como lo es Estela a quien se nos acaba de presentar. Está enamorada de don Carlos y se propone por todos los medios conseguirlo o morir.

Y conociendo el poco remedio que su amor tenía, viendo al galán don Carlos tan bien empleado, procuró por la vía que pudiese estorbarlo, o ya que no pudiese vivir más con quien adoraba, para que su vista aumentase su amor, o su descuido apresurase su muerte...  
(*id.*)

En la adaptación no encontramos cambios sustanciales aunque sí algunos detalles referentes a la situación de Claudia y a su gusto por la dificultad en conseguir lo que quería:

Je (Claudia) disposois de mon bien et de moy-mesme, estant demeurée sans parens dés mon bas âge et l'on me proposoit souvent des partis sortables. Mais l'esperance que j'avois toujours eüe d'engager enfin Dom Carlos à m'aymer m'avoit empêchée d'y entendre. Au lieu de me rebuter de la mauvaise destinée de mon amour, comme auroit fait toute autre personne qui eust eu, comme moy, assez de qualitez aymables pour n'estre pas méprisée, je m'excitois à l'amour de Dom Carlos par la difficulté que je trouvois à m'en faire aymer.  
(*RC*, II, 736)

Y viendo que con ello no consigue nada, el disfraz entra a formar parte de la intriga, como un móvil muy importante para el desarrollo de la acción.

Para lo cual, sabiendo que a don Carlos se le había muerto un paje que de ordinario le iba acompañando y le servía fiel consejero de su honesta afición, aconsejándose con un antiguo criado que tenía, (...), dándole a entender que lo hacía por procurar apartarle de la voluntad de Estela y atraerle a la suya, ofreciéndole, si lo

Enfin, pour n'avoir pas à me reprocher d'avoir negligé la moindre chose qui pust servir à mon dessein, je me fis couper les cheveux et, m'estant déguisée en homme, je me fis presenter à Dom Carlos par un domestique qui avoit vieilly dans ma maison, et qui se disoit mon pere, pauvre Gentil-homme des montagnes de Toledé. Mon visage et ma mine, qui ne desplurent pas à vostre Amant, le

conseguía, grandes promesas, dando principio a ellas con algunas dádivas. (...) Venció la industria los imposibles, y en pocos días se halló Claudia paje de su amante, granjeando su voluntad de suerte que ya era archivo de los más escondidos pensamientos de don Carlos, y tan valido con él que sólo a él encomendaba la solicitud de sus deseos, (...) (NAE,374-375)

disposèrent d'abord à me prendre. Il ne me reconnut point (...) et je luy donnay tant de preuves de fidelité et de discretion qu'il me traita bien plus en confident qu'en domestique. (RC, II, 736-737)

El narrador del original detalla, de manera más prolija, el papel que jugaba Claudia entre los amantes «siendo de estos amorosos hurtos Claudio (que así decía llamarse el paje) tercero, testigo y solicitador sin poderlo remediar» (NAE, 375) y llega incluso a introducir un soneto que una noche ésta le canta a Estela (NAE, 376). Es a través de este soneto como únicamente Claudia logra desahogar sus penas, ya que no canta el amor de su dueño hacia Estela, sino su desesperación ante la imposibilidad de su amor.

Bien notó el galán don Carlos el despropósito del soneto, porque esta ventura, como gozaba con los favores de su dama, quejarse de imposibles era excusado; mas parecióle o que Claudio como hombre amaba en alguna parte, o que se la había ofrecido el cantar estos versos por no acordarse de otros, y así lo pasó sin decirle nada. (NAE, 376)

No hemos reproducido el soneto, ya que pensamos que lo más importante es ver cuál fue la reacción de Don Carlos. Tal situación no se produce en la adaptación.

La resolución de los amantes de huir provoca un gran sufrimiento en el personaje de ambas novelas. Las promesas de Amete/Amet parecen aliviar su desesperación; sin embargo, es raptada al igual que Estela/Sophie. Pero, frente a la protagonista, aquélla demuestra que es capaz de adaptarse a las circunstancias

con el fin de no sufrir tormentos en el cautiverio, para ello renuncia de su fe y se casamiento con el hermano de Amete/Amet:

De estos dos (hijos) el mayor se aficionó con grandes veras de Claudia, la cual segura de que si como Estela no le admitiese, la tratarían como a ella, y viéndose también excluida de tener libertad ni de volver a Carlos, cerrando los ojos a Dios, renegó de su santísima Fe y se casó con Zayde, que éste era el nombre de su hermano de Amete...(NAE, 382-383)

Pour Claudia, elle eut bien-tost pris party, renonçant au christianisme et, épousant Zaïde, le frere de l'infidelle Amet. (RC, II, 739)

Estamos, pues, en ambas novelas, ante un personaje totalmente práctico y no dispuesto a sufrir. Los narradores han querido dibujarnos a un personaje femenino opuesto a la protagonista, ya que reúne toda una serie de cualidades negativas, de las que la principal es la doblez, que la lleva a engañar a la protagonista, primero para librarse de ella y poder quedarse con Don Carlos, traicionando, de este modo, a éste también, y la segunda, en el cautiverio, cuando finge su descontento y le propone un nuevo viaje de regreso a España. Sin embargo, el fin es poder entregársela a Amet para que gozara de ella.

El fin del personaje es distinto en ambas novelas: el narrador de *El juez de su causa* se muestra más severo y moralizador que el de *Le juge de sa propre cause*. En el original, Claudia muere empalada «tan renegada como vivió» (NAE, 388), en la adaptación «la Renegate, femme de Zaïde, fut mise en une prison séparée» (RC, II, 729)

### **El Conde**

Será el primer personaje que provoque una desestabilización del idilio que ya han alcanzado los amantes, no nos detendremos en su estudio, pues en ambas novelas desempeña el mismo papel y aparece bastante literaturizado.

## **Amete/Amet**

Con este personaje cerramos esta tríada de rivales. Su nombre tampoco cambia con respecto al original, y es que ambos son bastante parecidos.

La primera vez que aparece en el original es un «gallardo y gentil moro» (*NAE*, 378) que viene a sacar de la desesperación a Claudia. Se nos dice además que «era discreto, y en su tierra noble, que su padre era un baxá muy rico» (*id.*). Estas cualidades aquí presentadas ofrecen un gran contraste con lo que veremos a continuación y con lo que aquí ya se ha esbozado de este personaje.

La perfidia que habíamos visto en Claudia, se completa con este personaje, hasta tal punto que podemos decir que es él quien inicia en la maldad a Claudia. Debemos entenderlo, pues, en su papel de personaje desencadenante del mal y la tortura, y como el primer motor de la perturbación del orden ideal establecido por los amantes. Sin él la morería no habría cabido en estas novelas. A pesar de su lado negativo, es una válvula de escape hacia un país lejano, hacia lo pintoresco y exótico, con lo que tiene de negativo y de positivo. Y ese es el partido que de este personaje supo sacar Scarron.

La perfidia del personaje lo lleva a injuriar incluso al príncipe de Fez que pasaba por allí, llegando hasta querer asesinarlo (*NAE*, 387/ *RC*, II, 729). Por esta acción, Amete es empalado junto con Claudia (*NAE*, 82). En la adaptación «Mulei le fit jetter dans un cachot, chargé de fers» (*RC*, II, 729).

## **Los padres**

Con ellos ponemos el broche al estudio de la tétada amorosa, presente en la literatura de la época clásica, compuesta por los dos amantes, el rival y los padres como un solo personaje.

Su papel es muy limitado en las dos novelas, aunque más en *Zayas* que en Scarron. Tanto que podemos decir que no son personajes de la misma naturaleza que los otros, ya que su función es casi simbólica: imponer el marido a su hija.

La petición del Conde a los padres de la protagonista acrecienta su codicia y los seduce de tal forma que le imponen a éste por marido y despiden a Don Carlos (*NAE*, 376-377/*RC*, II, 732).

La desaparición de la protagonista y el hallazgo de la carta en la que explica a sus padres que huye con el que ella había elegido por marido, hace pensar a los padres que el culpable es Don Carlos/Dom Carlos y avisan al Virrey con el fin de que se emprendan acciones contra éste (*NAE*, 381-382/*RC*, II, 751).

La última intervención es al final, en el juicio contra Don Carlos/Dom Carlos. En la adaptación figuran, junto con el Conde, como testigos contra el acusado (*RC*, II, 753). En el original, sólo el padre de Don Carlos y el de Estela están presentes en el juicio y aparecen cuando ésta se descubre y muestran su regocijo (*NAE*, 397-398).

El final es similar en ambas novelas, pues los padres dejan a la protagonista la libertad de elegir marido, y todo termina en feliz boda (*NAE*, 398-399/*RC*, II, 755).

#### **III.4.4.2. Personajes de la invención de Scarron**

El talento creador de Scarron no se limita a la ampliación de detalles o a la introducción de cambios en la intriga, sino que llega incluso a introducir personajes de su invención.

Esta novela era propicia a ello, por suceder una parte de la acción en el norte de África, tierra exótica. Y exótica es esta novela, sobre todo al comienzo, pues el personaje que abre la acción es el príncipe Mulei, hijo del rey de Marruecos. No es un personaje inventado por Scarron, ya que también existe en el original, bajo el nombre de Xacimín; sin embargo, preferimos estudiarlo en este apartado, porque en torno a él se genera una intriga totalmente original.

En este personaje descubrimos al hombre bueno de la morería, el que libera a la protagonista de los malos tratos que sufrían a manos de Amet y Claudia. En la novela original, la acción de este personaje termina con la

concesión a Estela de su petición de irse con cristianos para regresar a su patria (NAE, 388).

Esto se retrasa en la adaptación, ya que Sophie es llevada a casa de **Zulema** y de **Zoraïde**:

...la belle Esclave fut conduite chez un Maure nommé Zulema, homme de condition, Espagnol d'origine, et qui avoit abandonné l'Espagne pour n'avoir pu se resoudre à se faire Chrestien. Il estoit de l'illustre maison de Zegrís, autrefois renommée dans Grenade; et sa femme Zoraïde, qui estoit de la mesme maison, avoit la reputation d'estre la plus belle femme de Fez et aussi spirituelle que belle. (RC, II, 729)

En el linaje de estos personajes descubrimos el eco directo de *Las guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, pues el narrador especifica que pertenecen a la familia de los Zegrís. En esta breve presentación de ambos se esboza el carácter refinado de la civilización que presentó Pérez de Hita y de la que Scarron mostrará también y sobre todo el lado positivo, como hemos visto.

Efectivamente, el príncipe queda cautivado por la belleza de Sophie; sin embargo, su nobleza le impide amarla hasta saber si podría tener un rival en España. Por ello, quiere conocer sus aventuras, deseo que le comunica a Zulema, quien ordena a su mujer, Zoraïde le pida que le relate su vida.

Zoraïde, oída la historia de Sophie, se la contará a su marido y éste, a su vez, al príncipe, cuya nobleza y bondad lo mueven a enviarla a España:

Encore que tout ce qu'on luy conta de la fortune de la belle Chrestienne ne flattast point la passion qu'il avoit pour elle, il fut pourtant bien aise, vertueux comme il estoit, d'en avoir eu connoissance et d'apprendre qu'elle estoit engagée d'affection en son país afin de n'avoir point à tenter une action blâmable par l'esperance d'y trouver de la facilité. Il estima la vertu de Sophie et fut porté par la sienne à tâcher de la rendre moins malheureuse qu'elle n'estoit. Il luy fit dire par Zoraïde qu'il la renvoyeroit en Espagne quand elle le voudroit et, depuis qu'il en eut pris la resolution, il s'empescha de la voir, se defiant de sa propre vertu et de la beauté de cette aymable personne. (RC, II, 742)

Este gesto da ocasión a Scarron para introducir a los cuatro miembros de una familia cristiana de origen español, para citar, de paso, a un corsario y al

Gobernador de Orán, para describirnos la gran pasión por la caza de Mulei y sus remordimientos con respecto al padre de dicha familia, que había sido esclavo suyo, como vimos más arriba.

De esta pequeña prolongación de la intriga surgirán dos nuevos personajes, **Dorothée** y **Sanche**, los hijos del esclavo español de Mulei, quienes acompañarán disfrazados a Sophie. De Sanche ya no se dirá nada más; sin embargo, Dorothée permanecerá disfrazada al lado de Sophie hasta el final de la novela y su historia correrá paralela a la de la protagonista, adaptándose al preceptivo final feliz en bodas múltiples:

...et Dorotée, qui reprit ses habits de femme en mesme temps que Sophie, fut mariée en mesme temps qu'elle avec un Cavalier proche parent de Dom Carlos. (*RC*, II, 755)

Por último, hemos de recordar aquí la historia del **hermano de Sophie**, cuyo nombre no se señala, y de **Lucie**, la hermana de Dom Carlos, a los que ya hemos hecho mención anteriormente, como personajes también inventados por Scarron que vienen a completar la intriga, enturbiando el feliz estado de las dos parejas, con la funesta muerte del hermano de Sophie (*RC*, II, 731).

### **III.4.5. Conclusión**

Como hemos ido viendo a lo largo de nuestro estudio, la intertextualidad, a partir de la obra de Pérez de Hita, desempeña un papel determinante en esta novela y condiciona la maurofilia de Scarron. Unido a la intertextualidad se halla el narratario quien, sin duda, encuentra en la novela no sólo un grato medio de distracción, sino también toda una topística del refinamiento y la galantería que cautivó a los asiduos del Hôtel de Rambouillet.

Intertextualidad y narratario no se pueden separar, pues la primera depende íntimamente del grado de cultura del segundo. Tal deseo de satisfacer el gusto por el exotismo fue, sin duda, el que determinó la fuerte presencia del

narrador primero, quien cortará la primitiva materia narrativa para concederle una disposición regresiva, propia de la novela de aventuras y muy marcada según el gusto de la época.

### **III.5. DE LA CONFUSIÓN DE UNA NOCHE A *LES DEUX FRÈRES RIVAUX***

La última novela del *Roman Comique* es la adaptación de *La Confusión de una noche* de Castillo Solórzano, la primera de su colección *Los Alivios de Casandra*. En ella encontró Scarron la expresión de un amor refinado, el gusto por la aventura y un espacio de comedia de los que sabrá sacar partido en beneficio de una narración más sabrosa, dada la habitual implicación del narrador.

El cambio de título, por parte de Scarron, responde quizá a un deseo de centrar la atención en el tratamiento del tema de los *hermanos rivales en el amor*, que también veremos esbozado en una de las *Nouvelles Tragi-Comiques*.

#### **III.5.1. Las macrosecuencias narrativas**

1. La llegada de un caballero forastero a Sevilla despierta el interés hacia él en una dama, en cuya calle exhibe sus ejercicios militares. Se ven varias veces.
2. Altercado con un pretendiente que resulta asesinado por el caballero forastaro. Por este motivo, debe huir de España y se refugia en Italia.
3. Después emprende el regreso a España, acompañado de un amigo suyo, marqués siciliano. Una serie de disputas y malentendidos constituyen la antesala de una cascada de bodas.

### **III.5.1.1 Microsecuencias narrativas en ambas novelas**

1.1. Presentación de doña Dorotea/Dorotée y Feliciano de Monsalve/Féliciane de Monsalve.

1.2. Llegada de un caballero forastero, don Fadrique/Dom Sanche de Silva. Participa en las carreras que se hacen en la calle de las damas. Dorotea/Dorotée se enamora de él.

1.3. Ambos se encuentran en la iglesia en una ceremonia. Dorotea/Dorotée no se descubre. El caballero le cuenta brevemente su pasado:

1.1bis: Soldado en Flandes.

1.4. Dorotea/Dorotée comunica todo a su hermana y ésta le sugiere que se vean en la casa de una vecina viuda a donde se puede llegar a través de un pasadizo secreto desde la suya.

1.5. Una criada de Dorotea/Dorotée lleva una carta a Don Fadrique/Dom Sanche de Silva en la que le da instrucciones para verse. Él da a la criada una cadena y un bolsillo con doblones.

1.6. La criada lo conduce a la casa de su ama. Se encuentran en una habitación, primero, sin luz y después con luz. Entonces descubre con gran alegría que es Dorotea/Dorotée. Así se vieron algunos días más.

1.7. Al padre de Dorotea/Dorotée, Don Manuel/Dom Manuel, le gustaba un pretendiente: don Rodrigo de Ribera/Dom Diegue, quien viendo que no era favorecido por ésta pensó que podía tener un amor secreto. Con el fin de descubrirlo, pidió a su criado, que enamorase a Andrea/Isabelle, criada de Dorotea/Dorotée. La criada le pide que le dé palabra de esposo, mediante una cédula firmada. Así lo hizo. Un día Andrea/Isabelle le descubrió el secreto de su ama. Cuando don Rodrigo/Dom Diegue lo supo, sintió ganas de matarlo.

2.1. Se viste de pobre y vio entrar y salir a Don Fadrique/Dom Sanche. Una noche decide ir con sus criados a matarlo, y es don Fadrique/Dom Sanche quien lo deja malherido. Antes de morir, confiesa quién le ha agredido.

- 2.2. Don Fadrique/Dom Sanche se refugia en un monasterio y luego decide irse a Nápoles, lo que comunica por carta a Dorotea/Dorotée quien va a despedirse de él. Ésta llora su ausencia.
- 2.3. Lucha contra el turco.
- 2.4. Se escapa a nado y llega al puerto de Mesina. Lo dan por muerto. La noticia se divulga en Sevilla y en las Indias, donde estaba su padre.
- 2.5. Éste muere de pena, dejando a su hijo don Diego de Ayala/Dom Juan de Peralte heredero único. Dorotea/Dorotée cae enferma de melancolía.
- 2.6. Don Fadrique/Dom Sanche va a Catania a casa de un marqués que había luchado con él en Flandes y le pide que le escriba a un criado suyo, Leoncio, que está en Nápoles.
- 2.7. Llegada de su criado a Catania. Don Fadrique/Dom Sanche le pide que vaya a Sevilla, donde no es conocido. Viaje: de Sicilia a Barcelona y después a Sevilla.
- 2.8. Ya había llegado a Sevilla de Indias don Diego/Dom Juan de Peralte, el hermano de don Fadrique/Dom Sanche, quien no se dio a conocer como tal. Se enamora de Dorotea/Dorotée y Feliciano/Féliciane se enamora de Don Diego/Dom Juan.
- 2.9. El criado regresa a Sevilla.
- 3.1. Don Fadrique/Dom Sanche decide volver a España con su amigo el marqués. Llega a Barcelona donde embarca para San Lúcar y desde allí va a Sevilla. Entran de noche para no ser vistos y se hospedan en casa de su criado.
- 3.2. A la noche siguiente va a la calle de Dorotea/Dorotée y oye que le están cantando (don Diego/Dom Juan y unos músicos) y ve abierto el balcón de su amada.
- 3.3. Las dos hermanas hablan de don Diego/Dom Juan y Feliciano/Féliciane confiesa estar enamorada de él. Deciden que la criada le comunique que Dorotea/Dorotée quiere verlo.
- 3.4. Don Diego/Dom Juan, contento de saber la noticia, le da un bolsillo de doblones

- 3.5. Llegada la noche, don Fadrique/Dom Sanche y el marqués van a la calle de Dorotea/Dorotée, en la que encuentran a otros hombres. Don Fadrique/Dom Sanche cree que es su rival y sacan las espadas.
- 3.6. Don Fadrique/Dom Sanche hiere a un hombre. El padre de Dorotea/Dorotée llega a su casa y éste le pide que le deje entrar.
- 3.7. Entra y se queda en el jardín, sale la criada y le pide que le siga (ella cree que es don Diego/Dom Juan).
- 3.8. Después llega don Diego/Dom Juan al jardín.
- 3.9. Don Fadrique/Dom Sanche se presenta ante las dos hermanas. Dorotea/Dorotée queda sin sentido. Don Fadrique/Dom Sanche le reprocha su inconstancia.
- 3.10. El Alcalde y un corchete llegan buscando a don Fadrique/Dom Sanche. Don Manuel/Dom Manuel le pide que lo deje en su casa.
- 3.11. Don Diego/Dom Juan está en una habitación sin luz y entra Dorotea/Dorotée, quien cree que es Don Fadrique/Dom Sanche y le dice que no quiere a don Diego/Dom Juan y que lo ha mandado llamar esta noche para comunicárselo.
- 3.12. Don Diego/Dom Juan se descubre. Don Fadrique/Dom Sanche había oído la conversación en una habitación contigua.
- 3.13. Entra el padre con luz y los dos opositores se ven frente a frente. Don Manuel/Dom Manuel pide a su hija que diga a quién quiere, pues ese será su marido. Ambos responden que no quieren casarse.
- 3.14. Dorotea/Dorotée dice que sólo lo quiere a a don Fadrique/Dom Sanche. Los dos hermanos se conocen.
- 3.15. El marqués, con el fin de arreglar la muerte de don Rodrigo/Dom Diegue, se casa con una hermana de éste. Don Fadrique/Dom Sanche se casa con Dorotea/Dorotée, Don Diego/Dom Juan con Feliciano/Féliciane

### III.5.2. Progresión temporal

#### III.5.2.1. Orden

En las microsecuencias hemos observado que la linealidad se mantiene constante en las dos novelas, con la excepción de la breve auto-presentación del caballero ante la dama. Su escasa extensión la hace poco relevante en lo que respecta a la estructura del relato; sin embargo, su valor hay que verlo en el hecho de que en ella encontramos las principales características del héroe caballeresco:

...mi nombre don Fadrique de Silua, tomando el apellido de mi madre. Tengo a mi padre (que ya es viudo) en el Pyru Governador de Quito, mi profession hasta aora a sido la de soldado he militado en Napoles, y despues en Flandes, auiendo por mis seruicios llegado al puesto de Coronel, y ser encomendado en la orden de Santiago. (AC, 14)

Sçachez donc, aymable inconnuë, luy dit-il, que je porte le nom de Sylva qui est celuy de ma mere, que mon Pere est gouverneur de Quito dans le Perou, que je suis dans Seville par son ordre et que j'ay passé toute ma vie en Flandres où j'ay merité des plus beaux employs de l'armée et une Commanderie de Saint-Jacques. (RC, II, 776)

La pertenencia a la nobleza guerrera, por una parte, y, por otra, sus deseos de servir a la dama de rostro oculto confirman una vez más la concepción de la novela como el espejo de la clase dominante que, sin duda, era receptora de esta literatura.

El orden lineal de las novelas responde al deseo del narrador de presentar una historia amorosa en la que los contratiempos impulsan al protagonista a la acción prospectiva y no a la retrospección. La intriga final es una rápida sucesión de gestos y movimientos que convergen en el esperado y preceptivo final feliz.

### III.5.2.2. Duración

El hecho de que sea la escena la que ocupe la mayor parte de ambas novelas limita y condiciona el estudio de este apartado y nos hace pensar que la voz de los personajes constituye para los narradores la mayor fuente de ocupación. De donde podemos deducir que la captación del tiempo pasa a un segundo plano, en beneficio del discurso del personaje. Éste es el motivo por el cual no nos detendremos especialmente en el estudio de los apartados dedicados al sumario y a la elipsis. En cuanto a la pausa descriptiva, ésta no va a ser estudiada, debido a que no es significativa en el conjunto de las novelas.

#### III.5.2.2.1. Sumario

Las analepsis citadas en el apartado anterior son de tipo sumario, así como también lo es la presentación de los personajes<sup>213</sup>.

Más adelante, hemos encontrado en otro sumario en *La confusión de una noche*, en el que se especifica el período de tiempo que se resume:

un año auia que don Diego assistia en Seuilla sin darse a conocer quien era, y casi dos que estaua ausente don Fadrique con su amigo el Marques Fabio en Sicilia, como es propio de caualleros moços el buscar empleos de damas, puso los ojos don Diego en la beldad de doña Dorotea... (AC, 25)

---

<sup>213</sup> AC, 9-10 y RC, II, 773.

### III.5.2.2.2. Elipsis

Las elipsis explícitas que hemos encontrado son las siguientes:

...un año auia que don Diego assistia en Seuilla sin darse a conocer quien era, y casi dos que estaua ausente don Fadrique con su amigo el Marques Fabio en Sicilia,... (AC, 25)

Quoiqu'il en receût toutes sortes de faveurs, il s'ennuya dans la ville de Naples pendant une année entiere, puisqu'il n'avoit point de nouvelles de Dorotée.(RC, II, 783)

Le frere de Dom Sanche se nommoit Dom Juhan de Peralte, du nom de son pere. Il s'embarqua pour l'Espagne avec tout son argent et arriva à Seville un an apres l'accident qui y estoit arrivé à Dom Sanche. (RC, II, 785)

Estas indicaciones temporales muestran una mayor condensación del tiempo en Scarron que en Castillo Solórzano.

En cuanto a las elipsis implícitas, hemos de situarlas en los fragmentos reseñados arriba en los que predomina el sumario.

### III.5.2.2.3. Escena

La escena es, sin duda alguna, dentro del apartado de la duración, el movimiento narrativo más representado en ambas novelas, en las que el diálogo desempeña un papel determinante.

La primera la encontramos en el diálogo entre don Fadrique/Dom Sanche y Dorotea/Dorotée cuyo rostro no puede ver el caballero. Se desarrolla en una iglesia de Sevilla y constituye el primer encuentro directo de ambos personajes. Mantienen una larga conversación galante en la que no aparece la voz del narrador; veamos este fragmento:

...muchas auia respondio, pero si os he de dezir verdad, aunque hize estudio de verlas de pàsso en lo poco que atendi a esto aprehandi mucho y sola doña Dorotea de Monsalve (que assi me dixeron se llamaua la dama festejada) me lleuò los ojos para alabarla, y parecerme el Fenix de la beldad, muchas ay que la igualen dixo ella sino la exceden, pero sabeys de otras relaciones que ella se incline a alguno de los que la corteja? no he preguntado tanto dixo el, como me he visto lejos de ser su galan, porque no lo mereceys? replicó Dorotea, no lo merezco quanto a lo primero dixo el, y quanto a lo segundo fuera locura mia pensar que lo que tantos tienen granjeado un forastero se lo podria quitar, mirad señor dixo ella, los caprichos de las mugeres son extraordinarios, no desconfieys que tal vez suele un rezien venido caer mas en gracia que quantos naturales estèn obligando y mereciendo, ya voy echando de ver dixo don Fadrique, que days muestras de tener cuyo?, pues con esse animo que me days para emprender tacitamente os despedis de fauorecerme, y pagays mal mis desseos, que son ya solo de tratar de seruiros, quiteseos esso del pensamiento,

Je vous avoüeray donc, puis-que vous me l'ordonnez, luy dit Dom Sanche, que, si Dorotée de Montsalve avoit autant d'esprit que vous, je croirois un homme heureux dont elle estimeroit le merite et souffriroit les soins. Il se trouve dans Seville plusieurs Dames qui l'égalent et mesme qui la surpassent, luy dit Dorotée, mais, adjousta-t-elle, n'avez-vous point oüy dire qu'entre ses galans il s'en trovast quelqu'un qu'elle favorisast plus que les autres? Comme je me suis veu fort éloigné de la meriter, luy dit dom Sanche, je ne me suis pas beaucoup mis en peine de m'informer de ce que vous dites. Pourquoi ne la meriteriez-vous pas aussitost qu'un autre? luy demanda Dorotée. Le caprice des Dames est quelquefois estrange et, souvent, le premier abord d'un nouveau venu fait plus de progrez que plusieurs années de service des galans qui sont tous les jours devant leurs yeux. Vous vous defaittes de moy adroitement, dit Dom Sanche, en me donnant courage d'en aymer une autre que vous et je voy bien par là que vous ne considereriez

dijo ella,...(AC, 13)

guere les services d'un  
nouveau galant au prejudice  
de celui avec qui il y a  
longtemps que vous estes  
engagée. Ne vous mettez pas  
cela dans l'esprit, luy  
répondit Dorotée (RC, II,  
775)

Vemos cuán parecida es la adaptación de Scarron. Las escenas terminan con el deseo del caballero de ver el rostro a la dama, cosa que es negada; a cambio ella le promete volver a verlo.

En esta escena Castillo Solórzano recoge el tópico de la iglesia como lugar de encuentro entre personas de los dos sexos, algo bastante frecuente en esta época<sup>214</sup>, ya que las obligaciones religiosas constituían el principal motivo de salida de las damas. Otra costumbre es, sin duda, la de ir con el rostro tapado<sup>215</sup>.

Conviene destacar en ambos pasajes el carácter mordaz de la intervención de la dama, quien, aparentemente, intenta desviar el interés del caballero hacia ella -al menos, esa es la reacción que produce en éste-; sin embargo, hemos de ver una declaración oculta, ya que la dama que habla es la misma Dorotea/Dorotée, hacia quien ella pretende atraer la atención del caballero.

En esta ambigüedad o, más bien, en el efecto producido en los caballeros creemos ver el primer equívoco, con el que se esboza el planteamiento de la comedia.

La siguiente escena está constituida por el diálogo entre las dos hermanas<sup>216</sup>. En ella Dorotea/Dorotée lleva a cabo el descubrimiento del secreto a

---

<sup>214</sup> Vid. Bomli, (1950, *passim*) y Defourneaux, (1996:182-183).

<sup>215</sup> A este propósito sigue diciendo este autor: «La pratique du *tapado* (voile) constitue une déviation typique d'une habitude ancestrale: on ne peut guère douter que la coutume de se voiler le visage soit un héritage de l'Espagne mauresque, allant de pair avec la condition recluse imposée à la femme; or, dès le XVIe siècle, elle s'est transformée en un instrument de séduction: le voile, qui laisse à peine deviner le visage, ajoute du piquant à l'attrait d'un joli regard, ou prête des charmes imaginaires à celles qui en sont dépourvues et savent l'utiliser pour provoquer des hommages masculins qui, sans ce travesti, auraient moins de chance de s'adresser à elles.» (*Ib.*, 183)

<sup>216</sup> Cf. AC 14-15 y RC, II, 143-144.

su hermana y ésta le sugiere una estratagema para poder ver a escondidas a don Fadrique/Dom Sanche. Esta es la parte común a ambas novelas; cabe destacar las consideraciones morales sobre la mujer que Scarron pone en boca de las dos hermanas:

Les deux belles soeurs moraliserent long-temps sur les privileges avantageux qu'avoient les hommes par-dessus les femmes, qui n'estoient presque jamais mariées qu'aux choix de leurs parens qui n'estoient pas tousjours à leur gré, au lieu que les hommes se pouvoient choisir des femmes aymables. Pour moy, disoit Dorotée à sa soeur, je suis bien assuree que l'amour ne me fera jamais rien faire contre mon devoir, mais je suis aussi bien resolute de ne me marier jamais avec un homme qui ne possedera pas luy seul tout ce que j'aurois à chercher en plusieurs autres et j'ayme bien mieux passer ma vie dans un Convent qu'avec un mary que je ne pourrois pas aymer. Feliciane dît à sa soeur qu'elle avoit pris cette resolution-là... (RC, II, 777).

Estas consideraciones morales entre las dos hermanas constituyen un desvío con respecto al original y además podría descubrir ciertos atisbos de una mentalidad distinta entre la mujer española y la francesa del siglo XVII; aunque, en realidad, las cosas fueran muy similares en ambos países<sup>217</sup> y la mujer no tuviera posibilidad de elegir marido. En cualquier caso, lo que sí encontramos aquí es una escena que se repite en otras comedias francesas de la época, por ejemplo en *Tartuffe*, y uno de los conflictos más frecuentes de las comedias españolas de enredo.

En lo concerniente a la estratagema propuesta, ésta consiste en verse en la casa de una pariente a la que pueden acceder abriendo una puerta desde otra casa vecina<sup>218</sup>.

---

<sup>217</sup> Esta reflexión coincide con la que Defourneaux hace en su obra citada, en el capítulo dedicado a la vida doméstica: «À peine peut-on entrevoir la vie de la jeune fille jusqu'à son mariage. On la devine soumise à l'étroite et jalouse surveillance de ses parents, ne sortant guère que pour aller, toujours accompagnée, à l'église de sa paroisse, rêvant au *caballero* qu'elle y a entrevu, et trouvant parfois dans la domesticité féminine qui l'entoure des complicités pour un échange de billets doux. Mais tiendra-t-on compte de ses sentiments, lorsqu'il s'agira de la marier? Il semble bien que, dans la plupart des cas, le mariage soit arrangé par les parents, et que la jeune fille n'échappe à la tutelle paternelle que pour tomber sous celle d'un mari.» (*Ib.*, 170-171).

<sup>218</sup> Guichemerre (1975:158) ve en esta idea un recuerdo de la comedia de Calderón *Casa con dos puertas mala es de guardar*.

Una vez que todo ha sido preparado, una mujer *emboçada/voilée* lleva una carta al caballero, quien en recompensa le da unos regalos<sup>219</sup>.

La siguiente escena está constituida por la llegada de don Fadrique ante la dama, cuyo rostro aún no puede ver: en el original el motivo no es el *tapado* sino el hecho de que la habitación no tenga luz; en la adaptación, sin embargo, se debe al *voile*.

...bien pensariades señor don Fadrique estar en diferente parte de la en que os veys, no acordandoos de alguna palabra que me oïstes a cerca de que mas alcançaua tal vez algun amante en poco tiempo, que otros en mucho, esto a sucedido en vos... (AC, 16)

Vous voyez, luy dit Dorotée en ostans son voile, que je disois la verité quand je vous asseurois qu'un Estranger obtenoit quelquefois en un moment ce que des Galans qu'on voyoit tous les jours ne meritoient pas en plusieurs années. (RC, II, 779)

Con estas palabras Dorotea recuerda su oculta declaración de amor que el caballero había tomado en un sentido totalmente opuesto, según hemos visto. La condición exigida por la dama es el secreto, cosa aceptada por el caballero.

Siguen unos episodios novelescos que aceleran el curso de la acción.

La siguiente escena es un nuevo diálogo entre Dorotea-Dorotée y su hermana Feliciano que Guichemerre califica de «fine comédie psychologique» (1975: 159). Efectivamente, ante las declaraciones de Dorotea/Dorotée en contra de Don Diego/Dom Juan su hermana apoya esta crítica e incluso la exagera. Esta actitud despierta en ella la sospecha de que Feliciano/Féliciane ama a este caballero; con el fin de descubrir su verdadero sentimiento Dorotea/Dorotée prueba a su hermana:

...pero no tengo tanta falta de memoria (pluguiera al cielo la tuuiera) que en otras ocasiones que se a hablado de don Diego no te a

Avouëz plustos, ma chere soeur, luy répondit Dorotée, que vous ne me parlez pas ingenuëment; et quand vous m'avez témoigné peu d'estime

---

<sup>219</sup> AC, 15 y RC, II, 778.

oído muchas alabanzas del con tanta passion, que si le quisiera, bien pudiera tener celos, y ahora si has buelto la hoja con desprecios suyos, bien conozco que es por ser assi la información que del me hazes, sino porque no auiendo sabido mi intento desseas que desagrade por el informe, y te deje libre, yo lo hago ya sin violencia mia, pero quiero que aquí como hermana, y amiga me confieses su sentimiento, y si es sospecha cierta, desseau tanto Feliciano, el empleo de don Diego que sin ningun tormento confies amarle, y porque sintiendo ver inclinada a Dorotea a el, maquinò decir mal deste caballero, (AC, 31)

pour Dom Juan, que vous ne vous estes pas souvenue que vous me l'avez quelques fois extrémement loüé ou que vous avez plustos craint qu'il ne me pleust trop gueres. Feliciane rougit à ces dernieres paroles de Dorotée, et se deffit extrémement ; elle luy dît, l'esprit fort troublé, quantité de choses mal arrangées qui la defendirent moins qu'elles ne la convainquirent de ce que l'accusoit sa soeur, et enfin ella luy confessa qu'elle aymoît Don Juan. (RC, II, 787-788)

El análisis del sentimiento de Feliciano hacia este caballero recién llegado de las Indias pasa por dos momentos -primero enrojece, y luego habla atropelladamente- que dan prueba de una mejor captación del alma femenina por parte del narrador de la adaptación.

Descubierto de este modo el verdadero sentimiento de Feliciano, Dorotea le ofrece su ayuda, con lo que se desencadena toda una serie de escenas que conforman el desenlace de las novelas. Hemos de decir que en todas ellas hay un rasgo común que las caracteriza: se trata del equívoco.

En la primera escena don Fadrique/Dom Sanche pasea junto con el marqués por la calle de Dorotea/Dorotée y se encuentran con cuatro hombres «emboçados/bien armez»<sup>220</sup>, él cree que se trata de su rival e inicia una rija con ellos e hiere a uno. Se pone a correr huyendo de la justicia y llega a otra calle

---

<sup>220</sup> AC, 32 y RC, II, 778.

donde se encuentra con un caballero que se disponía a entrar en su casa; la aparición de un nuevo personaje marca el comienzo de la segunda escena. Este caballero, que resulta ser el padre de su amada, le ofrece su casa como refugio<sup>221</sup>. Se queda en el jardín y al cabo de unos minutos llegó una mujer y le dijo:

...don Diego venid adonde soys  
esperado, bien conocio don Fadrique  
la voz de Andrea, que la auia  
comunicado muchas vezes, el qual  
quedò de lo visto, y oïdo, tan atonito,  
y suspenso, que apenas podia mouer  
los pies, en breue tiempo se le  
ofrecieron muchas cosas a la  
imaginación, y que mas le afligia era  
ayer oïdo el nombre de don Diego, ...  
(AC, 33)

Venez, mon Cavalier, ma Maistresse  
Dorotée vous attend. À ce nom-là,  
Dom Sanche pensa qu'il pouvoit bien  
estre dans la maison de sa Maistresse  
et que le vieux Cavalier estoit son  
pere. Il soupçonna Dorotée d'avoir  
donné assignation dans le mesme lieu  
à son Rival et suivit Isabelle, plus  
tourmenté de sa jalousie que de la  
peur de la Justice. (RC, II, 789-790)

Con la aparición de este nuevo personaje se inaugura la tercera escena en la que el equívoco alcanza el clímax con la llegada, justo después, de don Diego.

En este pasaje citado, el narrador del original consigue señalar el equívoco mejor que el de la adaptación, ya que detalla la reacción que provoca en don Fadrique -quien queda *atónito* y *suspenso*- el nombre de don Diego. Esta incapacidad de reaccionar en don Fadrique está ausente en la adaptación y nos lo muestra como la primera víctima del equívoco; desaparecido este sentimiento, reacciona y sigue a la criada.

La segunda víctima es el propio don Diego quien aguardaba en el jardín de Dorotea la llegada de la criada que lo conduciría ante ésta. Pero no será la criada quien llegue, sino el padre:

...apenas estampò alli los pies, quando  
sintio venir un bulo por el jardin, que  
llegandose mas cerca conocio ser de

Un moment après il vit venir un  
homme droit à luy; il se mit en estat  
de se deffendre s'il estoit attaqué et

---

<sup>221</sup> AC, 32-33 y RC, II, 789.

hombre, temio con esto ser traydo alli por engaño, y assi se preuino de la espada y broquel, si bien de mas a mas, traía dos pistolas por lo que le sucediesse, era el que venia don Manuel a quien don Diego conocio en llegando, (...) llegose pues a don Diego y dijole cauallero, quien os puso aqui guardandoos de la justicia? viene por vos? yo creo que en la casa que estays no seays buscado, y assi venid conmigo, seguro de que os aueys de librar deste cuydado presto; destas palabras infirio don Diego que don Manuel auia metido en su jardin a alguno que auriendose visto en peligro de ser preso le librò por aquel camino, el cual estaua en aquel jardin, y errando el tiro auia dado con el...(AC, 34)

fut bien surpris quand il reconnut cet homme pour Dom Manuel, qui luy dit qu'il le suivist et qu'il l'alloit mettre en un lieu où il n'auroit pas à craindre d'estre pris. Dom Juan conjectura, des paroles de Dom Manuel, qu'il pouvoit avoir fait sauver dans son jardin quelque homme poursuiuy de la Justice. (RC, II, 790)

Una vez más el narrador de *La confusión de una noche* es más prolijo en la descripción del efecto del equívoco en el personaje objeto del mismo. A partir del momento en que éste entiende que se trata de un malentendido, reacciona siguiendo al padre de la dama, quien lo lleva a su cuarto. Aquí don Manuel conoce a don Diego y ambos intercambian unas palabras; algo que no recoge tampoco el narrador de *Les deux frères rivaux*.

La siguiente escena nos muestra a don Fadrique/Dom Sanche conducido por la criada ante las dos hermanas:

entrò pues donde estauan las dos beldades muy descuydadas de lo que vieron, pues luego que Dorotea vio a don Fadrique, con el susto que podreys considerar de quien le juzgaua muerto, se quedò sin sentido, procurò su hermana que boluiesse en si; estando a todo esto don Fadrique hecho un marmol, y Andrea hecha un yelo,

Dom Sanche entra donc où estoient les deux belles soeurs qui furent bien surprises de le voir. Dorotée en demeura sans sentiment, comme une personne morte et, si sa soeur ne l'eust soustenue et ne l'eust mise dans une chaise, elle seroit tombée de sa hauteur. Dom Sanche demeura

imaginando venia de la otra vida ofendido  
de Dorotea... (AC, 35)

immobile; Isabelle pensa mourir de  
peur et crut que Dom Sanche mort  
leur apparoissoit pour venger le tort  
que luy faisoit sa Maistresse.  
Feliciane, quoy que fort effrayée de  
voir Dom Sanche ressuscité, estoit  
encore plus en peine de l'accident de  
sa soeur, qui reprit enfin ses esprits;...  
(RC, II, 791)

Es, sin duda, el equívoco más logrado de la novela y en él la complicidad narrador-narratario es máxima, debido al efecto cómico que produce<sup>222</sup>.

En esta escena, el narrador de la adaptación abunda un poco más en el detalle que el del original, lo que contribuye a aumentar la comicidad. Este primer movimiento de efecto cómico de la escena contrasta con el segundo que es dramático, sobre todo para los amantes, ya que don Fadrique reprocha a Dorotea su liviandad<sup>223</sup>. La llegada inesperada del padre impide a la dama justificarse ante su amante, quien se ve obligado a esconderse, lo que incrementa en ésta el pesar ante tal situación tan inesperada y embarazosa; son procedimientos típicamente teatrales.

La siguiente escena es más rica en detalles en el original que en la adaptación. La presencia del padre incomoda a las hijas y a la criada, quienes temen que sepa algo; al menor descuido del padre don Fadrique sale al jardín, con el fin de evadirse, «a vista de Feliciano, que lo sintio mucho, quanto estaua alegre de que fuesse viuo, pues con aquello le dexauan libre a don Diego» (AC, 36). Este dato no es recogido en la adaptación.

Los funcionarios de justicia llegan buscando al delincuente y don Manuel no se opone, pues cree que el hombre que tiene encerrado en su habitación es el que buscan. Don Fadrique, viéndose perdido, se pone unos «antojos, que estos

---

<sup>222</sup> A este propósito dice Sherer: «Sur un plan supérieur, le quiproquo est un moyen d'assurer une complicité entre l'auteur et le public» (*op. cit.*, 81)

<sup>223</sup> AC, 34-35 y RC, II,791.

usaua desde que entrò en Sevilla» (AC, 37). Detalle que tampoco Scarron reproduce, lo que provoca un desarrollo distinto del resto de la escena:

...admirado de ver aquel hombre no conocido en su jardin, determinò lleuarle a la carcel, y assi le quisieron lleuar asido, el pidio al Alcalde le dexasse dezir una palabra a Don Manuel, permitiosele y llegandose a el le dixo, yo voy preso, mas nunca entendi que los que se precian de tan grandes caualleros como vos, traten de entregar a los que amparan y ofrecen fauor; confuso quedò de oyr esto don Manuel, (...) no sabiendo qual de los dos que estauan en su casa era el culpado en auer entrado alli sin licencia suya,... (AC, 37)

...et, s'approchant de Dom Manuel, qui estoit fort surpris de le voir, luy dit à l'oreille qu'un Cavalier d'honneur gardoit sa parole et n'abandonnoit jamais une personne qu'il avoit prise en sa protection. (...) et Dom Manuel, ayant reconnu par les memes discours qu'il avoit tenu à Dom Sanche quand il le trouva et que ce Cavalier luy reedit, que c'estoit veritablement celuy qu'il avoit receu dans son jardin, ne douta point que l'autre ne fust quelque Galand introduit dans sa maison par ses filles ou par Isabelle. (RC, II, 791-792)

El narrador del original señala de manera mucho más acusada la confusión, pues don Manuel no reconoce a don Fadrique; de este modo, el título de la novela queda más justificado.

La siguiente escena está marcada también por el equívoco y las peripecias. Andrea/Isabelle ve a Don Manuel/Dom Manuel hablando con don Diego/Dom Juan y cree que se trata de don Fadrique/Dom Sanche, lo que comunica a su señora. El padre abandona la habitación y le deja la luz que se consume enseguida; llega Dorotea/Dorotée y le declara que siempre le ha sido fiel, a pesar de las apariencias, y que ella nunca ha querido a don Diego/Dom Juan<sup>224</sup>.

---

<sup>224</sup> AC, 38-39 y RC, II, 793. Se trata de una larga intervención de la dama que lucha por convencer de su fidelidad a Don Fadrique, a quien cree ella tener por interlocutor; sin embargo, está frente a Don Juan. El intento de desenmarañar la confusión constituye un bonito momento dramático dentro de las novelas y en él subyace el tópico de las *falsas apariencias*, explícitamente desarrollado en la adaptación: «...mais tu sçays bien qu'il y a des choses fausses qui ont quelques fois plus d'apparence de verité que la verité mesme et qu'elle se découvre toûjours avec le temps; donne-moy donc celuy de te la faire voir en debrouillant la confusion où ton malheur et le mien, et peut-estre celuy de plusieurs autres, nous vient de mettre.» (Id.)

Esta conversación es escuchada por don Fadrique/Dom Sanche y por don Manuel/Dom Manuel, quien manda traer luz<sup>225</sup>.

Y con esto llegamos a la última escena en la que Dorotea/Dorotée, tras ser rechazada por los dos amantes, cuenta a su padre su relación con don Fadrique/Dom Sanche y su amor hacia él. Los dos caballeros se reconocen como hermanos. Cada uno pide al padre la mano de cada una de sus hijas y el marqués siciliano se casa con la hermana de don Rodrigo/Dom Diegue. En el original Andrea se casa con Lupercio, criado de Don Fadrique. Esta serie de bodas que cierra las novelas es el fin obligado de las comedias de la época.

Tal secuencia de escenas, en las que no todo es diálogo, sobre todo en la adaptación, en donde el narrador introduce fragmentos narrativos que resumen partes del diálogo, dejando éste para los momentos más patéticos, confieren a las novelas un carácter dramático evidente. Éste se ve incrementado por la gran cantidad de equívocos, de entradas y salidas de personajes, de querellas de jóvenes amantes que terminan reconciliándose. La cascada de bodas era, pues, la única salida para estas novelas dramáticas.

### **III.5.2.3. Frecuencia**

En el estudio de este apartado no vamos a detenernos, ya que la importancia de la escena conlleva, en muchas ocasiones, una gran imprecisión temporal, lo cual corrobora algunas de nuestras conclusiones sobre el estudio de la coordenada tiempo en las novelas anteriores tomadas de Castillo Solórzano.

La escena, si bien a veces narrada, es palabra directa y singular; de aquí que la singularidad caracterice la temporalidad narrativa de estas dos novelas, frente a la iteratividad que aparece en algunos fragmentos que citaremos a continuación:

---

<sup>225</sup> En la adaptación, Dom Manuel entra alumbrado por unos criados (*RC*, II, 793).

...desta suerte continuò algunas noches, quitandose el comer... (AC, 10)

...quien sintio la fingida nueua, fue la hermosa Dorotea, la qual dissimulando de día en la presencia de su padre, por las noches eran sus ojos dos fuentes,... (AC, 23)

Il ne se passoit guere de nuit qu'elles ne fussent regalées de quelque Musique et l'on couroit fort souvent la bague devant leurs fenestres... (RC, II, 773)

La gran escasez de indicaciones temporales concede a las dos novelas un ritmo bastante acelerado; sobre todo en la adaptación, cuyo narrador condensa más aún el tiempo -como hemos visto en la elipsis- y además acorta los diálogos del original.

#### **III.5.2.4. Cronotopo**

El espacio en el que se desarrolla la acción de las dos novelas es bastante extenso y, a veces, da la sensación de no tener límites, debido al ir y venir de los personajes y a las referencias que a él se hacen.

No obstante, el espacio no es, en ningún momento, objeto de descripción alguna, sino que aparece como ese lugar abstracto en el que se desarrolla la acción.

El lugar elegido para esta novela es la ciudad de Sevilla, que es elogiada al comienzo de *La confusión de una noche*, siguiendo una fórmula más o menos fija frecuente en muchas novelas del siglo XVII<sup>226</sup>:

---

<sup>226</sup> Barella (1994 a: 219-220) habla de un proceso de interiorización del espacio de las novelas a medida que avanza el siglo XVII y ve en éste una aportación de la Edad Moderna a la novela griega. «Estamos ante un fenómeno no sólo de nacionalización, sino también de familiarización y acercamiento a los héroes. Se nos habla de la existencia de hijos ilustres en todos los órdenes de la vida, de que España es teatro de héroes de la vida cotidiana, de peregrinos cuyas aventuras merecen ser contadas para gloria de las ciudades en las que transcurrieron.»

Sevilla insigne y antigua Ciudad de España, Metropoli de la Andaluzia. Madre de luzidos ingenios, de solares nobles, y en particular de hermosissimas damas. Fue patria de dos beldades... (AC, 8-9)

Esta alabanza de la ciudad de Sevilla enmarca la acción; su ausencia en la versión de Scarron corrobora la idea de que estos encabezamientos desempeñan la función de nacionalización del género.

Siguiendo con la idea del cronotopo bakhtiniano, vamos a hacer un estudio de las unidades espacio-temporales que hemos encontrado en las dos novelas.

El primer cronotopo puede ser denominado del **cortejo** y representa ese espacio ideal en el que el caballero y la dama se encuentran. Se desarrolla en dos momentos y lugares diferentes: primero, en la calle de las dos hermanas y, después, en la Iglesia mayor.

La calle es el espacio exterior en que el caballero pretendiente exhibe sus ejercicios militares, con el fin de ganar el favor de la dama, que se encuentra en el interior de la casa paterna.

En este primer cronotopo se lleva a cabo la presentación de los personajes principales. Es de destacar la diferencia en este punto entre el original y la adaptación, en lo que respecta a la presentación de don Fadrique/Dom Sanche, pues el narrador procura una serie de datos sobre su vida ausentes en la adaptación.

En esta información facilitada por el narrador aparece el viaje del héroe cual un periplo tópico que recuerda a las novelas de la época anterior: Toledo, en este caso, Nápoles y Flandes. Otro dato proporcionado es el lugar en que se encuentra su padre: las Indias<sup>227</sup>.

Toda esta toponimia no es más que una mera referencia al viaje del caballero que se encuentra al servicio del rey. Su llegada a Sevilla, por orden de su padre, va a propiciarle un momento de calma, pronto perturbada.

Una vez hecha la exhibición en la calle de las dos hermanas, el siguiente lugar de encuentro es la iglesia, donde la ceremonia de consagración de un obispo no es más que una excusa que permitiría a Dorotea/Dorotée ver al caballero

forastero. Este es el segundo paso en el cronotopo del cortejo y en él se establece un diálogo entre el caballero y la dama, mucho más desarrollado en el original que en la adaptación; a su término la dama le promete volver a verlo pronto en privado.

A continuación, la calle aparece de nuevo como el lugar en el que don Fadrique/Dom Sanche lleva a cabo sus galanteos junto con otros caballeros hasta que una criada de Dorotea/Dorotée lleva una carta al caballero y le comunica la hora y el lugar donde lo espera para conducirlo ante su dama.

Tal despliegue de gestos supone la consagración de la costumbre caballeresca en la que el cortejo de la dama en sociedad es el paso previo obligado al establecimiento de toda relación.

El siguiente cronotopo es el del **encuentro** de la dama con el caballero que se produce, para guardar el recato, en la casa de una pariente de aquélla, adonde se accede desde otra casa en la que se ha hecho una puerta falsa. Ésta es, pues, una nueva unidad espacio-temporal que representa para los amantes un dulce y efímero momento. En este cronotopo termina la intriga con la que el caballero vivía, pues, recién llegado ante la dama, le pide ver su rostro; favor concedido de inmediato, con lo que se da fin al tópico del *amar sin saber a quién*, que comenzó casi con la novela misma<sup>228</sup>.

Tampoco aquí hay indicación exacta de la duración, aunque sí se explicita que se prometieron verse varias veces más con el mismo recato<sup>229</sup>.

Pronto este feliz estado es interrumpido, debido a un incidente con un rival, y del que éste resulta gravemente herido y poco después muerto; éste es el motivo por el cual Don Fadrique/Dom Sanche se ve obligado a emprender un viaje. Se inicia, de este modo, un nuevo cronotopo: el del **viaje**, que emprende para huir de la justicia y de la familia de su rival<sup>230</sup>.

---

<sup>227</sup> AC, 9.

<sup>228</sup> Ya se ha estudiado en este trabajo a propósito de la novela *Los efectos que haze amor*, donde la espera del caballero para poder ver el rostro de la dama que ama es mucho más larga.

<sup>229</sup> AC, 17 y RC, II, 779.

<sup>230</sup> A este respecto afirma Barella: «En la tragedia de la Antigüedad el pecado de *hybris* o

Una serie de aventuras van a marcar este viaje que comprende varias etapas: la primera es Nápoles, donde se presenta ante el virrey y le pide que le permita embarcar en galeras. Es importante señalar que el desarrollo del tiempo es diferente en las dos novelas en este apartado: mientras que en el original, la llegada a Nápoles y la entrada en las galeras son simultáneas<sup>231</sup>, en la adaptación Dom Sanche «s'ennuya dans la ville de Naples une année entiere» (RC, II, 783).

La segunda etapa es la lucha contra el turco en el mar, que en la adaptación tiene un desarrollo mucho más novelesco que en el original. La batalla en sí no es narrada, pero sí la forma en que Dom Sanche se escapó y las consecuencias de la misma en él:

Le Viceroy arma six Galeres qu'il envoya en course contre le Turc. Le courage de Dom Sanche ne luy laissa pas negliger une si belle occasion de l'exercer; et celuy qui commandoit ces Galeres le receut dans la sienne et le logea dans la chambre de Poupe, ravy d'avoir avec luy un homme de sa condition et de son merite. (...) La mer cependant estoit devenue grosse et l'orage s'estoit augmenté si furieusement qu'enfin les Chrestiens et les Turcs songerent moins à s'entre-nuire qu'à se garentir de l'orage. On déprit donc de part et d'autre les crampons de fer dont les Galeres avoient esté accrochées et la Patronne Turque s'éloigna de la Chrestienne dans le temps que le trop hardy Dom Sanche s'estoit jetté dedans et n'avoit esté suivy de personne. (...) Dom Sanche cependant, fendoit les vagues de toute la force de ses bras et, après avoir nagé quelque temps vers la terre, où le vent et la marée le portoient, il trouva heureusement une planche des Galeres Turques que le canon avoit brisées et se servit utilement de ce secours venu à propos qu'il crut que le Ciel luy avoit envoyé. (RC, II, 783-784)

De todos modos, el tema turco-berberisco no está muy desarrollado en ninguna de las dos novelas y representa un momento de adversidad, dentro de este cronotopo. En este sentido, habría que ver en esta parte una expiación del

---

desmesura no tenía perdón y los personajes perecían víctimas de su destino trágico; por el contrario, en la novela griega -es ésta una característica que me interesa subrayar especialmente- el pecado nunca es irreparable, pues los protagonistas siempre terminan acreditando su virtud y, al final, son perdonados. La *hybris* se expiará a lo largo de las propias peripecias de la novela, a través del viaje y las aventuras. Y éste será uno de los aspectos que más entusiasmen a los erasmistas. Las aventuras son un castigo, pero a través de ellas el héroe irá adquiriendo experiencia, irá formándose, y podrá poner a prueba su fidelidad, su amor y su castidad.» (Art. cit., 210)

asesinato que cometió; por lo tanto, el viaje cumpliría con esa función de purificación de que hablaba Barella.

A partir de este momento, el protagonista inicia su marcha hacia la salida de este exilio. Este movimiento positivo está marcado por un nuevo cambio espacial: Catania, en el original, Mesina, en la adaptación. En dichas ciudades los protagonistas van a encontrar al marqués Fabio quien les prestará su ayuda y los acompañará a España.

Se inicia, pues, el viaje de regreso a España que en breves líneas es narrado en las dos novelas:

...auiendo buena ocasion de passaje de galeras se embarcaron en una, en la qual teniendo viento en fauor en breue tiempo tocaron en el puerto de Barcelona, de donde tomaron la buelta de Seuilla en un nauio de Genoueses, alli sin sucederles estoruo en su nauegacion, surgieron en pocos dias en S. Lucar, donde desembarcaron y se fueron a Seuilla, entrando en la Ciudad de noche por no ser visto don Fadrique,... (AC, 26)

Le Marquis Fabio et Dom Sanche s'embarquerent à Messine sur des Galeres d'Espagne qui y retournoient et arriverent heureusement à Saint-Lucar où ils prirent la poste jusqu'à Seville. Ils y entrerent de nuit et descendirent dans le logis que Sanchez leur avoit arresté. (RC, II, 785-786)

En el original el itinerario es descrito con más detalle que en la adaptación. Con este nuevo cambio espacio-temporal termina el cronotopo del viaje y se inicia, de nuevo, el de la búsqueda de la dama que, por haber sido estudiado en detalle en el apartado de la escena, no lo vamos a analizar aquí.

---

<sup>231</sup> AC, 22.

### III.5.3. El narrador

La novela *La confusión de una noche* se encuentra, como todas las de Castillo Solórzano que son objeto de estudio en este trabajo, inserta en su obra *Los Alivios de Cassandra*. No vamos a repetir la composición de la misma, sólo diremos que es la novela primera y que es narrada por Gerarda, quien expone su intención de divertir a Cassandra:

...hagolo deseosa de acertar a seruirla, quisiesse que mi desseo conformasse con la obra, dando esta tarde algun diuertimiento con una nouela que he traydo pensada, a mucho me atreuo teniendo delante tantos y tan luzidos ingenios que la han de çensurar a cuya piedad generosa me encomiendo, que suplan en mi los muchos yerros que en mi narracion harè, y confiada en que tengo de conseguir esto, comienzo assi. (AC, 8)

Con esta intervención recuerda el marco, cosa que no se suele practicar al comienzo de las novelas, sino al final, como una fórmula que introduce la novela siguiente.

En cuanto a *Les deux frères rivaux*, es contada por Inezilla, según explica el narrador primero del *Roman Comique*:

Après disné, Inezille fut priée par le Destin et les Comediennes de leur lire quelque historiette Espagnolle, de celles qu'elle composoit ou traduisoit tous les jours, à l'ayde du Divin Roquebrune, qui luy avoit juré par Apollon et les neuf Soeurs qu'il luy apprendroit dans six mois toutes les graces et les finesses de nostre langue. Inezille ne se fit point prier et, tandis que Ragotin fit la Cour au magicien Ferdinandi, elle leut d'un ton de voix charmant la Nouvelle que vous allez lire dans le suivant Chapitre. (RC, II, 771)

He aquí las dos instancias narrativas de ambas novelas, la primera cuenta y la segunda lee la historia. En principio, ambas poseen autonomía suficiente con respecto al narrador primero y, atendiendo a la relación que mantienen con la historia y al nivel narrativo en que se encuentran, podemos calificarlos de narradores intra-heterodieéticos.

En lo concerniente al modo narrativo, hemos de decir que ambos narradores presentan la historia desde una focalización cero, hecho que queda

patente en el empleo de verbos referentes al pensamiento de los protagonistas que inundan la totalidad de los relatos y de los que, por este motivo, no vamos a dar ningún ejemplo.

La voz emana en todo momento del narrador que, si bien en el original tiene muy poca relevancia y éste resulta ser bastante imparcial e institucionalizado, en la adaptación está caracterizado por su distanciamiento con respecto a lo que narra, lo que le permite insertar algunas digresiones.

La primera de ellas la encontramos ya en el comienzo, en que la presentación de la protagonista da lugar a una superabundancia de detalles que rayan en lo burlesco:

Cependant les belles filles n'alloient point à la Messe sans un cortège d'Amans bien parez; elles ne prenoient point d'eau-beniste que plusieurs mains, belles ou laides, ne leur en offrissent à la fois; leurs beaux yeux ne se pouvoient lever de dessus leurs livres de prieres qu'ils ne se trouvassent le centre de je ne sçay combien de regards immoderez et elles ne faisoient pas un pas dans l'Eglise qu'elles n'eussent des reverences à rendre. (*RC*, II, 773)

El narrador termina explicando una costumbre española: se trata del enclaustramiento de la dama, algo que no es objeto de comentario alguno por parte del narrador de la novela española:

...il (leur merite) leur attiroit souvent, devant les fenestres de la maison de leur Pere, des divertissemens qui leur rendoient supportable la severe closture à quoy les obligeoient leur sexe et la coustume de la Nation. (*RC*,II, 773)

Esta digresión enlaza con la siguiente y ambas tienen el mérito de mostrar la posición crítica del narrador con respecto a la costumbre española:

Mais que les ignorantes sçachent que chaque pays a ses coustumes particulieres et que, si, en France, les femmes et mesme les filles qui vont partout sur leur bonne foy, s'offencent, ou du moins le doivent faire, de la moindre declaration d'amour, qu'en Espagne, où elles sont reserrées comme des Religieuses, on ne les offence point de leur dire qu'on les ayme, quand celuy qui le leur diroit n'auroit pas de quoy se faire aymer. Elles font bien

davantage: ce sont toûjours presque les Dames qui font les premieres avances et qui sont les premieres prises parce qu'elles sont les dernieres à estre veuës des Galans qu'elles voyent tous les jours dans les Eglises, dans le Cours et de leurs Balcons et jalousies. (RC,II,777)

El narrador hace alusión, de manera implícita, a la costumbre española del *tapado* que explicaría esta espontaneidad de la mujer española, a la hora de emprender una relación amorosa, frente a la francesa, que se ofende ante una declaración de amor, o debería hacerlo, según señala el narrador con ironía. Ésta es, en efecto, la actitud de la protagonista de la novela que nos ocupa y de la anterior *Los efectos que haze amor* y no cabe duda que viene a contrarrestar el enclaustramiento y que constituye una salida lógica del mismo.

La carta amorosa es también motivo de una digresión, cuyo tono nos recuerda a las que ya han sido objeto de estudio en la *Histoire de l'amante invisible*. Nos referimos a todas aquellas en las que creímos ver un eco metaliterario de la novela heroica irónicamente criticada:

Dorotée en fut triste, Dom Sanche en changea de visage, mais il fallut pourtant se dire Adieu. Le brave Cavalier écrivit des le jour suivant à sa Belle Dame qui luy fit une réponce telle qu'il la pouvoit souhaiter. Je ne vous feray point voir icy de leurs Billets amoureux, car il n'en est point tombé entre mes mains. Ils se virent souvent dans le mesme lieu et de la mesme façon qu'ils s'estoient veus la premiere fois et vinrent à s'aymer si fort que, sans répandre leur sang comme Pirame et Tisbé, ils ne leur en deurent guere en tendresse impetueuse. (RC, II, 779-780)

Podemos constatar aquí una irónica pérdida de focalización cero con la que el narrador en primera persona parodia la prolijidad de detalles de la ficción heroica. La implicación del narratario, mediante el pronombre *vous*, exige la interpretación, por parte de éste, del pequeño intertexto mitológico con el que el narrador compara a los amantes y que lleva igualmente su no desdeñable carga de ironía.

Subrayemos esa *tendresse impetueuse* de los amantes en la que podemos ver la continuación a lo largo de toda la novela del intertexto citado. Así, por ejemplo, en la lucha contra el rival Dom Sanche «se deffendit d'abord comme un

Lyon» (*RC*, II, 782). Después, la obligada separación de los amantes da lugar a la introducción de una escena *tendre*:

...et là par l'entremise d'un bon Pere, les deux Amans se virent dans une Chapelle, se promirent une fidelité à toutes épreuves, et se separerent avec tant de regrets et se dirent des choses si pitoyables que sa soeur, sa Parente et le bon Religieux, qui en furent témoins, en pleurerent et en ont toûjours pleuré depuis toutes les fois qu'ils y ont songé. (*RC*, II, 783)

La heroína, cortejada por el hermano de Dom Sanche, aparece en la escena de la serenata nocturna como «une Tygresse déguisée en Ange» (*RC*, II, 786).

A su regreso de Nápoles, el héroe es designado por la perífrasis «l'Amant jaloux» (*RC*, II, 788).

Es, por lo tanto, este intertexto el que da cohesión a la novela y el que marca su principal desvío con respecto al original, pues el narrador consigue crear un espacio metaliterario fundado en la ironía y en la complicidad con el narratario.

En otro orden de cosas, recordamos una breve digresión del narrador que podría ser considerada una *Nota del traductor*:

Ce valet se nommoit Gusman et, ayant du Ciel une demye-teinture de Poésie, faisoit la pluspart des Romances de Seville, ce qui est à Paris des chansons de Pont-neuf. (*RC*, II, 780)

De este modo, explica, con términos que el narratario francés va a comprender, una forma métrica española.

A través de estas digresiones, hemos podido constatar que el narrador se implica en lo que narra; todo ello supone un desvío del original, en donde éste aparece bastante aséptico, según viene siendo habitual en las narraciones de Castillo Solórzano.

### III.5.4. Conclusión

Pensamos que el lugar asignado a esta novela dentro del *Roman Comique* no es en absoluto accidental, pues en ella constatamos un compendio de las tres tendencias que habíamos descubierto en las tres primeras novelas: novela heroica, la *Histoire de l'amante invisible*, novela comediesca, *À trompeur, trompeur et demy* y novela de aventuras, *Le juge de sa propre cause*.

En efecto, *Les deux frères rivaux*, por su misma estructura, presenta también estos tres momentos bien diferenciados. La primera macrosecuencia y una buena parte de la segunda recoge el espíritu y los temas de la narración heroica. El final de la segunda macrosecuencia es un puro fragmento de la novela de aventuras en el que no falta el disfraz del protagonista, su huida a Italia, la posterior lucha contra el turco, su milagrosa salvación y, por último, su regreso a España. La tercera macrosecuencia está organizada en claroscuro, a la manera de las comedias de la época, en las que un buen número de escenas se desarrollan en la noche; ello se presta a una larga serie de malentendidos, a un continuo ir y venir de personajes, a la agradable sorpresa de la heroína y a la anagnórisis de los dos hermanos al final. La cascada de bodas es, una vez más, una concesión a la comedia y asegura, sin duda, el placer y el regocijo en el narratorio.

Por otra parte, hemos de destacar el valor simbólico de la criada como tercera en ambas novelas. Es éste un nuevo intertexto que enlaza con algunas de las *Nouvelles Tragi-Comiques*, como después veremos.

Por todo ello, *Les deux frères rivaux* puede ser considerada una novela metaliteraria en la que se aglutina una larga serie de temas y motivos de la narrativa de todas las épocas y de la comedia entonces en boga.



### III.6. CONCLUSIÓN: FUNCIÓN DE LAS NOVELAS INTERCALADAS EN EL ROMAN COMIQUE

Las novelas que acabamos de analizar presentan una gran similitud con los relatos homodiegéticos del *Roman Comique* y pensamos que, junto con éstos, constituyen el contrapunto heroico a las aventuras burlescas de la narración principal<sup>232</sup>.

Dado que el tema que todas ellas desarrollan es el amor entre el caballero y la dama, al que se llega siempre tras haber superado una serie de obstáculos y de pruebas, podemos ver que en todas subyace el el prototipo de los perfectos amantes.

La primera novela intercalada *La Histoire de l'amante invisible* viene justo después de la aparición de la protagonista l'Étoile, quien, en la historia contada después por Destin, resulta ser tan enigmática como la amante invisible. Otra conexión entre ambas historias es el eco de la novela heroica. En efecto, en la historia de Destin encontramos el mismo ambiente de delicadeza<sup>233</sup> y de fino amor psicológico que en la *Amante Invisible*. Léonore de la Boissière, el verdadero nombre de l'Étoile, lleva el rostro tapado, de la misma manera que la Princesa Porcia y el descubrimiento del mismo produce la misma fascinación en Destin que en Dom Carlos:

Elle n'eut pas plutost achevé de parler que sa fille leva son voile, ou pls tost m'éblouyt. Je n'ay jamais rien veu de plus beau. (*RC*, I, 587)

...elle se demasqua et fit voir à Dom Carlos les cieux ouverts ou, si vous voulez, le ciel en petit, la plus belle teste du monde, soustenue par un corps de la plus riche taille qu'il eust ja-

---

<sup>232</sup> Sobre la práctica del relato intercalado en la novela del seiscientos, *vid.* Brau (1991, *passim*), Guichemerre (1991: 137-144), Simon (1963: 130-136) e Yllera (1992: 109-117).

<sup>233</sup> *Vid.* Chauveau, (1974: 166) y Mortier (1966: 41-51).

Tras este primer encuentro, Destin busca en Roma a Léonore (RC, I, 587-588), búsqueda que se puede comparar con la que Dom Carlos hace de la amante invisible, que se extiende a lo largo de toda la novela.

La llegada hacia la dama se hace en las dos narraciones atravesando “une salle bien meublée”<sup>234</sup>. Destin y Dom Carlos quedan, de este modo, cautivados por la belleza de las damas y de su entorno, y desempeñan una función puramente contemplativa.

Estos son, a muy grandes rasgos, los puntos comunes entre ambas narraciones y que las hacen coincidir con la novela heroica de la que resultan ser una parodia.

La segunda novela, *À trompeur, trompeur et demy*, sigue la digresión de Monsieur de la Garouffière sobre las novelas españolas; en este sentido se podría ver en ella un prototipo de la novela corta. Si bien, en cuanto al argumento, no presenta similitud con los relatos homodiegéticos ni tampoco con la narración primera, su relación más profunda habría que verla con la importancia que la escena teatral adquiere en esta novela y que estaría ligada a la condición de cómicos de los protagonistas del relato primero, cuyo narrador en una importante digresión enuncia las claves de una comedia perfecta, tal y como la vemos en esta novela:

Aussi est-il vray qu'en la Comedie le Peuple trouve un divertissement des plus innocens et qui peut à la fois instruire et plaire. Elle est aujourd'huy purgée, au moins à Paris, de tout ce qu'elle avoit de licentieux. Il seroit à souhaiter qu'elle le fut aussi des Filoux, des Pages et des laquais et autres ordures du genre humain que la facilité de prendre des manteaux y attire encore plus que ne faisoient autresfois les mauvaises plaisanteries des farceurs; mais aujourd'huy la farce est comme abolie et j'ose dire qu'il y a des compagnies particulieres où l'on rit de bon coeur des equivoques basses et sales qu'on y debite, desquelles on se scandaliserait dans les premieres loges de l'hostel de Bourgogne. (RC, II, 705-706)

Placer e instrucción, personajes nobles e importancia del equívoco son, sin

---

<sup>234</sup> Vid. RC,I,588, para la historia de Destin y RC,I,558, para la *Histoire de l'amante invisible*.

lugar a dudas, las principales características de *À trompeur, tromopeur et demy*.

La tercera novela, *Le juge de sa propre cause*, es la historia de un rapto que completa los relatos homodiegéticos, en los que se narran los raptos de Angélique, Mademoiselle de l'Étoile y de Mademoiselle Saldagne. En el relato primero, también se produce el rapto del Curé de Domfront. La movilidad espacial de los protagonistas de la novela y la ruptura del orden lineal en beneficio de la narración retrospectiva son, en el plano narratológico, los rasgos sobresalientes de esta novela y de los relatos homodiegéticos.

Por último, la cuarta novela, *Les deux frères rivaux*, aglutina las tendencias que hemos visto desarrolladas en las novelas anteriores y da una buena muestra de la perfecta simbiosis de géneros que se pueden producir dentro de una misma obra y de la que el *Roman Comique* constituye el mejor ejemplo. Su lugar estratégico, casi en el broche de la Segunda Parte, hace de ella una novela de tesis o una metanovela, en la que el narrador enseña que es posible encontrar la unidad dentro de la diversidad, de la misma manera que también la podemos encontrar en el *Roman Comique*, cuya estructura, fraccionada por las narraciones en segundo grado, introduce en las aventuras triviales y a veces disfóricas, el fascinante universo idealizado de la novela heroica y de aventuras, cuyo final eufórico viene a coincidir con el de la comedia.

Este sutil juego de contrastes y de ecos metaliterarios hacen del *Roman Comique* una obra maestra de la polifonía discursiva<sup>235</sup>.

---

<sup>235</sup> Vid., Redondo-Goicoetchea, (1995: 1-41).



#### ***IV. LAS NOUVELLES TRAGI-COMIQUES***



#### IV.1. INTRODUCCIÓN A LAS *NOUVELLES TRAGI-COMIQUES*

En los capítulos que siguen llevaremos a cabo el análisis de cuatro de las cinco novelas completas que componen la colección *Les Nouvelles Tragi-Comiques*. Recordemos que la novela *Plus d'effets que de parolles*, la cuarta de esta colección, no va a ser objeto de estudio en esta Tesis Doctoral, debido a que se inspira de la comedia de Tirso de Molina *Palabras y Plumas*, hecho que hace imposible aplicar el método narratológico comparado aquí seguido.

Digamos que las *Nouvelles Tragi-Comiques* son el fruto de una época de trabajo intenso que, sin duda, compensaba la dureza de la enfermedad de Scarron. Así, al mismo tiempo que la Segunda Parte del *Roman Comique*, escribió sus *Nouvelles Tragi-Comiques traduites d'espagnol en français*, para las que obtuvo un privilegio el 23 de abril de 1655. Las dos primeras -*La Précaution inutile* y *Les Hypocrites*- se publicaron ese mismo año; la tercera -*L'Adultère innocent*- al año siguiente, y la cuarta -*Plus d'effets que de parolles*- en 1657, año en que también publicó la Segunda Parte del *Roman Comique*. La última novela, *Le Châtiment de l'avarice*, junto con los comienzos de otras dos *L'Histoire de Dom Juan Urbina* y *L'Histoire de Mantigny*, aparecerían a título póstumo en 1663, incluidas en *Les Dernières Oeuvres de M. Scarron*. El éxito de la colección lo atestiguan tanto las numerosas reediciones que se hicieron de ellas, más de veinte entre 1657 y 1717<sup>236</sup>, como el hecho de haber sido la base de diversas transposiciones dramáticas, según veremos más adelante.

Los autores españoles imitados completan la lista de los preferidos de Scarron y nos ofrecen una prueba más de la variedad de gustos y estilos que fue capaz de cultivar. De nuevo leemos novelas adaptadas de María de Zayas -en concreto, la primera, la tercera y la quinta-; ello la sitúa en el primer lugar de los autores que Scarron adaptó en sus novelas, hecho que responde, sin duda, a las

---

<sup>236</sup> Vid. Magne, (1924).

grandes cualidades de novelista de María de Zayas, quien supo tratar también una rica variedad de temas. Como autores nuevos, encontramos a Salas Barbadillo y a Tirso de Molina.

Frente a las intercaladas en el *Roman Comique*, éstas ofrecen la peculiaridad de formar una obra aparte y, aparentemente, sin falta de nexo entre ellas, pues, como las de Cervantes y Sorel, entre otros, las novelas no están enmarcadas.

Siguiendo con la práctica común a la literatura del Antiguo Régimen<sup>237</sup>, todas las novelas, salvo *Le Châtiment de l'avarice*, van precedidas de dedicatorias<sup>238</sup> a sus respectivos mecenas aristocráticos.

En el juego de la dedicatoria nos alejamos, al menos en principio, de la ficción narrativa y nos situamos en el terreno de la realidad, en la situación de enunciación de un autor concreto y de su, posiblemente, primer lector concreto, quien con anterioridad a la publicación conoce la novela, ya porque se la ha leído el autor, ya porque él mismo ha inspirado la manera de tratar el tema.

En el caso de la primera novela, *La Précaution Inutile* está dedicada a «Monsieur Moreau, Conseiller du Roy au Grand Conseil» (*NTC*, 34), cuyo consejo de la «mettre au jour» (*Id.*) Scarron confiesa haber seguido. Pensamos que en la dedicatoria se instaura la primera ambigüedad de la obra, falsa modestia tras de la cual se esconde la capacidad creadora del autor<sup>239</sup>. Siguen una serie de elogios al dedicatario. «puisques les Epistres Liminaires ne sont faites que pour cela» (*Id.*)

La segunda novela, *Les Hypocrites*, está dedicada a «Monsieur de Rincy» (*NTC*, 108), rico familiar de Scarron y admirador de su mujer. La duplicidad se instaura de nuevo tras el escudo de la falsa modestia, pues solicita su sinceridad si

---

<sup>237</sup> Vid. Viala, (1992: 51-85).

<sup>238</sup> Vid. Genette, (1987: 110-134).

<sup>239</sup> A este propósito afirma Viala (1992: 297): «La duplicité implique dualité de sens et, éventuellement, mensonge; elle s'inscrit dans la problématique de l'euphémisation. Un texte signifie par la façon dont il donne forme au procès de sens et, dès que deux sens divergents y sont à l'oeuvre (simultanés, successifs ou en alternance), sa signification devient triple: il signifie à la fois le sens a, le sens b et leur coexistence. Et cette dernière, par la forme qu'elle prend, constitue le lien essentiel entre le texte et sa situation d'énonciation.»

encuentra en la novela «un mauvais present»<sup>240</sup> (*Id.*). A continuación, se expresa en los siguientes términos:

Au moins suis-je assuré que le commencement ne vous en a pas déplu et qu'ainsi je n'auray pas perdu tout le temps que j'ay employé à y travailler; mais je ne sçay si le Libraire y trouvera aussi bien son compte. (...) Cette seconde Nouvelle n'est pas enjouée comme la première; mais aussi il n'y a rien d'emprunté, ni qui ressemble à un conte de peau d'asne.. (*NTC*, 108-109)

La pretendida originalidad absoluta es un *topos* en Scarron que se vuelve de nuevo ambiguo, pues en la primera novela, y por primera y única vez en sus novelas, ha confesado la fuente y su deseo de mejorarla, como veremos a continuación. En *Les Hypocrites*, la reescritura se oculta bajo ese paradigma de la enunciación creadora, instaurado en el tácito y lúdico pacto de la dedicatoria.

En cuanto a la tercera novela, *L'Adultère Innocent*, tiene como destinatario a «Monsieur le Marquis de Marcilly, Lieutenant General des Armées du Roy, etc.» (*NTC*, s.p.) En ella observamos las mismas constantes; es decir, el *topos* de la falsa modestia, presentando, en esta ocasión, la «petitesse» de todas sus obras que «je ne les estime pas beaucoup et je ne meprise jamais ceux des autres». Un poco más adelante, aflora, sin embargo, su orgullosa proclamación de escritor de profesión que reivindica el valor de su trabajo y su autonomía frente a la opinión del lector:

Quelqu'un peut-estre, et peut-estre que ce quelqu'un ne sera qu'un sot, quelqu'un donc, sot ou non, dira que cette troisième Nouvelle n'est pas si enjouée que les autres, comme s'il ne dependoit pas de moy d'en faire de serieuses toutes les fois que j'en auray envie, ou comme si j'estois tenu de le servir selon son gust. Qu'il luy suffise que je l'ay voulu faire telle, comme il me suffit, pour la donner au Public, qu'elle vous ait plu et que, lors que je vous en ay conté le sujet, vous avez pris plaisir à l'entendre. (*NTC*, s.p.)

---

<sup>240</sup> En los mismos términos se expresa en la Dedicatoria de la Primera Parte del *Roman Comique*. “Au Coadjuteur”, el Cardenal de Retz, a quien le ofrece “un si mauvais present” (*RC*,I,532) y cuya indulgencia solicita. En la Dedicatoria de la Segunda Parte “A Madame la Surintendante”, esposa de Fouquet, Scarron instaura el mismo juego (*RC*,II,669). Sobre dichas Dedicatorias, *vid.* Piroux, (1998: 86-120).

Es la ambigüedad por principio de narración.

El dedicatorio de la cuarta novela, *Plus d'Effets que de Parolles*, es «Monsieur de Lorme, Conseiller du Roy en ses Conseils» (NTC, 243). Aunque no va a ser objeto de estudio aquí por los motivos anteriormente expuestos, diremos que se articula sobre la misma base de enunciación:

Le petit livre que je vous dédie vous est bien deü à cause de son titre: on trouve tousjours en vous plus d'effets que de parolles; vous faites tousjours plus que vous ne dites et enfin vous estes un des plus obligeans hommes du Monde... (*Id.*)

La falsa modestia va seguida del elogio, aquí construido sobre un juego de palabras con el título mismo de la novela, que se atribuye en la ficción a la absoluta disponibilidad y entrega del personaje Hypolite, quien se declara públicamente rival de Prosper, amante oficial de Matilde. Es, tal vez, una nueva duplicidad, una confusión de planos: realidad y ficción, sobre la que se construye el juego de la dedicatoria.

Dejando aparte el valor pecuniario que de estas dedicatorias pudiera desprenderse, pensamos que, tras el dulce y hasta empalagoso elogio, se esconde la savia creadora del narrador quien en este *umbral* anuncia su dualidad, su ambivalencia burlesca como los pilares de su narración. Con esto pasamos de la situación de enunciación, que en un principio creímos *real*, al acto mismo de ficción, por el que un narrador se dirige a su narratario. A la huella que uno y otro han dejado en las novelas, nos referiremos a continuación.

## **IV.2. DEEL PREVENIDO ENGAÑADO A LA PRÉCAUTION INUTILE**

La novela que abre la colección *Les Nouvelles Tragi-Comiques* es la adaptación de la *maravilla* segunda de la «Noche Tercera», o la novela cuarta, de las *Novelas Amorasas y Ejemplares* de María de Zayas. El viejo tema de la perversidad femenina que ilustra la autora ofreció al espíritu burlesco de Scarron los suficientes recursos para elaborar su propia versión, de acuerdo con su estilo; éste constituye aquí el principal desvío, como después veremos.

### **IV.2.1. Las macrosecuencias narrativas**

1. Don Fadrique/Dom Pèdre es engañado por su novia que da a luz en secreto a una niña. Él la recoge y la confía a una pariente para que la interne en un convento retirada del mundo.
2. Guiado por su deseo de casarse con una boba que no lo engañe, se dedica a cortejar a varias damas.
3. Al final, decepcionado, decide casarse con la hija de la primera, quien también lo engaña pero sin ser consciente de ello.

#### **IV.2.1.1. Las microsecuencias narrativas en ambas novelas**

Dado que la ordenación del material narrativo se hace en la adaptación de la misma manera que en el original, proponemos aquí la relación de las microsecuencias de que se componen los tres tiempos de la narración.

- 1.1. Presentación de Don Fadrique /Dom Pèdre, mozo granadino de alto linaje.

- 1.2. Se enamora de una joven llamada Serafina/Séraphine, que amaba a otro caballero. Empieza a cortejarla con m sicas en la calle.
  - 1.3. No obteniendo respuesta favorable, decide pedirla a sus padres. Ellos aceptan.
  - 1.4. Serafina/Séraphine dice estar enferma. Una noche don Fadrique/Dom P dre puede verla dando a luz a una niña en un cobertizo y después marcharse dejando all  a la criatura.
  - 1.5.  l la recoge y la entrega a una parienta para que le busque un ama a la niña y la bautizan con el nombre de Gracia /Laure.
  - 1.6. Don Fadrique/Dom P dre comunica a su parienta su deseo de conocer España, le encomienda el cuidado de su hacienda y le pide que cuando Gracia/Laure cumpla tres años la interne en un convento.
- 
- 2.1. Llega a Sevilla escarmentado de las mujeres. De paseo con un deudo suyo ve a una bella viuda -doña Beatriz/Elvire- y se enamora de ella.
  - 2.2. Don Mateo/Dom Juan -deudo del protagonista- habla con ella y le propone a éste por marido. Ella le dice que debe aguardar un año.
  - 2.3. Don Fadrique/Dom P dre acepta y decide quedarse aquel año en Sevilla. Le da serenatas.
  - 2.4. Una noche pudo entrar a su casa sin ser visto y ve cómo doña Beatriz visita a su negro amante que estaba enfermo y que muere aquella noche.
  - 2.5. Al cabo de varios días, doña Beatriz/Elvire comunica a don Fadrique/Dom P dre sus deseos de casarse.
  - 2.6.  l decide irse, le escribe una carta a doña Beatriz/Elvire y se va a Madrid con su criado. Ella se casa con otro caballero.
  - 2.7. En Madrid llega don Fadrique/Dom P dre a casa de un tío suyo y entabla una gran amistad con su primo don Juan/Dom Rodrigue.
  - 2.8. Emprende una nueva aventura con su primo y van a casa de doña Ana/Virginie, amante de éste. Aquí está también su prima doña Violante/Violante, de quien don Fadrique/Dom P dre se enamora y le canta un romance.
  - 2.9. Un día los dos primos reciben una carta de las dos primas pidiéndoles que no vayan a verlas, porque ha llegado el esposo de doña Ana/Virginie.

- 2.10. Don Juan/Dom Rodrigue y don Fadrique/Dom Pèdre pasean la calle de doña Ana/Virginie, pero no les es posible verlas.
- 2.11. Un día ellas les anuncian una próxima cita.
- 2.12. Don Juan/Dom Rodrigue ve a doña Ana/Virginie en la iglesia y ésta le propone verse esa noche y que su primo duerma al lado de su esposo.
- 2.13. Don Fadrique/Dom Pèdre accede y pasa la noche con el marido de doña Ana/Virginie. Al amanecer ésta entra en la habitación y le hace ver que ha dormido con doña Violante/Violante. Ambas se ríen mucho.
- 2.14. Durante unos meses puede don Fadrique/Dom Pèdre gozar de doña Violante/Violante.
- 2.15. Un día la sorprende con el hermano de su cuñado. El amante huye asustado y don Fadrique/Dom Pèdre la golpea; después se va corriendo.
- 2.16. Decide irse a Sicilia.
- 2.17. Se queda en Nápoles, y después va a Roma.
- 2.18. A los dieciséis años de haber salido de su tierra, se plantea volver. Desembarca en Barcelona, donde compra una mula para llegar a Granada.
- 2.19. Una duquesa lo ve pasar y lo manda llamar. Él sube a verla y, a instancias suyas, le cuenta lo que le ha sucedido:
- S.1.1 a 2.18.
- y le comunica su deseo de casarse con una mujer necia. Ella le discute esta idea.
- 2.20. Pasan toda la tarde juntos.
- 2.21. El duque llega por la noche y la duquesa esconde a don Fadrique/Dom Pèdre en un armario y lo encierra con llave.
- 2.22. Quiere burlarse de su marido y de don Fadrique/Dom Pèdre y hace una apuesta con el duque.
- 2.23. La duquesa gana la apuesta y da el dinero a don Fadrique/Dom Pèdre para su viaje. Sale de allí confirmado en su idea de casarse con una necia.
- 3.1. Llega a Madrid donde ve a su primo y después se va a Granada.
- 3.2. Sabe por su tía que doña Gracia/Laure está en un monasterio.
- 3.3. Va a verla y en ella encuentra lo que buscaba.
- 3.4. Decide casarse con ella. Busca a las criadas más necias.

- 3.5. En la noche de bodas quiere probar su simplicidad y le explica que la vida de casados consiste en que ella lo vele armada.
- 3.6. Así pasan ocho días, al cabo de los cuales don Fadrique/Dom Pèdre debe ir a la corte.
- 3.7. Antes de salir le pide que siga haciendo igual cada noche. Ella le promete cumplirlo.
- 3.8. Llega a Granada un caballero cordobés que paseando por las calles ve a doña Gracia/Laure en el balcón y se enamora de ella.
- 3.9. Una vecina hace de tercera.
- 3.10. Él le enseña la verdadera vida de casados que practican hasta que don Fadrique/Dom Pèdre escribe comunicando su llegada.
- 3.11. Ella le cuenta todo lo que le ha pasado con el otro marido.
- 3.12. Don Fadrique/Dom Pèdre, escarmentado, vive algunos años más.
- 3.13. Antes de morir, deja su hacienda a doña Gracia/Laure y escribe a Serafina/Séraphine diciéndole quién es su hija; ambas se juntan en el convento.
- 3.14. Escribe su historia y muere.

#### **IV.2.2. La progresión temporal**

Como podemos apreciar en las microsecuencias narrativas arriba expuestas, el casi constante orden lineal caracteriza las novelas; por este motivo, no vamos a detenernos en el estudio del orden<sup>241</sup> del relato. Diremos, sin embargo, que esta linealidad responde al tema mismo de la novela que impulsa al protagonista a ir de un lado a otro buscando la mujer ideal. Ello confiere un ritmo rápido a la narración y una progresión sin tránsito entre una aventura y otra.

---

<sup>241</sup> La analepsis señalada en la microsecuencia 2.19. es en realidad un sumario en estilo indirecto y no reviste importancia alguna en el conjunto de la narración: «le contó quién era y lo que le había sucedido en Granada, Sevilla, Madrid, Nápoles y Roma, con los demás sucesos de su vida...»(NAE, 205) «Là le Grenadin luy conta ses aventures de Grenade, de Seville et de Madrid, et celles aussi d'Italie...»(NTC, 74)

Tampoco estudiaremos la frecuencia, pues la singularidad coincide en estas novelas con la escena y la iteratividad con el sumario. Sólo analizaremos, pues, la duración y el cronotopo en este apartado.

#### **IV.2.2.1. Duración**

Lo más destacado dentro del análisis de la duración es la alternancia de sumarios y de escenas que hacen de estas novelas relatos clásicos. Éstos son los dos movimientos a los que vamos a dedicar mayor atención en este apartado, debido a que la elipsis y la pausa descriptiva no tienen apenas relevancia en estas novelas.

##### **IV.2.2.1.1. Sumario**

Ambas novelas se caracterizan por presentar abundantes sumarios en los que se resumen varios días, meses o años.

El sumario desempeña la función de articular las escenas y de dar fluidez al relato, presenta un tiempo de espera y de transición. En esta novela se recurre a éste, ya para resumir estados de los protagonistas, ya para presentar situaciones transitorias.

El primer sumario nos aporta una indicación temporal y se desarrolla del mismo modo en las dos novelas:

En esta vida pasó nuestro amante más de seis meses, sin que jamás pudiese alcanzar de doña Beatriz licencia para verla a solas (NAE, 178)

Il y avoit déjà six mois que Dom Pedre galantisoit Elvire sans avoir encore pû obtenir d'elle une conversation particuliere (NTC, 46)

En la siguiente aventura de don Fadrique/Dom Pèdre un nuevo sumario sirve para resumir el estado de felicidad del caballero con su dama:

cogió el fruto de las flores que había sembrado, gozando con su dama muy regalada vida, no sólo mientras estuvo ausente el marido de doña Ana, que se detuvo en pleitos de hacienda algunos días, sino después de venido, que por medio de una criada, a quien don Fadrique regalaba, entraba las más noches a verse con ella (...) Pasados algunos meses que don Fadrique gozaba de su dama, (NAE, 201)

Depuis ce temps-là, tandis que le mary fut à la campagne, les deux cousins et les deux cousines se virent souvent ensemble et profiterent de l'occasion. (...) Dom Pedre, par l'entremise des servantes que ses presens avoient gagnées, il ne laissa pas, pendant deux ou trois mois, de passer la plus part des nuicts avec Violante... (NTC, 69)

Desanimado el protagonista por su nueva decepción amorosa, decide irse a Nápoles al servicio del Duque de Osuna; ésta es la única indicación de tiempo histórico que se da en las novelas. Su estancia en Italia es presentada en su totalidad bajo la forma de un sumario:

Llegó don Fadrique a Nápoles, aunque salió de España con ánimo de ir a Sicilia, la belleza desta ciudad le hizo quedar en ella algún tiempo, donde le sucedieron varios y diversos casos, con los cuales confirmaba la opinión de que todas las mujeres que daban en discretas, destruían con sus astucias la opinión de los hombres. (...) En Nápoles tuvo una dama que todas las veces que entraba su marido, le hacía parecer una artesa arrimada a la pared. Y de Nápoles pasó a Roma, donde tuvo amistad con otra, que por su causa mató a su marido una noche y le llevó a cuevas metido en un costal a echarle en el río. En estas y otras cosas gastó muchos años, habiendo pasado dieciséis que salió de su tierra; pues como se hallase cansado de caminar,

Il demeura six ou sept ans dans Naples, fort aymé du Vice-Roy qui luy donnoit force pensions. Il recevoit aussi beaucoup d'argent d'Espagne si bien qu'il n'y avoit personne dans Naples qui parust plus que luy. (...) Il fit un voyage en Sicile, s'arresta dans les meilleures villes et, estant revenu en Italie, demeura deux ou trois ans dans Rome, fit autant de sejour dans Venise, visita toutes les villes qu'il crut le meriter et enfin, ayant esté quatorze ou quinze ans hors d'Espagne, toujours amoureux, ou si vous voulez débauché, toûjours grand aventurier et toûjours se confirmant dans son opinion qu'on ne pouvoit estre seurement marié avec une femme d'esprit, il luy reprit envie de mettre fin à toutes ses courses et de revoir Grenade et tous les amis qu'il y avoit laissez. (NTC, 71-72)

y falto de dineros, pues apenas tenía los bastantes para volver a España, lo puso por obra. (NAE, 204)

Mientras que el narrador del original ofrece algunos detalles de dos aventuras de don Fadrique, el de la adaptación, por el contrario, no lo hace, aunque inventa el paso de Dom Pedre por Sicilia y Venecia.

Tras la aventura con la duquesa, el regreso a Granada es un nuevo motivo de sumario. Éste se presenta como una rápida sucesión de acciones y lugares en los que se resume el viaje de vuelta del protagonista a su casa, vertiginoso periplo abocado al fracaso:

Con estos pensamientos entretuvo el camino hasta Madrid, donde vió a su primo don Juan ya heredado por muerte de su padre, y casado con su prima, de quien supo cómo Violante se había casado, y doña Ana ídose con su marido a las Indias. De Madrid partió para Granada, en la cual fué recibido como hijo, y no de los menos ilustres della. Fuése en casa de su tía, de la cual, recibido con mil caricias, supo todo lo sucedido en su ausencia: la religión de Serafina, su penitente vida, tanto que todos la tenían por una santa; la muerte de don Vicente de melancolía, de verla religiosa, arrepentido del desamor que con ella tuvo, debiéndole la prenda mejor de su honor. (NAE, 209)

En faisant ces reflections, il arriva à Madrid, où il trouva son cousin Dom Rodrigue heritier de son pere et marié avec sa cousine. Il apprit de luy que Violante estoit mariée et que la belle Virginie estoit allée aux Indes avec son mary. De Madrid il arriva a Grenade. Il descendit chez sa tante, qui luy fit mille caresses et qui luy apprit que Seraphine vivoit comme une sainte, et que son serviteur estoit mort de déplaisir de ne luy avoir pû persuader de quitter la Religion pour l'épouser. (NTC, 85)

El siguiente sumario concierne a doña Gracia. Aquí hemos de destacar cómo el narrador de la adaptación satiriza la ignorancia de Laure, de lo que este sumario no constituye más que un ejemplo, pues veremos algunos otros en los siguientes apartados:

Con esta vida pasaron todo el tiempo que

il apprit tout ce qu'il en sçavoit à Laure,

estuvo don Fadrique en la Corte, (*NAE*, 215)

qui ne se lassa point d'apprendre, tant que son mary fut à la Cour. (*NTC*, 95)

#### **IV.2.2.1.2. Pausa**

No podemos hablar de pausas descriptivas en estas novelas; sin embargo, hemos de destacar, no obstante, que el narrador del original describe el vestido de algunas protagonistas femeninas, cosa que el de la adaptación abrevia.

Así ocurre en el caso de doña Beatriz:

Traía la dama sobre camisa, un faldellín de vuelta de tabí encarnado, cuya plata y guarnición parecían estrellas, sin traer sobre sí otra cosa más que un rebocío del mismo tabí, aforrado en felpa azul, puesta al desgaire, que dexaba ver en la blancura de la camisa los bordados de hilo de pita (en que es Sevilla más extremada que otra ninguna tierra de España) sus dorados cabellos cogidos en una redecilla de seda azul y plata, aunque por algunas partes descompuestos, para componer con ellos la belleza de su rostro; en su garganta dos hilos de gruesas perlas, conformes a otras muchas vueltas que llevaba en sus hermosas muñecas, cuya blancura se vía sin embargo, por ser la manga de la camisa suelta, a modo de manga de fraile. (*NAE*, 181-182)

A la lumière d'une bougie qu'elle portoit dans un petit chandelier d'argent, il vit que sa coëffure de nuit estoit fort ajustée, qu'elle avoit la gorge découverte, de fort belles perles sur le cou, et que, sur sa chemise où il entroit plus de dentelle que de toile, elle n'avoit qu'une riche simarre. (*NTC*, 48)

La prolija descripción del vestido de doña Beatriz, se completa con la introducción entre paréntesis de un dato sobre una costumbre de la artesanía sevillana, con lo que el narrador da a su descripción un toque costumbrista.

Ocurre igual en el caso de doña Violante/Violante:

Estábase retratando (curiosidad usada en la Corte) y para esta ocasión estaba tan bien aderezada (...) Tenía puesta una saya entera negra, cuajada de lentejuelas y botones de oro, cintura y collar de diamantes, y un apretador de rubíes. (NAE, 193)

Violante qui, ce jour-là s'estoit avantageusement parée pour se faire peindre. (NTC, 58)

Éstas son las dos únicas pausas descriptivas que dan al original un ritmo más lento que a la adaptación. Además de estas pausas hay, lógicamente, pinceladas descriptivas en la presentación de los personajes.

En cuanto al espacio, sólo hemos encontrado una descripción, referida al gabinete de la Duquesa, en el que el narrador de la adaptación se detiene:

Elle le fit entrer dans un grand cabinet fort frais, enrichy de tableaux, de Porcelaines et de choses rares, et qui ne manquoit pas d'une riche estrade, de magnifiques carreaux et de lict de repos couvert de matelas de satin. (NTC, 74)

Así definido, el gabinete aparece como el *locus amoenus* de la obra, lugar voluptuoso en el que va a tener lugar una aventura galante y el narrador quiere que la condición social de los personajes esté en consonancia con el espacio.

#### **IV.2.2.1.3. Elipsis**

Este movimiento narrativo lo encontraremos a lo largo de las dos novelas, normalmente en el interior de algún sumario, explicitando de este modo el tiempo elidido en el mismo. Las elipsis implícitas no las vamos a analizar, pues van también sobreentendidas en los sumarios a los que añaden sensación de rapidez.

La primera elipsis del original «pasáronse en esto algunos meses» (*NAE*, 170) no la encontramos en la adaptación, en donde una solución de continuidad narrativa aligera más aún el ritmo del fragmento: «A cinquante pas du bienheureux sejour...» (*NTC*, 39).

La segunda es, sin embargo, igual en las dos novelas:

En esta vida pasó nuestro amante  
más de seis meses... (*NAE*, 178)

Il y avoit déjà six mois que Dom Pedre  
galantisoit Elvire... (*NTC*, 46)

En la siguiente elipsis el narrador del original concreta con más exactitud el tiempo elidido:

Dos horas habría que estaba allí, ...(*NAE*,  
181)

Il n'y avoit pas longtemps qu'il faisoit  
là dessus mille desseins... (*NTC*, 48)

Una nueva elipsis explícita en el original es mejor definida en la adaptación:

Pasados algunos meses que don Fadrique  
gozaba de su dama (*NAE*, 201)

il ne laissa pas, pendant deux ou trois  
mois, de passer la plupart des nuicts  
avec Violante (*NTC*, 69)

La siguiente elipsis explícita no coincide en la adaptación:

En estas y otras cosas gastó muchos años,  
habiendo pasado dieciséis que salió de su  
tierra (*NAE*, 204)

Il demeura six ou sept ans  
dans Naples (...) demeura deux ou trois  
ans dans Rome, fit autant de sejour  
dans Venise (*NTC*, 71-72)

Pensamos que puede tratarse de un lapsus por parte del narrador, pues al final, cuando señala la edad de doña Gracia, hay una aproximación más exacta:

Y sabiendo que doña Gracia, la niña que  
dexó en guardia y custodia a su tía, estaba  
en un monasterio antes que tuviera cuatro  
años, y que tenía entonces dieciséis (*NAE*,

Elle avoit esté mise dans un Convent  
dés l'aage de quatre ans et en pouvoit  
avoir alors seize ou dix-sept. (*NTC*, 85)

209)

Aquí se nos descubre el tiempo que el protagonista ha empleado en sus viajes, amplio período que aparece bastante condensado en ambas novelas; de ahí la importancia de los sumarios y de las elipsis en las que se explicita el período de tiempo elidido y resumido.

En la parte final de las novelas encontramos algunas otras elipsis:

En esta vida pasó más de ocho días (*NAE*, 212)

La premiere nuit des nopces se passa donc de la maniere que je vous viens de dire, (...) Il arriva une affaire pour laquelle il fallut necessairement qu'il prist la poste... (*NTC*, 88-89)

Esta elipsis explícita en el original es implícita en la adaptación; de este modo, el narrador aligera el ritmo de la acción y transmite la sensación de mayor precipitación hacia el fracaso del protagonista.

#### **IV.2.2.1.4. Escena**

Entre sumario y sumario vamos a encontrar escenas ricas en movimientos y palabras en las que vemos, con más detalle, al protagonista, ridiculizado por su pensamiento y actuación, luchar contra sus continuos fracasos con las mujeres. Si en otras novelas hemos analizado escenas verdaderamente dramáticas que hemos podido comparar con comedias de la época, la mayoría de las escenas de éstas que ahora nos ocupan tienen por objeto la caracterización psicológica de los personajes; de ahí, la inserción de digresiones que analizaremos en el apartado del narrador.

La primera escena del original aparece muy condensada en la adaptación, pues Scarron tiende con frecuencia a aligerar el texto español:

Y con este contento, una noche que las

Il donnoit des musiques dans la ruè de

criadas habían prometido tener a su dama en el balcón, cantó al son de un laud, este soneto: (...) Agradecieron y engrandecieron a don Fadrique, las que escuchaban la música, la gracia y destreza con que había cantado; mas no se diga que Serafina estaba a la ventana... (NAE, 168-169)

sa maistresse, son Rival en avoit le plaisir dans sa chambre et peut-estre en recevoit des caresses, tandis que le miserable se morfondoit. (NTC, 36-37)

El narrador de la adaptación resume irónicamente aquí la principal actividad del protagonista, la de ser un perfecto galán, lo cual será objeto de burla a lo largo de toda la novela, según veremos.

La siguiente escena marca la primera decepción del protagonista:

una noche que como otras muchas estaba a una esquina velando sus celos, ya adorando las paredes de su enferma señora, vió a más de las dos de la noche abir la puerta de su casa y salir una mujer, que en el aire y hechura del cuerpo le pareció ser Serafina. Admiróse, y casi muerto de celos se fué acercando más, donde claro conoció ser la misma (...) don Fadrique ya cierto de que dentro debía de estar don Vicente, irritado a una colérica acción (...) y entrando dentro vió cómo la dama (...) tragándose unos gemidos sordos, llamando a Dios y a muchos santos que le ayudasen, parió una criatura y los gritos desengañaron al amante de lo mismo que estaba dudando. Pues como Serafina se vio libre de tal embarazo recogíendose un falde-llín, se volvió a su casa, dexándose aquella inocencia a lo que le sucediese. (NAE, 170-171)

À cinquante pas du bienheureux sejour de sa divinité, il en vit ouvrir la porte et en sortir une femme, qui avoit bien de l'air de son Ange peu visible. (...) Il se figuroit que ce pouvoit estre sa maistresse qui avoit donné assignation à son Rival (...) Il se coula donc avec le moins de bruit qu'il put jusqu'en un lieu d'où il la vit (...) se plaignant comme une personne qui va rendre l'ame, et en un mot qui se délivroit avec une peine effroyable d'une petite creature qu'elle avoit possible pris grand plaisir à faire. Elle ne se vit pas plustost accouchée que, son courage luy donnant de la vigueur, elle s'en retourna comme elle estoit venuë, sans mettre en peine davantage de ce que deviendroit l'enfant qu'elle venoit de mettre au monde. (NTC, 39-40)

Don Fadrique/Dom Pèdre aparece primero, víctima de sus celos, dispuesto a luchar contra su rival y después, espectador del parto, lo que le produce una decepción que le hará tomar una actitud que lo abocará al fracaso, pues su punto de

partida es encontrar una mujer lo suficientemente boba que no lo engañe. Con este objetivo emprende un largo viaje, en cuya narración las escenas son, en la mayoría de los casos, pausas del desengaño de un personaje ridículo.

La siguiente escena narra el enamoramiento del protagonista de la dama sevillana; en ella hay un diálogo entre éste y su amigo. Pero lo que más merece nuestra atención es la reverencia que ambos hacen ante la dama:

Con esto dieron los dos la vuelta a la calle, haciéndole al pasar una cortés reverencia, a la cual la bellísima doña Beatriz (que al baxar del coche vió con el cuidado que la miró don Fadrique), pareciéndole forastero y viéndole en compañía de don Mateo, con cuidado, luego que dexó el manto, ocupó la ventana, y viéndose agora saludar con tanta cortesía, habiendo visto que mientras hablaban la miraban, hizo otra no menos cumplida. (NAE, 175)

En achevant ces paroles, les deux cavalliers firent chacun une reverence à l'Espagnolle, qui ne leur cousta pas peu de peine à conduire à bonne fin. Sur tout Dom Pedre fit la sienne avec une telle contention de tout son corps qu'il se pensa donner un tour de reins. La Dame du Balcon leur en fit une qui n'estoit pas mauvaise, sur laquelle Dom Pedre et son compagnon rencherirent de deux autres (NTC, 44)

La «cortés reverencia» es un motivo para el narrador de *La Précaution Inutile* para satirizar una vez más la forma de galantería de estos personajes, así con su «reverence à l'espagnole» pone en evidencia que ésta es tanto más ridícula cuanto que es española y que es realizada por unos personajes cuya principal actividad es la de ser perfectos galanes. De un gesto de pura galantería en el original, llega el narrador a una escena burlesca, pues hace ver al narratario francés que la práctica de tales reverencias puede ser un ejercicio peligroso. La repetición de las reverencias al final de la escena incrementa lo burlesco.

La siguiente escena es un diálogo en estilo indirecto entre el amigo del protagonista y doña Beatriz en donde la dama impone sus condiciones al pretendiente.

Tras un sumario, sigue la escena del segundo desencanto cuyo punto culminante transcribimos a continuación y que en Dom Pèdre se plasma en la fealdad que empieza a encontrarle a Elvire:

Diciendo esto, derramando por sus ojos gruesas perlas, juntó su hermoso rostro con el del endemoniado negro, dexando a don Fadrique, que la miraba, más muerto que él, sin saber que hacerse, ni que decirse. (*NAE*, 183)

Elle disoit ces pitoyables paroles en joignant sa face Angelique au diabolique visage du More, qu'elle motilloit de ses larmes. (...) Pour nostre Dom Pedre, il commençoit de trouver la belle Elvire aussi laide que son Negre, (*NTC*, 50)

Ya en Madrid, una nueva escena entre el protagonista y su primo don Juan sirve para descubrirnos los amores de éste, así como el firme propósito del protagonista:

Por Dios, primo -replicó don Fadrique-, que temo a las mujeres que son tan sabias más que a la muerte, que quisiera hallar una que ignorara las cosas del mundo, al paso que esa las comprehende, y si la hallara ¡vive Dios! que me había de emplear en servirla y amarla; mas ya son todas tan agudas, que no hay quien las alcance, todas saben amar y engañar; y así me tienen tan escarmentado las discretas, que deseo tener batalla con una boba. (*NAE*, 191-192)

je vous jure que, si j'esperois trouver une femme aussi sotte comme je sçay qu'il y en a de spirituelles, que je mettrois au jour pour elle tout ce que je sçay de galanterie et la prefererois à la sagesse mesme, si elle me vouloit choisir pour son galant. (*NTC*, 56-57)

Este propósito es, sin embargo, quebrantado tras la contemplación de doña Violante, en una nueva escena en la que don Fadrique canta acompañado de una guitarra un romance en el que elogia la belleza de su dama, mientras que en la adaptación todo se reduce a la frase «elle fut persuadée de son esprit et satisfaite de ses premieres galanteries» (*NTC*, 59). Una vez más vemos esta tendencia de Scarron a condensar el original.

Otra tendencia es la de exagerar los rasgos cómicos del original según su estilo burlesco, como podemos muy bien ver en este fragmento de la siguiente escena en la que hacen una burla a don Fadrique/Dom Père:

Y más cuando suspirando entre sueños el ofendido marido, dió vuelta hacia donde creyó que estaba su esposa, y echándole un brazo al cuello, dió muestras de querer llegarse a ella, si bien como esta acción la hacía dormido, no prosiguió adelante; mas don Fadrique que se vió en tanto peligro, tomó muy paso el brazo del dormido señor, y quitándole de sí se retiró a la esquina de la cama, no culpando a otro que a sí de haberse puesto en tal ocasión, por sólo el vano antojo de dos amantes locos.

Apenas se vió libre desto, cuando el engañado marido, extendiendo los pies los fué a juntar con los del temeroso compañero, siendo para él cada acción destas la muerte. En fin, el uno procurando llegarse y el otro apartarse, se pasó la noche... (NAE, 199-200)

Ces tristes reflections furent troublées et ses justes craintes augmentées par un grand vilain bras que luy jetta au cou le compagnon de sa couche, s'approchant de luy et proferant quelques paroles mal articulées comme on fait en revant et comme s'il eust voulu embrasser sa femme. Dom Pedre, fort effrayé, prit le plus adroitement qu'il put ce bras qui l'accabloit plus qu'un fardeau bien pesant et le détourná de dessus son cou, prenant bien garde de luy faire mal et, cela fait avec toute la precaution imaginable, il se rangea sur le bord du lict, le corps si en dehors qu'il avoit bien de la peine à s'y tenir, maudissant sa vie et ne se prenant qu'à soy-mesme de s'estre mis en un tel peril pour servir à la passion de deux amans qui n'estoient pas sages. À peine commençoit-il à respirer que le mauvais coucheur luy porta ses jambes dans les siennes, et cette derniere action, aussi bien que la premiere, le fit devenir pasle comme un mort. Enfin l'un s'approchant toûjours et l'autre s'en esloignant, le jour vint... (NTC, 66-67)

El narrador de la adaptación lleva aquí a cabo un proceso de visualización de los gestos, lo que incrementa su carácter cómico. Se trata de toda una serie de detalles que dan valor a la dificultad de la nueva empresa del protagonista. Nos encontramos

ante una escena de comedia por lo detallado y exagerado de los gestos, así como por el cambio de color de Dom Pèdre.

Tras esta burla sigue un período de estabilidad con Violante que termina en una nueva escena en la que el protagonista descubre la infidelidad de su amada. Aquí, hemos de destacar que el ensañamiento de don Fadrique adquiere una violencia que no encontramos en la adaptación:

Desto más ofendido el granadino que de lo demás, no pudo la pasión dexar de darle atrevimiento, y llegándose a Violante la dió de bofetadas, que la bañó en sangre, y ella perdida de enojo le dixo que se fuese con Dios, que llamaría a su cuñado, y le haría que le costase caro.

Él que no reparaba en amenazas prosiguió en su determinada cólera, asiéndola de los cabellos y trayéndola a mal traer, tanto, que la obligó a dar gritos... (NAE, 203)

Il receut si mal la raillerie qu'il la souffleta; elle le prit à la barbe; ils se harperent, et enfin le rude Grenadin, apres l'avoir traittée si mal qu'elle n'eut plus recours qu'à ses cris, se sauva dans la ruè... (NTC, 71)

La siguiente escena ocupa una gran extensión en las dos novelas. Está constituida por la aventura con la Duquesa, cuya astucia sirve para poner una vez más en evidencia la estulticia del protagonista y de los hombres en general, pues a través de la apuesta con su marido, se burla de éste y de aquél. Veamos este fragmento:

Alborotóse el Duque, empezando a pedir a priesa las llaves. A lo que respondió la Duquesa con mucha risa:

-Paso, señor, paso, que esas son las que se os olvidan de decir que se hacen del hierro, que lo demás fuera ignorancia vuestra creer que había de haber hombre que tales sucesos le hubiesen pasado, ni mujer, si no fuera muy necia, que tal dixese a su marido, si fuera verdad; (NAE, 208)

La Duchesse donna tant de vray-semblance à son recit veritable que la belle humeur du Duc peu à peu se changea en serieuse. Il paslit, eut peur que sa femme eust dit vray et ne put s'empescher de luy demander les clefs du petit cabinet où elle disoit que le Grenadin estoit enfermé. Elle changea de discours et augmenta son soupçon et sa crainte. Il luy demanda les clefs du cabinet encore une fois: elle les luy

refusa. Il les voulut avoir et se leva de son siege presque en colere. «Tout beau, tout beau, Monsieur, luy dit alors la Duchesse, devant que de demander des clefs en colere, lisez tranquillement le memoire que vous venez d'escrire:...». (NTC, 82)

La aportación de Scarron es la de introducir un cambio progresivo en la reacción del Duque, potenciado por la actitud de la Duquesa, mientras que en el original el Duque reacciona bruscamente. Con esto el narrador consigue mantener la intriga en esta escena, a la que le da un aspecto más teatral que al original.

La siguiente escena narra la noche de bodas de los esposos, y sirve para poner en evidencia su carácter irrazonable y absurdo, de lo que Scarron sacará partido una vez más siguiendo su estilo burlesco:

-Señora mía, ya sois mi mujer, de lo que doy mil gracias al cielo. Para mientras viviéremos, conviene que hagáis lo que agora os diré, y en este estilo guardéis siempre, lo uno porque no ofendáis a Dios, y lo otro para que no me deis disgusto.

A esto respondió Gracia con mucha humildad que lo haría muy de voluntad.

-¿Sabéis -replicó don Fadrique- la vida de los casados?

-Yo, señor, no la sé -dixo Gracia-. Decídmela vos, que yo la deprenderé como el Ave María. (NAE, 211)

«Vous êtes ma femme, dont j'espère que j'auray sujet de louer Dieu, tant que nous vivrons ensemble. Mettez-vous bien dans l'esprit ce que je m'en vay vous dire et l'observez exactement tant que vous vivrez, et de peur d'offenser Dieu, et de peur de me déplaire». À toutes ces paroles dorées, l'innocente Laure faisoit de grandes reverences, à propos ou non, et regardoit son mary entre deux yeux aussi timidement qu'un escolier nouveau fait un Pedant imperieux. «Savez-vous, continua Dom Pedre, la vie que doivent mener les personnes mariées?» «Je ne la sçay pas, luy répondit Laure, faisant une reverence plus basse que toutes les autres, mais apprenez-la moy et je la retiendray comme Ave Maria»; et puis autre reverence. Dom Pedre estoit le

plus satisfait homme du monde de  
trouver encore plus de simplicité en sa  
femme qu'il n'en eust osé esperer.  
(NTC, 87)

La escena continúa con la imposición de las armas a doña Gracia/Laure para que, durante la noche, vele a su esposo. Es éste un nuevo momento cómico del que el narrador de la adaptación consigue hacer una escena de comedia, tanto por el discurso moral de Don Fadrique/Dom Pedre, como por las reiteradas reverencias, subrayemos «à propos ou non», que Laure le hace y que nos dibujan su simpleza, así como la estulticia del marido al aplaudir precisamente esto en su mujer.

El diálogo con la tercera presenta una variación en la adaptación, cuyo narrador, para endurecer su crítica a la ignorancia de Laure, introduce unas frases más de su cosecha en las que prueba la incapacidad de Laure para comprender el sentido figurado de una expresión:

La vieille luy prit les mains et les luy baisa cent fois, luy disant qu'elle alloit redonner la vie à ce pauvre Gentil-homme, qu'elle avoit laissé demy-mort. «Et pourquoy?» s'escria Laure toute effrayée. «C'est vous qui l'avez tué», luy dit la fausse vieille. Laure devint pasle, comme si on l'eust convaincuë d'un meurtre, et alloit protester de son innocence, si la meschante femme, qui ne jugea pas à propos d'éprouver davantage son ignorance, ne se fut separée d'elle, luy jettant les bras au cou et l'assurant que le malade n'en mourroit pas. (NTC, 92)

El resultado de esta prolongación de la escena es una nueva situación teatral en la que el equívoco, el cambio de color de Laure y, por último, el brutal gesto de la tercera constituyen una acumulación de acciones que producen una nueva caída del personaje, cuya ignorancia y simplicidad están utilizadas en beneficio de un incremento de la comicidad.

La escena del primer encuentro del caballero cordobés con su armada amazona no presenta diferencias en ambas novelas; por este motivo no la vamos a comentar. Sin embargo, la siguiente es una nueva apertura a la risa desenfadada:

-¡Ay mi señora -dixo ella- y cómo

«Il n'est point malade, dit la vieille, et

que vino! Mas dice que halló un hombre armado, que con una lanza paseaba por la sala.

-¡Ay Dios!- dixo doña Gracia- no ve que soy yo que hago la vida de los casados; ese señor no debe de ser casado, pues pensó que era hombre, dígale que no tenga miedo, que como digo soy yo. (NAE, 214)

n'a pas manqué d'y venir. Mais il trouva un homme armé dans vostre chambre». Laure fit un long esclat de rire et ensuite deux ou trois de pareille estenduë, à quoy la vieille ne comprenoit rien. Enfin, quand la grande envie qu'elle avoit de rire se fut assez satisfaite et luy laissa la liberté de parler, elle dit à la vieille qu'il falloit bien que ce Gentil-homme n'eust jamais esté marié et que c'estoit elle qui se promenoit dans sa chambre toute armée. La vieille ne comprenoit rien à ce que luy disoit Laure et la crut longtemps tout à fait folle; mais à force de questions et de réponses, elle apprit ce qu'elle n'eust jamais pû croire, (...) Elle voulut laisser Laure dans son erreur et, au lieu de se montrer surprise de la nouveauté de la chose autant qu'elle l'estoit, elle se mit à rire avec Laure de la frayeur qu'avoit eue le galant.

(NTC, 93-94)

En la primera parte de esta escena, el narrador de la adaptación acentúa la comicidad por medio de las repetidas carcajadas de Laure, que la hacen aún más idiota. La segunda parte es de la invención de Scarron; en esta prolongación, primero, la confusión de la vieja y, después, su fingida complicidad con Laure redondean la teatralidad de la escena e incrementan la burla de su absurda simplicidad.

Este mismo deseo de degradación apreciamos en la siguiente escena, a la que el narrador de la adaptación concede un desarrollo novelesco que no encontramos en el original y que le permite contextualizar mejor el momento y divertirse haciendo una escena típica de novela sentimental en la que brilla más aún la idiotez de Laure:

el cual la siguiente noche fué a ver a su

La nuict vint. Il entra dans le

dama, y como la vió así le preguntó la causa.

Ella respondió riéndose:

-¿Pues cómo tengo de andar si no desta suerte, para hacer la vida de los casados?

-¿Qué vida de casados, señora? - respondió don Álvaro-. Mirad que estáis engañada, que la vida de casados no es ésta.

-Pues, señor, ésta es la que me enseñó mi marido, y dice que es muy gran pecado quebrantarla. Mas si vos sabéis otra más fácil, en verdad que me holgaré de saberla y deprenderla, que ésta que hago es muy cansada.

Oyendo el desenvuelto mozo esta simpleza, la desnudó él mesmo, y acostándose con ella gozó lo que el necio marido había dilatado (NAE, 214)

jardin, monta le petit escallier et trouva encore sa Dame armée, qui s'acquittoit de son devoir. Il l'embrassa, toute couverte de fer qu'elle estoit, et elle le receut comme si elle l'eust vû toute sa vie. Enfin il luy demanda ce qu'elle vouloit faire de ces armes. Elle luy répondit en riant qu'elle ne pouvoit les quitter, ny passer la nuict dans un autre équipage (...) Le madré Cordoüois eut toutes les peines du monde à la desabuser et à luy persuader qu'elle estoit trompée et que la vie des personnes mariées estoit toute autre chose. Enfin il la fit condescendre à se desarmer et à vouloir bien apprendre une autre façon d'exercer le mariage plus commode et plus plaisante que celle que luy faisoit pratiquer son mary (...) se coucha aupres d'elle, où il luy fit avoüer qu'il n'y avoit rien de si different que ses preceptes de mariage et ceux de son mary (NTC, 94-95)

La última escena es la del descubrimiento de don Fadrique del engaño que inconscientemente le ha hecho su mujer; de nuevo, Scarron hace un cambio en la parte final, con lo que aumenta la comicidad por lo inesperado de la misma:

-Pues, cómo -replicó don Fadrique-, ¿habéis tenido otro marido?

-Sí, señor -dixo doña Gracia-. Después que os fuisteis vino otro marido tan galán y tan lindo, y me dixo que él me enseñaría otra vida de casados mejor que la vuestra. (NAE, 215)

«¿Vous avez eu un autre mary?», luy repliqua Dom Pedre. «Oüy, luy dit-elle, si beau et si bien fait que vous serez ravy de le voir. Je ne sçay pourtant quand nous le verrons, car depuis la dernière lettre que vous m'avez écrite, il ne m'est pas venu voir». (NTC, 96)

La importancia concedida a la escena en estas novelas desvela que el interés de los narradores es profundizar en el retrato psicológico del héroe, a través de cada una de las aventuras en las que lo vemos llevar a cabo su ridícula concepción de la galantería.

#### **IV.2.2.2. Cronotopo**

En ambas novelas hemos visto la exposición de un tiempo biográfico del protagonista, quien se mueve siempre en una serie de movimientos circulares, o de aventuras con el mismo comienzo y fin, cada una de ellas con una dama y en un lugar y tiempo diferentes. Las novelas están caracterizadas por la gran movilidad espacial del héroe, predestinado ya desde el principio al fracaso. Las indicaciones temporales propiamente dichas son bastante escasas, como hemos podido ver. En este tiempo impreciso y vago, vemos a don Fadrique/Dom Pèdre que parece ajeno al paso del tiempo con unos sentimientos casi inmutables, tras su primera decepción amorosa, y sin ningún signo de envejecimiento. Las etapas de la biografía quedan definidas más bien por los lugares que atraviesa el personaje que por indicaciones temporales; tan sólo al final se nos descubre, por la edad de doña Gracia/Laure, el tiempo que han durado todas las aventuras hasta la boda: dieciséis años. Sólo en la dama podemos apreciar el cambio biológico debido al paso del tiempo.

Las aventuras están caracterizadas por una contigüidad temporal sin tránsito de una a otra y por respectivos giros espaciales que hacen del protagonista un nuevo caballero errante, cuya estulticia es puesta en cada momento en evidencia por la astucia femenina. Es esta unidad espacio-temporal inherente a las aventuras la que nos lleva a contemplarlas en este momento bajo su aspecto cronotópico.

#### **Cronotopo de la calle-balcón**

Siendo el protagonista el perfecto enamorado, gran parte de sus aventuras van a desarrollarse en la calle, por ser ésta el lugar en que se inicia el cortejo a la dama. Ésta, por su parte, estará en su balcón.

En la calle don Fadrique/Dom Pèdre canta, primero, a Serafina/Séraphine. En la segunda aventura, la calle de doña Beatriz/Elvire es paseada varias veces, con el fin de darle a entender que quiere entrar en relación con ella; después le canta en la calle. La tercera aventura constituye una excepción, pues se inicia en un espacio interior, según hemos visto. La aventura con la Duquesa también se inicia en la calle, pero el caballero no debe esforzarse por conseguirla, ya que es ella quien lo llama. El primer encuentro con doña Gracia/Laure también constituye una excepción, aunque lógica, debido a que estaba en el convento. Por último, la calle es también el lugar por el que pasa el caballero cordobés que se enamora de la esposa del protagonista.

### **Cronotopo de la clandestinidad**

Este cronotopo sólo afecta a la primera y a la segunda aventura y se refiere a los momentos en que el protagonista descubre el parto de Serafina/Séraphine y el amante de raza negra de doña Beatriz/Elvire. En ambos el protagonista asiste escondido al espectáculo del engaño de sus damas. Es de destacar la escasez de luz en que se producen dichas acciones, lo que nos hace sentir que son furtivas, así como el riesgo que corre el protagonista.

Por otra parte, en el parto de Séraphine, aparece el elemento escabroso, mientras que el narrador del original muestra una cierta compasión hacia Serafina:

...y entrando dentro vió cómo la dama se había baxado a una parte que estaba un aposentillo derribado, y que tragándose unos gemidos sordos, llamando a Dios y a muchos santos que le ayudasen, parió una criatura y los gritos desengañaron al amante de lo mismo que estaba dudando. (NAE, 170-171)

Il se coula donc avec le moins de bruit qu'il put jusqu'en un lieu d'où il la vit (car c'estoit elle), assise à terre, se plaignant comme une personne qui va rendre l'ame, et en un mot qui se délivroit avec une peine effroyable d'une petite creature qu'elle avoit possible pris grand plaisir à faire. (NTC, 40)

El hecho de que aparezca la palabra «plaisir» connota la posición de un narrador masculino cuyo principal objetivo en esta novela es poner de relieve la

perversidad femenina y contrastarla con una imagen bastante ridiculizada del hombre. No queremos con ello decir que el fin del narrador de la adaptación fuese distinto, pero sí creemos ver en este pasaje una manifestación del feminismo de la autora, pues el narrador entiende y no critica a Serafina.

Este cronotopo se desarrolla en una corraliza de la casa de la dama.

El de doña Beatriz/Elvire ocurre en la caballeriza de su casa.

### **Cronotopo de la iglesia**

La iglesia, lugar de encuentro de enamorados, no podía faltar en esta novela de la galantería, aunque ridiculizada. Sólo aparece en la aventura con doña Violante.

Primero, es una criada de ésta quien sale de la casa para ir a misa y los primos aprovechan la ocasión para entregarle un papel.

Después, será la iglesia el lugar de encuentro de don Juan/Dom Rodrigue con doña Ana/Virginie, en la que ésta le propone una estratagema para verse con él.

### **Cronotopo de la alcoba**

Tras la iglesia, la alcoba es para el protagonista, primero, un lugar ingrato e incómodo, pues supuestamente duerme con el marido de doña Ana/Virginie. Sin embargo, para su primo es todo lo contrario.

Pasada esta mala noche, descubre que ha sido burlado, y que en realidad ha dormido con el objeto mismo de su amor. La alcoba se convierte en este momento en un lugar de placer. Esto es así hasta que descubre la infidelidad de doña Violante/Violante, con lo que la alcoba es el lugar en el que se enfrenta a su rival y a su infiel amante.

En la aventura con la Duquesa, la alcoba es, primero, lugar de placer, que en el original se deja sobreentendido y que en la adaptación el narrador explicita en una amplia digresión que veremos en el siguiente apartado. Después, a la llegada del Duque, la alcoba es de nuevo el lugar de la burla colectiva, según veremos.

Ya con su esposa, la alcoba es el lugar en que la alecciona sobre la vida que deben llevar los casados. Es, por tanto, el espacio en el que él descansa plácidamente

pensando que ha conseguido lo que buscaba en la vida, mientras que su mujer lo vela armada. Esta misma alcoba se transforma en lugar de placer recién descubierto para doña Gracia/Laure y su *otro marido*. De vuelta el protagonista, la alcoba es el lugar de su engaño y desengaño.

Enumerados los principales cronotopos de las dos novelas, hemos de dejar constancia de una diferencia en la utilización de los lugares en que éstas se desarrollan.

Efectivamente, el narrador del original sitúa la acción en ciudades concretas de España, cuyas bellezas elogia, mientras que el de la adaptación no suele vincularse afectivamente a este espacio y lo utiliza como un vago marco para sus aventuras:

Tuvo la ilustre ciudad de Granada,  
milagroso asombro de las grandezas de  
Andalucía (NAE, 167)

Un Gentil-homme de Grenade  
(NTC, 35)

la noble y riquísima ciudad de Sevilla (NAE,  
172)

La beauté de Seville luy donna envie  
d'y demeurer plus long-temps qu'il ne  
croyoit (NTC, 43)

La llegada del protagonista a Madrid no es motivo de ningún elogio; sin embargo, el narrador del original precisa que fue «a los barrios del Carmen» (NAE, 186), cosa que no revestía importancia para el narrador de la adaptación, cuyo narratorio no se sentía incluido en este típico espacio madrileño.

Ya en Italia, la ciudad de Nápoles es también elogiada por su belleza (NAE, 204), no así en la adaptación.

Las iglesias son también nombradas con precisión: «San Ginés» (NAE, 187) y «la iglesia del Carmen» (NAE, 198), que tampoco aparecen en la adaptación, por los motivos antedichos.

Íntimamente ligadas al espacio-tiempo se hallan las costumbres, algunas de las cuales ya se han mencionado aquí. Conviene recordar, no obstante, que el

narrador de la adaptación menciona y critica una costumbre española y su contraria francesa en Italia «que la plus part des Espagnols y vont pour les affaires, comme les François y vont pour y despenser» (*NTC*, 71).

Digamos, por último, que las condiciones climáticas de España son también motivo de una explicación burlesca para precisar la hora a la que Dom Pedre salió de Barcelona:

Il partit de Barcellone à la pointe du jour pour se garantir du chaud et des mouches du mois d'Aoust (*NTC*, 72)

La escasez de indicaciones temporales muestra la concepción de un tiempo abstracto que fluye rápidamente hacia el disfórico final.

#### **IV.2.3. El narrador**

Como en las otras novelas, nos encontramos ante dos relatos clásicos, es decir, presentados por sendos narradores que conocen la totalidad de la historia; se trata, por lo tanto, de relatos de focalización cero constante, centrada sobre este tiempo biográfico del personaje que vemos actuar y reflexionar a lo largo de la narración. La instancia narrativa se sitúa, pues, en un tiempo posterior al tiempo de la acción. Sin embargo, este narrador no es el mismo en las dos novelas, lo que da lugar a relatos sensiblemente diferentes.

Debemos recordar que el narrador del original es don Alonso, personaje del relato-marco en el que se insertan las novelas, su estatuto es, pues, intra-heterodiegético; mientras que el narrador de la adaptación es extra-heterodiegético.

Ahora bien, lo que constituye el principal desvío entre *El Prevenido Engañado* y *La Précaution inutile* es la fuerte presencia del narrador en la segunda novela, cuya inspiración burlesca condiciona la visión de los personajes y, por

supuesto, el estilo. Con respecto a este último podemos recordar el comentario que en el Prólogo a esta novela el propio autor hace del estilo de María de Zayas:

... et qu'elle auroit l'avantage de la nouveauté et que l'on l'avoit comme refaite, parce qu'elle est déplorablement écrite en Espagnol, (...) Et il fait tort aussi à toutes les personnes du sexe de Marie de Zayas qui sçavent bien écrire, d'avoir mis cent picques au dessus d'elles cette Espagnole, qui écrit tout d'un style extravagant et rien de bon sens. (NTC, 32-33)

De este modo, se muestra como un verdadero refundidor que mejora el original, infiel por principio como la mayoría de sus contemporáneos. Pero, a diferencia de éstos, todo el proceso de reelaboración al que somete esta novela de María de Zayas estará puesto al servicio de la inspiración burlesca del narrador, tras el cual creemos encontrar un *alter ego* del autor. Esta burla sostenida concede a la adaptación un tono jocoso que no encontramos en el original. Así, la perversidad femenina, viejo tema del cuento, es ilustrada por una serie de episodios que se suceden de manera casi insípida en el original, mientras que, en la adaptación, el menor gesto o detalle dan lugar a la burla.

Puesto que la risa nace en el seno mismo de la burla, se podrían encontrar las huellas implícitas de una risa que desbordaría la narración requiriendo la participación activa del narratario. Las carcajadas del narrador, escondidas en una gran parte del texto, aparecen varias veces a través de la risa de los personajes que también confirman la necesidad del protagonista.

De este modo, el texto reflejaría una situación de recepción y se convertiría en algunos lugares en un eco de la risa, una huella compleja de la complicidad narrador-narratario que se deja sentir en varias ocasiones.

Entre los rasgos estilísticos de reescritura que emplea el narrador, analizaremos las digresiones, la hipérbole, la perífrasis, las comparaciones y las metáforas, la acumulación y el paralelismo, los proverbios y la mitología, que constituyen la mejor muestra del arte de escribir de Scarron.

Toda la prosa de Scarron está fuertemente marcada por las digresiones en las que, de una manera muy peculiar en el autor, aparece la firme voz del narrador en primera persona, para expresar una crítica o su opinión.

Nada más empezar la novela, el narrador critica a los españoles, a propósito del apellido del protagonista, su empleo del pronombre *je* no pertenece al tímido narrador de María de Zayas:

Tuvo la ilustre ciudad de Granada, milagroso asombro de las grandezas de Andalucía, por hijo a don Fadrique, cuyo apellido y linaje no será justo que se diga por los nobles deudos que en ella tiene; sólo se dice que su nobleza y riqueza corrían pareja con su talle, siendo en lo uno y en lo otro el de más nombre... (NAE, 167)

Un Gentil-homme de Grenade, dont je ne découvriray point le veritable nom et à qui je donneray celuy de Dom Pedre de Castille, d'Aragon et de Toleda, ou comme il vous plaira, puisqu'un beau nom ne couste pas plus qu'un autre, et c'est peut-estre pour cette raison là que les Espagnols qui ne sont pas contents du leur, ne s'en donnent pas pour un... (NTC, 35)

La discreción respecto al linaje del protagonista, tópico para conceder a la obra un toque de verosimilitud, es parodiada en la adaptación, con el objetivo de ridiculizar una costumbre española correspondiente a la clase social a la que éste pertenece: la nobleza. Este narrador extra-heterodiegético se muestra, pues, desde su posición de francés que se dirige a otros franceses, totalmente distanciado de su narración. Esta primera digresión posee una estructura dialógica explícita entre un *je*-narrador y un *vous*-narratario, cuya participación activa se requiere ya desde el comienzo de la narración.

A continuación, lo que en el original es la exposición de una virtud del protagonista: la cordura, desemboca en un nuevo comentario burlesco sobre la juventud y la riqueza:

Murieron sus padres, quedando este caballero muy mozo, mas él se gobernaba con tanto acuerdo, que todos se admiraban de su entendimiento, porque no parecía de tan pocos años como tenía. (NAE, 167)

Dom Pedre donc se trouva à vingt ans sans pere ny mere et fort riche, ce qui, se rencontrant à la fois en une seule personne, contribuë beaucoup à l'empirer, si elle est née sottè, et si elle ne l'est pas, luy donne grande facilité à valoir quelque chose. (NTC, 35)

La siguiente cualidad del protagonista es la de ser un perfecto galán, papel que no sabe desempeñar muy bien dom Pèdre, quien queda ridiculizado precisamente por esto:

Y con este contento, una noche que las criadas habían prometido tener a su dama en el balcón, cantó al son de un laud, este soneto: (...) Agradecieron y engrandecieron a don Fadrique, las que escuchaban la música, la gracia y destreza con que había cantado... (NAE, 168-169)

Il donnoit des musiques dans la ruë de sa maistresse, son Rival en avoit le plaisir dans sa chambre... (NTC, 36-37)  
Il en composa des Vers, en loïa ou en acheta, et les fit chanter devant sa fenestre (...) Sa Poësie en fut émuë, ou celle de son Poëte à gages sollicitée, *car je n'ay jamais bien sceu s'il se méloit de rimer. Il fit faire un Air sur Aminte, Filis ou Cloris malade et, chargé outre ses armes offensives et deffensives d'un guiterre, que je veux croire avoir esté la meilleure guiterre de la ville, il s'en alla impetueusement ou faire pleurer sa maistresse de pitié, ou faire abboyer les chiens de son quartier.* (NTC, 39)

Subrayamos aquí el distanciamiento y la aparente pérdida de focalización cero como recursos propios de la ironía del narrador de la adaptación.

En el primer fragmento de la adaptación que hemos transcrito, el narrador juega con la ilusión de Dom Pèdre quien cree que su dama está en el balcón. El siguiente pasaje es de la invención de Scarron; aquí, el tema de la poesía galante del caballero que canta a su dama enferma es parodiado con la finalidad de ridiculizar al protagonista, quien armado y con la mejor guitarra, no parece cantar muy bien. El efecto que produce su canto contrasta con el carácter elevado de sus poemas y produce una disonancia burlesca.

La primera dama de la que se enamora el protagonista no presenta rasgos diferentes en la adaptación con respecto al original; solamente Scarron lleva a cabo un afrancesamiento del nombre: Serafina-Seraphine. Sin embargo, la focalización

cero sobre este personaje aporta en la adaptación un primer esbozo del tema de la astucia femenina, cosa que no encontramos en el original:

Y tratando con su hija este negocio, ella, que era discreta, dió a entender que se holgaba mucho, y que estaba presta para darles gusto, si su salud la ayudase, que les pedía que entretuviesen a don Fadrique algunos días, hasta que mejorase, que luego se haría cuanto mandaban en aquel caso. (NAE, 169)

Elle se troubla à cette nouvelle qui la devoit réjouir et, ne pouvant leur cacher sa surprise, elle leur en déguisa le sujet, qu'elle leur voulut faire croire estre le déplaisir d'avoir à se separer de personnes qui luy devoient estre si cheres. Elle les persuade si bien qu'ils pleurerent de tendresse et la louèrent de son naturel. Elle les conjura de differer son mariage de quatre ou cinq mois, leur representant qu'il y avoit desja longtemps que sa santé alterée se découvroit sur son visage (NTC, 37-38)

El llanto de los padres produce, por contraste con la realidad, un efecto cómico en esta escena.

La segunda mujer de la que se enamora el protagonista, una viuda sevillana, es presentada por el narrador de la adaptación mediante una perífrasis hiperbólica, en la que además, de manera implícita, se alude a la estulticia de dom Pèdre.

Cet Ange veuf remit en ses bonnes graces tout le beau sexe feminin que Seraphine luy avoit rendu tres-odieux. (NTC, 43)

A partir de este momento, el narrador va a aprovechar todas las ocasiones para satirizar a Dom Pèdre. Así, aceptada la condición impuesta por Elvire, abunda en todos los detalles que contribuyen a redondear la figura del protagonista como el perfecto enamorado.

Lo que en el original es un comentario realista se transforma en la adaptación en una nueva digresión en la que se exagera el aparato empleado por el protagonista para enamorar a su dama. Ello le valdrá el calificativo de «amant raffiné»:

Y como iba tan bien bastecido de dineros,

Il ne s'effraya point de la longueur du

aderezó un cuarto en la casa de su deudo, recibió criados, y empezó a echar galas, para despertar el ánimo de su dama; (*NAE*, 176)

temps qu'il avoit à attendre et resolut de le bien employer en toutes sortes de galanteries et de proüesses d'un amant bien raffiné. Il acheta des chevaux et un carrosse, fit sa maison et son train fort lestes, fit travailler les Brodeurs et les Tailleurs de Seville et chanter les Musiciens. (*NTC*, 46)

La reescritura llevada a cabo por Scarron en esta novela supone también una labor de supresión de todas las formas líricas que María de Zayas introduce, con lo que, si bien el texto se aligera, pierde la expresividad que al original le conceden los romances y sonetos que nos encontramos al principio de la narración, ya cantados por don Fadrique, ya por doña Beatriz.

A lo largo de la narración dom Pèdre va a ser designado por el narrador por medio de diversas perífrasis que aluden a la situación que atraviesa. La primera de ellas la encontramos en la segunda aventura, cuando una noche es introducido por una criada en casa de Elvire. En este momento, dom Pèdre es «le hardy Grenadin» (*NTC*, 47). Al final de la aventura con Violante, Dom Pèdre es «le rude Grenadin» (*NTC*, 71). Y cuando empieza su aventura con la duquesa es «nostre Grenadin» (*NTC*, 73).

Como podemos observar, es en las cosas que Scarron añade al texto español en las que sentimos el gusto burlesco que en esta novela está puesto en aras de la crítica contra el amor galante llevado a sus máximas consecuencias. De este modo, cuando dom Pèdre oye a Elvire cantar el narrador añade este comentario:

Elvire eut assez de complaisance pour chanter avec tant d'agrément et tant de charmes que Dom Pèdre eut bien de la peine à s'empescher de s'aller jeter à ses genous pour y faire l'Amant extazié; (*NTC*, 48)

Entre los procedimientos de reescritura usados por Scarron podemos encontrar la comparación que a veces es llevada al extremo, para terminar con un juego de palabras que muestra lo que la situación tiene en sí de cómico.

Efectivamente, la pérdida del amante de raza negra de Elvire y el abandono de dom Pèdre tras descubrir la situación dan lugar a la siguiente digresión:

Mais considerant que Dom Pèdre estoit hors de Seville et un homme qui avoit tout ce qu'il falloit pour luy plaire, se presentant pour l'espouser, elle le prit au deffaut d'un Negre. Ce n'est pas qu'elle ne pût trouver des Nègres à chosir, mais elle avoit oüy dire qu'il y avoit Negres et Negres, et qu'ils ne sont pas tous si diables qu'ils sont noirs. (*NTC*, 54)

No sólo la comparación y el juego de palabras merecen ser comentados en esta cita, sino que además hay que destacar que Scarron hace hincapié en la lascivia de Elvire algo que de Zayas, mucho más tímida que Scarron, deja tal vez sobreentendido:

mas viendo que ya don Fadrique era ido, dió el sí a un caballero que le habían propuesto, remediando con el marido la falta del muerto amante. (*NAE*, 186)

Como se ha dicho anteriormente, Scarron suprime sistemáticamente los fragmentos líricos que María de Zayas insertó en su original; ello conlleva una pérdida del tono galante que posee la novela española. Además, en la siguiente aventura de don Fadrique éste canta acompañado de una guitarra un romance a doña Violante y escribe unos versos a doña Ana en los que le pide que sea tercera en sus amores hacia su prima (*NAE*, 193-196). Pues bien, en la adaptación no sólo son resumidas dichas composiciones líricas en dos palabras, sino que además el narrador se permite introducir la siguiente digresión:

Il faut que je fasse icy une petite digression et que je dise à ceux qui ne le sçavent pas que les grands prôneurs et les grands faiseurs de douceurs et de complimens sont de grands débiteurs de crème foüiettée et sont accusez, et mesme convaincus, de fausse éloquence par les hommes de bon sens et qui on l'esprit bien tourné. Si ce petit avis-là estoit bien considéré du public, il ne le trouveroit pas moins commode qu'une recette contre les mouches en Esté et les mauvaises haleines toute l'année. (*NTC*, 59)

De nuevo la fuerte presencia del narrador que con este comentario trastoca completamente la principal actividad del protagonista de la novela, tal y como María

de Zayas lo concibió, la del caballero galante en cuyos panegíricos elogia la belleza de la dama. Las comparaciones que se establecen con estos panegíricos galantes, adorno esencial de toda novela galante, producen, por contraste con la realidad trivial a la que se hace alusión en el segundo término de la comparación, un efecto burlesco. Su estructura dialógica materializa una vez más la digresión como lugar de recepción.

El narrador hace uso también de la mitología para establecer una comparación entre el protagonista y el personaje mitológico. En la aventura de Madrid Dom Pèdre y su primo Dom Rodrigue son comparados a Cástor y Pólux. Esta comparación que, en un principio parece elogiosa, termina provocando la ya aludida degradación del protagonista:

Un jour qu'ils s'estoient faits beaux comme Castor et Pollux, qu'ils ne se promettoient pas moins que de se rendre ce jour-là Maîtres de tous les dehors des places qu'ils attaquoient, une servante de plus mauvais presage qu'un Hibou vint faire sçavoir aux deux cousins que le mary Indien de la belle Castellane estoit arrivé à Madrid, sans en donner avis de Seville, où il s'estoit débarqué, que les deux belles cousines ne sçavoient que juger de ce qu'il les avoit ainsi voulu surprendre et qu'elles les prioient de se munir de patience, jusqu'à tant que Virginie eust assez étudié son Indien... (NTC, 60)

En esta digresión el narrador se sirve de varias tácticas para provocar esa caída del personaje. El contraste producido entre el buen aspecto físico de Dom Pèdre y Dom Rodrigue y el mal presagio que aparenta la criada que llega con la noticia. El desencanto provocado por la mala noticia lleva a los dos primos a descuidarse «comme des criminels». El contraste entre los galanes mitológicos a los que se parecen al principio y los criminales con los que se les compara al final produce un nuevo efecto burlesco.

Un poco más adelante, el narrador aprovecha otra ocasión para satirizar el carácter del protagonista cuando Dom Rodrigue le propone que duerma con el marido de Virginie:

Dom Pedre estoit fort hardy de son naturel, grand aventurier et homme à tout entreprendre pour une aventure extravagante; (NTC, 65)

Después, el lecho es el «lict perilleux» (*NTC*, 66), con el que Scarron parodia una aventura de Lancelot en el *Chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes.

En esta aventura extravagante el protagonista es designado por la perífrasis «le hardy Dom Pedre» (*NTC*, 66).

El nuevo amante de Violante es designado «son nouvel Adonis» (*NTC*, 70).

El narrador usa frecuentemente comparaciones hiperbólicas triviales para calificar a los personajes; así, por ejemplo la duquesa es «belle comme un Ange» (*NTC*, 73).

La aventura con la duquesa es una nueva ocasión para el narrador de esbozar un nuevo retrato de Dom Pèdre:

Le Grenadin n'estoit pas different du Duc d'âge, d'esprit et de corps, il estoit un des hommes du monde le mieux fait et, s'il paroissoit tel à sa Duchesse, il la trouvoit la plus belle femme qu'il eût jamais veuë. Il estoit hardy comme un Lion et ne se trouvoit jamais seul avec une femme qu'il ne luy presentast son service. Si on l'agreoit, il faisoit de son mieux; si l'on s'en offençoit, il se jettoit à genoux et, s'appellant le premier Ixion temeraire, il demandoit pardon si spirituellement et avec tant d'Hypocrisie que l'on luy pardonnoit son offence, ou l'on trouvoit bon qu'il offençast encore. (*NTC*, 76)

En esta ocasión las comparaciones hiperbólicas del protagonista con un león y con Ixión, nuevo personaje mitológico, conocido por su temeridad e intrepidez completan el satírico retrato del personaje, redondeado con la burla del final sobre su forma de disculparse y el efecto que producía en los demás.

Las púdicas sugerencias de María de Zayas despiertan en Scarron un tratamiento más irreverencioso:

Después de haber comido y jugado un rato, convidádoles la soledad y el tiempo caluroso, pasaron con mucho gusto la siesta... (*NAE*, 206)

Je ne sçay combien d'autres hyperboles il fit joüer contre la vertu de la Duchesse, ny mesme s'il ne hazarda point un grand nombre de pathetiques impertinences, car cette matiere-là les inspire terriblement. Je n'ay pas sceu aussi de quelle façon la Duchesse receut une déclaration d'amour qu'il luy

fit en bonne forme, si elle l'agrees avec des paroles accommodées au sujet ou si, ne respondant rien, elle verifia le Proverbe Qui ne dit mot, semble consentir. Mais on a sceu en France d'une de ses suivantes qui y est morte des escrouelles que la porte du cabinet se ferma sur les deux heures, qu'ils furent ensemble jusqu'à l'heure du souper, et, sans que cette suivante, qui ce me semble estoit Andalusienne, me l'ait dit, je sçay fort bien que l'occasion fait le larron. (*NTC*, 77)

Esta larga digresión en la que el narrador en primera persona finge no saber exactamente lo que ocurrió entre ambos llama la atención por el empleo de refranes, a través de los cuales añade verosimilitud y una fina ironía a sus sospechas. Además, jugando con la ambigüedad que caracteriza el estilo de Scarron, en el segundo refrán podemos entender que el autor desvela y justifica su técnica de apropiación de la novela corta española<sup>242</sup>.

A la llegada inesperada del duque, Dom Pèdre es designado mediante la perífrasis «le tres-estonné Grenadin» (*NTC*, 78).

La parte final de la escena que se desarrolla entre la duquesa y su marido posee en la adaptación un tono muy distinto al original. Scarron saca partido de la exclamación del duque «demonio sois» (*NAE*, 208) y desarrolla toda una cascada de acciones que de manera paralela se suceden a un ritmo acelerado:

Elle parloit avec une indifference si assurée que le Duc crut que le conte estoit inventé encore plus facilement qu'il ne l'avoit cru veritable. Il en rit comme un fou, il en admira l'esprit merueilleux de sa femme et le fit admirer à ses gens, qui estoient peut-estre aussi fous que leur maistre. «Voyez, je vous prie, s'escroit-il en faisant de grandes exclamations et de plus grands éclats de rire, voyez par quels détours elle m'a appris que j'avois perdu». La Duchesse s'estouffoit de rire, ses femmes la secondoient, Dom Pèdre en mouroit d'envie dans son cabinet. Et enfin le Duc, apres avoir commandé à son Argentier de donner cent pistoles à

---

<sup>242</sup> *Vid.* Verdier, (1978:79).

sa femme, la quitta pour s'en aller dans son appartement, luy repetant souvent tantost qu'elle estoit un vray Demon, et tantost qu'elle avoit de l'esprit comme un Demon. Les domestiques du Duc redisoient la mesme chose apres leur maistre, tellement que, pendant le temps que le Duc mit à se retirer dans son appartement, on n'entendit autre chose dans l'escalier que des voix differentes qui disoient: «Madame a l'esprit d'un Demon, ma femme est un vray Demon». (NTC, 83)

En esta página la acumulación de exclamaciones y risas producen un eco de la risa en el que podemos encontrar la esencia misma del burlesco. En efecto, la burla produce la risa que aquí contagia de manera progresiva a todos los personajes, e incluso al narratorio, que es cómplice de la astucia con la que obró la duquesa quien no sólo consigue engañar a su marido sino también divertirse a costa de «son galant enfermé» (NTC, 79) y burlarse así de ambos, quienes quedan ridiculizados.

La contemplación de doña Gracia/Laure despierta en don Fadrique/Dom Pèdre una tímida crítica de las religiosas, que en dom Pèdre se hace totalmente irreverenciosa e incluso toma un sentido contrario:

...en Doña Gracia halló la imagen de un ángel, tanta era su hermosura, y al paso della su inocencia y simplicidad, tanto que parecía figura hermosa, mas sin alma, milagro nuevo para haberse criado entre monjas, que no ignoran nada. (NTC, 209)

Il la trouva belle comme tous les Anges ensemble, et sotte comme toutes les Religieuses qui sont venuës au monde sans esprit et en ont esté tirées dès l'enfance pour estre enfermées dans un Convent.  
(NTC, 85)

Como venimos observando a lo largo de este estudio, la fuerte presencia del narrador constituye un desvío con relación al original, que condiciona las descripciones de los personajes, las digresiones del narrador que se distancia irónicamente de su relato y el tono burlón tan presente en toda la novela. El resultado es una novela muy distinta al original, aunque la historia sea la misma. En efecto, lo que condiciona y justifica las modificaciones que Scarron introduce en su versión es la mirada que el narrador proyecta sobre el protagonista, sobre su principal actividad y su opinión sobre España. Sin embargo, en el original el narrador, más discreto y tímido, no emite casi nunca juicios de valor sobre sus personajes, y mira al

protagonista de manera más humana, arrepintiéndose sólo al final, aunque lo justifica por el cuidado de su honra:

Recibió a las criadas a propósito, buscando las más ignorantes y las menos maliciosas, siendo éste el tema de su opinión, que el mucho saber hacía caer a las mujeres en mil cosas; y para mí, él no debía de ser muy cuerdo, pues tal sustentaba, aunque al principio de su historia dixe diferente, porque no sé qué discreto puede apetecer a su contrario. Mas a esto le puede disculpar el temor de su honra, que por sustentarla le obligaba a privarle de su gusto. (*NAE*, 210)

En esta enérgica digresión del narrador late el feminismo de María de Zayas, quien critica el hecho de que a las mujeres no se les dé una educación completa. El narrador de la adaptación también apoya esta idea, como lo prueba el siguiente comentario:

(Dom Pedre) chercha des valets les plus sots qu'il put trouver, tascha de trouver des servantes aussi sottes que Laure et y eut bien de la peine. (*NTC*, 86)

Un poco más adelante, el narrador de la adaptación se muestra más explícito en esta crítica contra la educación de las mujeres, así como contra la forma en que el marido vigila su honra, en una focalización cero sobre la tercera de Laure:

...elle apprit ce qu'elle n'eust jamais pû croire, tant de simplicité d'une fille de quinze ans, qui devoit tout sçavoir à cét aage-là, que de l'extravagante précaution dont son mary se servoit pour s'asseurer l'honneur de sa femme. (*NTC*, 94)

Un cargo del protagonista en Granada es explicado por el narrador de la adaptación:

se fué a misa, y luego a sus negocios, que no le faltaban, respecto de que había comprado un oficio de Veinticuatro de la misma ciudad. (*NAE*, 211)

il s'en alla à la Messe et à ses affaires, car j'avois oublié de vous dire qu'il avoit achetté une charge dans Grenade, qui estoit comme celles de nos Maires ou Prevosts des Marchands perpetuels. (*NTC*, 88)

En esta explicación el narrador, mediante una comparación, da el equivalente francés del oficio español. Formulada sobre la base de un diálogo explícito entre un je-narrador y un vous-narratario, es un nuevo espacio de recepción.

Ocurre igual en el caso de la llave que doña Gracia da a la tercera:

-Pues mirad -dixo doña Gracia-, esta llave es de la puerta falsa del jardín, y aun de toda la casa, porque dicen que es maestra (NAE, 213)

Prenez cette clef qui ouvre toutes celles de la maison (NTC, 91)

Se hace una transposición exacta del significado del término español. Sin embargo, un poco después el narrador se burla de los posibles juicios críticos, se divierte en una nueva digresión sobre el significado y juega con la traducción literal, en una nueva interpelación directa a su narratario:

Quelqu'un dira sur cette clef et pensera avoir bien critiqué, disant qu'elle estoit enchantée et que cela sent la fable. Mais qu'il sçache de la part de son tres-humble serviteur que les Maistres, en Espagne, ont de pareilles clefs, qu'ils appellent maistresses et, qu'une autre fois il ne reprenne pas ce qu'il ignore. Toutefois, qu'il reprenne à tort et à travers tout ce qui ne tombera pas sous son sens de tres-petite estenduë, puissay-je estre aussi impertinent que luy, si je m'en mets davantage en peine. (NTC, 92)

Es una nueva ocasión para defender el carácter realista de su novela, aunque se trata de una vía de realismo totalmente distinta a la abierta por María de Zayas.

#### **IV.2.4. El mundo de los criados**

Las diferencias que hemos analizado en el tratamiento de los personajes principales nos procuran una idea parcial de las innovaciones que Scarron introduce en esta novela de María de Zayas, y decimos parcial porque, además, Scarron introduce una serie de innovaciones que afectan al mundo de los criados, que en la

novela picaresca española y en la novela cómica francesa del siglo XVII, así como en la comedia, gozaron de una posición de privilegio. También concede un carácter bastante definido a otro que en el original queda más vago.

Es en este apartado principalmente, donde Scarron abre la vía de un realismo, a veces, mordaz contra las personas de esta condición. Así, interesados y desleales, aparecen como el contrapunto a los *elevados* valores de sus nobles señores.

La primera criada anónima que el narrador de la adaptación nos presenta en casa de Elvire destaca por su carácter interesado:

Y así una noche que se halló en la calle de su dama, como otras muchas, viendo la puerta abierta, por mirar más de cerca su hermosura, se atrevió con algún recato a entrar en su casa (*NAE*, 178)

Enfin à force de prieres et de presens, une Demoiselle plus hardie que les autres, ou plustost plus interessée, luy promit de l'introduire la nuit dans l'appartement de sa maistresse et de le mettre en lieu d'où il la verroit deshabiller (...) Dom Pedre donna à la Soubrette encore plus qu'il ne luy avoit promis (*NTC*, 47)

Ocurre igual con otra criada de Violante, mientras que la de doña Violante muestra otra preocupación nada material y muy distinta:

vieron salir una criada de doña Violante, que iba a misa, a la cual don Juan llegó a hablar, y ella con mil temores, mirando a una parte y a otra, (...) tomando un papel que don Juan llevaba escrito (...) se fue con la mayor priesa del mundo (*NAE*, 197)

Enfin un jour de Feste, ils virent sortir dès la pointe du jour une servante de Violante, quie alloit à la Messe; ils l'arresterent à la porte de l'Eglise et, à force de presens, Dom Rodrigue la fit consentir à se charger d'un billet pour sa Maistresse. (*NTC*, 61)

En el criado de Dom Pedre «estant mort vray-semblablement du mal de Naples» (*NTC*, 72) critica el narrador la concupiscencia de su clase, al mismo tiempo

que hace alusión a una enfermedad común en su época; es un nuevo dato realista, visto bajo la mirada acerada del narrador.

Otra enfermedad de la época es mencionada por el narrador a propósito de una criada de la Duchesse «qui y est morte des escrouëlles» (*NTC*, 77).

Una nueva digresión del narrador completa, en esta misma página, la perfidia de los criados «qui devinent d'ordinaire au delà de la verité dont ils sont naturellement ennemis».

En la burla que la Duchesse hace a su marido y a Dom Pèdre, los criados con su risa contribuyen a ridiculizar aún más a ambos personajes masculinos y a hacer brillar sobre todos la astucia de la Duchesse. ¿Podríamos pensar que esta risa desatada sea una propedéutica al descubrimiento de la verdad que el narrador pretende mostrarnos en esta novela -una mujer astuta lo puede todo- a pesar de que esto mismo sea satirizado?

El feminismo de María de Zayas es, de este modo, firmemente apoyado por Scarron, como ya hemos dicho anteriormente.

Sin embargo, el personaje en el que el narrador de la adaptación hace más hincapié es en la tercera, cuyo retrato nos recuerda a la Celestina de Fernando de Rojas<sup>243</sup>. Su ubicación en una clase social cuyos intereses están reñidos con los de la nobleza, la burguesía, explica que sus acciones no sean en absoluto nobles:

De cuyo descuido sentido el cordobés andaba muy triste, las cuales acciones viendo una vecina de doña Gracia, conoció por ellas el amor que tenía a la recién casada (*NAE*, 212)

Une Bourgeoise, femme de mediocre condition, qui demeuroit vis-à-vis de la maison de Dom Pedre, charitable de son naturel et prenant grande part aux peines de son prochain, s'aperceut bien-tost et de l'amour de l'Estranger, et du petit progrez qu'il faisoit aupres de la belle voisine. Elle estoit femme d'intrigue, et sa principale profession estoit d'estre conciliatrice des volontez, possedant eminentment toutes les

---

<sup>243</sup> Recordemos los oficios de Celestina que Pármeno enumera a Calisto: «Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labradora, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera» (*LC*, 74).

conditions requises à celles qui s'en veuillent acquitter, comme d'estre Perruquiere, Revendeuse, Distillatrice, d'avoir quantité de secrets pour l'embellissement du corps humain, et, sur le tout, elle estoit un peu soupçonnée d'estre Sorcière. (NTC, 89-90)

Sobre la última cualidad insistirá varias veces el narrador y calificará a este personaje de «vieille damnée» (NTC, 90), «ambassadrice de Satan» (NTC, 91) y «soûriant d'un soûris d'Enfer» (NTC, 93), con lo que acentúa su carácter diabólico. En el original este personaje es calificado solamente como «la astuta tercera» (NAE, 213)

Además, su entrada en casa de Laure recuerda a la de Celestina en casa de Melibea:

La vieille damnée ne perdit point de temps, se fit introduire par les sottes servantes auprès de leur sotte Maistresse, sous pretexte de luy faire voir des hardes à vendre, la loüia de sa beauté, ... (NTC, 90)

Celestina también entra con el pretexto de «vender un poco de hilado» (LC, 113).

Hay, sin embargo, un detalle del original que perfecciona este acercamiento a la obra de Rojas y que no aparece en la adaptación; se trata de la cadena de oro que Calisto da a Celestina (LC, 207-208):

se fué a ganar las albricias, que fueron una rica cadena. (NAE, 213)

Il la recompensa en homme liberal (NTC, 93)

En la fugaz aparición de este personaje femenino, María de Zayas se sirve de un prototipo literario para hacer avanzar su novela; mientras que Scarron llega a insertar un verdadero personaje, eco de una de las mejores creaciones de la literatura española.

Esta vertiente realista de la producción de Scarron le permite hacer un inciso burlesco en el desarrollo novelesco y, a veces, teatral de estas aventuras

sentimentales y crear, alrededor de sus personajes elevados, otros que se mueven por el interés o la perfidia en un mundo en que -como muy bien lo viera Rojas un siglo y medio antes- las relaciones entre el señor y el criado eran ya puramente materiales.

#### **IV.2.5. Conclusión**

En esta novela, Scarron lleva a cabo un proceso de reescritura no sólo del original de Zayas, sino además de toda una intertextualidad relativa a la novela sentimental y a la poesía galante, así como a algunos de sus referentes mitológicos y del *roman courtois*, en los que no podemos encontrar sino una parodia a una práctica de galantería arriesgada y también absurda. La otra vertiente de la intertextualidad está representada por la figura de la tercera, ya esbozada en la criada de la protagonista de *Les deux frères rivaux*, y que abre paso, junto con esta visión del mundo de los criados, a la vertiente realista desarrollada en profundidad en *Les Hypocrites* y *Le châtiment de l'avarice*, como veremos en los capítulos dedicados a dichas novelas.

Todo ello, unido a la sátira de la perversidad femenina, hace de la novela de Scarron una obra que conoció un gran éxito en su época, ya que fue reeditada. El tema y el importante valor concedido a la escena inspiraron *L'École des Cocus* de Dorimond (1661), *L'École des Femmes* de Molière (1662) e incluso un siglo más tarde *La Gageure imprévue* de Sedaine (1768). Esta reescritura dramática de la obra es una prueba más del talento creador de Scarron.



### **IV.3. DE LA HIJA DE CELESTINA A LES HYPOCRITES**

*La hija de Celestina*<sup>244</sup> de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, publicada en 1612, ofreció sin duda a Scarron materia para reescribir una novela de corte picaresco y de final trágico; de este modo, completaba la primera parte del epíteto con el que calificó las novelas de esta colección: *tragi-comiques*. Asistimos, pues, a un desvío de la parodia de la narración heroica tan querida por Scarron, en beneficio de una narración más bien realista.

Efectivamente, en el universo novelesco de Salas Barbadillo pululan rufianes, prostitutas, proxenetas, pajes, esclavos, clérigos, nobles, representantes de la Justicia, moros y judíos, falsos poetas, etc., en una palabra, todo el abanico social de la España de los albores del siglo XVII, cuyas lacras se pretende sacar a la luz.

En las páginas que siguen vamos a analizar la manera en que este microcosmos es transpuesto en *Les Hypocrites* y veremos también si estamos verdaderamente ante una novela más trágica que cómica.

#### **IV.3.1. Las macrosecuencias narrativas**

1. Infancia y primera juventud de Elena/Hélène, hija de Pierres/Rodrigues y Celestina/Marie<sup>245</sup>.
2. Llegada de Elena/Hélène, su amante Montúfar y una vieja tercera, llamada Méndez<sup>246</sup>, a Toledo, en el momento de las bodas de Don Sancho/Dom Sanche.

---

<sup>244</sup> Manejamos la Edición de Valbuena Prat (1962), *La novela picaresca española (NPE)*, en la que incluye *La hija de Celestina*. (pp. 881-912) Las citas referidas a dicha novela aparecerán siempre en esta Tesis con las siglas *NPE*.

<sup>245</sup> A propósito del nombre de su madre, dice la protagonista de la adaptación: «Elle répondoit au nom de Marie, que luy avoient donné ses Maistres, et c'étoit son nom de baptesme; mais on luy eût fait plus grand plaisir de l'appeller Zara, qui estoit son nom de Mosquée,...» (*NTC*, 126)

3. Huida de Toledo.
4. Comienzan una nueva vida en Sevilla.
5. Los amantes se instalan finalmente en Madrid.

#### **IV.3.1.1. Microsecuencias narrativas en ambas novelas**

El hecho de que Scarron siga fielmente el original en lo que respecta a la disposición de la historia y, salvo el final distinto arriba señalado, no añada ninguna otra variación, nos obliga a unificar este apartado.

- 2.1. Elena/Hélène llega a Toledo una noche en el momento en que había una fiesta de disfraces.
- 2.2. Un paje, llamado Antonio de Valladolid<sup>247</sup>, empieza a cortejarla y le explica que aquella fiesta es para celebrar las bodas de su amo, un rico hombre de Castilla que se casa esa noche y que es muy amante de las mujeres.
- 2.3. Elena/Hélène lleva a su casa al paje y lo seduce. A éste se le cae la daga, que es del novio. Ella se la apropia. Él se dispone a irse.
- 2.4. Llaman a la puerta y Elena/Hélène lo encierra en un aposentillo.
- 2.5. Elena/Hélène abre a su galán, Montúfar, que se hacía pasar por su hermano, se montan en el coche de mulas en que éste había venido; también va con ellos una criada vieja, llamada Méndez, y un joven paje. Se encuentran con el novio, don Sancho de Villafañe/Dom Sanche, quien se enamora de la protagonista.
- 2.6. Ésta compra tres lutos (para ella, su hermano y el paje) y van a casa del conde de Fuensalida<sup>248</sup>, tío del novio. Le cuenta una historia falsa sobre su sobrino.

---

<sup>246</sup> El nombre de estos dos personajes se mantiene tal cual en la adaptación.

<sup>247</sup> El nombre del paje no figura en la adaptación.

<sup>248</sup> En la adaptación tampoco se dice el nombre de este personaje, sólo su título nobiliario: le comte de Fuensalide (*NTC*, 116).

2.7. Le pide dos mil ducados para meterse a monja, si no, lo amenaza con impedir que la boda se realice. Conseguido el dinero, salen para Madrid.

2.7. La huésped del mesón, viendo que no regresan, entra a los aposentos, encuentra al paje encerrado y lo libera.

3.1. Todos huyen de Toledo.

3.2. Elena, antes de dormirse, cuenta a Montúfar su pasado.

1.1. Hija de un lacayo gallego y de una esclava mora.

1.2. Su madre cumplía con las obligaciones de la Iglesia, aunque no creía mucho en Dios. Confesaba los pecados de sus amos y ella se justificaba mintiendo.

1.3. Lavaba a orillas del Manzanares. Allí era muy cortejada por otros esclavos.

1.4. Crió muy bien a un hijo de su ama y ésta, en recompensa, antes de morir la dejó libre.

1.5. Se dedicó al oficio de lavandera.

1.6. A punto de cumplir cuarenta años, se casó con Pierres/Rodrigues y trajo al mundo a Elena/Hélène.

1.7. Cambió de oficio y se dedicó a la hechicería, tercera, remediadora de virgos. Por todo ello la llamaron Celestina<sup>249</sup>.

1.8. Mientras tanto, su padre se dedicaba a beber.

1.9. Murió, en estado de embriaguez, en una plaza de toros.

1.10. Elena/Hélène tenía ya trece o catorce años y era muy cortejada por los hombres principales. Su madre la vendió tres veces por vírgen, la última a un hombre que gastó con ellas su hacienda y acabó en la cárcel.

1.11. Temiendo a la justicia se fueron a Sevilla. Por el camino fueron asaltadas por unos ladrones y su madre fue asesinada. Elena/Hélène regresó a Madrid, donde encontró a Montúfar, de quien se enamoró.

1.12. De allí pasaron a Toledo.

---

<sup>249</sup> Este último dato no aparece en la adaptación, hecho que vendría a justificar el cambio de título de la versión de Scarron y, en contrapartida, el título del original.

- 3.3. Montúfar empieza a dormirse; mientras, Don Sancho/Dom Sanche recibe una nota en la que le comunican que han robado a su tío, se sube en su caballo y se pone a buscar a los ladrones camino de Madrid.
- 3.4. Los detienen, pero, ante la belleza de Elena/Hélène, piensan que se han equivocado.
- 3.5. Ella le miente, dándole un nombre falso y diciéndole que está casada y la espera su marido.
- 3.6. Los dejan irse a Madrid.
- 3.7. Don Sancho/Dom Sanche sigue buscando.
- 3.8. Elena/Hélène, Montúfar y Méndez se visten de peregrinos.
- 3.9. Don Sancho/Dom Sanche llega a su casa y le comunican que un hermano suyo de Burgos está muy enfermo. Descansa aquella noche.
- 3.10. Al día siguiente sale para Burgos.
- 3.11. Elena/Hélène empieza a aborrecer a Montúfar y Méndez le hace ver que no le conviene.
- 3.12. Llegan a Guadarrama y Montúfar cae enfermo con mucha fiebre. Ellas le comunican que lo abandonan, pero él piensa que se trata de una broma.
- 3.13. Cuando está un poco más repuesto y ve que es verdad lo que le han dicho, va a buscarlas.
- 3.14. Las encuentra, las obliga a que le entreguen el dinero, después las ata a dos árboles y se va.
- 3.15. Don Sancho/Dom Sanche pasa por el camino y las ve atadas, reconoce a Elena/Hélène de quien se había enamorado. Pero piensa que es producto de su imaginación.
- 3.16. Cuando va a desatarlas, ve a unos cazadores ebrios riñendo y va a separarlos.
- 3.17. Vuelve para liberarlas y se admira de ver que no hay nadie. Va triste a casa de su hermano.
- 3.16bis<sup>250</sup>. Había sido Montúfar, quien, arrepentido, había decidido liberarlas. Los tres se hicieron amigos de nuevo.

---

<sup>250</sup> En las microsecuencias 3.16bis y 3.17bis señalamos la simultaneidad de las acciones en ambas novelas, y no un desvío de la adaptación.

3.17bis. Deciden huir para Sevilla.

- 4.1. Se hospedan en un mesón una legua antes de llegar a Sevilla.
  - 4.2. Al día siguiente alquila Montúfar una casa pobre, donde se alojan.
  - 4.3. Montúfar se viste con una larga sotana y sale por las calles enseñando la doctrina cristiana.
  - 4.4. Pronto gana la voluntad de todos los ciudadanos. Ocurre igual con Elena/Hélène y con Méndez.
  - 4.5. Un honrado cortesano que los conocía los denuncia públicamente.
  - 4.6. Montúfar hace un acto de humildad y le pide perdón. De este modo, todos lo ensalzan más aún.
  - 4.7. Reciben muchas limosnas y presentes. De día fingen humildad y de noche se regalan con todo lo recibido.
  - 4.8. Así, engorda y, en menos de tres años, enriquecen.
  - 4.9. Un día Montúfar golpea a su criado y éste va a denunciarlos.
  - 4.10. Elena/Hélène y Montúfar huyen a casa de una amiga.
  - 4.11. Llegan los corchetes y embargan la casa, Méndez que entra, es encarcelada, así como los criados.
  - 4.12. Son azotados. A los cuatro días, Méndez muere y los criados son desterrados.
  - 4.13. El vulgo se siente engañado.
- 
- 5.1. Elena/Hélène y Montúfar llegan tranquilamente a Madrid, ricos y casados.
  - 5.2. Cuando se aseguran de que don Sancho/Dom Sanche no está en Toledo, empiezan a salir.
  - 5.3. Montúfar permite que Elena/Hélène reciba visitas de otros hombres con el fin de ganar dinero; destaca, en particular, un rico judío.
  - 5.4. Un día Montúfar descubre que Elena/Hélène tiene un joven amante, cosa que no le gusta y la reprende en el campo.
  - 5.6. Elena/Hélène enfadada intenta envenenarlo, él quiere matarla y será él mismo asesinado por el amante.

5.7. Llega un alguacil y los prende a los dos. Él muere en la horca y Elena en garrote y es arrojada al río Manzanares.

**5.7bis. Hélène se escapa y entra en una casa, donde pide ayuda a un hombre. Éste es dom Sanche.**

5.8. Don Sancho, enterado de todo esto, vivió una vida honesta de casado y su paje se hizo religioso.

**5.8bis. Hélène engaña a dom Sanche, que se había disgustado con su mujer y se disponía a irse a las Indias.**

**5.9. Hélène y dom Sanche se van a las Indias.**

Las microsecuencias 5.7bis, 5.8bis y 5.9 -que aquí resaltamos con la negrilla-, representan la aportación de Scarron a la historia, cuyo orden aquí se nos presenta fragmentado por el descubrimiento del héroe picaresco, como hemos señalado en la numeración.

### **IV.3.2. Progresión temporal**

#### **IV.3.2.1. Orden**

En las microsecuencias hemos visto que ambas novelas presentan las mismas variaciones en el orden del relato con respecto al de la historia. Se trata de un comienzo *in medias res*, cuyo orden lineal es interrumpido por una analepsis en la que la protagonista, Elena/Hélène, descubre a Montúfar su pasado. Tras esta analepsis, el orden lineal sigue hasta el final.

En esta analepsis interna homodiegética, Elena/Hélène recuerda, no sólo su pasado sino también el de sus padres. Postponemos su estudio para el apartado del narrador.

Así como en esta analepsis se lleva a cabo la presentación de Elena/Hélène por ella misma, en otra analepsis de muy breve duración Méndez presenta, en clave burlesca, lo más destacado del pasado de Montúfar:

Verdad es que la vida que vuestra merced ha pasado ha sido tan ejemplar que tendrá la cuenta breve y fácil el despacho; y si no díganlo esto les escribanos del crimen que en Madrid quedan, que innumerables veces fueron sus coronistas, (...) También ha visitado parte de la Tierra Santa, y de paso, pues por seis años fue a Galilea, donde padeció muchos trabajos, comiendo poco y caminando siempre; (...) las muchas mujeres que ha tratado no sean vagabundas, poniéndolas a oficio y haciéndolas trabajadoras, que no solamente comían de la labor de sus manos, sino de la de todo su cuerpo. (*NPE*, 901)

Mais si l'on en croit les Historiographes du Greffe Criminel de Madrid, qui ont si souvent occupé leurs plumes à décrire vos proüesses, la vie exemplaire de vostre Seigneurie ne l'oblige pas à beaucoup de penitence. (...) le voyage que vous avez fait sur mer, où vous avez fait pendant six années entieres plusieurs choses agreables à Dieu, travaillant beaucoup, mangeant peu et voyageant tousjours, et, ce qui est de plus considerable, c'est qu'à peine vous aviez vingt ans quand, à la grande édification du prochain, vous commecastes ce saint Pelerinage. (...) que les femmes qui ont dépendu de vous, n'ayent pas esté oizeuses, ny faineantes, les faisant travailler et vivre non seulement du travail de leurs mains, mais de tout leur corps. (*NTC*, 145-146)

Esta analepsis rompe momentáneamente el orden lineal, pues se produce en el momento en que Elena/Hélène y Méndez reprochan a Montúfar el trato tiránico que les ha dado. Se completa así la presentación de los dos personajes principales.

Aparte de esta analepsis, hemos de hacer mención de otra que no está señalada en la microsecuenciación, debido a que se trata de un ardid de la protagonista para conseguir extorsionar al tío de Don Sancho; es, por lo tanto, de su invención y no altera el orden, aunque sí el curso de la historia:

Cuando vuestra merced, por mi desdicha, este verano pasado envió a ese caballero a nuestra tierra, me vio en una iglesia, adonde, si fuera verdad lo que él me dijo los dos nos pudiéramos quedar en ella(...) aguardó a que yo estuviese dentro, y quitándole las llaves cuando le pareció ocasión, se hizo dueño de las puertas: donde, con una daga que me puso a los pechos, alcanzó con villana fuerza lo que no había podido con blanda cortesía; para cuyo efecto, cuando me vio rendida, dejó caer la daga en el suelo. (...) supe que este caballero estaba tan lejos de poner los ojos en su obligación, que se casaba; y así vine con la mayor diligencia que he podido a dar parte a vuestra merced, para que antes que salga desta pieza, me dé para entrarme monja -o en dinero de presente o en joyas que lo valgan- dos mil ducados: (*NPE*, 891-892)

Quand vous l'envoyastes à Leon, le Printemps passé, il me vit dans une Eglise et me dit d'abord des choses telles que, si elles eussent esté vrayes (...) il me mit son poignard à la gorge et, voyant que ma vie m'estoit moins chere que mon honneur, à l'aide du complice de son crime, il me prit par force ce qu'il n'eust jamais obtenu par ses cajolleries. (...) j'ay appris que vostre Neveu estoit si éloigné de reparer le tort qu'il m'avoit fait, qu'il estoit prest de se marier en cette ville. Je suis venuë en la plus grande diligence que j'ay pû, afin que, devant que je sorte de vostre chambre, vous me donniez en argent ou en pierreries deux mille escus pour me rendre religieuse. (*NTC*, 121-123)

Como hemos podido constatar, el narrador de la adaptación no lleva a cabo ninguna variación en el tratamiento del orden del relato con respecto a la historia. Ambas novelas presentan un orden lineal interrumpido por las analepsis que acabamos de citar.

#### **IV.3.2.2. Duración**

En estas novelas el movimiento predominante en el apartado de la duración es la escena; no obstante, nos referiremos también al sumario, a la pausa descriptiva y a la elipsis, que nos ayudarán a descubrir el ritmo del relato.

#### IV.3.2.2.1. Sumario

Los sumarios no son apenas importantes, debido a que las novelas no ocupan un amplio período de tiempo. Aparte de las analepsis citadas, en las que también la protagonista resume a Montúfar su pasado, podemos encontrar los siguientes sumarios:

El primero afecta a la estancia en Sevilla, que es resumida del siguiente modo:

Empezó luego a gozar de una vida poltrona, porque a porfía y haciéndolo pendencia le llevaban a comer cada día a sus casas el Veinticuatro, el Caballero, el señor de título, el asistente, el canónigo. Fingía también tener grande sencillez de corazón; si le preguntaban su nombre, respondía: «el jumentillo, la bestezuela, el muladar, el lobo hediondo, el inútil.» (...) Dábanle limosnas liberalísimas, recogiendo Elena y Méndez, por su parte otras muchas, de no menor cantidad, porque era en la virtud igual la opinión. (NPE, 907)

Dès ce temps-là, il commença de mener la vie du monde la plus heureuse. Le grand Seigneur, le Cavalier, le Magistrat et le Prelat l'avoient tous les jours à manger, à l'envy les uns des autres. Si on luy demandoit son nom, il respondoit qu'il estoit l'animal, la beste de charge, le cloaque d'ordures, le vaisseau d'iniquitez et autres pareils attributs, que luy dictoit sa devotion estudiée. (...) Il ne se faisoit plus d'aumosnes dans Seville qui ne passassent par ses mains ou par celles d'Helene et de Mendez... (NTC, 157)

Se trata de una parte del sumario que resume la vida hipócrita que llevan los personajes en dicha ciudad, pasaje en el que posiblemente Scarron se centró a la hora de poner el título a su novela.

El siguiente sumario nos resume la actividad de Elena en Madrid, así como la resignación con que Montúfar la acepta:

Obligóse Montúfar, cuando se dio por esposo de Elena, a llevar con mucha paciencia y cordura -como marido de seso y, al fin, hombre de tanto asiento en la cabeza- que ella recibiese visitas; pero con un ítem: que habían de redundar todas en gloria y alabanza de los cofres (...) El señor, el amado esposo, no faltaba a lo capitulado: antes con su mucha modestia animaba a los amantes cobardes que se atreviesen, y los traía de la mano hasta dejallos sentados con su mujer en el mismo estrado. (...) se ponía siempre una seña en la ventana: alzaba los ojos desde la esquina de su calle, no con pequeña pesadumbre y miraba lo que el índice señalaba; y si no había lugar de entrar, alegrábase infinito considerando que aquello era todo acrecentar hacienda... (NPE, 910)

Son cher Mary se tenoit religieusement aux clauses de son contract: il encourageoit les amants timides de sa femme par ses douces façons de faire et les luy menoit comme par la main, accommodant et discret à tel point qu'il feignoit tousjours quelque affaire pressée pour les laisser seuls avec elle. Il ne faisoit connoissance qu'avec des hommes riches et de despende, et n'entroit jamais dans sa maison qu'il n'eust esté assuré par un signal qui paroissoit à la fenestre, lors que la maistresse du logis estoit empeschée, qu'il y pouvoit entrer sans rien gaster, et si le signal luy en deffendoit l'entrée, il s'en alloit, gay comme une personne de qui les affaires se font en son absence, passer une heure de temps dans quelque academie de jeu, où tout le monde le caressoit à cause de sa femme. (NTC, 166)

La savia burlesca de ambos narradores aflora en estos sumarios en los que ofrecen el retrato del marido utilitario y, por lo tanto, resignado a los devaneos de su mujer.

#### IV.3.2.2.2 Pausa

La total ausencia de descripción es una característica de estas dos novelas en las que los personajes se nos muestran a través de sus hechos, de su discurso y del discurso del propio narrador. Son, pues, novelas de la acción y de la palabra; pero no de la descripción.

La única pausa descriptiva la encontramos, no obstante, al inicio de las novelas, en donde, tras un elogio a la ciudad de Toledo, sigue la descripción de la protagonista. Veamos este fragmento:

...mujer de buena cara y pocos años, que es la principal hermosura; tan sutil de ingenio, que era su corazón la recámara de la Mentira, donde hallaba siempre el vestido y traje más a su propósito convenientes. (...)

Eran sus ojos negros, rasgados, valentones y delincuentes: tenían hechas cuatro o cinco muertes, y los heridos no podían reducirse a número; (*NPE*, 885)

Cette femme estoit belle, jeune, artificieuse et si ennemie de la verité qu'il se passoit des années entieres sans que cette vertu parust une fois seulement dans sa bouche, et, ce qui est de plus merueilleux, c'est qu'elle ne s'en trouva jamais mal; (...) Ses yeux estoient noirs, vifs, doux, bien fendus, braves de la derniere bravoure, quoy que grands fanfarons, convaincus de quatre ou cinq meurtres soupçonnez de plus de cinquante qui n'estoient pas encore bien verifiez; et, pour les miserables qu'ils avoient blessez, le nombre ne s'en pouvoit pas imaginer. (*NTC*, 111-112)

Retratato físico y moral de la protagonista, en absoluto elogioso, y que anticipa el desarrollo de la acción. Es importante señalar el hecho de que sea ésta la única pausa descriptiva que encontramos en las dos novelas; por otra parte, su situación al inicio de la narración anuncia al narratario que se encuentra frente a un relato picaresco en el que va a predominar el juicio crítico del narrador sobre la actitud de los personajes, según hemos podido apreciar en el tono de la descripción.

#### IV.3.2.2.3. Elipsis

Tanto las elipsis explícitas como las implícitas se encuentran en el interior de los sumarios a los que añaden la sensación de rapidez deseada. Vamos a estudiar solamente las elipsis explícitas, en las que se indica el tiempo transcurrido hasta ese punto:

En ese tiempo que ya ella estaba cerca de cumplir una cuarentena de años, se casó con el buen Rodríguez, aquel mi honrado padre que Dios haya perdonado; (*NPE*, 894)

Elle pouvoit avoir quarante ans quand elle se maria avec mon pere, le bon Rodrigues. (*NTC*, 129)

J'avois six ans quand un Prince fit habiller cent laquais de livrées pour paroistre en un combat de Taureaux: (*NTC*, 129)

Ya yo era mozuela de doce a trece y tan bien vista de la corte, ... (*NPE*, 895)

Ma beauté, quelque temps apres, commença à faire parler de moy. (*NTC*, 129)

En estas elipsis conocemos, por la edad de la protagonista y de su madre, el tiempo que Elena resume en su narración.

Ya casi al final de las novelas volvemos a encontrar dos nuevas elipsis explícitas en las que descubrimos el tiempo que los personajes llevan en Sevilla:

En menos de tres años, enriquecieron, porque demás de los regalos y dádivas... (*NPE*, 908)

En trois ans qu'ils tromperent les yeux de tout le peuple de Seville, recevant des presens de tout le monde... (*NTC*, 162-163)

Como podemos constatar, las novelas se caracterizan por la ausencia de indicaciones temporales, con lo que el tiempo queda representado de una manera bastante vaga y difusa y sólo de vez en cuando tenemos constancia de ese paso del tiempo, cuya duración exacta desconocemos.

Es, pues, la vaguedad temporal la que hace que sea la escena el movimiento narrativo más característico de ambas novelas, como vamos a ver a continuación.

#### **IV.3.2.2.4. Escena**

En medio de digresiones moralizantes, las escenas contrastan por la caracterización psicológica de unos personajes cuyo comportamiento es totalmente opuesto al tono de la digresión. En este apartado merece ser destacada la casi sistemática reducción de los diálogos del original, que, en la adaptación, el narrador transpone en estilo indirecto. Ello resta dramatización a la adaptación y le confiere un ritmo más rápido.

A manera de ejemplo, podemos citar el diálogo que Elena/Hélène mantiene con el joven paje que se enamora de ella y que, en la adaptación, termina en una caricatura de éste:

Tan abrasado estaba del fuego desta nueva Elena nuestro Antonio, ya segundo Paris, que con tales pensamientos se entretenía. Acompañóla hasta su posada y ella hízole entrar; rogóle favoreciese una silla, y al obedecella él y sentarse, cayósele la daga de la vaina, y si no acudiera el remedio con prontitud, estuvo acerca de clavarse en ella, pero volviéndola a su lugar, dijo:

-Cualquier daño que me sucediera, justamente lo merecía, pues ya que esta noche tuve enojo de ponerme un aderezo de espada y daga de los muchos que tiene el desposado, escogí este, que se le dio el mal aconsejado viejo (...)

-¡Ay Jesús -dijo ella-: hame querido dar vuestra merced pesadumbre! ¡Ténganme, tengan, tenganme que me cairé muerta! A fe que se me ha ausentado el alma, y más lejos de lo que parece!. Quítese esa daga luego, que no quiero que, por lo menos esta noche la traiga consigo! (NPE, 888)

Il sentoit des tressaillemens de joye, qui luy faisoient faire de temps en temps des actions de fou, et il concludoit en luy-mesme qu'il ne falloit jamais deseperer de sa bonne fortune, quelque miserable que l'on fust. Helene, arrivée dans sa chambre, fit donner le meilleur siege au Page. Il estoit si estourdy de son bonheur que, s'estant voulu asseoir devant qu'estre en mesure, il avoit donné du cul en terre, répandu son manteau, son chapeau et ses gans par la place, et s'estoit quasi percé le corps de son poignard, qui estoit sorty hors du fourreau lors qu'il tomba. Helene l'alla relever, faisant la furieuse comme un Tygresse à qui on a enlevé ses petits; (NTC, 115)

Nos resulta bastante difícil comentar estas escenas sin referirnos al alto grado de implicación de sus respectivos narradores, quienes, por diferentes caminos consiguen una ridiculización del paje.

En efecto, el narrador del original juega con el arquetipo literario de la belleza de Elena<sup>251</sup> como causa desencadenante de muchos males y fuerza la referencia hasta comparar al joven paje con Paris haciendo así una caricatura. El narrador de la adaptación lleva a cabo una descripción del estado psicológico en el

---

<sup>251</sup> «...nuestra Elena, más hermosa que la griega y más liviana -que en lo uno y en lo otro, aunque vino tantos años después, la pasó muy adelante-...» (NPE, 887)

que se encuentra el paje a causa de su enamoramiento y hace de él el primer personaje burlesco; en este sentido, realiza una prolongación de los gestos del original e inventa toda una cascada de acciones que desembocan en la caída<sup>252</sup> del personaje. La hipérbole con la que se compara la furia de Hélène produce una visualización de sus gestos ante el narratario.

La siguiente escena es la que narra el momento en que Elena/Hélène, Méndez y Montúfar llegan enlutados ante el tío de don Sancho.

Hicieron al enfermo tres reverencias, todas por un compás: la primera, al entrar por la puerta; la segunda, en medio del aposento; y la tercera, al tiempo de tomar las sillas. (*NPE*, 890)

Dés la porte, ils salüerent le vieillard malade de trois profondes reverences, sans y compter celle du petit lacquais, qui ne fit la sienne rien qui vaille. Au milieu de la chambre, autres trois reverences, toutes d'un mesme temps, et autres trois devant que de prendre des sieges, ... (*NTC*, 118)

De nuevo el tema de la reverencia aparece en Scarron como un motivo recurrente. Se trata de un gesto que, exagerado y repetido, aporta una pincelada satírica a esta escena que es así caricaturizada por este narrador burlesco.

Un poco más adelante, el llanto constituye objeto de repetición y de exageración y hace de la parte final de la escena una sucesión de movimientos que culmina con la mesadura de los cabellos por parte de Méndez.

... la anciana vieja, que le pareció empezar por donde la compañera acababa, acometió con tanto brío que mal año para lo que la otra había llorado. (...) Advirtió que sería de mucho efeto para el auditorio acudir al ademán de los cabellos, y tirando de uno de

... la vieille Mendez, qui jugea à propos de reprendre le chant lugubre où l'autre l'avoit laissé, commença à pleurer et sanglotter avec tant de vigueur que ce fut malheur et honte pour Helene de ne s'estre pas assez affligée. La vieille ne

---

<sup>252</sup> Un poco más abajo el narrador habla del «naufraige» (*id.*) del paje, lo que produce un nuevo efecto burlesco y, además, adelanta la total derrota de este personaje, ridiculizado así por su fácil enamoramiento de Elena.

ellos que traía postizos toda la vida para hacer más al vivo semejantes pasos, pareció que los arrancaba a manojos... (NPE, 890)

s'en tint pas là: pour avoir sur Helene l'avantage d'avoir bien fait, elle crut qu'une poignée ou deux de cheveux ne feroient pas un petit effet sur l'auditoire. Aussi-tost dit, aussi-tost fait: elle fit un grand degast dans sa teste; mais la verité est qu'il n'y alloit rien du sien et qu'il n'y avoit pas un seul cheveu qui fust de son crû. (NTC, 119-120)

Se trata de una cascada de acciones que contribuyen a redondear el retrato de Elena/Hélène y de Méndez, cuya hipocresía es constantemente puesta en evidencia por los comentarios del narrador, quien afina especialmente en la metáfora «le chant lugubre» con la que consigue un inesperado choque burlesco y que podría adaptar la comparación del original «haciendo todos tres una capilla que se pudiera alquilar, si fuera el tiempo del Cid Ruydías<sup>253</sup>, para plañir difuntos» (*Id.*).

El efecto que producen todos estos movimientos en el absorto espectador es motivo para que el narrador de la adaptación desate su rica imaginación burlesca en los siguientes términos:

El miserable oyente humedeció también la cara, y esforzándose para hablarlas, las conjuró... (NPE, 890)

Le vieillard se desesperoit de voir tant pleurer et de ne pouvoir apprendre pourquoy. Il pleuroit aussi selon ses forces, sanglottoit aussi vigoureusement que pas un de la compagnie, et conjuroit par toutes les puissances du Ciel les Dames affligées de moderer un peu leur affliction... (NTC, 120)

---

<sup>253</sup> Esta alusión satírica al folklore histórico-literario español no se conserva en la adaptación, a pesar de que el Cid formara parte del referente del narratorio, gracias al éxito de la obra de Corneille.

El resultado es una ridiculización del marquis de Villefagnan quien es contagiado por los personajes y repite tras ellos sus gestos.

La siguiente escena de interés para nuestro estudio lleva igualmente a una ridiculización de don Sancho/Dom Sanche, sobrino del marqués, ridiculización que es mucho más fuerte en la adaptación:

Volvió don Sancho, con esto, a los árboles, prisión de aquellas desconsoladas señoras, pero ya no las halló en ellos (...) Dejando al caballo, se puso en tierra, y abrazándose al árbol donde a Elena vio atada, dijo:

«¡Oh tronco dichoso! .Oh mil veces planta bienaventurada, pues mereciste que los hermosos brazos te ciñesen, de aquella a quien amo sin conocella y la conozco solamente para amalla! (...)» Suspenso destes tristes discursos se hallaba el miserable amante y desdichado cazador... (NPE, 904-905)

Dom Sanche repoussa son cheval vers le bien-heureux arbre qui luy gardoit l'idole de son coeur; mais il fut bien estonné de n'y trouver plus ce qu'il cherchoit. (...) Mais comme Don Sanche estoit Poëte et mesme Poëte plaintif, il n'eut pas la mesme indifferance pour cét arbre insensible (...) «O tronc bien-heureux! puis que tu as esté embrassé par celle que j'ayme sans la connoistre et que je ne connois que pour l'aymer (...)» Cependant que l'honneste Gentil-homme se consommoit en regrets inutiles, ou, si vous voulez, en regrets poëtiques, qui sont bien de plus grande importance que les autres... (NTC, 153-154)

En esta escena se presenta en el original el prototipo del caballero enamorado, del que se aprovecha el narrador de la adaptación para hacer el héroe burlesco por excelencia, cuya conducta es ridiculizada hasta el final.

La siguiente escena es la que da nombre a la adaptación y nos muestra a Montúfar haciendo un duro acto de hipocresía, al mismo tiempo que el narrador hace una sátira del pueblo y de su fácil credulidad:

-¡Lugar, por caridad! ¡Déjenme llegar, por amor de Nuestro Señor! ¡Sosiéguese, por la Limpieza de la Virgen!

Como todos le respetaban y su voz tuviese fuerza en las almas tan particular que obedecían su consejo (...) «Yo soy el malo, yo el pecador, yo el que jamás hizo obra de que se pagasen los ojos de Dios; pensáis, aunque me veis así, que no he sido toda mi vida un ladrón vil, con mal ejemplo de la república y grave daño de mi alma?: pues estáis engañados; contra mí vienen bien las saetas, desnudad para mí las espadas y tiradme a mí las piedras»(...) Como este acto de humildad se representó a la vista de tanta gente, alzó la plebe la voz, entonaron los muchachos el grito:«¡..Santo, santo! (NPE, 907)

«Je suis le méchant, disoit-il à ceux qui le voulurent entendre, je suis le pecheur, je suis celuy qui n'ay jamais rien fait d'agreable aux yeux de Dieu. Pensez-vous, continuoit-il, parce que vous me voyez vestu en homme de bien, que je n'aye pas esté toute ma vie un larron le scandale des autres et la perdition de moy-mesme? Vous estes trompez, mes freres; faites-moy le but de vos injures et de vos pierres, et tirez sur moy vos espées» (...) Le peuple le regardoit avec admiration et les enfans crioient apres luy «au saint, au saint», comme ils eurent crié au renard apres son ennemy, s'ils l'eussent trouvé dans les ruës. (NTC, 159-160)

El comentario final del narrador de la adaptación desborda los límites de la escena y pone en evidencia la estulticia del pueblo frente a la astucia de Montúfar.

Según hemos podido ver en este apartado, el ritmo de las dos novelas se mantiene lento de manera constante, debido a que nos encontramos ante relatos en los que predomina la escena y la digresión del narrador.

### **IV.3.2.3. Cronotopo**

El tiempo representado en las dos novelas es un tiempo biográfico, cerrado en el original y abierto en la adaptación; es decir, que en la novela original llegamos con el final al término de la vida de los protagonistas; mientras que en la adaptación,

el narrador prefiere un final distinto y no da por concluido el tiempo biográfico de los protagonistas.

El hecho de que se trate de novelas de tema picaresco nos sitúa ya, de entrada, frente a unos personajes caracterizados por la gran movilidad espacial a la que los obligan sus continuas tretas. El espacio va a desempeñar, pues, un papel determinante en estas novelas, ya que representa en cada nueva ocasión un refugio en el que los personajes podrán mantenerse a salvo. Sin embargo, hemos de destacar el carácter puramente referencial tanto del espacio como del tiempo en estas novelas, lo que constituye una constante en la narrativa de la época.

En un marco espacio-temporal de estas características, los personajes deambulan inalterables, movidos sólo por el timo como único medio posible de subsistencia.

El hecho de que las novelas terminen de diferente manera nos indica una finalidad distinta por parte del narrador, que analizaremos en el apartado dedicado a éste.

Conviene destacar que las etapas de la vida de los protagonistas quedan definidas por los lugares por los que atraviesan.

Las aventuras se siguen en el tiempo de manera ininterrumpida y en ellas descubrimos a unos personajes marginales que huyen continuamente de la sociedad que los rodea. Esta huida la podemos analizar bajo el aspecto cronotópico y en este sentido vamos a estudiar las unidades espacio-temporales que hemos encontrado en las novelas.

El lugar elegido para el comienzo de la acción es la ciudad de Toledo, que es elogiada en *La Hija de Celestina*, siguiendo una fórmula bastante frecuente en las novelas de la época:

A la imperial Toledo, gloriosa y antigua ciudad de España, tan gloriosa que la reina a quien hacen corte los serafines la ennobleció con visitalla, dejando por testigo la piedra donde puso sus plantas -a quien la fe y piadosa religión de sus católicos ciudadanos devotamente reverencia-, y tan antigua que la soberbia del romano Imperio no la juzgó por

indigna de ser asiento de su silla las veces que sus príncipes vinieron a España, llegó una mujer llamada Elena... (NPE, 885)

Esta larga serie de elogios constituía, sin duda, un referente para el receptor español, y no así para el francés, motivo por el cual el narrador de la adaptación lo resume con una sola frase: «Tolède, ville d'Espagne la plus ancienne et la plus renommée» (NTC, 111).

En este espacio así presentado va a tener lugar el primer **cronotopo** que podemos denominar **de la fiesta**, en el que se nos presenta a la protagonista que llega a la ciudad en fiestas, con motivo de las bodas de Don Sancho/Dom Sanche. También, por contraste, descubrimos el mundo del hampa donde Elena/Hélène se ubica y, aprovechándose de la fiesta, entra en contacto con un joven paje del que sacará partido para urdir su primer plan.

Tramado éste, el siguiente **cronotopo** es el **de la huida** junto con Montúfar, Méndez y un joven paje; la calle pasa a ser ahora un lugar más seguro y es, además, el lugar en el que se produce el fugaz encuentro entre Elena/Hélène y el novio, quien se enamora de ella.

La llegada a casa de Don Rodrigo de Villafañe/le marquis de Villefagnan marca el inicio de un nuevo **cronotopo** que podemos denominar **de la visita** en el que hemos de destacar el falso relato que hace Elena/Hélène de una parte de su pasado y que plantea la dialéctica entre lo fingido y lo verdadero tan característica de la temática barroca. Conseguido su propósito, los personajes salen rápidamente de Toledo, lo que conlleva el paso a otro nuevo **cronotopo de la huida**: esta vez el camino hacia Madrid es el lugar más seguro y se presta, además, a que la protagonista cuente a Montúfar su pasado.

El siguiente es el **cronotopo de la búsqueda** y es protagonizado por Don Sancho/Dom Sanche, quien se pone en camino con el fin de encontrar a las personas que han extorsionado a su tío. El camino es para unos el lugar de la huida y para Don Sancho/Dom Sanche el lugar de búsqueda que se convierte en el encuentro de la mujer de quien se había enamorado.

El siguiente es el **cronotopo doble de la huida y de la traición**: por una parte, los protagonistas, habiéndose encontrado con Don Sancho/Dom Sanche, huyen de él hacia Burgos, pero disfrazados de peregrinos. Por otra, en esta nueva huida Elena/Hélène y Méndez traicionan a Montúfar, pues, tras haberlo burlado, deciden dejarlo abandonado cuando él está enfermo en la cama. De este modo, llegan a una nueva huida.

Recuperado Montúfar, se pone en camino; se inicia así el nuevo **cronotopo doble de la búsqueda y de la venganza**. Otra vez, el camino es el lugar de búsqueda y, en este caso, de rápido encuentro y castigo de Elena/Hélène y Méndez a quienes Montúfar deja atadas a un árbol.

El siguiente es el **cronotopo del camino**, protagonizado por Don Sancho/Dom Sanche que va hacia Burgos a ver a su hermano. El camino es siempre para este personaje un lugar en el que se encuentra con Elena/Hélène; le produce, pues, un agradable, aunque fugaz, momento.

A él le sigue el **cronotopo de la reconciliación y del cambio de camino**; en él vemos a Montúfar reconciliarse con Elena/Hélène y Méndez, se crea un clima de regocijo y deciden cambiar de rumbo hacia Sevilla, por miedo a encontrarse de nuevo con Don Sancho/DomSanche.

Llegamos así al **cronotopo de la falsa devoción** que tiene lugar en Sevilla y que se extiende durante casi tres años. Éste es el único cronotopo del que tengamos una indicación aproximada en cuanto a su duración. Su final está marcado por el inicio del **cronotopo del ajusticiamiento y de la nueva huida**: en efecto, el hecho de que Méndez sea ajusticiada produce un nuevo temor en Elena/Hélène y Montúfar, quienes deciden huir, esta vez, a Madrid.

La llegada a Madrid da comienzo al **cronotopo de la nueva vida conyugal** en el que el matrimonio se utiliza como un recurso para ocultar la codicia y la falsedad de ambos. El final definitivo de Elena y Montúfar en la novela original está en el **cronotopo de la muerte**, en el caso de Montúfar por asesinato, y en el caso de Elena por ajusticiamiento público en el Manzanares.

El narrador de *Les Hypocrites* prefiere un final totalmente novelesco e inventa un nuevo **cronotopo de la huida de Hélène y Dom Sanche**, esta vez a las Indias.

El estudio del cronotopo en las novelas podemos sintetizarlo en un doble movimiento alternante que va del delito a la huida o, del espacio fijo al espacio itinerante, si atendemos al lugar en que cada una de las dos acciones se lleva a cabo.

### **IV.3.3. El narrador**

Estas novelas están caracterizadas por la fuerte presencia del narrador primero quien, con sus amplias digresiones, interrumpe la narración. El hecho de que se trate de relatos picarescos hace que la voz de éste tenga un carácter moralizador, que es constante en el original. Dicha labor moralizadora la expone el narrador mediante la ironía, la parodia y el estilo burlesco, que se mantienen casi constantemente, según ya hemos podido constatar. Por su parte, el narrador de la adaptación introduce a veces disonancias burlescas que contrastan con este pretendido fin moral, así como un final distinto al del original, según ya hemos podido ver.

Con respecto al estatuto del narrador, se trata en ambos casos de dos narradores: un narrador primero extra-heterodiegético que narra la historia desde una focalización cero y al que pertenece todo el relato primero, y un narrador intra-homodiegético que narra en primera persona y que es el responsable de la analepsis interna arriba citada.

En este apartado vamos a analizar simultáneamente el discurso del narrador primero, que está centrado fundamentalmente en la crítica del mundo de los truhanes y de las prostitutas, y el discurso del narrador segundo. Al narrador primero corresponde la narración primera que es la que ocupa la mayor parte del relato.

A pesar de que ya se han citado algunos pasajes descriptivos del inicio en los que, a través de los adjetivos sobre todo, descubrimos su fuerte presencia, en el caso de la adaptación podemos recordar una intervención burlesca del narrador para referirse al que era el mejor consejero para las *précieuses*: el espejo:

Elle ne prit jamais avis de personne sur sa coëffure, et son seul miroir estoit à la fois son conseil d'estat, de guerre et de finance. (NTC, 112)

Esta pequeña salida de tono haría sin duda al narratario sentirse incluido en esta referencia cultural.

El universo social recreado en estas novelas es el de los bajos fondos de Madrid y de Sevilla. Ésta constituye la principal característica de la novela picaresca, es decir, la ascensión de los desclasados a la categoría de protagonistas que están marcados por su doble condición plebeya y urbana, lo que los sitúa a la vez fuera y dentro del ideal ético e institucional<sup>254</sup>. Es precisamente en este contexto en el que hemos de entender y justificar el fuerte moralismo de este tipo de narraciones. En este sentido podemos citar el discurso en el que se hace una crítica del grupo social de los pajes:

...a cuyo olor iban mozuelos verdes y antojadizos, destos que ponen su felicidad más en que se sepa que no en que se sea; «dígame, aunque con una rodela y un estoque de que nunca se haga»; gente que por siete palmos, yendo trece en cuadrilla, hicieron volver las espaldas a un corchete mulato y zurdo, pregonan valentía y piensan que tienen jurisdicción sobre las vidas de sus vecinos; persuádanse a que todo lo matan: a las mujeres con su amor, y a los hombres

Plusieurs braves, ou plustost batteurs de pavé, estoient sur leurs voyes: j'entens parler de ces faineants dont les grandes villes sont pleines, qui ne se soucient pas que leurs bonnes fortunes soient vrayes, pourveu qu'elles soient cruës telles ou du moins mises en doute, qui n'attaquent jamais qu'en troupe et tousjours avec insolence, et que, en vertu de leur bonne mine et d'une estocade qui use

---

<sup>254</sup> Vid. Cavillac, (1994:16-17).

con su rigor... (*NPE*, 888)

leurs chausses, croyent avoir  
jurisdiction sur les vies d'autrui et faire  
mourir toutes les femmes d'amour et  
les hommes de peur. (*NTC*, 112-113)

Comprobamos que se trata de discursos muy similares, aunque presentados de manera diferente. El empleo de la primera persona por el narrador de la adaptación hace de su digresión una crítica más personal y acerada contra este grupo de social característico de las ciudades.

Frente a esta digresión de carácter realista, descubrimos el espíritu burlesco del narrador que aflora sobre todo en las comparaciones:

...le marié, masqué comme les autres, rencontra le carosse d'Helene et vit cette dangereuse  
Estrangere, qui luy sembla Venus en portiere ou le Soleil courant les ruës. (*NTC*, 117)

En esta comparación que establece Don Sancho con Héléne se produce un contraste no sólo entre la realidad y el segundo término de la comparación, sino también en el modo de calificar a Venus. Así se inicia el proceso de degradación de Don Sancho, segundo personaje burlesco y sobre el que el narrador vertirá sucesivas críticas.

En la novela de Salas Barbadillo encontramos un narrador cuyo enérgico yo se deja sentir a lo largo de la narración en una larga serie de digresiones moralizantes de las que el narrador de la adaptación se apropia, ya reproduciéndolas íntegramente, ya resumiéndolas.

Así, podemos citar la larga reflexión sobre la vida del pícaro:

Este oficio miserable -que con tanto estudio y peregrina diligencia infinitos aprenden- de robar lo ajeno tiene una larga condición extraña en que de los otros mucho se aparta, y es que a los demás lo que ordinariamente les sucede es que sus profesores viven tantos años en ellos que, vencidos de la edad, viéndose inútiles para el trabajo, los dejan porque les faltan fuerzas y no vida; (...) Hombre, ¿es posible que, cuando no tengas ojos para ponellos en el respeto que a Dios debes, pisando la honra que tus padres te comunicaron (...) que quieras más la bajeza de un vicio que veinte años de vida que te quita un verdugo? Locuras tiene el mundo y naide hay en él tan bien aconsejado que deje de alcanzar su parte; pero esta es, sin duda, la más ciega y a quien aun no ampara ni disculpa la flaqueza natural, si no es en el último extremo. (*NPE*, 892-893)

Ceux qui font profession de dérober et qui en tirent toute leur subsistance, ne craignent point Dieu et ont tousjours à craindre les hommes. Ils sont de tous païs et ne sont de pas un, et n'ont jamais de demeure assurée. Aussi-tost qu'ils ont mis le pied en un lieu, ils y profitent le plutost qu'ils peuvent avec un seul et se broüillent avec tous les autres. Ce mal-heureux mestier, qui s'apprend avec tant de travail et de diligence, est different des autres en ce que l'on les quitte, apres y avoir vieilly, faute de forces, et celuy de dérober ne se quitte presque jamais que dans la jeunesse et faute de vie. Il faut que ceux qui l'exercent y trouvent bien des charmes, puisqu'ils hazardent pour eux un grand nombre d'années, que leur oste tost ou tard le Bourreau. (*NTC*, 124-125)

En esta cita podemos destacar la ausencia en la novela de Scarron de la larga interrogación en la que se interpela directamente al pícaro sobre el respeto a Dios y la honra de los padres. Hecho que nos sitúa frente a un narrador bastante menos moralista.

En este momento la narración primera se ve interrumpida por la voz del narrador segundo, Elena/Hélène<sup>255</sup>, quien cuenta en primera persona su pasado a Montúfar; su discurso se produce en la intimidad y con el expreso deseo de entretener a Montúfar la noche en que huían de Toledo y constituye un relato

---

<sup>255</sup> Conviene recordar las analepsis que hace la protagonista ante el tío de Don Sancho, para conseguir extorsionarlo. Se trata igualmente de relatos intra-homodiegéticos (*NPE*, 891-892; *NTC*, 121-123) en los que la protagonista inventa de qué manera «el verano pasado»/«de Printemps passé» Don Sancho/Dom Sanche le robó su virginidad.

segundo. De este modo el narrador primero abdica su papel en otro narrador quien va a relatar de manera ingenua y cínica su pasado desde una focalización interna. Es precisamente esta toma de palabra escandalosa la que constituye la base de la autobiografía picaresca.

No vamos a abordar aquí el estudio del género picaresco, pues excede los límites que nos hemos marcado para este trabajo; nos limitaremos sólo a comentar los rasgos más destacados del discurso de la protagonista en ambas novelas.

En primer lugar, hemos de decir que se trata de un discurso que toma como premisa la sinceridad de su emisor y pretende dar una amplia explicación sobre su origen, lo cual podría justificar su condición actual. Esta analepsis está concebida a la manera de una confesión y es narrada con todo verismo, según explicita la protagonista de la adaptación:

Je te dirois bien que je suis de bonne maison et me donnerois bien un nom illustre, comme fait aujourd'huy la plus-part du monde; mais je veux estre avec toy si sincere que je te decouvriray jusqu'aux moindres deffauts de ceux qui m'ont mise au monde. (*NTC*, 125-126)

Esta pequeña digresión añade realismo al relato y, de entrada, autoexcluye a la protagonista de la buena sociedad. Más adelante, se nos dibuja la figura de una pícara, cuya ascendencia ya no es judía, sino morisca, por línea materna. En cuanto al padre, sólo se nos dice que era gallego, motivo por el cual fue elegido por su madre:

Pareció bien en su mocedad, y tanto que más de dos de las cruces verdes y rojas desearon mezclar sangres, ofreciéndole la libertad; pero ella, que con natural odio, heredado de sus mayores, estaba mal con los cristianos, se excusó de no juntarse con ellos, y así hizo desto firme voto a su Profeta, que observó rigurosamente, exceptuando los gallegos, por parecelle que entre ellos y los moriscos la diferencia no es considerable. (*NPE*, 893)

Este dato acerca del origen morisco de Celestina -cuyos padres, además, habían sido quemados por la Inquisición de Toledo- da un cierto realismo al relato picaresco, ya que Salas Barbadillo se hace eco de la nueva situación de comienzos

del siglo XVII, momento en el que el judeoconverso deja de ser el principal enemigo; su lugar lo ocupa ahora el morisco o el extranjero en general<sup>256</sup>.

Acorde también con la moda picaresca de eliminar el patronímico ancestral del padre, con el fin de borrar las huellas de su identidad, la novela original se nos presenta, ya en el título, fiel a esta tendencia. Cosa que contrasta con el título de la adaptación en el que no se nos revela el carácter picaresco de la obra.

El discurso de ambas protagonistas es bastante similar en su esencia; sin embargo, hay ciertos detalles que los hacen a veces diferentes. Así, por ejemplo, podemos citar una explicación que da Hélène sobre cómo ella conocía los secretos de su madre al confesar:

Vous estes peut-estre en peine de sçavoir comment je suis informée d'un secret si particulier et vous pouvez bien penser que ce n'est pas de ma mere que je le sçay; mais je suis fort curieuse de mon naturel et, toute jeune que j'ay esté, ma mere ne s'est jamais confessée que ne ne me sois approchée d'elle le plus que j'ay pô, pour entendre sa confession. (*NTC*, 126-127)

Se trata de un deseo de verosimilitud que no aparece en el original.

Una alusión eufemística desvela un poco más abajo la ironía de la protagonista al hablar de su madre:

...elle fut d'une ame si reconnoissante envers ses Maistres que, pour les recompenser en quelque façon de la peine qu'ils avoient euë à la nourrir dès sa jeunesse, elle faisoit tous les ans ce qu'elle pouvoit pour leur donner un petit esclave, masle ou femelle. (*NTC*, 127)

Entre los oficios de su madre, destaca el de hechicera que es también objeto de una alusión burlesca en la que sobrevalora sus cualidades diabólicas:

...en peu de temps, elle y acquit de si belles connoissances et se mit en tel credit dans la cour des tenebres que les Demons de la plus grande reputation ne se fussent pas tenus pour de bons Diables, s'ils n'eussent fait amitié avec elle. (*NTC*, 128)

---

<sup>256</sup> *Vid.* Cavillac, (1994: 41).

Redundando en los méritos de su madre (lavandera, tercera, remediadora de virgos y bruja), Elena llega a justificar su pseudónimo y, por ello, el título de la novela:

Como el pueblo llegó a conocer sus méritos, quiso honrarla con título digno de sus hazañas, y así la llamaron todos en voz común, «Celestina», segunda deste nombre. (NPE, 894)

En la adaptación vemos atribuidas a la madre las mismas actividades, pero no la referencia a este gran personaje de la literatura española; ello explica el cambio de título. Pensamos que no debemos interpretar este hecho como un rechazo de un arquetipo literario, pues la obra de Rojas era muy conocida en Francia y, además, ya lo hemos visto claramente incluido en la novela anterior y, de manera muy superficial, en *Les deux frères rivaux*. Vemos aquí más bien un ligero deseo de distinción frente al original, que en esta novela se sigue tan fielmente.

La muerte del padre es objeto de una nueva broma satírica, similar en ambos relatos:

...y, después la muerte en los cuernos de un toro, que se había verificado bien aquel refrán: «¿Quién es tu enemigo? El que es de tu oficio», y sobre esto glosaban otros, extendiéndose a muy largos comentarios. Nosotras hicimos a todo oídos de mercader... (NPE, 895)

et s'alla se jeter dans le passage d'un Taureau furieux, qui le mit en pieces. Je me souviens qu'on fit des chansons et que l'on disoit sur la mort de mon Pere que chacun haïssoit ceux de sa profession. Je n'ay sceu que long-temps depuis que l'on entendoit par là luy reprocher qu'il portoit des cornes comme un Taureau, mais on ne peut faire taire les mauvaises langues, ny defendre au peuple ses mauvaises railleries. (NTC, 129)

Cabe destacar la introducción del refrán en el relato original -que es traducido con bastante exactitud en la adaptación- lo que produce un efecto realista y una natural asimilación del lenguaje al contexto en el que se emite.

Por último podemos citar un pasaje que en el texto español es de una mayor crudeza:

Tres veces fui vendida por vírgen.  
La primera a un eclesiástico rico. La  
segunda a un señor de título. La tercera a un  
ginovés, que pagó mejor y comió peor.  
(*NPE*, 895)

Je fus entre eux à l'enchere: chacun  
d'eux crut avoir trouvé ce qui n'y estoit  
plus. Un riche Genevois, qui ne  
paroissoit point sur les rangs, fit reluire  
tant d'or aux yeux de ma prudente  
mere... (*NTC*, 130)

Como hemos podido ver en los ejemplos arriba citados, estos relatos homodiegéticos se construyen en el terreno de la marginalidad planteada como única forma de vida y de la que no se pretende salir. Por último, podemos añadir que Elena en su discurso lleva a cabo una sátira de toda una sociedad que padece muchas lacras, a pesar de estar situada en el plano totalmente opuesto. Dicha sátira aparece especialmente condensada en la cita anterior y es mucho más mordaz que la de Hélène; el resultado es un relato menos amargo en la adaptación.

Una vez terminado el relato homodiegético de la protagonista, el narrador primero retoma la palabra en una digresión cuyo final varía sensiblemente en la adaptación y concuerda con esta intencionalidad diferente que acabamos de ver en el relato segundo:

Verdades he dicho, y muchos me oyen: a quien bien le parecieren, cárguese de ellas y provea su casa; que yo de balde las ofrezco. (*NPE*, 897)

Et à quoy sont bonnes toutes ces verités morales? dira icy quelqu'un. -Et de quoy se tourmente-t-il? qu'il s'en serve ou qu'il les laisse, selon qu'il en aura besoin? et qu'il sache au moins bon gré à qui les donne pour rien. (*NTC*, 134-135)

Con estas interrogaciones retóricas el narrador de la adaptación parece poner en duda la utilidad de todas sus reflexiones morales.

Tal reducción de las digresiones del original tiene a veces otra explicación; ésta responde, en nuestra opinión, al hecho de que se trata de un narratario distinto:

Ya sé que me miráis todos a las manos para ver por qué puerta sale el que dio libertad a las bien castigadas matronas. ¿Quién duda que algún poeta de cartapacio -destos que piensan que porque trasladaron el soneto y romance de su vecino en papel que era suyo, escrito de su letra y con pluma que les costó sus dineros, que pueden canonizar el trabajo por propio, y lo hacen -se arma contra mí, reprehendiéndome la flojedad de mi ingenio con mucha aspereza, pues se durmió en cosa que tanto importa?

Sosiegate, pedante, y no te levantes tan presto de la silla; que ya soy con tu pensamiento y no te dejaré en este particular sin llenarte los vacíos. Bien sabrás que hasta agora a ningún refrán castellano se le ha cogido en mentira: todos son boca de verdades: más vale la autoridad de uno destos, mayor doctrina encierra, que seis sabios de los desta edad. Pues entre ellos anda uno vulgarísimo que dice: «Quien bien ata, bien desata.» ¡Y cómo que dijo bien! ¿Quieres vello? Pues oye, y no te escandalices. (NPE, 905)

L'on dira peut-estre que je laisse icy trop long-temps le Lecteur en suspens, qui sans doute a impatience de sçavoir par quel enchantement Helene et Mendez avoient disparu à l'amoureux Dom Sanche. Qu'on ne s'en scandalise pas davantage! je m'en vay vous le dire. (NTC, 154)

Efectivamente, el narrador del original se dirige y, al mismo tiempo, critica a los poetas que plagian y los acusa de pedantes. Él, sin embargo, hace alarde de un estilo sencillo y al que el empleo de refranes castellanos aporta un toque de naturalidad y frescura, así como una nacionalización del género que trabaja. Aquí creemos ver una mordaz intervención contra los enemigos personales de Salas

Barbadillo y pensamos que habría hecho el mismo reproche a Scarron si hubiese conocido la versión de *Les Hypocrites*.

En el caso de la adaptación, la digresión se reduce considerablemente, pues las referencias culturales y literarias del narrador son totalmente diferentes, y éste se limita a hacer una sencilla llamada al lector, sin entrar en debates literarios ni en refranes de difícil traducción y que reflejan una filosofía popular distinta según los diferentes países.

Una intervención del narrador en primera persona precedida de una exageración hiperbólica produce en la adaptación un choque burlesco:

...volvió, y con aquellas manos rigurosas que antes las había atado rompió los cordeles y las puso en la deseada libertad, (NPE, 905)

Il retourna donc sur ses pas et ses memes mains barbares, qui avoient si rigoureusement attaché à des arbres les deux fugitives et qui en suite les avoient si cruellement fouettées, briserent leurs chaînes, je veux dire couperent ou délierent leurs cordes et les remirent en liberté, (NTC, 154-155)

En este caso se trata de un procedimiento distinto al de los ejemplos anteriores, es decir, de una prolongación de la narración en la que se inserta una breve digresión burlesca.

Un nuevo comentario satírico nos desvela la personalidad de este narrador burlesco de la adaptación que con motivo de la reconciliación de Montúfar, Elena y Méndez introduce una crítica sobre el carácter utilitario de los nobles:

...faisant justement comme les Grands, qui n'ayment et ne haïssent rien, et qui ajustent ces deux passions contraires à leur utilité et à l'estat de leurs affaires. (NTC, 155)

El empleo de refranes constituye una constante en esta novela de Salas y aporta, además de una filosofía popular, una fina ironía que se pierde en la adaptación. En esta cita que sigue encontramos varias alusiones a frases populares que no aparecen en la adaptación:

Todo el discurso de la jornada no desveló otro cuidado a Montúfar sino el regalo de las dos, procurando con esta nueva tinta, de diferente color borrar lo que con la otra había impreso en sus ánimos; repartiéndolas entonces tanta cantidad del pan, como antes había hecho del palo. Sacudíalas con una mano y halagábalas con la otra, para ver a qué son bailaban mejor. No barajaba mal las cartas para que la suerte viniese en su deseo; pero entendíanle las señoras la flor y, *aunque callaban, piedras cogían*, esperando su ocasión. Pero después se apretaron las amistades, (NPE, 906)

Il eut grand soin de regaler les Dames durant le chemin, pour leur faire oublier le mauvais traitement qu'il leur avoit fait. Elles ne s'y fioient au commencement que de bonne sorte et avoient bien resolu de se venger à la premiere occasion, mais enfin, plus par raison d'estat que par vertu, l'amitié se renouïa entre eux plus ferme que jamais. (NTC, 155-156)

Las alusiones a las frases *Del pan y del palo, a qué son bailaban mejor*, a la palabra *flor* -tomada en el sentido de la trampa o el engaño que se hace en el juego- así como el refrán del final reflejan la preocupación del narrador por una enunciación acorde con el referente cultural de la novela, que no es otro que el de los bajos fondos de la España más castiza.

El narrador de la adaptación, por su parte, introduce de su cosecha expresiones hiperbólicas cargadas de contenido para el narratario francés:

Mendez, vestüe en Beate, fit gloire d'en faire voir de blancs et de se charger d'un gros chapelet, dont les grains pouvoient en un besoin servir à charger des fauconneaux. (NTC, 156)

La hipérbole sobre las cuentas del rosario de Méndez consigue poner más de relieve su hipocresía. Se trata de un guiño del narrador burlesco en su sátira contra la religiosidad basada solamente en la exageración de los aspectos formales y externos<sup>257</sup>.

En este sentido continúa la descripción de las acciones de Montúfar que sigue muy de cerca al original y ambos narradores terminan condenando su hipocresía en una digresión similar:

¡Oh ladrón, ladrón; no te faltaba más que dar en hipócrita, para poderte coronar justamente por príncipe y capitán de los viciosos! (NPE, 906)

O detestable filou! il ne te manquoit donc plus qu'à faire l'hypocrite pour estre le plus accomply scelerat du monde. (NTC, 157)

La mirada burlesca del narrador de la adaptación aflora justo después:

Ces actions de vertu du moins vertueux de tous les hommes luy donnerent en peu de temps la reputation d'un Saint. Helene et Mendez, de leur costé, travailloient à leur canonisation. L'une se disoit la mere et l'autre la soeur du bien-heureux Frere Martin. (...) Voila les trois plus vicieuses personnes d'Espagne l'admiration de Seville. (NTC, 157)

El hecho de que el narrador asigne un nombre nuevo a Montúfar y hable de su canonización tiene por consecuencia el ensalzamiento de este personaje en el que culminan todas las acciones viles. Este procedimiento burlesco del contraste consigue acelerar la degradación de los protagonistas<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> También podemos encontrar el procedimiento contrario, es decir que el narrador de la adaptación utilice una expresión proverbial e hiperbólica para definir un rasgo de un personaje secundario: «Une veuve, Dame de condition et devote à vingt-quatre carras,..» (NTC, 160) con la que traduce tal vez una ironía del narrador del original: «Enviábalas cada día una señora viuda, rica y muy caritativa -porque ésta gustó de acudir a su ordinaria necesidad-...» (NPE, 907). Hemos subrayado dos discursos distintos, cada uno de los cuales responde a referentes culturales diferentes.

<sup>258</sup> Un poco más adelante el narrador vuelve a redundar en la idea de la canonización, produciendo así nuevos efectos burlescos: «Il ne se faisoit plus d'aumosnes dans Seville qui ne passassent par ses mains ou par celles d'Helene et de Mendez, qui de leur costé ne joüoient pas moins bien leurs

Una sugerencia, o incluso una ambigüedad en una explicación propuesta por el narrador del original se transforma en una denuncia por el narrador de la adaptación:

Acertó, por su desdicha, a llegar un hombre honrado de la Corte, a cierta comisión, despachado por el Consejo de Hacienda; (...) reconociendo bien la gentecilla -porque él había tenido familiar trato con Elena y sabía la calidad del alma de los tres... (NPE, 906)

Il s'y rencontre en ce temps-là un Gentil-homme de Madrid, qui y estoit venu pour ses affaires particulieres. Il avoit esté des amans d'Helene, car les publiques n'en ont pas pour un seul... (NTC, 157)

La ironía encuentra su particular modo de expresión entre los dos narradores al describir el modo de vida de los protagonistas en Sevilla:

Y aunque, gracias a Dios, había suficiente ropa en casa, que se pudiera con ella hacer muchas camas, como esta gente era virtuosa y enemiga de prodigalidades, se contentaban con dos solas, porque Elena y Montúfar siempre a las horas del acostar hacían compañía, en el seguro de la hermandad en cuya opinión vivían ellos. Se pagaban de tanta estrechez y eran tan buenos, que se hallaban mejor así que pasando la noche a sus anchuras. Elenica fue siempre, de su condición medrosa, y no reposara bien en una cama solitaria. Tenían dos criados, macho y hembra, aprendices en

Montufar et Helene couchoient ensemble de peur des esprits, et leur valet et leur servante, qui estoient de mesme complexion, les imitoient en leur façon de passer la nuit. Pour la bonne Mendez, elle couchoit tousjours seule et estoit bien plus contemplative qu'active, depuis qu'elle s'estoit addonnée aux sciences noires. Voila ce qu'ils faisoient au lieu de l'Oraison mentale ou de se donner de la discipline. (NTC, 162)

---

personnages et dont les noms n'alloient pas moins droict prendre place dans le Calendrier que celui de Montufar». (NTC, 160) «Personne ne les venoit veoir les mains vuides, et personne ne doutoit plus de leur canonisation future.» (NTC, 161)

el arte, y tanto, que también en el modo de dormir imitaban a sus señores.

Así hacían penitencia hasta la mañana: esta era su oración mental, su disciplina y áspero silicio. (*NPE*, 908)

El narrador de la adaptación lleva a cabo un proceso de reducción del original y al mismo tiempo de acentuación de lo cómico al atribuir a lo sobrenatural una explicación de la concupiscencia de Elena y Montúfar; se trata de un nuevo guiño burlesco que queda redondeado con la atribución picante que hace a Méndez.

Un poco más adelante, el narrador burlesco de la adaptación redundante en el carácter vicioso de Elena a través de un eufemismo que no encontramos en el original:

Montufar, qui estoit colere, battoit souvent son valet, qui ne le pouvoit souffrir et qui l'eust cent fois quitté, si Helene, qui estoit plus politique que son galant, ne l'eust appaisé par des caresses et des presens. (*NTC*, 163)

Un nuevo dato del original es transformado por el narrador de la adaptación a fin de hacer hincapié en el carácter interesado e hipócrita de los protagonistas:

Estaba Elena en casa y habíase hallado presente a la pesadumbre, y como tenía espíritu diabólico, recelándose de algún grave mal, aconsejó a Montúfar que recogiendo el dinero -pues por estar todo en oro se podía hacer con facilidad- se retirase con ella a casa de una amiga suya de confianza y con quien ella había siempre comunicado sus más escondidos intentos. (*NPE*, 909)

L'esprit diabolique d'Helene s'en douta. Elle conseilla à Montufar de prendre tout l'or qu'ils avoient en grande quantité et de se mettre quelque part à couvert de la furieuse tempeste qu'elle craignoit. Aussi-tost dit, aussitost fait. Ils se chargerent de tout ce qu'ils avoient de plus precieux et, faisant bonne mine dans les ruës, sortirent par une des portes de la ville et rentrerent par une autre, pour mettre en deffaut ceux qui les pourroient suivre. Montufar avoit gagné les bonnes graces d'une vefve aussi vicieuse et aussi hypocrite que luy; il en avoit fait confidence à Helene, qui n'en avoit point esté jalouse, comme Montufar ne l'eust point esté d'un galant qui eust esté utile au bien de la communauté. (*NTC*, 163)

El narrador lleva aquí a cabo un proceso de adición de detalles de su invención, con lo que perfecciona el retrato de los perfectos hipócritas. Se trata de una hipocresía doble: por una parte, externa de cara a la ciudad de Sevilla y, por otra, interna y afecta a la base de su relación fundada en el carácter utilitario, interesado y licencioso de Montúfar y Hélène.

La corrupción de la Justicia es también un motivo de crítica para ambos narradores; sin embargo, el de la adaptación va un poco más lejos y hace una crítica más acerada:

Embargaron los bienes que había, que de ropa blanca era mucha la cantidad y la despensa no estaba tan mal proveída que por lo menos no hallasen con qué regalarse más de cuatro pares de días de alguacil y hermano compañero, en cuya pluma está la salvación o condenación de las haciendas, honra y vida de los hombres. (*NPE*, 909)

Les Sergens trouverent dans la cuisine de quoy se régaler pour plus d'un jour et ne laisserent point en danger de se perdre ce qu'ils purent s'approprier sans témoins. (*NTC*, 164)

Lo que en el original es un detalle realista se transforma en la adaptación en una nueva digresión del narrador contra los malos poetas:

Corrióse el vulgo de haber sido engañado, y volviendo el devoto respeto en insolente venganza, si mucho habían cantado en sus loores, más dijeron afeando sus vicios. Los muchachos -que en todos los casos públicos tienen parte, y no la menor- les hicieron coplas en aquel modo que ellos saben, donde, por lo menos, dicen lo que quieren y muchas veces con tan buena gracia que los hombres cuerdos y de cuyo parecer se hace siempre caso, no se admiran poco. (*NPE*, 909)

Le peuple fut honteux d'avoir esté trompé et les chantres des Carrefours, qui s'estoient enroüez à chanter leurs louanges, firent travailler leurs Poètes à gages contre les faux Beats. Ces insectes du Parnasse épuiserent sur ce sujet leur veine diffamatoire, et les chansons qu'ils firent au desavantage de ceux dont il n'y avoit pas longtemps que le peuple s'estoit fait des idoles, se chantent encore dans Seville. (*NTC*, 164-165)

En ambas digresiones se está haciendo alusión a realidades culturales distintas; mientras que el narrador del original atribuye la composición de las letrillas populares, con motivo de algún suceso, a los muchachos de la ciudad, el narrador de la adaptación habla de un grupo de poetas que se dedica a componer este tipo de canciones y que él califica de «insectes du Parnasse». El resultado es una salida burlesca en la que aprovecha para criticar esta clase de poetas en Francia, probablemente contemporáneos del autor. El hecho de que hable también de los «chantres des Carrefours» redundante en esta idea que venimos apuntando del proceso

de familiarización del texto español al narratorio francés, que está en la base de esta reescritura llevada a cabo por Scarron.

La nueva vida de Elena/Hélène en Madrid ofrece a los narradores una ocasión para lanzar agudas críticas contra el mundo de la prostitución, críticas no exentas de ironía en ambos casos y que en la adaptación, debido al contraste de palabras con el que juega el narrador, producen una salida de tono burlesca:

Ella dio parte de su venida a las amigas importantes, a las mujeres de negocios, que saben con habilidad acomodar gustos ajenos mejor que si fueran propios. Estas vinieron, y sacáronla, ya un día a la Comedia, ya otro al Prado, y ya a la calle Mayor al estribo de un coche, donde mirando a unos y riéndose con otros, no despidiendo a los que se ilegalban a conversación, empezó su labor y volvió con más danzantes a casa que día de Corpus Christi. (*NPE*, 910)

Les entremetteuses, autrement maquignonnes de Dames, autrement marchandes de chair humaine, maquerelles en langage vulgaire et, pour en parler plus honorablement, femmes d'intrigue, commencerent à prendre soin de la conduite d'Helene. Elles la faisoient paroistre un jour à la Comedie, l'autre au Cours, et quelquefois dans la grand'ruë de Madrid, à la portiere d'un carosse, d'où regardant les uns, riant aux autres et ne congediant personne, elle se fit en moins de rien une chiourme d'amants transis capable d'armer une Galere. (*NTC*, 165-166)

En esta cita es de destacar la variedad de sinónimos que propone el narrador de la adaptación para definir la labor de las alcahuetas. La primera parte de la digresión constituye un fresco de la vida de los bajos fondos. Al final, el contraste producido por los términos «chiourme-Galère» y «amants transis» pertenecientes, respectivamente, a la realidad más brutal y al mundo del amor más refinado, da lugar a un choque burlesco.

La prodigalidad del amante judío es objeto de una larga enumeración que el narrador de la adaptación reduce considerablemente:

...sacó, por servicio suyo, de las cárceles oscuras donde había largo tiempo que vivía aprisionado, su dinero: vieron la luz del cielo sus doblones y supieron en qué parte de Madrid estaba la Platería y Puerta de Guadalajara, quedándose mucha cantidad dellos en ella. Este mezquino ensanchó el ánimo y arrojó por la tierra la gruesa hacienda que había adquirido desde los humildes principios de tendero de aceite y vinagre, papel y abujetas de perro; y el que fue escaso con su persona y se negó aun aquello por que forzosamente ejecuta la Naturaleza para la comida y el vestido, entonces liberal ocupó sus cofres de ricas galas; los escritorios, de costosas joyas; las paredes, en invierno, de paños herejes flamencos, y en verano, de telas católicas milanesas; dióle tantas camas como colgaduras y tantos estrados como camas; la holanda se la metía a piezas; el lienzo, a cargas. Tenía -solamente para regalalla- en todas partes correspondientes: de Portugal le enviaban olores atractivos, costosos dulces y barros golosos; de Venecia, generosos vidrios; de Galicia, pescados; de la Montaña pernils; de Sevilla, aceitunas; de Aragón, frutas; de Barcelona, estuches. (NPE, 910-911)

L'amour qu'il eut pour Helene, luy fit tirer en peu de temps un grand nombre de pistoles hors de l'obscure prison où il les avoit emprisonnées une à une. En peu de temps la maison d'Helene fut la mieux meublée de Madrid. (NTC, 167)

Por una parte, hemos de destacar que el narrador del original cita lugares característicos de Madrid que constituyen para el narratario puntos de referencia con los que él se siente familiarizado; sin embargo, el narrador de la adaptación no los menciona porque carecen de ese aspecto simbólico y evocador para su narratario.

Podemos justificar del mismo modo el proceso de reducción que el narrador de la adaptación lleva a cabo en la larga enumeración, satírica por esta exageración del detalle, de todos los suntuosos presentes que el judío hace a Elena.

Por otra parte, ambos narradores proyectan una mirada negativa sobre este personaje, aunque lo hacen de diferente manera: el narrador del original insiste en su avaricia y en la forma en que ha adquirido el dinero. El narrador de la adaptación sólo conserva el rasgo de la avaricia, recoge la imagen satírica del original, pero suprime la referencia a las actividades comerciales.

Un poco más adelante, el narrador del original vuelve a insistir en el aspecto satírico, pero esta vez refiriéndose a Montúfar, mientras que el narrador de la adaptación prefiere acentuar el aspecto cómico del episodio:

Agradábase Montúfar mucho del trato deste caballero cuyos pasados trujeron la cruz del Santo Pescador; echábale muchas bendiciones cada día, porque cuando estaba a la mesa y comía alguna cosa de particular regalo, decía: «¡Bien haya quien tal envió!»; cuando se sentaba a la silla, decía: «¡Bien haya quien tal me dio!»; cuando miraba a la colgadura: «¡Bien haya quien tanto bien me hizo!» (NPE, 911)

Montufar y contentoit à souhait sa gloutonnie naturelle et, vestu comme un Prince et en argent comme un Financier, il mangeoit tous les jours en François et beuvoit en Allemand. Il avoit de grandes déferences pour le liberal Grenadin et n'estoit pas chiche de remerciments envers la fortune. (NTC, 167)

La precisión de la focalización cero del narrador del original es, a veces, transformada en una pérdida de esta focalización por parte del narrador de la adaptación, quien finge no saber exactamente un dato. Esto ocurre en el episodio del envenenamiento de Montúfar, al que el narrador aporta además una serie de detalles de su invención que lo hacen más novelesco:

Cenaban una noche juntos (...) pidió, como otras veces solía, algún dulce para postre de la cena, y levantóse ella de la mesa muy solícita, dando a entender que el cuidado de regalalle la inquietaba, y trujo un vidrio de guindas, aderezadas con tanto olor que, en poniéndolo sobre los manteles, le animó más el deseo. (*NPE*, 911)

Un jour que le Grenadin devoit souper avec eux et qu'à cause d'une affaire qui luy survint, il ne put manger entier l'excellent souper qu'il leur avoit fait preparer, Montufar et Helene bûrent teste à teste à la santé de celui qui leur faisoit tant de bien. Montufar s'enyvra à son ordinaire et, sur la fin du repas, voulut taster d'une bouteille d'hypocras ambré par excellence, que le Grenadin leur avoit envoyée. On n'a pas bien sceu si Helene, qui l'avoit décoiffée devant le souper, y avoit adjousté quelque drogue nuisible. (*NTC*, 168)

En efecto, el hecho de que aparezca el amante de Elena/Hélène en el contexto de la convivialidad hace de esta escena un perfecto *ménage à trois* en el que el amante sigue haciendo prueba de su generosidad, de la que los protagonistas se burlan una vez más. Por otra parte, el narrador insiste de nuevo en el carácter vicioso de Montúfar.

Además de estas adiciones, el narrador de la adaptación aporta una modificación concerniente al léxico: nos referimos a la introducción del término «hypocras»<sup>259</sup> que no es exactamente «un vidrio de guindas»; sin embargo, tanto uno como otro constituían un claro referente para sus respectivos narratarios.

Un poco más abajo el narrador del original apunta el nombre del otro amante de Elena, «le llamaban en Madrid Perico el Zurdo» (*NPE*, 911), lo que añade al pasaje final una sensación de cosa vivida que no encontramos en la adaptación:

---

<sup>259</sup> Nos llama la atención el hecho de que sea precisamente este «hypocras» el que mate al principal “hypocrite” y pensamos que tal vez el narrador ha buscado este término para beneficiar su estilo del juego de palabras que produce.

Era el Perico hijo de vecino de Madrid y tenía dos honrados entretenimientos: uno en el Rastro y otro en el Matadero, en el que sucedió a su padre y abuelo, que le dejaron, en este oficio, tan rico como mal adotrinado. Defendíase para no morir, diciendo que el oficio de sus pasados y el suyo era matar carneros; y que, por muchos que habían acabado hasta entonces en sus manos, en vez de castigo se le había dado paga; y que no sabía por qué razón, siendo el difunto mayor carnero que los demás y conocido de todo el mundo por animal deste género, se había de hacer esta particular demostración poniéndole a él en prisiones y condenándole a muerte. (*NPE*, 912)

En este pasaje particularmente realista por la inclusión de lugares típicos de Madrid, hemos de destacar además el tono sarcástico con el que es descrito Montúfar en el discurso en estilo indirecto de este personaje. Su malicioso juego de palabras -del que, curiosamente, no se hace eco el narrador de la adaptación- desvela la gran ironía del narrador del original.

Otros recursos de ironía se ofrecen, sin embargo, al narrador burlesco de la adaptación que parece reservarse para el final de la novela, constituyendo así su mayor desvío con respecto al original, donde la ejecución pública de Elena procura una enseñanza moral a Don Sancho y a su paje, «que las más veces, del mal fin de un malo se sigue la enmienda de infinitos vicios» (*NPE*, 912). La ejemplaridad aparente de la narración original no la encontramos en la adaptación, para la que el narrador guarda un desenlace extravagante y cínico con el que culmina su proceso de subversión del esquema moral del original. Dicho esquema moral se manifiesta incluso en los títulos de los capítulos<sup>260</sup> con los que el narrador del original divide su

---

<sup>260</sup> I: «Llega la hija de Pierres y Celestina a Toledo, en una noche de regocijo, y en mientras ve la fiesta arma conversación con un mozuelo de poca malicia, que la da ocasión para ejercitar la suya» (*NPE*, 895). II: «Hace un sutil engaño la hija de Pierres y Celestina, y volviendo las espaldas al peligro, huye de Toledo» (*NPE*, 889). III: «La hija de Celestina y demás compañeros prosiguen su camino, y ella cuenta a Montúfar su vida y nacimiento» (*NPE*, 892). IV: «Vese la hija de Pierres y Celestina en peligro de pagar la con la vida el hurto, y librase por su hermosura» (*NPE*, 896). V: «Don Sancho se vuelve a Toledo, y de allí pasa a Burgos, cansado de buscar en Madrid a Elena, y ella y Montúfar huyen de la Corte en hábito de peregrinos. Elena hace una burla a Montúfar, de que él toma satisfacción» (*NPE*, 899). VI: «Quédanse Elena y Méndez en aquella solitaria prisión, donde se ven en mayor confusión que la pasada» (*NPE*, 903). VII: «Elena, Méndez y Montúfar, apartándose del camino de Burgos pasan a Sevilla, donde con artificio traen a su devoción todo el pueblo, hasta que después de algunos días descubren las manchas de su mala vida, pagando con ella Méndez la culpa de todos» (*NPE*, 905). VIII: «Elena y Montúfar huyen a Madrid, adonde se casan y viven con infame libertad, hasta que acaban sus días miserablemente» (*NPE*, 909).

obra. Ya en los títulos encontramos un realce de las cualidades negativas de los protagonistas, lo que exige un restablecimiento del orden al final; es decir, una clara condena de este tipo de conductas marginales y la propuesta de una alternativa de vida ejemplar: «la vida de honesto casado» (*id.*) para Don Sancho y «el hábito de una religión» (*id.*) para Antonio de Valladolid. Este esquema moral corresponde a una ideología maniqueísta en la que los excluidos no luchan por su moralidad, sino que viven cínicamente en el terreno de la marginalidad. En este sentido podemos considerar esta novela como una auténtica *hija* de *La Celestina* de Fernando de Rojas.

El final feliz de la adaptación concuerda con la interrogación sobre el valor de los consejos morales que se hacía el narrador, según hemos visto más arriba:

Cependant Helene, qui avoit gagné la ruë et qui ne sçavoit où elle alloit, entra dans la première porte qu'elle trouva ouverte. Elle vit de la lumiere dans une salle basse et un Cavalier qui s'y promenoit. Elle alla se jeter à ses pieds pour implorer son assistance et sa protection, et fut bien estonnée de le connoistre pour Dom Sanche de Villefagnan, qui ne fut pas moins surpris de la reconnoistre pour l'idole de son coeur, qui luy apparissoit pour la quatrième fois. (...) Dom Sanche et Helene allerent heureusement aus Indes, où il leur est arrivé des aventures qui ne peuvent tenir dans un si petit volume, et que je promets au public sous le tiltre de La Parfaite Courtisane ou de La Laïs moderne, pour peu qu'il témoigne avoir envie de les apprendre. (*NTC*, 169-170)

De este modo, el narrador termina burlándose de la moralidad de la novela original y propone una nueva huida, esta vez hacia las Indias, en la que la perfidia de la protagonista queda impune. Esta última intervención del narrador proyecta la novela en el futuro e incluye al narratario de manera irónica en la narración.

#### IV.3.4. Conclusión

Como hemos ido viendo en el análisis de estas dos novelas, es la fuerte presencia del narrador primero la que las caracteriza y les imprime una huella peculiar en cada caso.

El narrador del original construye su discurso sobre las redes de la intertextualidad y se implica en el género picaresco proponiendo una continuación de *La Celestina*, como podemos entender por el título, en cuyo enunciado creemos ver una ambigüedad fundada en el sentido propio y figurado de la palabra *hija*. El resultado es un cuadro de costumbres de las ciudades de Toledo, Madrid y Sevilla en el que la fluidez del estilo y las repetidas alusiones a lugares típicos y a referencias históricas y culturales ofrecen al narratario una mirada satírica sobre la sociedad del siglo XVII para desembocar en la condena de los pícaros.

El narrador de la adaptación se distancia del original, suprime ese color local carente de contenido para su narratario y elabora su discurso en un estilo más apegado a la realidad. El final, sin embargo, constituye su principal aportación y es la salida propia del narrador que prefiere conservar el lado bufón que con frecuencia hemos visto en el original. Un guiño cómico inunda, pues, el desenlace de *Les Hypocrites*.

Por último, y siguiendo con el proceso de reescritura, hemos de recordar que el personaje Montúfar, en la versión de Scarron, inspiraría el Tartuffe de Molière. Scarron queda, de este modo, en un estado intermedio de refundición y podemos atribuirle el mérito de haber puesto ante su sucesor el arquetipo literario del perfecto hipócrita.



#### **IV.4. DE AL FIN SE PAGA TODO A L'ADULTÈRE INNOCENT**

En *L'Adultère Innocent*, tercera de las *Nouvelles Tragi-Comiques*, Scarron adapta *Al fin se paga todo*, novela séptima de las *Novelas Amorasas y Ejemplares* de María de Zayas. Según señala en su dedicatoria al marqués de Marsilly, su principal finalidad es agradar, como ya hemos visto más arriba; mientras que la española muestra desde el título una finalidad didáctica. Esto justifica su cambio por otro, destinado a atraer la curiosidad del lector y que, por su carácter inverosímil y extravagante, adelanta ya la ambivalencia burlesca, tan querida por Scarron.

Por su tema fuertemente novelesco, ¿es, efectivamente, una novela menos *enjouée* que otras, o, tal vez, debemos descubrir su carácter cómico en otros recursos fundados más bien en la parodia de un cierto tipo de narración?

A estas preguntas intentaremos dar respuesta a lo largo de nuestro estudio.

##### **IV.4.1. Las macrosecuencias narrativas**

1. Pasado de doña Hipólita/Eugénie: mujer noble, casada con don Pedro/Dom Sanche, enamorada de un caballero portugués y que engaña a su marido con su cuñado (Don Luis/Dom Louis), sin saberlo.
2. Encuentro fortuito con don Garcia/Dom Garcias cuando el caballero portugués la había arrojado de su casa. Éste le ayuda a superar sus desdichas.
3. Final feliz en boda con don García/Dom Garcias.

#### **IV.4.1.1. Las microsecuencias temporales en ambas novelas**

En las microsecuencias que siguen hemos destacado con la negrilla las prolongaciones de la historia llevadas a cabo por Scarron; ello nos permite constatar que el proceso de reescritura consiste, a primera vista, en engastar, a determinadas microsecuencias, otras que embellezcan la primitiva materia narrativa con los recursos de la novela de aventuras. La numeración puede resultar incoherente, pues no parece mostrar la continuación lógica de las microsecuencias; sin embargo, preferimos mantenerla así, para mostrar que se trata de *injertos* que, cual savia renovadora, se aplican a la narración original.

2.1. Una noche en Valladolid un caballero, llamado don García/Dom Garcias, ve arrojar de una casa un bulto blanco que le pareció ser una persona. Va a ver qué es y oye los sollozos de una mujer.

2.2. Le ayuda a levantarse y la lleva a su posada. Le deja pasar la noche en su habitación.

2.3. A la mañana siguiente va a verla y ésta le cuenta su pasado.

**2.3bis. A la mañana siguiente, la dama le da su dirección y le pide que vaya a su casa.**

**2.4. Dom Garcias a su regreso le dice que Eugénie ha desaparecido; su marido, Dom Sanche está en poder de la Justicia, acusado de haber asesinado a su hermano Dom Louis.**

1.1. Se llama doña Hipólita/Eugénie, nacida en Valladolid de padres nobles.

1.2. Tuvieron sus padres muchos pretendientes para ella, destacándose dos caballeros vecinos y hermanos entre sí.

1.3. Sus padres eligieron al mayor, don Pedro/Dom Sanche.

1.4. Estuvo casada durante ocho años; su cuñado, don Luis/Dom Louis, siempre le declaraba su amor.

1.5. Un soldado portugués, llamado don Gaspar/Andrade, llegó a la corte y se enamoró de ella.

1.6. Le comunicó su amor a una criada. Le cantaba versos.

- 1.7. Un día su marido se fue de caza y ella se lo hizo saber a don Gaspar/Andrade, por medio de su criada con el fin de que viniera a pasar la noche con ella.
- 1.8. Puso dos colchones en el jardín y dejó la puerta abierta para que entrase el galán.
- 1.9. Las criadas le comunicaron que su marido había regresado. Cerró la puerta.
- 1.10. Don Gaspar/Andrade saltó la tapia, celoso de que estuviese con otro hombre. Vio que era su marido. Volvió a saltar la tapia.
- 1.11. Un día su criada le aconsejó que don Gaspar/Andrade entrase antes de cerrar las puertas.
- 1.12. Así lo hizo. Aquella noche la casa empezó a arder. Don Gaspar/Andrade pudo librarse del fuego.
- 1.13. Se comunicaban por carta. Doña Hipólita/Eugénie le dijo que podía venir otra noche.
- 1.14. Esa noche su marido llegó antes y, cuando fue don Gaspar/Andrade, la puerta estaba cerrada.
- 1.15. La criada le propuso entrar por una ventanilla. Él así lo hizo, pero se quedó atravesado. Para sacarlo debieron arrancar el marco.
- 1.16. Otro día fue don Gaspar/Andrade a la casa, don Pedro/Dom Sanche llegó antes de lo previsto. Escondieron al amante en un baúl.
- 1.17. Cuando don Pedro/Dom Sanche se fue, don Gaspar/Andrade parecía estar muerto.
- 1.18. Entró don Luis/Dom Louis y doña Hipólita/Eugénie le pidió que le ayudara a sacar el cadáver de allí.
- 1.19. Lo llevaron a casa de un amigo de don Luis/Dom Louis y lo acostaron en una cama.
- 1.20. Al día siguiente don Luis/Dom Louis le pidió que se alejase de su cuñada. Él le prometió obedecerle.
- 1.21. Doña Hipólita/Eugénie, enferma de melancolía, era cada vez más acosada por su cuñado.

1.22. Don Luis/Dom Luis una noche soltó los caballos para que su hermano fuera a buscarlos.

1.23. Mientras, él entró a la casa de su hermano y, disimulando la voz, ocupó el lugar de su hermano. Se fue.

1.24. Volvió don Pedro/Dom Sanche. Doña Hipólita/Eugénie estaba confusa.

1.25. Al día siguiente en la iglesia doña Hipólita lo comprendió todo.

1.26. Por la noche lo mató con la daga de su marido.

1.27. Cogió sus joyas y se fue a la posada de don Gaspar/Andrade.

1.28. Éste la golpeó, le robó las joyas y la echó a la calle.

2.4. Don García/Dom Garcias va a casa de doña Hipólita/Eugénie y ve que se llevan preso a don Pedro/Dom Sanche.

**2.5. Dom Garcias va a casa de su amigo. Van a la posta, donde llega Andrade.**

**2.6. Salen juntos para Sevilla.**

**2.7. Por el camino Dom Garcias venga a Eugénie, matando a Andrade en un duelo.**

**2.8. Dom Garcias pide al criado de Andrade que le devuelva todo lo que éste robó a Eugénie.**

**2.9. Vuelven a Valladolid. Dom Garcias entrega a Eugénie todas sus cosas.**

2.5. Doña Hipólita/Eugénie le pide que la lleve a un convento. Desde allí cuenta la verdad al juez. Es declarada inocente.

2.6. Don Pedro/Dom Sanche es puesto en libertad, quiere llevarse a su mujer, mas ella no quiere volver con él.

2.7. Éste muere de tristeza.

3.1. Doña Hipólita queda rica heredera y se casa con don García.

3.2. Tuvieron muchos hijos.

3.3. Llevan a Valladolid a un preso para ahorcarlo. Éste, antes de morir, confiesa que mató a su señor don Gaspar, por haber robado las joyas a una dama.

**3.1bis. Eugénie queda rica heredera, tiene muchos pretendientes, pero sólo quiere ver a Don Garcias.**

- 3.2. Dom Garcias está enamorado de ella. Eugénie siente hacia él pena y agradecimiento.**
- 3.3. Destaca otro pretendiente: Dom Diegue.**
- 3.4. Eugénie no quiere recibir más visitas.**
- 3.5. Dom Diègue la rapta, pero Dom Garcias la socorre e hiere a Dom Diègue.**
- 3.6. Dom Diègue muere al día siguiente.**
- 3.7. Dom Garcias está muy mal herido también.**
- 3.8. Dom Garcias se repone y declara su amor a Eugénie.**
- 3.9. Poco después se casan. El rey lo hizo entrar en la Orden de Santiago.**
- 3.10. Tuvieron muchos hijos.**

#### **IV.4.2. Progresión temporal**

##### **IV.4.2.1. Orden**

En la microsecuenciación de estas novelas hemos comprobado que presentan las mismas variaciones en el orden del relato con respecto a la historia. En este sentido, lo más destacado es la infracción producida al orden lineal por una larga analepsis contada por la protagonista.

Efectivamente, el comienzo *in medias res* hace obligada la presencia de un personaje que cuente en primera persona su pasado; tras esta analepsis, el orden lineal se mantiene hasta el final.

En esta analepsis interna homodiegética, doña Hipólita/Eugénie cuenta en primera persona su pasado a don García/Dom Garcias. Debido a su papel de narradora, el estudio de estas analepsis lo postponemos para el apartado del narrador.

## IV.4.2.2. Duración

### IV.4.2.2.1. Sumario

Así como el relato segundo está caracterizado por las escenas en las que veremos el dramatismo y la comicidad de las novelas, el relato primero es rico en sumarios que, tras la analepsis, aceleran el ritmo de la narración. Éste es especialmente rápido en *Al fin se paga todo*, donde en una narración que combina el sumario con la elipsis llegamos brevemente al final feliz del relato:

Viéndose doña Hipólita libre, moza y rica y en deuda a don García de haberla amparado, visitado y animado todo el tiempo que estuvo en el convento, en el cual la regalaba con mucha puntualidad (...), se casó con él, haciéndole señor de su belleza y de su gruesa hacienda, (...). El cual, agradecido al cielo, y querido de su hermosa Hipólita, vive hoy con hijos que han confirmado su voluntad, y entendido su generosa nobleza. (NAE, 327)

Este final feliz es retrasado en *L'adultère innocent*, donde el narrador primero lleva a cabo una complicación de la intriga en beneficio de un desarrollo mucho más novelesco y totalmente barroquizante, al gusto de las novelas de aventuras de la época. Y como en toda novela de aventuras, el rapto de la protagonista forma parte del desarrollo de la acción; así lo vemos en este sumario:

La retraite d'Eugenie dans un Convent, sa constance à n'en vouloir point sortir, la resolution qu'elle prit de n'y recevoir plus de visites et le refroidissement de ceux qui protegeoient Dom Diegue dans sa recherche, luy osterent l'esperance qu'il avoit euë de l'obtenir sans peine. Il se resolut de l'enlever dans son Convent mesme (...) il força le Convent, il enleva Eugenie... (NTC, 223)

El rapto constituye la salida para este nuevo amante de Eugénie; sin embargo, no prospera porque de nuevo Dom Garcías la socorre.

A este fiel amante mal herido y a punto de morir lo vemos restablecerse en otro sumario que se nutre en el desarrollo de esta nueva pasión de Eugénie y que acelera el esperado final feliz:

Enfin la nature, aydée des remédes, surmonta la grandeur de son mal, sa fièvre diminue, ses playes se firent voir en meilleur estat, et les Chirurgiens assurerent Eugenie de sa guerison, pourveu qu'il ne luy survînt point d'autres accidens. Elle leur en fit des presens et en fit faire des prieres dans toutes les Eglises de Valladolid. (*NTC*, 225-226)

Y, en un deseo de españolizar más aún la novela, el final feliz se nos presenta no exento de un dato propio de la cultura española en este último sumario:

Elle se maria avec luy. La Cour et la ville approuverent son choix et, afin qu'elle n'eust pas le moindre sujet de s'en repentir, il arriva que, peu de temps apres le mariage, le Roy d'Espagne donna une Commanderie de Saint-Jacques à Dom Garcias. (...) Ils eurent beucoup d'enfans... (*NTC*, 228-229)

Esta entrada de Dom Garcias en la Orden de Santiago por el mismo rey traslada la vida privada de este personaje al ámbito de la vida pública y en este sentido nos lo muestra como una especie de apéndice del rey. Sobre este tema volveremos más adelante en el apartado del narrador.

#### **IV.4.2.2.2. Pausa**

La profusión de peripecias en estas novelas hace de ellas novelas de la acción y de la aventura. Hemos de señalar, no obstante, la breve pausa que los narradores dedican a la presentación de la protagonista:

...y mirando su nueva camarada creyó sin duda que no era mujer, sino ángel, tanta era su belleza y la honestidad y compostura de su rostro. Era al parecer de veinticuatro años, y tan hermosa, que sin ser parte el guardarla, le

Ses cheveux estoient d'un noir brillant comme du jais; son teint, de Lys et de Roses; ses yeux, pour le moins deux Soleils; sa gorge, au dessus de toute comparaison; ses

robó el alma con la belleza de sus ojos,...  
(*NAE*, 295)

bras, admirables; ses mains, encore plus que ses bras, et sa taille, comme d'une Reine que l'on se seroit faite soy-mesme. Mais ces cheveux noirs estoient en desordre, ce teint éclatant estoit terny, ces yeux brillans estoient pleins de larmes, cette gorge incomparable estoit meurtrie, ces bras et ces mains n'estoient pas en meilleur estat; enfin ce beau corps de si belle taille étoit couvert de marques noires et sanglantes, comme de coups d'estrivieres, de baudrier ou de quelque chose aussi rude. (*NTC*, 183-184)

El retrato paródico que de la protagonista realiza el narrador de la adaptación contrasta con el que hace el narrador del original. Efectivamente, encontramos en su descripción toda una serie de *topoi* usados en la presentación de la dama ideal, protagonista de la novela heroica y caballeresca; sin embargo, esta imagen es enseguida degradada por la presencia de rasgos realistas.

Dicha descripción nos adelanta algunos detalles paródicos de la continuación de la historia.

#### **IV.4.2.2.3. Elipsis**

La gran ausencia de indicaciones temporales hace que el tiempo quede representado con bastante vaguedad y que la mayoría de las veces sólo el narrador señale el paso del día a la noche, y viceversa, indicando así un cierto tiempo elidido. Esto es así en el relato segundo de la protagonista en el que la transición de una escena a otra está separada por estos cambios temporales. El relato primero está

marcado por la ausencia de elipsis explícitas, siendo la elipsis implícita la que le da gran rapidez.

Sólo hemos encontrado una indicación temporal al final de la novela original «(Don Pedro) antes de un año murió» (*NAE*, 326) en la que el narrador primero elide todo este tiempo y pone enseguida el broche final a su narración.

Por el contrario, en la adaptación el relato primero transcurre en medio de la elipsis implícita, debido a que el análisis psicológico de los protagonistas obliga al narrador a centrarse en el tiempo interior, en el que, para ganar rapidez, el narrador omite las indicaciones cronológicas.

#### **IV.4.2.2.4. Escena**

En estas novelas ricas en peripecias puramente teatrales en el interior del relato segundo es, sin duda, la escena el movimiento narrativo que más las caracteriza.

En el original hemos de destacar el hecho de que Doña Hipólita introduzca en su relato los versos que le canta su pretendiente, con lo que las escenas ganan en lirismo. Esta actividad es reducida a una frase por Eugénie.

Así, las primeras endechas en que Don Gaspar se queja de un amor imposible (*NAE*, 301-304) son resumidas por Eugénie con «ses lettres et ses vers me charmerent et ses musiques donnerent à penser à tous les Maris de ma ruë» (*NTC*, 190). La alusión a los maridos de su calle introduce de manera irónica el tema de la infidelidad sospechosa.

Tras el fracaso de la primera aventura con Don Gaspar/Andrade, éste le envía unos versos en los que se queja de su mala suerte y que Eugénie resume así:

Dés le matin, je receus de sa part une lettre, la plus passionnée que j'aye jamais leuë, et des vers fort spirituels contre la tyrannie des Marys. (*NTC*, 192-193)

Por último, Doña Hipólita introduce el romance que le canta su cuñado en el que se queja de su ingratitud y le pide que cambie su actitud hacia él (NAE, 316-318), cosa que Eugénie no menciona en su narración.

Esta sistemática supresión de las partes líricas de *Al fin se paga todo* reduce la idealización del amor en *L'adultère innocent*.

Aparte de estas escenas en que la protagonista da muestras de las habilidades poéticas de sus pretendientes, podemos destacar otras, de carácter cómico, en las que su amante debe abandonar sin éxito.

En la primera de ellas es la llegada inesperada del marido la que provoca el fracaso de la primera aventura nocturna:

Hecho esto llegó don Pedro con los brazos abiertos, a quien hube de recibir con los mismos, aunque con ánimo diferente. (...) se desnudó, y acostó, ocupando el lugar que estaba para mi amante. El cual, como dentro de poco tiempo que sucedido esto llegase a la puerta y la hallase cerrada, cosa tan fuera de nuestro concierto, concibiendo desta acción pesados y locos celos (...) ayudándole un criado, saltó las tapias, que no eran muy altas, y paso a paso, por no ser sentido, se vino a buscar la causa de su atrevimiento. (...) se baxó y puso de rodillas, diciendo entre sí que no era su sospecha vana, y llevado de la cólera sacó una daga, y como quisiese dar con ella a mi inocente dueño, determinación pesada y sólo aconsejada de su cólera, el cielo que mira con más piedad las cosas, permitió que a este punto, dando don Pedro vuelta en la cama, suspiró con lo que conoció don Gaspar su engaño y coligió lo que podía ser, (...) le pedí por señas que se fuese, lo cual hizo viendo mi temor, llevando en prenda con mis brazos las flores de mis labios,

Mon Mary me vint faire ses caresses ordinaires, et vous pouvez penser comme je les receus. (...) Tout ce que je pus faire, ce fut de cacher le mieux possible le déplaisir que j'avois de son retour et de luy témoigner par des caresses forcées que les siennes m'estoient sensibles.

Andrade cependant vint à l'assignation et, ayant trouvé la porte fermée qu'il devoit trouver ouverte, il sauta à l'aide de son valet de chambre par dessus les murailles du jardin, où il avoit esperé de passer la nuit avecque moy. (...) La pensée qu'il eut que peut-estre je me divertissois à ses despens avec mon Galant, le mit en une telle colere qu'il ne resolut pas moins que de me maltraitter, si ce qu'il soupçonnoit se trouvoit veritable, et de se porter contre son Rival aux dernieres extremittez(...), mais remarquant sur mon visage moins d'effroy que de confusion et de honte, et voyant sur une table l'habit et les plumes qu'il

fruto diferente del que él pensó coger aquella noche. (NAE, 306-307)

avoit veuës à mon Mary (...) il ne put plus douter que je ne fusse couchée avec Dom Sanche, qu'il voyoit alors dormir avec plus de tranquillité que n'auroit fait un Galant. Mais il ne laissa pas de s'approcher du costé du lict où j'estois couchée et de me prendre un baiser,... (NTC, 191-192)

La criada que hace de tercera de la protagonista aparece en escenas incitándola a perseverar en su amor. Eugénie la presenta como un personaje más próximo al amante:

...aconsejándome con aquella criada secretaria de mi amor, me respondió que se espantaba de una mujer que decía tenerle tuviese tan poco ánimo y se aventurase tan poco; que viniese don Gaspar y entrase de noche antes de cerrarse las puertas... (NAE, 308)

...ma femme de Chambre qui me parloit incessamment en sa faveur. Elle me reprochoit que, puisque j'estois si peu hardie, je n'aymois guere Andrade, et me parloit de la passion qu'il avoit pour moy avec autant de vehemence que si elle eût voulu exprimer à quelque Galant celle qu'elle eust eue pour luy. (...) Enfin elle me fit résoudre à consentir qu'elle receust Andrade dans une garde-robe voisine de ma chambre, où elle couchoit seule, et nous fusmes d'accord qu'aussi-tost que mon Mary seroit endormy, elle se mettroit auprès de luy en ma place, tandis que je passerois la nuit avec Andrade. (NTC, 193-194)

La parte final de la escena es de la invención del narrador de la adaptación y nos recuerda el pasaje de la sustitución de la amante en *La Précaution Inutile*.

La segunda aventura nocturna entre la protagonista y don Gaspar fracasa a causa de un incendio en la misma casa de ésta.

Eugénie habla de su cuñado Dom Louis quien, como un héroe, la salva. La escena adquiere, así, una dimensión más novelesca en la adaptación que en el original y, con esta ampliación, el narrador introduce el intertexto del amante que salva a su amada en medio del fuego<sup>261</sup>, parodiado, pues el caballero llega «en chemise»:

Estas desgraciadas nuevas, junto con mi peligro, me quitaron de suerte el sentido que cuando volví en mí fué cerca de la mañana, hallándome en casa de mi cuñado don Luis, donde me pasaron para salvarme la vida. (NAE, 309)

Mon Beau-frere Dom Louis, que le peril commun rendit plus diligent que les autres, nous secourut des premiers avec tous ses gens et, poussé de sa passion, entra dans ma chambre au travers des flammes qui gaignoient desja l'escalier. Il estoit en chemise et n'avoit sur luy que sa robe de chambre, dont il me couvrit, et, m'ayant prise entre ses bras, plus morte que vive du peril où estoit exposé Andrade plus que du mien mesme, il me transporta chez luy par la communication que son logis avoit avec le nôtre et, m'ayant mise dans son lict, m'y laissa, accompagnée de quelques-unes de mes femmes. (NTC, 194-195)

La siguiente escena aporta también en la adaptación una serie de datos que no encontramos en el original y que influyen en un desarrollo mayor de la intriga como consecuencia del papel jugado por la criada tercera:

Hallando tan mala suerte hizo una cotraseña, a la cual salió mi criada a un balcón, y culpando su tardanza, le contó lo que pasaba; y que si por una ventanilla que estaba en un aposento baxo no entraba, era

Fort embrarrassée, elle luy fit signe d'une jalousie basse qu'il attendist un moment. Nous tinsmes conseil elle et moy, et en suite elle luy alla apprendre en peu de paroles et parlant le plus bas qu'elle put,

---

<sup>261</sup> Dicho tema es igualmente parodiado en la siguiente novela *Plus d'effets que de parolles* en la que «(Hypolite)... se jetta comme un Lion avec sa proye à travers les flâmes dont l'escallier estoit plein. Il fut assez heueux pour la mettre en lieu où elle n'avoit plus à craindre et il fut assés genereux pour rendre le mesme service à son Rival. Il est bien vray qu'il y brusla ses habits et grilla ses cheveux et ses sourcils, mais qu'est-ce que des habits bruslez et des cheveux grillez à un homme dont le coeur est bruslé d'amour?» (NTC, 273)

imposible abrir ya la puerta.

Agradecióselo don Gaspar con mil palabras y promesas, y la rogó que baxase a abrirle la ventana; la cual, por caer a una callejuela sin salida y ser pequeña, estaba sin rexa. Hízolo así mi tercera, previniéndole de que no podría entrar por ella; mas él, que con su amor lo hallaba todo fácil, pareciéndole bastante se entró por ella, y entrando la cabeza y hombros, se quedó atravesado en el marco por la mitad del cuerpo, de suerte que ni atrás ni adelante fué posible pasar. (*NAE*, 310-311)

le nouvel obstacle qui s'opposoit à nos desirs et luy proposa d'attendre que tout le monde fust couché pour entrer par une petite fenestre de la cuisine, qui estoit fort basse, qu'elle iroit luy ouvrir. Rien ne parut difficile ny perilleux à Andrade, pourveu qu'il contentast son amour.

(...) et, Marine, quand elle crut tout le monde endormy, ouvrit la petite fenestre à Andrade qui, en moins de rien, y passa une partie du corps, mais si imprudemment et si mal-heureusement qu'après plusieurs efforts, qui luy nuisirent plus qu'ils ne luy servirent, il demeura engagé par la ceinture entre des barreaux de fer de la fenestre, sans pouvoir avancer ny reculer davantage. (*NTC*, 196)

La inclusión del pequeño conciliábulo entre Eugénie y Marine, así como el tiempo de espera entre la llegada de Andrade y la entrada por la ventana añaden a la escena una mayor duración que en el original.

Aparte de esta observación, hemos de decir que se trata en ambos casos de una escena en la que el nuevo fracaso del amante produce un efecto cómico que lo condena al absoluto ridículo, tanto por la situación en sí como por el resultado de la misma, pues es tomado por un ladrón. Ambos hechos son, además, objeto de burla entre las dos mujeres:

...entró mi criada a darme de vestir, la cual me dió cuenta del suceso (que os doy mi palabra, señor don García, que fué tanta mi risa que casi no podía oírlo) ayudándome mi secretaria a solenizar la burla. (*NAE*, 311)

...tandis que Marine encore effrayée m'en fit le recit, je pensay me faire malade à force de rire. (*NTC*, 198)

El siguiente y último encuentro entre los amantes es desarrollado con más detalle en la adaptación que en el original y constituye así la primera escena de amor:

...ya determinada de dar a don Gaspar el premio de tantos trabajos y fatigas, le envié volando a llamar con mi criada, y por ser todo cerca vino luego, y entrando donde estaba le recibí con los brazos, siendo éste el segundo favor que en el discurso de un año que nos duró este entretenimiento le di, ... (NAE, 311)

J'envoyay Marine chez Andrade, qui ne demeuroid pas loin de chez moy. Elle le trouva dans le lict, se sentant encore des fatigues de la nuict passée et si rebuté de réüssir si mal en son amour que Marine fut en quelque façon scandalisée de voir avec quelle froideur il recevoit les avances que je luy faisois (...) Enfin donc il me vint trouver et je le receus avec tous les transports de joye que pouvoit avoir une personne toute abandonnée à sa passion. J'en estois si aveuglée que je remarquay moins que Marine l'indifference de l'accueil qu'il me fit, quoy qu'elle ne fût que trop visible.

Mes caresses pourtant attirerent enfin les siennes. Déja nostre joye mutuelle ne pouvoit plus s'exprimer que par nostre silence, et la pensée de ce que nous desirions l'un et l'autre avec tant d'ardeur, me causoit une confusion qui me faisoit éviter les regards d'Andrade et qui luy permettoit assez de tout entreprendre,... (NTC, 198-199)

Por el desarrollo que hace Eugénie de la pasión en Andrade, encontramos en esta escena un análisis de la psicología del personaje que produce la sensación de cosa vivida, la cual se incrementa por la detallada relación de los gestos entre los amantes. Todo ello contrasta con la escena del original en la que las púdicas sugerencias de doña Hipólita nada tienen que ver con las explicaciones de Eugénie, quien, más atrevida, habla sin ninguna timidez.

La llegada inesperada del marido obliga a la protagonista en el original (y a Marine en la adaptación) a esconder a su amante en un baúl. La entrada del marido

tiene mucho de la entrada de un personaje en la escena teatral y encierra una comicidad desarrollada de diferente manera en cada una de las novelas:

A este punto entró don Pedro, pidiendo a gran priesa en qué hacer las necesidades ordinarias, que ese desconcierto le había vuelto a casa. En esto, y en tomar unos bizcochos, por no haberse desayunado, se entretuvo más de hora y media, y aun creo que no saliera tan presto si no oyera tocar a misa. (*NAE*, 312)

À peine l'avoit-elle enfermé que mon Mary monta dans ma chambre et, n'ayant fait que me baiser en passant, sans s'arrester davantage avecque moy, entra dans ma garde-robe et y trouva un Livre de Comedie, qu'il ouvrit par mal-heur. Il s'arresta sur quelque incident qui luy plut et qui l'engagea à une lecture qui eust duré plus long-temps, si, par le conseil de Marine, je n'eusse entré dans ma garde-robe pour l'empescher de lire davantage et le faire revenir dans ma chambre. Mon mal-heur ne s'en tint pas là. Dom Sanche, me trouvant réveuse et inquiète, comme j'en avois du sujet, voulut tâcher par sa belle humeur de changer la mienne. Jamais il ne tâcha tant de me plaire et de me divertir, et jamais il ne me déplut et ne m'importuna davantage. Je le priay de sortir de ma chambre, feignant une extrême envie de dormir; mais par une mauvaise plaisanterie qui ne luy estoit pas ordinaire, il me tint compagnie mal-gré moy encore assez long-temps et, tout complaisant qu'il estoit de son naturel, il le fut alors si peu que je fus contrainte de le chasser. (*NTC*, 199-200)

Si en el original el motivo escatológico y el tiempo empleado en desayunar producen un efecto cómico, en la adaptación tenemos la impresión de asistir a la representación de la escena que lee Dom Sanche en la obra de teatro que coge del

armario de su mujer. Estamos ante una nueva intertextualidad, en este caso de una escena de comedia en la que los intentos de la protagonista por hacer que su marido salga de su habitación así como los inhabituales deseos de éste por distraerla dan lugar a una comicidad de la que ambos personajes son víctimas. De nuevo la rapidez del movimiento del original contrasta con el detalle de la adaptación.

Cuando por fin pueden abrir el baúl, viendo el estado en el que se encuentra el amante, desesperadas, intentan sacarlo de allí. En la adaptación la escena es más larga, pues Marine intenta animar a Eugénie, cosa que no ocurre en el original:

Elle me disoit que peut-estre Andrade n'estoit qu'évanouy et qu'un Chirurgien, ou par la saignée, ou par quelque autre prompt secours, pouvoit luy redonner la vie qu'il sembloit avoir perduë. Je la regardois sans luy répondre, ma douleur m'ayant renduë comme stupide. (*NTC*, 201)

La entrada de un nuevo personaje, don Luis, se asemeja a una nueva entrada en escena en la que la sorpresa de éste al contemplar el supuesto cadáver produce un nuevo efecto cómico. Nada de esto ocurre en el original, donde doña Hipólita le sorprende por estar «tan ansiada y llorosa» (*NAE*, 313). Veamos este fragmento:

...mon Beau-frere, Dom Louis, entra où nous estions, et ce second mal-heur nous fut encore plus terrible que le premier. Quand le corps d'Andrade n'eust pas esté exposé à sa veuë, comme il estoit, la confusion et l'étonnement qui paroissoit sur nos visages, luy eust fait soupçonner que nous faisons quelque chose de fort estrange... (*NTC*, 201)

El desengaño de la protagonista, tras haber sido deshonrada por su cuñado, es tratado con más comicidad en el original que en la adaptación:

Y entrándose en la cama como venía traspasado de hielo, se quiso llegar a mí, y así le dixé reportándole algo de su deseo:

-¡Válgame Dios, señor, y qué travieso que estáis esta noche, que no ha un instante que estuvistes aquí, y agora pretendéis lo mismo.

Mon Mary revint bien-tost après et, s'estant jetté dans le lict, s'approcha de moy, gelé comme il estoit, et m'obligea, par des caresses que je trouvoy extraordinaires, de le prier de me laisser dormir. Il le trouva estrange; je m'en estonnay... (*NTC*, 208)

-Sueñas Hipólita- respondió don Pedro-. ¿Yo he vuelto aquí desde que salí a recoger los caballos?

Respuesta fué ésta que me dexó muy confusa... (NAE, 320)

El diálogo aporta un toque de humor que se pierde en la adaptación en donde la lubricidad sugerida en «qué travieso estáis» es explicitada con las «caresses... extraordinaires»

Con el relato segundo termina la inclusión de escenas en las que hemos visto desarrollados los momentos cómicos de ambas novelas.

Debido al desarrollo diferente que sigue la adaptación a partir de este momento, vamos a encontrar también escenas en las que los personajes se mueven y hablan en un universo idealizado propio al de la novela heroica y que contrastan con las que acabamos de analizar.

La primera escena es el duelo entre dom Garcias y Andrade:

Andrade lui demanda ce qu'il lui vouloit. «Je veux, lui répondit Dom Garcias, me battre contre vous pour venger, si je puis, Eugenie, que vous avez mortellement offencée par l'action la plus lâche et la plus indigne d'un homme d'honneur que l'on puisse jamais imaginer». «Je ne me repens point de ce que j'ai fait, lui repliqua fierement Andrade, sans paroistre surpris; mais vous vous pourriez bien repentir de ce que vous faites». (...) Le combat ne dura pas long-temps: le Ciel favorisa si bien la bonne cause de Dom Garcias que son ennemy, se jettant sur luy avec plus d'impetuosité que d'adresse, s'enferra luy-mesme et tomba à ses pieds, perdant son sang et sa vie. (NTC, 215-216)

Dom Garcias, como un perfecto caballero, debe vengar a la dama agraviada y cuitada; he aquí una escena típica de la novela de caballerías en la que tampoco falta el elemento sobrenatural que se pone de parte del caballero noble.

Después Dom Garcias salvará también, sin saberlo, a Eugénie de sus raptos:

Un homme seul, que les cris d'Eugenie attirerent à la rencontre de ses Ravisseurs, s'opposa à leur retraite et les empescha de passer outre avec tant de valeur qu'il blessa d'abord Dom Diegue et plusieurs de ses complices, et donna le temps aux Bourgeois qui s'estoient

émûs et à la Justice de se rendre la plus forte et de reduire Dom Diegue et sa troupe à se faire tuer ou à se laisser prendre. (NTC, 224)

Un poco más adelante en una nueva escena con carácter iterativo descubrimos en la constancia el amor de Eugénie hacia dom Garcias:

Eugenie ne s'éloignoit pas du chevet de son lit et elle luy rendoit, la nuit et le jour, des soins si assidus qu'ils pouvoient enfin la reduire à avoir besoin de ceux des autres. Elle ouït souvent prononcer son nom au malade, dans les rêveries de sa fièvre, et, dans les choses sans suite que son imagination troublée luy faisoit dire, on l'ouït souvent parler d'amour et tenir le discours d'un homme qui se bat ou qui se querelle. (NTC, 225)

En la siguiente escena Eugénie le declara su amor:

«Et c'est ce dont je me plains, s'écria Dom Garcias. Si j'avois perdu la vie en vous rendant service, continua-t-il, j'aurois eu une fin glorieuse, au lieu que je vivray malgré moy et seray long-temps le plus mal-heureux homme du monde». (...) «Vous me surprenez estrangement, luy dit-elle en rougissant; mais les obligations que je vous ay, vous donnent un privilege aupres de moy qu'en l'estat où je suis, je ne laisserois pas prendre à un autre qu'à vous. Songez seulement à vous guerir, adjousta-t-elle, et croyez que vos mal-heurs ne dureront pas long-temps, quand il dépendra d'Eugenie de les finir». (NTC, 226-227)

El narrador realiza en estas escenas una evolución de la pasión en Eugénie con un lirismo cercano a la realidad, según vemos en la apreciación del cambio de color de su rostro. Encontramos aquí un análisis de la psicología de los personajes y una exaltación del sentimiento amoroso por los cuales la adaptación se acerca a las novelas sentimentales; sin embargo, las aventuras extravagantes de la protagonista con su amante portugués, así como la aventura inverosímil con su cuñado nutren la primera parte de la novela de un viejo tema del cuento según el cual la mujer engaña por todos los medios a su marido mayor que ella. En esta ambivalencia en la que se funda la novela descubrimos la ambigüedad del narrador y también su ironía.

#### **IV.4.2.3. Cronotopo**

En el análisis de las unidades espacio-temporales de estas dos novelas hemos de destacar, dentro del relato segundo, que en ambas se recoge el tópico del *locus amoenus*, que en este caso es el jardín de la protagonista en el que ella debía recibir a su amante portugués; se trata de su primera aventura nocturna:

Era verano, y para aguardar a mi amante hice sacar al jardín dos colchoncillos de raso, y ponerlos debaxo de unas parras, tomando por achaque el calor... (NAE, 305)

Je devois laisser à une certaine heure la porte de derriere d'un jardin ouverte et, sous pretexte d'y passer une partie de la nuit à cause de l'extreme chaleur, je devois faire dresser un lit de camp dans un petit cabinet de charpente, ouvert de tous les costez et environné d'Orangers et de Jasmins. (NTC, 190)

Por la continuación de la historia, el tratamiento de este tópico nos resulta paródico, pues el marido llega antes que el amante «alabando el lugar y la cama para el remedio del calor» (NAE, 306)<sup>262</sup>.

Aparte de esta breve descripción el espacio es tratado como el lugar abstracto en el que se desarrolla la acción.

Una vez que la protagonista finaliza su relato segundo, el aumento de peripecias en el relato primero hace que el protagonista aparezca en el camino en busca del agresor de Eugénie. En este sentido hemos de señalar que mientras que don Gaspar «se fue por la posta a Lisboa» (NAE, 325), Andrade sale para Sevilla (NTC, 215). Este cambio de destino permite al narrador citar otra ciudad española, quizás para familiarizar más al narratario con la geografía del país.

Más adelante, el tema del rapto hace citar también de paso el lugar y el medio de transporte en el que escapar:

il donna ordre d'avoir des chevaux de relais jusqu'à un port de mer, où l'attendoit un vaisseau... (NTC, 223)

---

<sup>262</sup> «et ensuite il loüa mon bon esprit de choisir si bien une place où me deffendre du chaud, et ajousta qu'il y vouloit aussi passer la nuit». (NTC, 191)

Sin embargo, el protagonista está otra vez en el camino y consigue salvar sin saberlo a su amada. Lo novelesco queda perfectamente plasmado en este cronotopo.

La vaguedad espacio-temporal es colmada en la adaptación con la precisión con la que el narrador analiza el desarrollo de la pasión en los protagonistas. El espacio-tiempo físico se vuelve así un espacio-tiempo interior o psicológico, caracterizado por una densidad mayor.

#### **IV.4.3. El narrador**

El comienzo *in medias res*, propio de la narración de aventuras y heroica, hace obligada la presencia de un narrador primero, responsable del relato primero, y de un narrador segundo, que, en primera persona, cuente su pasado a otro personaje de dicho relato, constituyendo así el relato segundo.

Éste es el planteamiento narratológico que nos encontramos en estas novelas que nos ocupan, donde el hallazgo de doña Hipólita/Eugénie por don García/Dom Garcias favorece una situación de enunciación en la que ésta le desvela su pasado. Una vez que su relato alcance el tiempo de la narración primera será el narrador primero el que continúe la historia hasta el final.

Con respecto al estatuto del narrador, en las dos novelas nos encontramos con un narrador primero extra-heterodiegético que narra la historia desde una focalización cero y al que pertenece todo el relato primero, y con un narrador intra-homodiegético que narra en primera persona y que es el responsable de la analepsis interna arriba citada.

En *Al fin se paga todo*, el narrador, personaje del relato-marco que da cohesión a las *Novelas Amorasas y Ejemplares*, es don Miguel, invitado a la fiesta para entretener a Lisis, a quien corresponde el turno de contar la primera «maravilla» de la Noche Cuarta, es decir la novela séptima. Su narración en tercera persona termina asegurando a sus oyentes de la autenticidad y del carácter reciente de la historia, con la que él pretende dar una lección moral:

Este suceso pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticias de los mismos a quien sucedió, y yo me he animado a escribirle, para que cada uno mire lo que hace, pues al fin todo se paga. (NAE, 327)

En *L'Adultère innocent*, el narrador primero termina la historia de manera sensiblemente diferente, pues se aleja en el tiempo de los hechos y suprime el pretendido didactismo:

...et l'on conte encore aujourd'huy en Espagne leur histoire, que je vous donne pour vraye, comme on me l'a donnée. (NTC, 229)

Ya, de entrada, podemos comprobar que nos encontramos ante dos narradores primeros cuya actitud frente a lo narrado es diferente, como también lo es el resultado de su narración.

Según hemos podido constatar en las microsecuencias narrativas, el narrador primero de la adaptación lleva a cabo una complicación de la intriga en beneficio de un notable incremento del carácter novelesco y sentimental de esta novela, al que contribuye igualmente el cambio producido en la protagonista. Todo ello forma parte del discurso del narrador que vamos a analizar a continuación.

En cuanto al discurso del narrador segundo, hemos encontrado también diferencias en la adaptación que son reveladoras de un carácter diferente de la protagonista.

Los discursos de ambos narradores los analizaremos por orden de aparición en el relato.

El narrador primero de la adaptación, en lugar de un breve *urbis encomium* a la ciudad de Valladolid, donde se desarrolla la acción, comienza con una presentación burlesca de la misma:

Estando la corte del católico Rey don Felipe III en la rica ciudad de Valladolid, nombre y atributo que dan los que han gozado de su belleza,... (NAE, 293)

La Cour d'Espagne estoit fort crottée, puis qu'elle estoit à Valladolid, où l'on se crotte pour le moins autant qu'à Paris, à ce que dit un fameux Poëte Espagnol,... (NTC, 182)

En este comentario burlesco el narrador primero establece una comparación entre Valladolid y París, basándose en un aspecto que formaba parte en la época del paisaje de estas dos ciudades<sup>263</sup>.

Aparte de estas observaciones, pensamos también que con este comienzo el narrador está parodiando el comienzo de la novela heroica al proponer como marco de su narración un momento preciso y cercano en el tiempo, calificado además con una realidad escatológica.

Justo a continuación, junto a don García, el narrador de la adaptación coloca a su lacayo, personaje que no existe en el original. De este modo, hace del protagonista un personaje mejor situado a nivel social que el del original:

Oyendo esto don García, espantado por parecerle mujer la que hablaba, (...). Ayudóla don García, cargándose el lastimado cuerpo sobre sus piadosos brazos... (NAE, 294)

...il n'avoit point de flambeau, soit que son Laquais eust perdu le sien, ou qu'il fust homme à s'en passer (...) Dom Garcias la couvrit de son manteau et, commandant à son Laquais de l'aider à marcher d'un costé, ... (NTC, 182-183)

---

<sup>263</sup> El narrador aprovecha la ocasión para denunciar la insalubridad de París, de la que Magne habla en estos términos refiriéndose a la época de Luis XIII: «La boue ou, pour parler comme les gens du siècle, la «crotte», englué vite le pavé nouvellement posé qui disparaît bientôt sous elle. Elle résiste au balayage et au lavage. Subtil mélange de crottins laissés sur la chaussée par les chevaux, ânes, mulets, bestiaux qui y circulent par myriades, de fumiers débordant des caves et des écuries, de gravois sortis des ateliers et chantiers de construction, de détritux végétaux jetés au hasard par les herbagers forains, de résidus organiques expulsés des écorcheres, tueries et tanneries, le tout pétri, sous les roues d'innombrables véhicules, avec la fange des ruisseaux où croupissent les déjections des éviers et des latrines, elle forme, au dire des contemporains, une «moutarde» noirâtre de senteur à la fois cadavérique et sulfureuse, piquante aux narines.» (Magne, 1942:24-25) Algo que se prolonga durante todo el siglo XVII, pues durante el reinado de Luis XIV también estas inmundicias formaban parte del paisaje parisino, sin excluir el Louvre. (Vid. Mongrédien, 1948: 37-38). En cuanto al poeta español al que se refiere, es Góngora, quien realizó en 1603 un viaje a Valladolid que motivó toda una serie de sonetos burlescos sobre la suciedad de la ciudad. Vid. a este propósito los sonetos «Llegué a Valladolid; registré luego...», «Jura Pisuerga a fe de caballero...», «¡Oh qué malquisto con Esgueva quedo,...», «¿Vos sois Valladolid? Vos sois el valle...» y «Valladolid, de lágrimas sois valle,...» (1969:164-171).

Esta pequeña duda sobre el «flambeau» de Dom Garcias pensamos que, antes que tratarse de una pérdida de la focalización cero sobre el protagonista, es un recurso de ironía sobre el mismo y a través de él advierte al narratario sobre la poca credibilidad de su historia.

La llegada a la posada no está tampoco exenta de comicidad, según vemos en el humor con el que la criada los recibe, nuevo gesto que añade realismo al relato:

...il arriva bien-tost à la porte de son logis, où tout le monde estoit couché, à la réserve d'une servante qui en ouvrit la porte, pestant furieusement contre ceux qui la faisoient veiller si tard. (*NTC*, 183)

Las voces de esta criada rompen el silencio nocturno evocado en el texto, al mismo tiempo que producen un nuevo choque burlesco al enigmático comienzo.

En el mismo orden de ideas hemos señalado más arriba la descripción de la protagonista.

En la presentación de Don García, el narrador del original evoca el rapto como tema literario inherente a la novela de aventuras; curiosamente, esto no aparece en la presentación del mismo personaje en la adaptación, aunque sí será desarrollado casi al final de la obra:

... le robó el alma con la belleza de sus ojos, tanto que si no se la pusiera por delante la fe que debía guardar a quien se había fiado dél casi se atreviera a ser Tarquinio de tan divina Lucrecia; mas favoreciendo don García más a la nobleza que a su amor, a su recato que a su deseo, y a la razón más que a su apetito, procuró con muchas caricias el reposo de aquella hermosísima señora... (*NAE*, 295-296)

Si Dom Garcias estoit ravy de voir une si belle personne, cette belle personne estoit fort troublée de se voir en l'estat où elle estoit, au pouvoir d'un Inconnu qui ne paroissoit pas avoir vingt-cinq ans. Il s'en aperçut et fit tout ce qu'il put pour luy persuader qu'elle ne devoit rien craindre d'un Gentil-homme qui se tiendroit heureux de mourir pour son service. (*NTC*, 184)

Preocupaciones por lo material forman a veces parte de las digresiones del narrador primero de la adaptación, quien intenta familiarizar al narratario francés con ciertas costumbres españolas que él mismo critica:

Cependant son Laquais fit un petit feu de charbon, car en Espagne on ne se chauffe guère autrement, et c'est sans doute se chauffer mal. (*NTC*, 184)

En un intento de dar más patetismo a la autopresentación de la protagonista, el narrador de la adaptación introduce un cambio en el desarrollo de la historia; así, como hemos visto en las microsecuencias 2.3bis. y 2.4., a instancias de Eugénie, Dom Garcias va a su casa a informarse de lo que ha ocurrido. Ello provoca un mayor dolor en la protagonista en quien se acumulan todas las desgracias. Por su llanto desmesurado, Eugénie nos recuerda a las protagonistas de las novelas bizantinas agobiadas por sus males; sin embargo, el narrador pronto lo relativiza con una afirmación de carácter general sobre la corta duración de los movimientos bruscos del alma humana, tras de la cual se esconde una parodia de este tipo de narración:

Ses pleurs, qui se débordèrent tout à coup, et ses sanglots, qui redoublèrent leur violence, ne luy permirent pas de parler davantage, et je crois que Dom Garcias n'estoit pas cependant peu empêché à se bien composer à la tristesse. Enfin, comme les choses violentes ne sont pas de durée, la douleur d'Eugenie se modera un peu. Elle essuya ses larmes, ne soupirant plus de toute sa force, et reprit la parole en ces termes. (*NTC*, 185-186)

A partir de este momento, el narrador primero de ambas novelas cede la palabra a la protagonista quien inicia su relato homodiegético.

Como corresponde a los personajes de la novela bizantina, las protagonistas se autodefinen por su noble abolengo y riqueza, así como por su gran belleza, algo en lo que doña Hipólita funda su desventura:

...y nació conmigo la desdicha que siempre sigue a las hermosas, que, por tenerme por tal toda esta tierra, me atrevo a hacerme yo misma esta lisonja. (*NAE*, 297)

Todas estas cualidades la hacen digna de merecer el amor de dos caballeros nobles y hermanos entre sí, «con el hábito de Alcántara en los pechos» (NAE, 297). El narrador de la adaptación no aporta este dato, debido a que no constituye un referente para su narratario.

Hemos de destacar que en este momento el narrador de la adaptación esboza el intertexto de los dos hermanos rivales, ya tratado en la cuarta novela del *Roman Comique*, donde además el hermano mayor se llama Dom Sanche y el hermano menor intenta conseguir ser amado por la protagonista. El desarrollo de dicho tema en ambas novelas es, no obstante, diametralmente opuesto:

Dom Louis ne se cachoit point de son frere pour me rendre les memes devoirs qu'il me rendoit, tandis qu'il estoit son Rival, et Dom Sanche, qui avoit augmenté son amour par la jouissance et qui m'aymoit plus que sa vie, luy sçavoit bon gré de ses galantries. (NTC, 187)

El traslado de la corte a Valladolid constituye un motivo de crítica para el narrador del original, algo que no se hace en la adaptación, donde el narrador nos muestra la corte únicamente bajo el aspecto positivo de la galantería, lo que será muy importante para el desarrollo posterior de la acción:

...siguió a todos los demás que vinieron tras los Consejos, y por mejor decir tras este caos de confusión, que tal es la Corte y los que la siguen. (NAE, 299)

La Cour vint à Valladolid et y apporta la galanterie. (NTC, 189)

En la presentación que de su amante hace doña Hipólita cabe destacar su cualidad de soldado del rey en la guerra de Flandes que, en política exterior, marcó los primeros años del reinado de Felipe III. La ausencia de este dato en la adaptación la atribuimos al hecho de que no constituye una referencia histórica para el narratario francés.

A partir de este momento, el discurso de la protagonista se centra en las escenas que ya han sido objeto de estudio en el apartado anterior y el relato segundo

termina cuando el tiempo de la narración segunda alcanza el presente de la narración primera.

El narrador primero toma de nuevo la palabra hasta el final. Según hemos podido ver en las microsecuencias, la adaptación presenta un desarrollo diferente como consecuencia de la complicación de la historia que el narrador realiza en beneficio del tema novelesco sentimental.

Así, mientras que en el original Don García va a la posada de Don Gaspar y no lo halla, porque ya se ha ido a Portugal; en la adaptación el encuentro azaroso de Dom Garcias con un amigo que vive en frente de Andrade le permite verlo salir con su criado y después seguirlo acompañado de su amigo. El duelo que se produce entre ellos ya ha sido analizado en el apartado de la escena; sin embargo, cabe aquí preguntarnos por qué el narrador introduce este duelo. Ello es debido, en nuestra opinión, al hecho de que el narrador quiere resaltar una costumbre española así como la forma en que los duelos se realizan, según vemos en esta digresión:

Il fallut donc que l'Amy de Dom Garcias servist de spectateur ou de Parrain aux combattants, ce qui n'est pas nouveau en Espagne. (*NTC*, 216)

Al final de esta escena el narrador se distancia en una pérdida de focalización cero, usando su habitual procedimiento de la ironía sobre lo narrado, y finge una pequeña laguna:

Je veux croire qu'il fut obeï ponctuellement par ces deux hommes, qui mouroient de peur et qui croyoient lui estre fort obligez de ce qu'il ne les tuoit pas, comme il avoit fait Andrade. On n'a point sceu ce que son valet fit de son corps et, pour les hardes, il y a apparence qu'il s'en rendit maistre. On n'a point sceu aussi comment se gouverna le Postillon en cette affaire. (*NTC*, 217)

Una costumbre española es objeto de una nueva digresión burlesca en la que el narrador relativiza el carácter heroico de esta novela, al atribuir a los protagonistas hábitos propios del pueblo:

...et je veux croire qu'on les prit à la friperie, car, en Espagne, les personnes de condition de l'un et de l'autre sexe s'y habillent et s'y meublent comme le reste du peuple. (*NTC*, 218)

Al mismo tiempo, el narrador se esfuerza por poner de relieve todos los rasgos que revelan la extremada bondad de Eugénie, como son su gran aflicción al enterarse de la muerte de Andrade:

Comme elle estoit de bon naturel, elle fut touchée de la mal-heureuse fin d'une personne qu'elle avoit beaucoup aimée, et la pensée d'estre la cause de tant d'effets tragiques, l'affligeant autant qu'avoient fait ses propres mal-heurs, luy fit encore verser beaucoup de larmes. (*NTC*, 218)

O ante la muerte de su marido:

Elle l'alla voir mourir et pensa mourir elle mesme de douleur, luy voyant témoigner autant de joye de l'avoir veuë que si elle luy eust rendu la vie qu'il alloit perdre. (*NTC*, 221)

De este modo, el narrador se presta así al análisis psicológico de la protagonista y hace de ella un personaje que vive continuamente angustiado, actitud que contrasta fuertemente con la ligereza que le hemos visto en su pasado. Este contraste entre el pasado y el presente de Eugénie es un recurso del narrador para parodiar precisamente este tipo de narración. Nada de ello encontramos en el original, donde la protagonista cambia rápidamente de marido:

Viéndose doña Hipólita libre, moza y rica y en deuda a don García (...) se casó con él... (*NAE*, 327)

L'affliction qu'elle eut de la mort de son Mary, fut grande et ne fut pas feinte. Elle donna les ordres nécessaires pour ses funeraillles, se mit en possession de son bien et retourna dans son Convent, resoluë d'y passer le reste de ses jours. (*NTC*, 221)

Sin embargo, el narrador sigue mostrando el interior de Eugénie, entregada desde ahora a un dilema con respecto a su actitud hacia Dom Garcias, cuyo análisis psicológico es también objeto de estudio por parte del narrador:

Elle avoit bien reconnu par son train et par son équipage qu'il n'estoit pas riche, et elle estoit assez genereuse pour luy offrir les assistances qu'une personne pauvre peut recevoir sans honte d'une autre plus riche. (...) Elle craignoit donc de l'offencer, luy faisant un present aussi riche que son humeur liberale luy eust pu inspirer de le faire, et ne craignoit pas moins de luy donner mauvaise opinion de sa reconnoissance, si elle ne luy donnoit pas des marques de sa liberalité. Mais si Dom Garcias lui donnoit de la peine en la maniere que je vous viens de dire, elle luy causoit une inquietude qui troubloit entierement le repos de son esprit. Il estoit devenu amoureux d'elle et, quand le respect ne luy eust pas empesché de le luy dire, comment eust-il osé parler d'amour à une femme que l'amour venoit d'exposer à de si grands mal-heurs, et mesme en un temps que l'air triste de son visage et ses pleurs, qui ne cessoient point, faisoient juger que son ame estoit encore trop pleine de sa douleur pour estre capable d'une autre passion? (*NTC*, 221-222)

En esta cita el narrador muestra el nacimiento del amor en Eugénie hacia Dom Garcias en quien ya existe la pasión.

Un nuevo pretendiente de Eugénie complica de manera considerable el desarrollo de la acción; en este personaje el narrador se explaya haciendo su retrato burlesco:

Entre ceux qui rendoient visite à Eugenie en qualité de ses tres-humbles esclaves pour peut-estre devenir apres ses Maistres, et Maistres difficiles à contenter, entre ceux, dis-je, qui s'estoient offerts à elle et qu'elle avoit refusez, un Dom Diegue se signala par son opiniastreté, n'ayant pas de quoy se signaler par autre chose. Il estoit sot autant qu'un jeune-homme le peut estre, brutal comme un sot, fâcheux comme un brutal, et haï par tout comme un fâcheux. Il estoit au reste mal fait du corps comme de l'esprit, et aussi pauvre des biens de la fortune qu'avide d'en avoir; mais estant de l'une des meilleures maisons d'Espagne et proche parent d'un des principaux Ministres d'Etat, ce qui ne servoit qu'à le rendre insolent, on le souffroit dans les lieux où il alloit à cause de sa qualité, quoy qu'elle ne fust soustenuë d'aucun merite. Ce Dom Diegue, tel que je viens de vous le dépeindre, crut avoir trouvé en Eugenie tout ce qu'il pouvoit souhaiter en une femme et espera de l'obtenir facilement par le credit des Puissances de la Cour, qui luy promirent de la luy faire épouser. (*NTC*, 222-223)

El yo del narrador aflora en dos ocasiones en el retrato de Dom Diegue, personaje así ridiculizado. En la parte final de la cita el narrador habla de las «Puissances de la Cour» y en el párrafo siguiente:

Mais Eugenie ne fut pas si facile à persuader sur une affaire de cette importance qu'on se l'estoit imaginé, et la Cour ne voulut pas faire en faveur d'un particulier une violence qui eust choqué le public. (NTC, 223)

Por esta importancia concedida aquí a la Corte, pensamos que el narrador de la adaptación sitúa realmente la acción, más que en Valladolid, en el París de los años previos al poder absoluto de Luis XIV, en un deseo de afrancesar lo español, para llegar mejor al narratario.

Esto explica el desvío de la narración hacia la corte como centro de intrigas, anteriormente esbozada por la protagonista en su narración, en la que sólo destaca su contribución a la «galanterie» (NTC, 189).

En esta cita hemos de subrayar la palabra «public» con la que el narrador muestra una actitud de la corte de respeto hacia la *bienséance*, tan presente en toda la literatura del siglo XVII; por tratarse de una adecuación entre el tema y el gusto del público nos hallamos frente a un caso de *bienséance externe*<sup>264</sup>. La decisión de Eugénie de encerrarse en un convento confirma más aún esta idea.

Esta actitud de austera virtud provoca su rapto a manos de Dom Diegue, sobre lo que el narrador aclara que se trata de una «entreprise des plus criminelles qu'on puisse faire en Espagne et dont un seul fou, tel qu'il estoit, pouvoit estre capable» (NTC, 223)

Dom Garcias la salva de nuevo quedando mal herido; en este momento el narrador descubre la pasión en Eugénie que puede ir contra las *bienséances externes*:

---

<sup>264</sup> Magendie distingue dos tipos de *bienséances*: «Les premières, que l'on pourrait appeler internes, consistent dans le rapport du costume, des actions, des paroles d'un individu, réel ou fictif, avec sa naissance, son âge, sa situation (...). Les autres, qu'on pourrait qualifier d'externes, consistent dans la convenance des gestes, des propos, de l'attitude d'un personnage, avec les goûts de ceux qui l'entourent, des lecteurs, et des spectateurs s'il s'agit d'une oeuvre littéraire». (Vid. Boilève-Guerlet, 1993: 252)

...elle n'eust pas plutost jetté les yeux sur son visage qu'elle le reconnut pour Dom Garcias. Si sa surprise fut grande, sa compassion ne fut pas moindre, et elle en donna des témoignages si passionnez qu'on eust pû les expliquer à son desavantage, si elle n'eust point eu d'ailleurs un juste sujet de s'affliger. (NTC, 224)

El relato alcanza nuevamente un tono patético, mediante el cual el narrador presenta los efectos de la pasión en Dom Garcías:

... luy découvrir les veritables sentimens qu'il avoit pour elle. La pensée de ce qu'il alloit faire le fit soupirer, il pâlit, et le trouble de son esprit fut si visible sur son visage qu'Eugenie eut peur qu'il ne souffrist quelque grande douleur. (NTC, 226)

El temor de un amor no compartido provoca en este héroe enamorado una serie de trastornos emocionales; sin embargo, a partir del momento en que Eugénie le declara su amor, Dom Garcias se cura y se convierte en el héroe feliz. Este amor debe mantenerse secreto, por respeto a la *bienséance* que se explicita en dos ocasiones en la siguiente cita:

Il guerit parfaitement; il quitta par bien-seance la maison d'Eugenie, mais non pas les pretentions qu'il avoit sur son coeur. Elle luy avoit promis de l'aymer, pourveu qu'il n'en donnast point de marques publiques, et peut-estre qu'elle l'aimoit autant qu'elle en estoit aymée; mais, venant de perdre un Mary et d'avoir des aventures qui l'avoient renduë le sujet ordinaire des entretiens de toutes les compagnies de la Cour et de la ville, elle n'eust pas voulu s'exposer encore aux jugemens temeraires par un mariage fait hors de saison et contre la bien-seance. (NTC, 228)

El narrador nos descubre los méritos de Dom Garcias, algo que también contrasta con la idea que se había hecho de él la protagonista; ahora, dignificado por el amor de su dama, parece poseer todas las virtudes necesarias para obtener su mano:

Il estoit bien fait de sa personne à faire desesperer un Rival. Il estoit Cadet de l'une des meilleures maisons d'Aragon et, quand il ne se fust pas signalé à la guerre, comme il avoit fait, les longs services que son pere avoit rendus à l'Espagne, luy pouvoient faire esperer de la Cour une recompense aussi utile qu'honorable. Eugenie ne put tenir long-temps contre tant

de bonnes qualitez, ny luy estre plus long-temps redevable de toutes les obligations qu'elle luy avoit. Elle se maria avec luy. La Cour et la ville approuverent son choix et, afin qu'elle n'eust pas le moindre sujet de s'en repentir, il arriva que, peu de temps apres le mariage, le Roy d'Espagne donna une Commanderie de Saint-Jacques à Dom Garcias. (*NTC*, 228)

Así, Dom Garcias queda dibujado como el héroe caballeresco, capaz de hacer todo por alcanzar el amor de su dama, de noble linaje y dechado de las mejores virtudes. Toda esta serie de factores hacen posible y bien visto el matrimonio de ambos. En este cúmulo de virtudes que el protagonista representa ante «la Cour et la ville», -es decir, ante el poder político en torno al rey y el público burgués- muestra el narrador el fuerte arraigo de la esfera pública en la cultura francesa del siglo XVII al mismo tiempo que realiza un gran acercamiento del texto original al narratario francés que vive inmerso en esta cultura de la ostentación<sup>265</sup>.

La ironía del narrador no le permite finalizar sin hacer su última digresión sobre otra cualidad del protagonista: su virilidad:

Et il estoit déja arrivé qu'il avoit fait connoistre à sa chere Eugenie, dés la premiere nuit de ses nopces, qu'il estoit un tout autre homme que Dom Sanche, et qu'il avoit trouvé en luy ce qu'elle n'eust pas trouvé dans le Portugais Andrade. Ils eurent beaucoup d'enfans, parce qu'ils eurent grand soin d'en faire... (*NTC*, 228-229)

En esta mezcla de fantasía y de verosimilitud el narrador cierra con un final feliz su narración a la vez artificial y próxima a la realidad. Es en esta consciente dualidad de tonos en la que descubrimos fundamentalmente aquí la esencia del burlesco.

---

<sup>265</sup> *Vid.* Merlin, (1994: 24-31).

#### IV.4.4. Conclusión

La impunidad de la protagonista que comete un acto de adulterio sin saberlo es, a juzgar por el título, el principal tema de la adaptación. La psicología moral aparece así bastante idealizada, lo que refleja una adecuación al sentimiento de la primera mitad del siglo XVII, según el cual no se había forjado en literatura el concepto del amor culpable y adúltero<sup>266</sup>. Aún estamos un poco lejos de *La Princesse de Clèves*.

Sin embargo, el original mantiene hasta el final su fin moral anunciado en el título.

Recordemos una vez más que la intertextualidad es la base sobre la que el narrador de la adaptación -y en cierto modo también el del original- elabora su discurso.

---

<sup>266</sup> Bénichou (1994: 175-209) explica que la ruptura entre las dos mitades del siglo se hace a partir de la evolución de un «moi coupable».

#### **IV.5. DE EL CASTIGO DE LA MISERIA A LE CHASTIMENT DE L'AVARICE**

La vida miserable de algunas personas que aspiran a tener cada vez más dinero es un sabroso tema que despierta la fina ironía de María de Zayas y el humor burlesco de Scarron, quien en esta novela encontró un tema que lo alejaba de nuevo de las aventuras heroicas para introducirlo de lleno en episodios puramente realistas. La novela picaresca<sup>267</sup> proporciona el telón de fondo sobre el que se desarrollará, una vez más, el viejo tema del marido burlado por su mujer.

Una intriga sencilla basta para describir la miseria así como la astucia de los que quieren aprovecharse de ella.

María de Zayas en la tercera de sus *Novelas Amorasas y Ejemplares* recrea con bastante realismo la vida de los bajos fondos en un microcosmos en el que se mueven proxenetas, sirvientas, rufianes, la falsa viuda que alquila los muebles y la vajilla para encandilar al paje ruin e ingenuo; todos ellos son episodios típicamente picarescos. Con la adaptación de esta novela Scarron redactó la última novela completa de sus *Nouvelles Tragi-Comiques*, en la que transpone, según su estilo, este micro-cosmos.

A continuación veremos de qué manera esta reescritura es llevada a cabo.

##### **IV.5.1. Las macrosecuencias narrativas**

1. Llegada de don Marcos/Dom Marcos a la corte, donde, llevado por su avaricia, se enamora de doña Isidora/Isidore.
2. Boda y vida conyugal que termina en el robo a don Marcos/Dom Marcos por su

---

<sup>267</sup> *El castigo de la miseria* es considerado novela picaresca y forma parte de la antología de Valbuena Prat (1962).

esposa y sus criados.

3. Don Marcos/Dom Marcos intenta en vano encontrarlos.

4. Muerte de don Marcos. Doña Isidora es a su vez robada y vive de limosna.

4.bis. Todos mueren ahogados en el puerto de Barcelona.

#### **IV.5.1.1. Las microsecuencias narrativas en ambas novelas**

1.1. Don Marcos/Dom Marcos, un joven hidalgo de Navarra, llega a la corte a servir a un príncipe como paje. Es bastante miserable.

1.2. Pasa de paje a gentilhomme, pero sigue viviendo en la misma miseria.

1.3. Cuando llega a los treinta años ha conseguido ahorrar seis mil ducados. Se le ofrecen muchas ocasiones para casarse.

1.4. Doña Isidora/Isidore, que se hace pasar por una viuda muy rica, está muy interesada por él.

1.5. Un tercero, llamado Gamara<sup>268</sup>, le propone este matrimonio a don Marcos.

1.6. Don Marcos/Dom Marcos va a casa de doña Isidora/Isidore y queda admirado de tanta riqueza y enamorado de ella.

1.7. Lo invita a merendar y le presenta a Agustín/Augustinet, que se hace pasar por su sobrino. Entretenido sarao.

1.8. Ya en la calle le cuenta al casamentero lo enamorado que está, más del dinero que de doña Isidora/Isidore.

1.9. Don Marcos/Dom Marcos va a casa de su amo y se acuesta.

1.10. El casamentero cuenta todo a doña Isidora/Isidore.

1.11. Al día siguiente acompaña a don Marcos/Dom Marcos a ver a doña Isidora/Isidore, en cuya casa comen muy abundantemente y lo regalan con otra fiesta.

1.12. Un hombre que dice ser Notario entra para hacer las escrituras de la dote de doña Isidora/Isidore.

2.1. Sacan las amonestaciones, se casan y se velan con mucha fiesta y aparato.

---

<sup>268</sup> El nombre de este personaje se mantiene igual en la versión de Scarron.

- 2.2. La noche de bodas doña Isidora/Isidore va a consolar a su sobrino. Don Marcos/Dom Marcos ordena a las criadas que cierren puertas y ventanas para que su tesoro esté más seguro.
- 2.3. Las criadas se quejan de su amo.
- 2.4. Agustín pasa la noche con Inés, una criada<sup>269</sup>.
- 2.5. La otra criada, Marcela/Marcelle, roba los vestidos y la cadena a don Marcos/Dom Marcos y se va por una puerta falsa del corral, dejándola abierta.
- 2.6. A la mañana siguiente Inés/Inez va a buscar a Marcela/Marcelle para contarle sus aventuras, al no hallarla y ver la puerta abierta corre a despertar a su señora.
- 2.7. Despierta el novio y se sorprende de encontrar en su cama, en lugar de a su mujer, la misma imagen de la muerte.
- 2.8. Don Marcos/Dom Marcos y Agustín/Augustinet salen a buscar a Marcela/Marcelle, pero no la encuentran.
- 2.9. A la hora de comer entran dos criados del Almirante para recogerle la plata que le había prestado.
- 2.10. Don Marcos/Dom Marcos se encoleriza y piensa poner pleito de divorcio, doña Isidora/Isidore lo tranquiliza.
- 2.11. Un alquilador de ropa, dueño del estrado y de la colgadura, va a llevárselos y a cobrar el alquiler que se paga con dinero de don Marcos/Dom Marcos.
- 2.12. A las voces de éste baja el dueño de la casa y los amenaza con expulsarlos si siguen así.
- 2.13. Al día siguiente doña Isidora/Isidore dice a don Marcos/Dom Marcos que se vaya a la casa nueva para recibir la ropa.
- 2.13. Así lo hace.
- 2.14. Doña Isidora/Isidore, Agustín/Augustinet y su criada cogen todo y se van a Barcelona.
- 3.1. Don Marcos/Dom Marcos los espera mucho rato, luego va a buscarlos y comprueba enojado su desdicha.
- 3.2. Los busca por los mesones de Madrid, mas no los halla.
- 3.3. De vuelta a casa de su amo, se encuentra con Marcela/Marcelle y le pide lo que le robó la noche que salió de su casa.

3.4. Marcela/Marcelle le descubre la verdad y lo enreda un poco más diciéndole que doña Isidora/Isidore había escondido su vestido y cadena.

3.5. Lo lleva ante su novio que dice ser sabio y astrólogo. Éste le explica que hará que un demonio les diga dónde están, a cambio le pide ciento cincuenta reales.

3.6. Don Marcos/Dom Marcos sale a buscar el dinero que le faltaba.

3.7. Cuando lo tiene todo, va a casa del encantador quien lo engaña haciéndole creer que un gato asustado por unos cohetes es el mismo demonio.

3.8. Don Marcos se desmaya. Al ruido acude la Justicia y llevan a la cárcel al encantador y su criado.

3.8bis. Dom Marcos va a casa del encantador quien al inclinarse sobre el humo del brasero pierde su barba postiza y descubre que es Gamara.

3.9. A la mañana siguiente, don Marcos vuelve en sí y todos confiesan; el suceso sirve de risa en la sala, pues ven que el libro de los conjuros era *El Amadís*.

3.9bis. Dom Marcos lo coge por el cuello. Al ruido acude la Justicia y se llevan a la cárcel a Marcelle, dom Marcos y Gamara.

**3.10. Al día siguiente don Marcos es liberado por la fianza de su amo.**

**3.11. Gamara y Marcelle declaran haber robado la ropa de dom Marcos. Le devuelven todo lo que le han robado.**

**3.12. Gamara es enviado a galeras y Marcelle azotada y desterrada.**

4.1. Cuando don Marcos llega a casa de su amo, ve una carta de doña Isidora quien se burla de su miseria.

4.2. Don Marcos no puede soportar la ira, y a los pocos días muere.

4.2bis. Obtiene de su amo cartas de recomendación para el Virrey de Cataluña y de la Justicia un decreto contra su mujer. Se viste de peregrino y se va.

4.3. Doña Isidora está en Barcelona esperando embarcar para Nápoles.

4.4. Una noche Agustín e Inés le roban los seis mil ducados de don Marcos y todo lo que tenían y se embarcan.

4.5. En Nápoles Agustín se hizo soldado e Inés dama cortesana.

4.6. Doña Isidora vuelve a Madrid, donde vive de limosna.

**4.3. Dom Marcos llega al puerto y lo primero que ve son sus cofres camino de una chalupa y seguidos por sus enemigos.**

---

<sup>269</sup> Este dato no se recoge en la adaptación.

**4.4. Entra en la chalupa con ellos.**

**4.5. Cae al mar detrás de su cofre de dinero.**

**4.6. Agustinet se enfada con el marinero por no haber atado bien ese cofre. Se golpean y caen al mar, Agustinet al caerse se coge de Isidore quien le sigue.**

**4.8. Inez se embarca para Nápoles, donde vivió y murió como cortesana.**

Las microsecuencias 3.8bis, 3.9bis y 4.2bis muestran ligeros desvíos de la adaptación con respecto a las mismas en el original. Las microsecuencias en negrilla resumen la aportación de Scarron a la historia original para la que propone un final<sup>270</sup> distinto.

#### **IV.5.2. Progresión temporal**

Como acabamos de constatar en las microsecuencias, las novelas se desarrollan en la rigurosa linealidad discursiva; por este motivo, el estudio del orden del relato no se revela pertinente para nuestro análisis. Podemos, sin embargo, explicar este hecho como una consecuencia del tema mismo de las novelas en las que subyace el deseo de mostrar una sátira de la miseria humana, así como la enseñanza moral que se obtiene de esta denuncia.

##### **IV.5.2.1. Duración**

Como viene siendo habitual en estas novelas que analizamos, el movimiento narrativo predominante es la escena. No obstante, nos detendremos también en los otros y veremos que todos ellos contribuyen a hacer la presentación del hombre miserable.

---

<sup>270</sup> El final de don Marcos en *El castigo de la miseria* no coincide con el de la primera edición en la que el protagonista, tras un engaño diabólico se ahorca. *Vid.* a este respecto, el estudio preliminar de Olivares (2000:95-97) a su edición de las *Novelas Amorasas y Ejemplares*.

#### IV.5.2.2.1. Sumario

En las primeras páginas de las novelas los narradores se dedican a presentar a don Marcos/Dom Marcos; se trata, en parte, de un sumario y de un relato iterativo que confluyen en la caracterización psicológica de este personaje, así como en la relación de sus principales costumbres. A la manera de ejemplo, podemos citar este pasaje:

Con esta miseria pasó la niñez, acompañando a su dueño en muchas ocasiones, dentro y fuera de España, donde tuvo principales cargos. Vino a merecer don Marcos pasar de paje a gentilhombre, haciendo en esto su amo en él lo que no hizo el cielo. Trocó pues los dieciocho cuartos por cinco reales y tantos maravedís; pero ni mudó de vida, ni alargó la ración a su cuerpo, antes, como tenía más obligaciones, iba dando más nudos a su bolsa. Jamás se encendió en su casa luz, y si alguna vez se hacía esta fiesta, era el que le concedía su diligencia y el descuido del repostero algún cabo de vela, el cual iba gastando con tanta cordura, que desde la calle se iba desnudando, y en llegando a casa dexaba caer los vestidos, y al punto le daba muerte... (NAE, 126)

Voilà donc ses appointements augmentez par jour de quelques Reales; mais au lieu d'en augmenter sa despense, il reserra sa bourse tant plus son nouvel employ l'obligea à l'élargir. (...) Jamais bout de chandelle ne s'allumoit dans sa chambre, s'il ne l'avoit volé et, pour le bien mesnager, il commençoit à se deshabiller dans la rue dès le lieu où il avoit pris de la lumière et, en entrant dans sa chambre, il l'éteignoit et se mettoit au lit. Mais, trouvant encore qu'on se couchoit à moins de frais, son esprit inventif luy fit faire un trou dans la muraille qui separoit sa chambre de celle d'un voisin (...) Ne se pouvant dispenser de porter une espée postiche à cause de sa Noblesse qui l'estoit aussi, il la portoit un jour à droit et l'autre à gauche, afin qu'elle usast ses chaussures en symetrie et que le dommage en fust moindre, estant également partagé. (NTC, 324-325)

En este sumario los narradores resumen la enfermiza parquedad que rige la vida del protagonista. A la ironía del original el narrador de la adaptación añade algunos detalles que contribuyen a ridiculizar más aún a este personaje, de entrada condenado al fracaso. Así, se nos presenta una mezquindad llevada a sus máximas

consecuencias en un personaje no sólo capaz de robar los trozos de vela sino de romper el tabique para alumbrarse con la luz del vecino. El narrador se divierte al final con la explicación sobre su costumbre a la hora de ponerse la espada, lo que, junto al detalle del tabique, constituye el primer guiño burlesco en la presentación de Dom Marcos.

Al final del original volvemos a encontrar un nuevo sumario, tras la muerte de don Marcos, con el que se resume la suerte que corrieron los otros personajes (NAE, 164).

#### **IV.5.2.2.2. Pausa**

La única pausa descriptiva de estas dos novelas está puesta en beneficio de la pronta caída del protagonista que concede un interés excesivo al lujo:

Entró don Marcos en casa de doña Isidora, casi admirado de ver la casa, tantos cuartos, tant bien labrada, y con tanta hermosura; (...) A la cual halló entre tantos damascos, escritorios y cuadros, que más parecía casa de señora de Título que de particular; con un estrado tan rico, y la casa con tanto aseo, olor y limpieza, que parecía, no tierra, sino cielo, y ella tan aseada y bien prendida... (NAE, 129)

L'avare Navarrois fut ravy de la propreté et de la magnificence d'une maison où le fit entrer Gamara, (...) Il y voyoit des meubles, des Alcoves, des Estrades, et une profusion de bonnes senteurs, qui estoient plus d'une Dame de la plus grande qualité que de la femme future d'un simple Escuyer de grand Seigneur, et, pour elle, il la crût pour le moins une Déesse. (NTC, 328)

Deslumbrado por este lujo aparente, el protagonista accede rápidamente al matrimonio con doña Isidora, gesto que no es más que una prueba de su profunda avaricia.

Aparte de esta pausa descriptiva propiamente dicha, los relatos se nutren de pequeñas frases en las que se hace la descripción del protagonista. A modo de ejemplo, podemos citar esta hipérbole:

Era don Marcos de mediana estatura, y con la sutileza de la comida, se vino a transformar de hombre en espárrago. (*NAE*, 126)

Dom Marcos, c'estoit son nom, estoit d'une taille plus petite que moyenne et, faute de nourriture, se fit bien-tost le plus mince et le plus sec homme du monde. (*NTC*, 323)

La breve descripción de doña Isidora es también significativa para el desarrollo de la acción:

Entre las muchas que desearon ser suyas fué una señora que no había sido casada, si bien estaba en opinión de viuda, mujer de buen gusto y de alguna edad, aunque la encubría con las galas, adornos, industria, porque era viuda galana, con su monjil de tercianesa, tocas de reina, y su poquito de moño. (*NAE*, 128)

Entre celles qui luy offrirent leur liberté, il se trouvoit une Isidore, femme qui passoit pour veufve, quoy que veritablement elle n'eust jamais esté marié, et qui paroissoit plus jeune qu'elle n'estoit par les déguisemens qu'elle sçavoit donner à son visage et par l'art de s'adjuster, qu'elle sçavoit parfaitement. (*NTC*, 327)

Más prolija resulta la descripción del original; sin embargo, en ambas se pone de relieve la artificiosidad de su aspecto externo, por el que don Marcos/Dom Marcos se deja llevar<sup>271</sup>.

Por último, el moño, que había sido en un primer momento símbolo de una dama cuidada, que, después, se vio por el suelo simbolizando también la caída de doña Isidora, es abandonado al final de la novela, pues ella termina viviendo de la mendicidad:

Doña Isidora se volvió a Madrid, donde, renunciando el moño y las galas, anda pidiendo limosna... (*NAE*, 164)

---

<sup>271</sup> Hay una fina ironía en el narrador del original al referirse al «poquito de moño» de doña Isidora, pues sabemos que después éste será ocasión de burla tanto para el narrador del original - «así con una presurosa congosa su moño, mal enseñado a dexarse ver tan de mañana, y atestósele en la cabeza, quedando peor que sin él, porque con la priesa no pudo ver cómo le ponía, y así se le acomodó cerca de las cejas» (*NAE*, 151)- como para el de la adaptación -«Elle mit sa testiere le devant derriere» (*NTC*, 338).

#### IV.5.2.2.3. Elipsis

Las novelas están caracterizadas por la casi total ausencia de indicaciones temporales; de este modo, la elipsis implícita está muy presente, sobre todo en el primer macrosegmento temporal:

Vino don Marcos desta suerte, cuando llegó a los treinta años, pues vino a juntar, a costa de su opinión y hurtándose a su cuerpo, seis mil ducados... (NAE, 128)

Sa belle Theorie, secondée d'une pratique fort exacte, luy avoit acquis à l'âge de quarante ans plus de dix mille escus en argent... (NTC, 326)

Terminan así los narradores de resumir treinta o cuarenta años de la vida del protagonista, sin haber dado ninguna otra indicación temporal. La elipsis implícita es, por lo tanto, parte esencial en el sumario de la presentación de don Marcos.

A continuación, su enamoramiento de doña Isidora se narra de manera detallada en escenas que constituyen objeto del epígrafe siguiente, en las cuales hemos de destacar que las indicaciones temporales vienen dadas por el paso del día a la noche, lo que representa igualmente un breve espacio de tiempo elidido.

La indicación del original «en tres días de fiesta» (NAE, 145) por la que se elide el tiempo que duraron las amonestaciones, queda en la adaptación algo más vaga, pues sólo se dice «qu'il y eut plusieurs Festes de suite» (NTC, 335).

El narrador del original resume en una elipsis implícita los sinsabores de la vida conyugal, en un nuevo relato iterativo que da la sensación de un cierto espacio de tiempo elidido. El narrador de la adaptación omite este breve pasaje, con lo que su relato gana en rapidez:

Húbolo de hacer el buen don Marcos, aunque desde aquel día no tuvieron paz ni comieron un bocado con gusto. A todo esto don Agustín comía y callaba, metiendo las veces que se hallaba presente, paz; y pasando muy buenas noches con su Inés, con la cual se reía las gracias de doña Isidora y desventuras de don Marcos. (NAE, 153)

El paso del día a la noche es a partir de este momento la forma que los narradores prefieren utilizar para referirse al tiempo, indicando así una breve elipsis y, también, una prolijidad en su narración.

El episodio del mago abarca un mayor espacio de tiempo en el original, pues desde la primera visita deben transcurrir «ocho días» (*NAE*, 159) hasta que don Marcos vuelva con «los ciento y cincuenta reales» (*Ib.*); sin embargo, en la adaptación todo se hace sin ningún tránsito ni elipsis, lo que añade una sensación de rapidez:

...et qu'il ne manquoit plus qu'une certaine quantité d'ambre, de musc et d'autres senteurs (...) Dom Marcos, sans délibérer, mena Marcelle où l'on vendoit des senteurs, en achepta ce qu'elle luy fit achepter et luy donna mesme ce qu'elle luy en demanda (...) La scelerate Marcelle le mena dans une maison de mauvaise mine où, dans une salle basse, ou plustost cave nattée, il fut receu par un homme en Soûtanne... (*NTC*, 349)

A pesar de que en el original venimos viendo una mayor presencia de elipsis que añaden duración al relato, al final el protagonista se precipita hacia su caída y «en pocos días acabó los suyos miserablemente» (*NAE*, 164). Sin embargo, en la adaptación se produce una prolongación de la historia y don Marcos inicia la búsqueda de los otros personajes:

Il alloit tous les jours visiter toutes les hostelleries de Madrid, et enfin il trouva des muletiers qui revenoient de Barcelonne, qui luy dirent qu'ils avoient trouvé, à quatre ou cinq journées de Madrid... (*NTC*, 352)

Según vemos al final, parece que se ha elidido un período de cuatro o cinco días. Después, «il prit le chemin de Barcelonne, tantost à pié, tantost en mule, et y arriva en peu de jours» (*NTC*, 353).

La gran presencia de elipsis explícitas en el original le concede al relato una mayor duración y un ritmo más lento que a la adaptación. En el epígrafe siguiente, podremos constatar también esta idea.

#### IV.5.2.2.4. Escena

El narrador de la adaptación, guiado por su deseo de aligerar el original, lleva a cabo en su relato una serie de reducciones que producen una sensación de rapidez, según ya hemos podido ver en el apartado anterior y que en éste también serán objeto de estudio.

Un rasgo del original es la introducción de romances y letrillas en las escenas que añaden lirismo al relato y que no aparecen en la adaptación.

Estos aparecen en las escenas que conducen al enamoramiento de don Marcos con el fin de entretenerlo y embaucarlo, al tiempo que le dan la ocasión de comer al ritmo de las canciones de amor.

Así, la primera letra cantada por Marcela acompañada de una guitarra (*NAE*, 130-133) es resumida del siguiente modo en la adaptación:

et cependant que nostre Escuyer donna à son estomac mal nourry et fort affamé des provisions pour plus de huit jours, ses oreilles furent charmées par la belle voix de la Demoiselle Marcelle qui, au son d'un Clavessin, chanta des airs fort passionnez. (*NTC*, 329).

Al final del primer sarao con el que regalan a don Marcos, Marcela canta de nuevo un romance (*NAE*, 134-136) al que el narrador de la adaptación no hace ninguna alusión (*NTC*, 330).

El segundo día Marcela canta también unas décimas (*NAE*, 140-141) que el narrador de la adaptación resume con «Marcelle chanta» (*NTC*, 332) y después un romance (*NAE*, 141-144) del que el narrador de la adaptación sólo dice «et on passa une partie de la nuit à danser et à chanter». (*NTC*, 334)

La última letrilla la canta Marcela después de la comida de la boda (*NAE*, 146-148), y de ella no se hace mención en la adaptación (*NTC*, 336).

Esta sistemática supresión de las partes líricas de *El castigo de la miseria* hace de *Le chastiment de l'avarice* una obra menos “romántica” e idealizada, pues es en estos versos en los que se introduce directamente el tema del amor; en contrapartida, la obra gana en ligereza y resulta ser de una lectura más rápida y

fluida para el narratario.

Aparte de estas escenas que conducen a la captura del hombre miserable mediante el despliegue de una riqueza sólo aparente, podemos destacar otras en las que los narradores hacen hincapié en la caída del mismo. La primera de ellas tiene lugar a la mañana siguiente de la boda:

Y visto esto, fue dando voces a su señora, a las cuales despertó el miserable novio, y casi muerto de congoxa saltó de la cama, diciendo a doña Isidora que hiciese lo mismo, y mirase si le faltaba alguna cosa, abriendo a un mismo tiempo la ventana, y pensando hallar en la cama a su mujer, no halló sino una fantasma, o imagen de la muerte, porque la buena señora mostró las arrugas de la cara por entero, las que les encubría con el afeite, que tal vez suele ser encubridor de años, que a la cuenta estaban más cerca de cincuenta y cinco que de treinta y seis, como había puesto en la carta de la dote, porque los cabellos eran pocos y blancos (...) Los dientes estaban esparcidos por la cama (...) tenía don Marcos uno entre los bigotes... (NAE, 150-151)

Dom Marcos se jetta hors du lit comme un furieux, courut à ses habits et ne les vit plus, ny la belle robe d'Isidore; mais il vit cette chere Espouse d'une figure si diferente de celle sous laquelle il en avoit esté charmé qu'il pensa tomber de sa hauteur. La pauvre Dame, s'estant éveillée en sursaut, n'avoit pas pris garde que sa perruque n'estoit pas sur sa teste. (...) il en eut peur comme d'un fantosme. (...)

Isidore, fort défaite, aperceut dans les larges, longues et peuplées moustaches de son mary une partie de ses dents postiches qui s'y estoient prises. Elle alla pour les reprendre avec beaucoup de confusion; mais le pauvre homme, qu'elle avoit tant effrayé, ne pouvant s'imaginer qu'elle luy portât les mains si prés du visage pour autre chose que pour l'estrangler ou luy arracher les yeux, se retira en arriere et évita ses approches avec tant d'adresse que, ne le pouvant joindre, elle fut contrainte enfin de luy avouïer que ses moustaches luy retenoient quelques-unes de ses dents. Dom Marcos y porta les mains et, y ayant trouvé les dents de sa femme, qui avoient autresfois esté celles d'un Elephant originaire d'Affrique ou des Indes Orientales, il les luy jetta avec beaucoup d'indignation. (NTC, 338-339)

En esta larga escena se produce una doble caída del protagonista: primero, porque constata que ha sido robado y, después, porque descubre que ha sido víctima de un engaño.

Los rasgos cómicos del original aparecen muy acentuados en la adaptación, pues el narrador lleva a cabo una prolongación de los mismos en una serie de detalles de su invención con los que consigue la visualización de los gestos y del movimiento de los personajes. Ambos factores hacen de este pasaje de la adaptación una escena teatral, cuya comicidad desemboca en lo burlesco y nos lleva, por este camino, a descubrir lo absurdo de este personaje y de la situación.

Lo burlesco aparece también en el comentario del narrador sobre los dientes de doña Isidora que de manera hiperbólica e inverosímil aluden a la longevidad de la dama. Es ésta una de las escenas en las que el narrador de la adaptación se explaya y se divierte satirizando a su personaje.

Una nueva escena teatral pone fin a esta gran decepción del protagonista, quien queda confuso:

y más como vió venir a doña  
Isidora tan otra de lo que había  
visto, que casi creyó que se había  
engañado, y que no era la misma.  
(*NAE*, 152)

Isidore sortit de son cabinet à ses cris  
douloureux, et sortit si renouvelée et si  
belle qu'il crut qu'on venoit de luy  
changer sa femme encore une troisième  
fois. (*NTC*, 341)

La comicidad en esta escena es patente por la confusión que crea en el protagonista.

La primera disputa entre don Marcos y doña Isidora no lo es tal en la adaptación:

A este trago acabó don Marcos de  
rematarse, llegó a las manos con su señora,  
andando el moño y los dientes de por  
medio,... (*NAE*, 154)

C'est icy où la patience échappa à Dom  
Marcos. Il voulut battre le Frippier; le  
Frippier luy fit voir qu'il estoit homme à  
le luy rendre et injuria Isidore, qui luy

rendit injure pour injure; il la battit; elle se revencha, et le plancher fut en peu de temps couvert de dents et des cheveux d'Isidore, du manteau, du chapeau et des gands de Dom Marcos, qui avoit voulu deffendre sa femme. (NTC, 342-343)

De una riña en privado pasamos en *Le chastiment de l'avarice* a una riña colectiva, en la que, además, Dom Marcos defiende a su mujer. Los detalles que dan comicidad al original tampoco faltan en la adaptación; sin embargo, la cascada de acciones y la enumeración de todo lo que se encuentra en el suelo a consecuencia del altercado dan a esta escena un doble carácter teatral y burlesco.

Un poco más abajo, cuando don Marcos descubre que la casa en la que viven no es de doña Isidora, su cólera es pronto apaciguada por ésta y Agustín (NAE, 155), pero en la adaptación se produce una nueva disputa colectiva, en una escena que recuerda las peleas multitudinarias del *Roman Comique*:

Le Propriétaire luy répondit d'un soufflet; le souffleté chercha son épée ou son poignard: Marcelle les avoit emportez; Isidore et Augustinet se mirent au milieu et appaiserent le Maistre de la maison, et nom pas Dom Marcos, qui se donnoit de la teste contre les murailles, appellent cent fois Isidore fripponne, affronteuse et Larronnesse. (NTC, 343)

Otra característica de las escenas de la adaptación es la reducción de los diálogos, cuando no su entera supresión. Éste es el caso en la escena en que don Marcos comprueba su desgracia:

Empezó a dar voces, y carreras por las salas, dándose de camino algunas calabazadas por las paredes, decía:

-Desdichado de mí, mi mal es cierto, en mal punto se hizo este desdichado casamiento, que tan caro me cuesta; ¿dónde estás, engañosa Sirena y robadora de mi bien, y de todo cuanto yo, a costa de mí

Il s'en prit à sa barbe et à ses cheveux; il se pocha les yeux de coups de poing; il se mordit les doigts jusqu'au sang et fut tenté de se tuer; (NTC, 345)

mismo, tengo granjeado, para pasar la vida  
con algún descanso? (NAE, 156)

Encontramos en la adaptación un Dom Marcos mucho más colérico que en el original. De todos modos, en ambos casos los narradores hacen una perfecta caricatura.

Y para terminar, una escena de ahogamiento colectivo en el mar cierra la adaptación:

Augustinet, enragé de tant d'argent perdu et peu maistre de son premier mouvement, frappa le Matelot qui avoit si mal lié les coffres d'un furieux coup de poing. Le Matelot luy en donna un encore plus furieux et que le fit choir dans la mer. Il se prit en tombant à la mal-heureuse Isidore, qui ne se prit à rien et ainsi accompagna son cher Augustinet, qui malgré luy accompagna Dom Marcos. (NTC, 354)

Según hemos podido ver, la reducción de las primeras escenas como consecuencia de la supresión de los fragmentos líricos del original no es una constante en el desarrollo de la adaptación, cuyo narrador, posiblemente más interesado por la ridiculización del protagonista, prolonga algunas escenas introduciendo detalles de su invención que dan a la narración un carácter más teatral. Sin embargo, no por ello el ritmo es más lento, muy al contrario, la cascada de acciones lo acelera como también acelera de manera vertiginosa el derrumbamiento del protagonista.

#### **IV.5.2.3. Cronotopo**

Ambas novelas abarcan un tiempo biográfico cerrado que termina con la muerte del protagonista. Las escasas alusiones al tiempo concuerdan con las menos frecuentes alusiones al espacio.

Algo que nos ha sorprendido es la ausencia de elogios a la ciudad de Madrid en la que se desarrolla la mayor parte de la acción. En efecto, lo habitual en la novela breve del siglo XVII es el comienzo con el desarrollo del *urbis*

*encomium* que da verosimilitud y exactitud geográfica a los hechos narrados, según ya hemos visto en las novelas anteriores. Esta vaguedad geográfica puede explicarse en el hecho de que los narradores están más preocupados por definir el comportamiento del típico hombre ruin, que sin duda abundaba en la corte en la época, y de los pícaros, rufianes y prostitutas que se aprovechan de él.

Este carácter sociológico de las novelas no va, sin embargo, acompañado de escenas costumbristas ni de la enumeración de lugares típicos de las ciudades en las que se desarrolla la acción -como en el caso de *La hija de Celestina*. El narrador de la adaptación se encuentra en esta novela un camino más fácil, pues tiene hecha la mayor parte de su habitual labor de depuración del original, en lo que respecta a la supresión de referencias geográficas carentes de significado para su narratario.

Este carácter casi totalmente abstracto del marco espacio-temporal de la acción resta interés al estudio de las unidades cronotópicas que, en resumen, podemos enumerar por orden de aparición: cronotopo de la casa del amo, cronotopo de la casa de doña Isidora, cronotopo de la desilusión, cronotopo de la nueva casa, cronotopo de la búsqueda, cronotopo del encantamiento y cronotopo de la muerte. A todas ellas ya se ha hecho alusión más arriba.

Llegados a este punto, podemos plantearnos la cuestión del realismo de las dos novelas; y, si bien es cierto que no nos encontramos ante una pintura real, sino caprichosamente deformada por la mirada satírica y, en muchos casos, burlesca de ambos narradores, creemos que la caricatura potencia aquí la realidad. Pensamos que es éste el aspecto más destacado de la Progresión Temporal, pues, a lo largo de los distintos apartados en que la hemos dividido, hemos podido ver de qué manera la captación del tiempo y del espacio está utilizada en beneficio de una pintura *desde dentro* del protagonista, héroe mísero y tacaño, cuya presentación nos recuerda la sorprendente figura de la *protomisericia* humana, encarnada en el Licenciado Cabra del *Buscón*.

### IV.5.3. El narrador

Como acabamos de ver, es la fuerte presencia del narrador, ocupado en satirizar al protagonista, la que constituye la principal característica de ambas novelas.

En *El castigo de la miseria*, el narrador, personaje del relato-marco que da cohesión a las *Novelas Amorasas y Ejemplares*, posee un estatuto intra-heterodiegético. En efecto, se trata de don Álvaro, invitado a la fiesta para entretener a Lisis, a quien corresponde el turno de contar la primera «maravilla» de la Noche Segunda. Su narración en tercera persona se mantiene casi constante a lo largo del relato; al final, en un deseo de verosimilitud, afirma que doña Isidora le contó esta maravilla que él escribió (*NAE*, 164).

En *Le chastiment de l'avarice* el narrador posee, sin embargo, un estatuto extra-heterodiegético.

Ambos narradores narran la historia desde una focalización cero y son responsables de todo el relato.

En este apartado vamos a analizar su discurso, centrado en la crítica de la miseria humana. Las novelas son relatos picarescos, en los que la voz del narrador transforma en sustancia cómica todas las lacras que pretende denunciar.

Nada más empezar la novela, ambos narradores definen y califican al grupo social al que pertenece el protagonista: los pajes:

...mereció en casa deste Príncipe la plaza de paje, y con ella los usados atributos, picardía, porquería, sarna y miseria. (*NAE*, 125)

Il eut le credit, je ne sçay pas comment, d'estre receu Page chez un Prince - condition qui, en Espagne, n'est pas si heureuse que celle de laquais en France et qui n'y est guere plus honorable. Il prit les livrées à douze ans et, dés ce temps-là, fut le Page du monde le plus mesnager et le moins frippon. (*NTC*, 322)

En esta breve digresión hay un punto de partida distinto: mientras que el narrador del original se centra exclusivamente en la crítica de este grupo social al que atribuye las peores cualidades, el narrador de la adaptación establece una comparación entre esta condición y la de lacayo en Francia, a la que queda asimilado como después especifica en el término «livrées».

Esta crítica hacia este grupo social nos recuerda a la que veíamos al principio de *La hija de Celestina*.

En la página siguiente, el narrador termina de presentar al personaje cuya miseria y, al mismo tiempo, estulticia se unen al más puro egoísmo:

Ce vieil Pere mourut et son fils s'en rejoüit, se croyant déjà enrichy de ce que son Pere ne despenseroit point. (NTC, 323)

Un detalle realista del original es transformado en una explicación burlesca por el narrador de la adaptación:

Cuando sacaba de mal año su vientre, era el día que le tocaba servir la mesa de su amo, porque quitaba de trabajo a los mozos de plata, llevándoles la que caía en sus manos más limpia que ellos la habían puesto en la mesa, proveyendo sus faltriqueras de todo aquello que sin peligro se podía guardar. (NAE, 126)

Quand il servoit son Maistre à table, il ne deservoit jamais assiette chargée de viande qu'il ne fist part de quelque chose à sa pochette, et, parce que les viandes liquides y faisoient un mauvais effect, il fit argent de la cire d'un grand nombre de bouts de flambeaux, qu'il aoit amassez avec grand soin, et en acheta des pochettes de fer blanc, dont il fit depuis des merveilles pour l'avancement de sa Fortune. (NTC, 323)

Estas «pochettes de fer blanc» son una invención burlesca con la que el narrador ridiculiza la atrevida imaginación del protagonista, cuya única preocupación es ahorrar una gran fortuna. Pensamos que la palabra «Fortune» está tomada en su doble sentido, y que en el empleo figurado la ironía es patente.

El dinero que consigue ahorrar don Marcos es objeto de una breve digresión en la que el narrador de la adaptación critica la falta de medida en el

gasto por parte de los españoles:

...somme immense pour un Escuyer de Grand Seigneur, et encore Espagnol. Mais que ne gagne-t-on point à la longue, quand on dérobe tout ce qu'on peut à soy-mesme comme aux autres? (NTC, 326-327)

Encontramos aquí una ojeada hispanófoba y una interrogación retórica en las que el narrador apela al buen sentido de su narratario.

La avaricia y la mezquindad de don Marcos son recalçadas por el narrador en una comparación hiperbólica y, de nuevo, en sus previsiones para el futuro:

Dom Marcos mangea comme un diable aux dépens d'autrui et la collation finit avec le jour, à la clarté duquel on fit succeder celle de quatre grosses bougies en des chandeliers d'argent bien pesans et bien travaillez que Dom Marcos, dés lors, fit dessein de reformer en une seule lampe, quad il seroit le Mary d'Isidore. (NTC, 329-330)<sup>272</sup>

La intención satírica del narrador deforma el realismo y hace una caricatura burlesca de este personaje.

La misma intención satírica aflora en el original en el momento de la celebración de la boda; curiosamente, el narrador de la adaptación es en esta ocasión más benévolo con el protagonista:

porque don Marcos humillando su condición, y venciendo su miseria, sacó fiado, por no descabalar los seis mil ducados, un rico vestido y faldellín para su esposa, haciendo cuenta que con él y la mortaja cumplía; no porque se la vino al pensamiento la muerte de doña Isidora, sino por parecerle que poniéndoselo sólo de una

On fit bonne chere, quoy que ce fust aux dépens de Dom Marcos qui, pour la premiere fois, s'estoit mis en frais et par un prodige d'amour avoit fait faire de fort belles hardes pour Isidore et pour luy. (NTC, 335-336)

---

<sup>272</sup> En el mismo sentido se expresa un poco más adelante el narrador del original: «No tuvo necesidad doña Isidora de gastar muchas arengas, para obligar a don Marcos a sentarse a la mesa, porque antes él rogó a los demás que lo hiciesen, sacándolos desta penalidad, que no es pequeña. Satisfizo el señor convidado su apetito en la bien sazónada quanto abundante comida, y sus deseos en el compuesto aparador, tornando en su memoria a hacer otros tantos discursos, como la noche pasada, y más, como vía a doña Isidora tan liberal y cumplida, como aquella que se pensaba pagar de su mano, le parecía aquella grandeza vanidad excusada, y dinero perdido.» (NAE, 138)

Navidad a otra, habría vestido hasta el día del Juicio. (NAE, 145-146)

Las macabras previsiones de don Marcos así como su enfermizo deseo de ver su dinero intacto hacen que el narrador muestre en él la caricatura del hombre miserable, cuando en la adaptación el narrador prefiere presentarlo generoso por una sola vez.

Las comparaciones hiperbólicas con los animales de la selva son un recurso utilizado por el narrador burlesco de la adaptación para ridiculizar al protagonista. Si un poco más arriba se trató de un elefante de África o de las Indias Orientales para referirse a los dientes de doña Isidora, cuando Dom Marcos vuelve de buscar una nueva vivienda, lo encontramos, en una comparación banal, «cruel comme un Tygre» (NTC, 344).

Un poco más abajo don Marcos está «Plus las qu'un chien qui a couru un lièvre et l'a manqué» (NTC, 346), cuando ha recorrido las posadas de Madrid sin encontrar a quienes lo han burlado. Se trata de una nueva animalización del personaje.

Al final de la novela «Dom Marcos suivit ses ennemis et se mit avec eux dans la chaloupe comme un Lyon» (NTC, 353), pues acaba de ver el cofre donde está su dinero.

El bestiario de *Le chastiment de l'avarice* es utilizado por el narrador con unos fines burlescos que lo conducen a dar un carácter más fuerte al personaje y a ridiculizarlo más aún que el del original.

Las alusiones mitológicas forman parte también de los recursos estilísticos del narrador burlesco y no faltan tampoco en esta novela. En concreto, el narrador utiliza una para indicar la intrepidez del protagonista cuando descubre en Gamara el encantador que lo ha engañado<sup>273</sup>:

Dom Marcos luy sauta à la gorge, la luy serra d'une force d'Hercule, criant au voleur d'une voix effroyable. (NTC, 351)

---

<sup>273</sup> Con este personaje de Gamara, el narrador de la adaptación lleva hasta el final su crítica a los rufianes y ladrones y hace que termine en la cárcel (NTC, 351).

Este desvío del original, provocado también por un desarrollo distinto de la escena, atribuye a Dom Marcos un carácter totalmente diferente, pues en *El castigo de la miseria* éste se desmaya cuando un gato ardiendo pasa por encima de su cabeza «pareciéndole que no había visto un diablo, sino todos los del infierno, dando muy grandes gritos se dexó caer» (NAE, 161).

En cuanto al libro que el mago utiliza para los hechizos se trata en el original del *Amadís de Gaula* (NAE, 163), alusión metaliteraria del narrador del original que, curiosamente, no encontramos en la adaptación:

Él tomó el mismo, y lo dió a los señores alcaldes, y abierto vieron que era el de Amadís de Gaula, que por lo viejo y letras antiguas había pasado por libro de encantos; con lo que, enterados del caso, fué tanta la risa de todos, que en gran espacio no se sosegó la sala... (NAE, 163)

El narrador de la adaptación introduce una crítica sobre la servidumbre en general, en esta novela dedicada a la vida de los bajos fondos, aunque de un análisis menos mordaz y sistemático que en el caso de *Les Hypocrites*. A pesar de que la digresión se hace a propósito del comportamiento de Marcela, puede tener un valor general y en ella hemos de destacar su carácter realista:

...ou peut-estre pour s'acquitter dignement de la bonne coustume qu'ont tous ceux qui servent, de mentir tousjours et de dire de leurs Maistres ce qu'ils sçavent et ce qu'ils ne sçavent pas. (NTC, 347-348)<sup>274</sup>

Este personaje femenino es utilizado también por el narrador de la adaptación para hacer una crítica de las prostitutas:

Quand il (Gamara) fut pris, il estoit sur le point d'épouser Marcelle, qui luy portoit en mariage, outre les hardes qu'elle avoit volées à Dom Marcos, une inclination à voler non

---

<sup>274</sup> Esta digresión nos recuerda otra muy similar sobre la perfidia de los criados -«qui devinent d'ordinaire au delà de la verité dont ils sont naturellement ennemis» (NTC, 77)- que el narrador introduce en *La Précaution inutile*.

moindre que celle de son futur espoux, un esprit capable d'apprendre tout ce qu'il luy eust pû montrer et mesme de le surpasser, et un coprs assez beau, sain et jeune pour estre souvent acheté, souvent livré et pour durer long-temps dans les fatigues du Putanisme. (NTC, 351-352)

En esta digresión realista el narrador hace al final un guiño burlesco a la profesión criticada por el empleo del término en mayúscula y con una forma pseudo-culta para una palabra vulgar.

Con la pareja de Gamara-Marcelle el narrador de la adaptación lleva más lejos su análisis de este grupo social marginado, en el que, para dar más verosimilitud, confluye además el carácter judío de Gamara:

On y en trouva beaucoup d'autres, les unes qu'il avoit volées et les autres qui luy avoient esté mises en gage, car il estoit Juif et par consequent usurier. (NTC, 351)

Todo este pasaje es de la invención del narrador y en él cabe destacar el carácter antisemita de esta digresión.

Con esta pareja *Le chastiment de l'avarice* adelanta a su modelo en realismo y en la sensación de cosa vivida. Sin embargo, estos detalles realistas son alterados por las salidas burlescas del narrador que cuestiona, por otra parte, la verosimilitud de lo que dice.

El final moral del original con la muerte de don Marcos y la burla de que es objeto doña Isidora, pierde toda su moralidad en la adaptación, a pesar de que el narrador introduzca una breve reflexión sobre la avaricia -«car que ne fait point un Avaricieux pour conserver son argent?» (NTC, 354)- que pierde su fuerza justo después por la forma en que el narrador pone fin a la vida del protagonista y en la que una interpelación directa al narratario se traduce en un nuevo guiño para burlarse, por última vez, de aquél:

Mais par mal-heur le coffre se separa des autres et, tombant à plomb sur la teste du mal-heureux, qui ne quitta pourtant point sa prise, il l'enfonça au fonds de la mer ou, si vous voulez, à tous les mille diables. (NTC, 354)

Esto no es más que el comienzo de la bufonada final por la que el narrador termina su obra en un ahogamiento colectivo, con el que de manera absurda y ridícula termina la vida de unos personajes también ridículos y absurdos.

#### **IV.5.4. Conclusión**

La traducción literal del título de la novela en la adaptación nos muestra aparentemente un deseo por parte de Scarron de seguir fielmente su modelo. A lo largo de nuestro análisis, hemos podido constatar que, a pesar de las prolongaciones de la historia que, pensamos, sirven para dilatar el sufrimiento de Dom Marcos, el espíritu de la adaptación sigue en esencia el mismo que en el original.

Efectivamente, el narrador manifiesta en ambas novelas la misma falta de afecto hacia los personajes que aparecen, y ello le permite proyectar sobre todos ellos su mirada satírico-burlesca y presentar el repugnante mundo que giraba en torno a la corte.

La intertextualidad, a partir del *Buscón*, sobre la que el narrador del original instauro su discurso, alcanza el clímax cuando se produce la burla del *Amadís*, pues la novela picaresca es en esencia una réplica al universo idealizado e irreal de la novela de caballerías. La burla colectiva de esta obra, en *El castigo de la miseria*, corrobora el explícito deseo de negación del canon, por medio de la elevación a categoría literaria del complejo y abigarrado microcosmos de las lacras humanas.

El narrador de la adaptación incrementa el carácter mordaz de ciertos pasajes y, al prolongar la vida del héroe, no hace sino incrementar su estrepitoso fracaso, última consecuencia de su infinita miseria.

El cómico descubrimiento de la *otra* realidad se convierte en una farsa del hampa de la que ningún personaje se escapa. Es en esta viva denuncia en la que descubrimos que la lección moral no estaba ausente en ninguna de estas dos novelas.



#### IV.6. CONCLUSIÓN A LAS *NOUVELLES TRAGI-COMIQUES*

El final feliz reservado para todas las novelas intercaladas en el *Roman Comique* no es, como hemos comprobado, una constante en estas novelas.

Efectivamente, de la misma manera que en el *Roman Comique*, el oxímoron, sobre el que se construye el título, asegura la mezcla de lo trágico y lo cómico, de lo ideal y lo real, en las *Nouvelles Tragi-Comiques* nos encontramos con dos novelas novelescas, otras dos picarescas y una, la primera, que podemos considerar, por el tema, *nouvelle-fabliau*. De nuevo, unidad y diversidad caracterizan las novelas de esta colección.

A pesar de la desenvuelta comicidad de *La Précaution Inutile*, el fracaso final del protagonista descubre la tragedia personal del marido burlado por un astuto programa feminista, que se desarrolla a lo largo de toda la novela y que parece dar respuesta a un debatido tema de la época sobre la verdadera identidad de la mujer ideal<sup>275</sup>. El fin moral descubre, pues, la respuesta.

En *Les Hypocrites*, asistimos a un doble final, trágico, para Montúfar y Méndez, y novelesco, dentro de la más pura fantasía de la ficción de aventuras, para Hélène y Dom Sanche. Nueva dualidad con la que se relativiza el valor moral del castigo de este grupo de protagonistas, pues la heroína picaresca queda impune.

*L'Adultère Innocent* supone, en esencia, una concesión a los valores de la novela heroica y de aventuras; de la misma manera que lo es también *Plus d'Effets que de Parolles*.

Por último, *Le Châtiment de l'Avarice* termina con la catástrofe del ahogamiento colectivo, final trágico y moral del que el narrador se burla, pues, desde

---

<sup>275</sup> Vid. el estudio preliminar de Olivares (2000:17-113) en su edición de las *Novelas Amorasas y Ejemplares*.

el principio, instauró su distanciamiento de estos personajes caricaturescos.

La, en principio, aparente falta de conexión entre las novelas se nos desvela ahora inexistente, pues, por temas, podemos agrupar la primera y la quinta; la quinta, a su vez, con la tercera y, en medio, como un remanso de paz y felicidad, tras no pocas intrigas novelescas y escenas cómicas, quedan las novelas tercera y cuarta. Es la estructura binaria y de correspondencias dobles la que descubrimos aquí y la que da, en nuestra opinión, cohesión a las *Nouvelles Tragi-Comiques*.

## **V. CONCLUSIONES**



En la época conocida como la *Edad de Oro de la influencia española en Francia*, hemos destacado la aportación de Paul Scarron a la moda de lo español, en concreto, a la novela corta. Su labor de reescritura de novelas cortas españolas se erigió en respuesta a una necesidad motivada por las limitaciones de la narración larga y abrió, de este modo, los cauces para la renovación de dicho género.

Nuestro recorrido a través de los principales autores de novela corta del seiscientos (Cervantes, Salas Barbadillo, Ágreda y Vargas, Lope de Vega, Tirso de Molina, Lugo y Dávila, Céspedes y Meneses, Pérez de Montalbán, Camerino, María de Zayas y Castillo Solórzano) nos ha conducido al descubrimiento de una teoría literaria ausente -cuya consciente formulación enunció Lugo en su *Teatro popular*-, en un género constituido al margen de ésta y, como tal, en el que la libertad creadora y su carácter, a veces híbrido entre la ficción y el drama, aseguraban su éxito entre la misma nobleza cortesana que, un siglo antes, había saboreado la lectura de los *Amadises* y que se «aficiona ahora a unos géneros literarios ligados a la existencia urbana, comedia o novela cortesana» (Chevalier, 1976:103). Es en este sentido en el que hemos de entender el precepto horaciano del *utile dulci* como uno de los pilares de su estética, cuya exposición a través de un universo y de unos personajes idealizados, con los que, sin duda, se identificaba el lector, se lleva a cabo en la mayor parte de estas historias. El otro pilar, *ut pictura poesis*, lleva al deseo de verosimilitud, pero también a la otra gran vertiente narrativa, inaugurada en nuestra literatura por el *Lazarillo*, y que está en el germen de la novela moderna.

He aquí los principales factores que hicieron posible la admiración por la novela corta española, entre los autores que sentaron las bases del género en Francia.

En efecto, Sorel reconocía en la *Bibliothèque française* el hastío del público hacia la novela de caballerías, la pastoril, por su extremada idealización, y la heroica, por sus anacronismos. Ello desvió la atención hacia la novela corta española, caracterizada por la verosimilitud, a la que también aspiró Sorel en sus colecciones de novela corta. Frente a la admiración que dicho autor sentía hacia el género procedente de España, Camus nos ofrece su discrepancia al respecto, y sus creaciones exclusivamente al servicio de la lección moral.

De todos modos, hasta 1660, los autores manifestaron su preferencia por la novela corta española de la que sus obras son deudoras. Aparte de Sorel y Scarron, la aportación de Segrais, quien al precepto de verosimilitud y a su admiración por la novela española, unió el espíritu galante, prepara el terreno a la novela de los años setenta.

Nuestro esbozo de la importante labor de los traductores de novelas españolas, amén de las obras de los clásicos greco-latinos a las que no nos hemos referido, nos ha desvelado la teoría de la traducción y, a medio camino entre la creación personal y la traducción, hemos analizado las novelas de Paul Scarron, cuyo talento creador lo llevó a contribuir con su no pequeña dosis de literaridad, que le haría diferenciarse de los otros traductores. Su convencida hispanofilia, así como su gran labor de reescritura e interpretación de novelas cortas españolas de María de Zayas, Castillo Solórzano y Salas Barbadillo hacen gala de su consciente papel de intermediario cultural que adapta para su público una serie de novelas, las cuales, por una parte, aportan topónimos, nombres propios y costumbres, cuyo sabor hispano le interesa destacar y, por otra, están cargadas de conceptos y connotaciones que el lector francés gustaba de leer como propias a su referente cultural. Es, en nuestra opinión, la perfecta dosificación de lo hispano y lo francés la que confiere originalidad a sus novelas y hace de ellas logradas obras de ficción.

El método comparatista nos ha permitido poner de relieve las diferencias y semejanzas, en el plano narratológico, entre las novelas de Scarron y sus modelos españoles. Ello nos lleva a plantear aquí nuestras primeras conclusiones.

A lo largo de los capítulos precedentes, hemos podido constatar que la reescritura de las novelas españolas por parte de Scarron está basada fundamentalmente en la creación de un narrador<sup>276</sup>, cuya voz y mirada condicionan de manera peculiar la narración y le otorgan un alto grado de originalidad frente a sus modelos.

---

<sup>276</sup> Vid. Tocanne, (1975: 141-180).

En efecto, hemos comprobado que las historias narradas en las novelas de Scarron son básicamente las mismas que las de sus modelos españoles; sin embargo, la diferente intencionalidad del narrador inaugura un espacio dialógico, en el que la ironía, como un puente, instaura y da vida a la función comunicativa del lenguaje. La llamada al narratario se hace, pues, casi constante y el narrador reclama la inteligencia de éste para captar el sentido paródico, satírico, burlesco o cómico de su discurso en cada momento.

**La parodia** es uno de los recursos más usados por el narrador, tanto en el *Roman Comique* en su totalidad, como en las *Nouvelles Tragi-Comiques*. El oxímoron sobre el que se construye el título mismo de ambas obras nos desvela la ambivalencia sobre la que la parodia en sí se origina.

Es, sobre todo, el deseo de desmitificación del elevado universo de la narración heroica el que concede un valor especial a todas las novelas que hemos analizado y hace de ellas auténticas metanovelas que se autopropone como modelos de ficción, en una época en que la narración había llegado a un *impasse* y en la que se hacía precisa su renovación; ésta llegó de allende los Pirineos, a través de unos modelos más verosímiles.

La opción de Scarron fue una opción inteligente, pues supo conjugar en perfectas dosis la narración de la que pretendía desvincularse con aquélla, más sencilla, a la que aspiraba.

Este es el caso de la *Histoire de l'amante invisible*, en la que frente a un narrador, la mayoría de las veces, tímido e imparcial, en *Los efectos que haze Amor*, descubrimos la voz desenvuelta y subversiva del narrador paródico. Su juego con las aparentes pérdidas de focalización cero muestra su actitud de rechazo de un tipo de narración caracterizada, entre otros aspectos, por la prolija abundancia de detalles en torno a la historia, el espacio en que se desarrolla, las acciones de los protagonistas y sus diálogos; en este sentido, hemos destacado la intertextualidad a partir de novelas heroicas y de caballerías -estas últimas presentes también en el original. La activa figura del narrador reclama en todo momento la participación del narratario, quien se

convierte en cómplice de la manipulación irónica de la intertextualidad y de la frecuente confusión de planos diegéticos. Recordemos como ejemplo la frase: «Ils se dirent mille choses si tendres que j'en ay les larmes aux yeux toutes les fois que j'y pense» (RC, I, 565).

La condensación temporal, la vaguedad en la delimitación espacio-temporal y, a veces también, en las acciones y discurso de los protagonistas son la consecuencia del deseo del narrador de proponer un modelo de narración sencillo, lejano de la rimbombante elocuencia de la novela heroica.

En menor grado se nos descubre el carácter paródico del narrador de *Les deux frères rivaux*; sin embargo, igualmente dueño de su narración, a la que imprime un sello diferente con respecto al del original *La confusión de una noche*. En esta novela de Scarron, el detalle de la carta amorosa de la narración heroica, expuesto con una irónica pérdida de focalización cero -«Je ne vous feray point voir icy de leurs Billets amoureux, car il n'en est point tombé entre mes mains» (RC,II,780)-, supone una parodia de la prolijidad de este tipo de novela. La utilización igualmente irónica del intertexto del mito de Píramo y Tisbe justifica la inserción de digresiones de este tipo y da cohesión a la novela. Como es habitual, el diálogo narrador-narratario cristaliza la ironía.

Frente al narrador imparcial de *Al fin se paga todo*, *L'adultère innocent* se abre con unos comentarios burlescos del narrador sobre Valladolid y París, que suponen una parodia del comienzo de la narración heroica; la presentación de la protagonista se sitúa en la misma dirección. Sin embargo, el uso de la parodia es bastante mesurado en esta novela y se explicita en ambos ejemplos del discurso del narrador.

Otra vertiente de la savia creadora del narrador es la **sátira**, que cumple con la función de *aclimatar*, desde el punto de vista social y literario, las novelas españolas al narratario francés de la época.

En primer lugar, nos referiremos a la sátira social, mediante la cual las novelas de Scarron nos aportan una galería de tipos humanos que pululaban en la Francia de los años previos al poder absoluto de Luis XIV y cuyas costumbres hemos visto ridiculizadas por la crítica voz del narrador<sup>277</sup>.

La *Histoire de l'amante invisible*, por su tema se prestaba a la inclusión de una sátira contra la práctica común entre los amantes en aquella época, y no sólo en Francia, de encontrarse en las iglesias; recordemos esta frase: «et le Temple de Dieu sert de rendez-vous aux godelureaux et aux coquettes...» (RC, I, 552)

Las falsas cortesanas son también objeto de crítica en la *Histoire de l'amante invisible* (RC, I, 555).

La frecuente usurpación de títulos nobiliarios, sobre todo el de marqués, constituye también el blanco del satírico narrador de la *Histoire de l'amante invisible*, quien en un juego de palabras invita al narratario a reflexionar sobre dicha costumbre, «en un temps où tout le monde se Marquise de soy mesme, je jeux dire de son chef» (RC, I, 556). Esta cita se encuentra relacionada también con la crítica a la nobleza española y su afán por el acaparamiento de títulos, que encontramos al comienzo de *La précaution inutile*, a propósito del linaje del protagonista, «Dom Pedre de Castille, d'Aragon et de Toledé» (NTC, 35).

Las madrastras también encuentran su lugar entre las sátiras del narrador; así, en *À trompeur, trompeur et demy*, en una digresión en la que al mismo tiempo explica el significado de la palabra *duegna*, «animaux rigides et fascheux, aussi redoutez pour le moins que des belles-meres» (RC, I, 651)

El enclaustramiento de la mujer española, así como la costumbre del *tapado*, son objeto de una crítica por parte del narrador de *Les deux frères rivaux*, quien, como hemos visto, justifica la espontaneidad de la mujer española a la hora de emprender una relación amorosa; esta digresión va precedida de una sátira -a la que no nos hemos referido en nuestro análisis y que aquí destacamos- contra la mojigatería, mal de todas las épocas y de todos los lugares:

---

<sup>277</sup> Sobre la vertiente satírica de Scarron, vid. Koritz, (1977, *passim*).

Quelques Dames tristes, de celles qui sont toujours en peine de la conduite des autres et fort en repos de la leur, qui se font elles-mêmes Arbitres du mal et du bien, quoy-qu'on puisse faire des gageures sur leur vertu comme sur tout ce qui n'est pas bien averé, et qui croient qu'avec un peu de rudesse brutalle et de grimace devote elles ont de l'honneur à revendre, quoy-que l'enjoüement de leur jeunesse ait esté plus scandaleux que le chagrin de leurs rides n'a esté de bon exemple,... (RC, II, 776-777)

Esta hipocresía aquí esbozada en el retrato de las *fausses prudes* es ampliamente desarrollada en la novela *Les hypocrites* que, en su totalidad, se constituye como una sátira contra la hipocresía, entendida no solamente en el sentido de la falsa devoción, sino también en el carácter sumamente interesado que pueden revestir las relaciones entre los hombres y del que los protagonistas nos ofrecen continuos ejemplos, tanto en el terreno de la amistad, como en el del matrimonio que consuman Héléne y Montúfar.

Esta novela abre la vena realista y nos ofrece, como el original *La hija de Celestina*, una sátira generalizada contra todo el abanico social que pululaba en torno a la corte en la España de principios del siglo: pícaros, rufianes, prostitutas, proxenetas, pajes, nobles, falsos poetas, representantes de la justicia, moros y judíos.

La sátira contra los pajes en esta novela (NTC, 112-113) enlaza con la que a lo largo de las novelas encontramos contra los lacayos, o los criados en general, cuyo carácter interesado (NTC, 47 y 61), perfidia (*Ib.*, 77) y concupiscencia (*Ib.*, 72) nos descubre el narrador de *La précaution inutile*. También el narrador de *Le chastiment de l'avarice* completa su sátira de los bajos fondos con una crítica sobre la servidumbre en general, cuya costumbre «de mentir tousjours et de dire de leurs Maistres ce qu'ils sçavent et ce qu'ils ne sçavent pas» (NTC, 348) es irónicamente puesta de relieve.

La sátira al mundo de los criados, y del hampa en general, se redondea en *Le chastiment de l'avarice*, en donde la profunda avaricia de la que adolece el joven paje es duramente criticada por el narrador, como también lo hace el narrador del original *El castigo de la miseria*.

El arquetipo de la tercera, inmortalizado por *La Celestina*, es igualmente objeto de duras críticas, no sólo por Hélène en *Les hypocrites* y su modelo, sino también por el narrador de *La précaution inutile* (NTC, 89-90).

La sátira contra la falsa galantería y las prácticas que conlleva constituye uno de los principales objetivos del narrador de *La précaution inutile*, cuyo protagonista aparece ridiculizado desde el principio hasta el final. Su otro blanco es la mujer boba de la que se enamora el protagonista, cuya estulticia da también pie a duras invectivas.

De este modo, las novelas de Scarron nos descubren una amplia variedad de tipos sociales contra los que el narrador eleva su aguda y desenvuelta voz, tal vez con el deseo de hacer reflexionar a su narratario sobre las lacras de la sociedad en la que vive y de proponer el modelo de *honnête homme*, al que responden, sin duda, los personajes de la Berbería, en *Le juge de sa propre cause*, novela en la que Scarron dejó una bella muestra de la maurofilia presente en la literatura francesa del siglo XVII.

En menor medida hemos destacado dispersas alusiones satíricas a los malos poetas, por ejemplo, en *Les hypocrites*, los «poètes plantifs» (NTC, 153), los «poètes à gages», o «insectes du Parnasse» (NTC, 164-165); en *La précaution inutile*, el narrador ridiculiza, en general, la poesía galante del protagonista (NTC, 39).

La voz del narrador no se vuelve por ello pesimista, sino que por el contrario *castigat ridendo*, mediante su opción por el **burlesco**, que hemos hallado desarrollado en algunos temas y en el lenguaje. En este sentido, las *Nouvelles Tragi-Comiques* nos ofrecen las mejores muestras.

En lo que se refiere a los temas, *La précaution inutile* presenta la risa sostenida del narrador, que desmonta la actividad del protagonista y lo precipita al rotundo fracaso. El buen sentido del narratario es continuamente apelado y su

participación en esta novela exige su risa que confirma la necedad del protagonista y, al final, también de su mujer.

En *Les hypocrites* descubrimos la intencionalidad burlesca del narrador en el final que reserva para la protagonista -quien, frente a la del original, queda impune- y Dom Sanche. Su huida a las Indias se convierte en una burla de la moralidad del original y pone en entredicho las digresiones moralizantes que el mismo narrador ha dispersado en su novela.

En *L'adultère innocent* es precisamente el personaje inventado por Scarron, Dom Diègue, un nuevo pretendiente de la protagonista, el que se convierte en héroe burlesco «brutal comme un sot, fâcheux comme un brutal, et haï par tout comme un fâcheux... aussi pauvre des biens de la fortune qu'avidé d'en avoir...» (NTC, 223). Estas pinceladas resumen en el personaje la sátira social que hemos visto a lo largo de las novelas y constituyen una disonancia frente al carácter elevado que vemos en los protagonistas al final de la novela. En este sentido, podríamos destacar igualmente el cambio producido en la protagonista entre su licencioso pasado y el presente que vive al lado de Dom Garcias.

En *Le chastiment de l'avarice*, la escena del ahogamiento colectivo en el puerto de Barcelona nos recuerda las peleas multitudinarias y las caídas escalonadas del *Roman Comique*, y es, como hemos visto, un desvío del final del original, así como una concesión más a la burla de unos personajes ruines y miserables que terminan sus días ahogados «au fonds de la mer ou, si vous voulez, à tous les mille diables» (NTC, 354). Es la bufonada final la que podría ponernos también en aviso contra la absoluta validez moral de su sátira.

Por lo que respecta a las novelas del *Roman Comique*, hemos de decir que en ellas hemos comprobado la relación existente entre éstas y los relatos homodiegéticos. Relatos segundos al fin y al cabo, todos tienen cabida en la estructura dialógica sobre la que se construye el *Roman Comique*, cuyo ruidoso y, a veces, abrupto, trivial y, en definitiva, burlesco relato primero abre paso a narraciones en segundo grado que hablan de personajes nobles, de sentimientos elevados, de raptos, disfraces y equívocos; en definitiva, de toda la temática propia de la novela

barroca, o del *roman*. El adjetivo *comique*, cierra el oxímoron del título de la obra y justifica la categoría social de los protagonistas, la importancia concedida a la escena teatral en las novelas intercaladas, el valor de la risa, provocada, en el relato primero, por lo burlesco del lenguaje y de las situaciones, la preparación del auditorio a la escucha de la novela española y el regocijo al final, son movimientos propios de la ceremonia teatral.

Éste es el sentido lato de la **comicidad**, que hemos visto desarrollada en las escenas de las novelas comediescas del *Roman Comique* y en las de las *Nouvelles Tragi-Comiques*. Si en las primeras hemos puesto de relieve el carácter dialógico de la escena, en la primera de las *Nouvelles Tragi-Comiques*, nos encontramos con escenas, sobre todo, gestuales, en las que el narrador satiriza la manera en que el protagonista practica la galantería. El interés de dicho movimiento hay que verlo en estas novelas en el hecho de que en ellas se profundiza en el retrato psicológico del protagonista.

Recordemos la escena de la «reverence à l'Espagnolle» (*NTC*, 44), la de la sustitución del amante (*NTC*, 66-67), la de la apuesta de la duquesa con su marido (*NTC*, 82) o la de la lección del protagonista a su mujer la noche de bodas (*NTC*, 87), que constituyen las más sabrosas de *La précaution inutile*; no son, sin embargo, de la invención de Scarron, pues se hallan en el original; el proceso de reescritura aquí consiste en la exageración de los gestos por parte del narrador, con el fin de ridiculizar más aun al protagonista. El resultado es una serie de escenas más picantes que en el original, en las que descubrimos la gran maestría de Scarron a la hora de acentuar los rasgos cómicos de algunos personajes y situaciones que han inspirado *L'École des Cocus*, de Dorimond, *L'École des Femmes*, de Molière, y *La Gageure imprévue*, de Sedaine.

En *Les hypocrites*, hemos encontrado escenas de alta comicidad; por ejemplo, la de la reverencia ante el marqués (*NTC*, 118), motivo que vemos repetido en Scarron, o la del llanto contagiado al marqués (*NTC*, 120). En el resto de las escenas analizadas, hemos destacado su valor burlesco, sobre todo, por el contraste y la caída del personaje que en ellas se produce. En cualquier caso, la implicación del narrador es muy elevada.

En *L'adultère innocent*, la escena es el movimiento narrativo más característico del relato segundo, que, rico en peripecias, alcanza un carácter teatral. Recordemos la escena de la primera aventura nocturna, en la que la llegada inesperada del marido provoca el primer fracaso del amante portugués. Las escenas del incendio de la casa, la de la entrada del amante por la ventana o la del baúl en el que la protagonista lo esconde, ante la llegada inesperada del marido, aportan a las novelas momentos de una lograda comicidad, en la mayoría de los casos con la misma intensidad en las dos novelas. En la adaptación aparecen, no obstante, algunas escenas más desarrolladas y en su prolongación hallamos el deseo del narrador de concederle una mayor comicidad; recordemos la propuesta de la criada de sustituirse a su señora al lado del marido, la del incendio, en la que el cuñado llega «en chemise» (NTC, 196). Pero, sin duda, la más lograda es la del amante encerrado en el baúl (NTC, 199-200); pues, en su prolongación se incrementa la comicidad, tanto más cuanto que tenemos la impresión de asistir a la representación de una típica escena de comedia.

En *Le chastiment de l'avarice*, las escenas cómicas del original son prolongadas con una serie de detalles en los que el narrador visualiza los gestos y el movimiento de los personajes, reincidiendo en la comicidad que desemboca en disonancias burlescas; así, la escena de la mañana siguiente de la boda (NTC, 338-339) o la de la confusión del protagonista (NTC, 341).

Todos estos recursos aparecen en el discurso del narrador y nos muestran su huella en la adaptación, que constituye, en el plano narratológico, la principal diferencia entre las novelas de Scarron y sus modelos españoles.

En cuanto a la Progresión Temporal, hemos destacado a lo largo de nuestro estudio el casi constante respeto a la materia narrativa original y a su disposición, con la salvedad de *Le juge de sa propre cause*, la novela que más novedades presenta a nivel narratológico; efectivamente, frente al original *El juez de su causa*, caracterizado fundamentalmente por la linealidad narrativa, la adaptación presenta

una disposición retrospectiva, que conlleva la ampliación de la historia y la introducción de algunos personajes secundarios de la invención de Scarron: son sus principales aportaciones, y en ellas hemos observado la huella del exotismo, que se convierte en esta novela en el *leitmotiv* de la historia. Aquí nos encontramos, además, con una muestra de polifonía, al estilo de la que hallamos en el relato primero del *Roman Comique*. Pero, aparte de esta cuestión, pensamos que es la intertextualidad de *Las guerras civiles de Granada* la que puede justificar la inclusión del exotismo como tema que recorre la novela. Ello nos descubre la posición del narrador francés, quien desea trasladar a su narratario hacia mundos lejanos en los que la sublimación de los sentimientos del príncipe Mulei, la bondad de Zulema y Zoraïde, muestran la nobleza y virtud de una civilización refinada, cuyos aspectos positivos presenta sobre todo el narrador. En la invención de estos dos últimos personajes, granadinos de la casa de los Zegríes, hemos visto la huella directa de la intertextualidad de la novela de Pérez de Hita, muy leída durante todo el siglo XVII en Francia; de este modo, el narrador españoliza más aún la novela española, potenciando aspectos que en el original quedaban en la sombra, como por ejemplo la descripción del espacio o la introducción de personajes nuevos que hacen más dúctil la adaptación.

Esta novela tercera, completa la larga serie de raptos de los relatos homodiegéticos, y también del relato primero del *Roman Comique*. Las innovaciones destacadas sitúan la adaptación en la línea de la novela de aventuras en la que el *utile dulci* estaba asegurado.

Aparte de estas consideraciones, destaquemos, una vez más, el valor que la escena adquiere en las novelas de Scarron, quien antes dramaturgo que novelista, no pudo evitar plasmar en sus novelas situaciones eminentemente dramáticas que llevaba a menudo a la escena en sus comedias.

Sin embargo, tanto en la temporalidad como en las continuas intrusiones del narrador, su fuerte omnipresencia reclama la misma en paralelo del narratario, cuya inteligencia y buen sentido son continuamente apelados. Es en este alto alcance pragmático en el que hemos de ver el mayor logro de la aportación de Scarron al arte

narrativo, de cuya ironía y distanciamiento, Furetière<sup>278</sup> y después Diderot se harían eco.

El valor de Scarron fue el de introducir en su reescritura toda una materia novelesca, a la que aplicó el desvío paródico, así como una serie de situaciones altamente teatralizadas, que le llevaron a crear un mundo de ilusión y fantasía en el que ya no tenía cabida el carácter serio del *roman*, como tampoco las pretensiones, a veces moralizantes, de sus modelos españoles.

En otro orden de cosas, hemos de referirnos aquí a las estrategias de traducción adoptadas por Scarron y que nos llevarán a descubrir su estilo.

Según hemos visto, la tendencia de los traductores de novelas españolas oscila entre el máximo respeto al texto español, que les lleva a la práctica de la traducción literal (por ejemplo, Rosset y d'Ouille), y la actitud crítica hacia el estilo extravagante y conceptista de los españoles, que desemboca en una depuración del original y, al mismo tiempo, en un embellecimiento del modelo, según el incipiente gusto clásico. Ésta es la tendencia más usual y la que siguió Scarron; si bien, con la salvedad de que su estilización va acompañada en muchos casos del alambicamiento burlesco que responde a su propia estética.

La traducción literal no es demasiado frecuente, pues nos encontramos ante un escritor traductor que, aun cuando los desvíos con respecto al original no suponen deformaciones de ningún tipo, practica una transformación de las estructuras superficiales y profundas del modelo, atendiendo al referente cultural de su público-lector. Aquí encontramos la esencia de su labor que es, en definitiva, una adaptación. No obstante, en *Les deux frères rivaux*, hemos constatado algunos pasajes traducidos literalmente (AC, 14/ RC, II, 776).

---

<sup>278</sup> Vid. Serroy, (1989: 211-219).

Otras veces, se trata de traducción literal y, al mismo tiempo, prolongación de ciertos detalles con el fin de aumentar la comicidad; veamos este ejemplo de la misma novela:

entrò pues donde estauan las dos beldades muy descuydadas de lo que vieron, pues luego que Dorotea vio a don Fadrique, con el susto que podreys considerar de quien le juzgaua muerto, se quedò sin sentido, procurò su hermana que boluiesse en si; estando a todo esto don Fadrique hecho un marmol, y Andrea hecha un yelo, imaginando venia de la otra vida ofendido de Dorotea... (AC, 35)

Dom Sanche entra donc où estoient les deux belles soeurs qui furent bien surprises de le voir. Dorotée en demeura sans sentiment, comme une personne morte et, si sa soeur ne l'eust soustenue et ne l'eust mise dans une chaise, elle seroit tombée de sa hauteur. Dom Sanche demeura immobile; Isabelle pensa mourir de peur et crut que Dom Sanche mort leur apparoissoit pour venger le tort que luy faisoit sa Maistresse. Feliciane, quoy que fort effrayée de voir Dom Sanche ressuscité, estoit encore plus en peine de l'accident de sa soeur, qui reprit enfin ses esprits;... (RC,II, 159)

En otras ocasiones, Scarron practica una clara reducción del modelo en la que se pierden alusiones a costumbres españolas, que no figuraban en el referente de su lector; de este modo, aplica una labor de depuración sociológica del texto español, según la apreciamos en este ejemplo de *La précaution inutile*:

Traía la dama sobre camisa, un faldellín de vuelta de tabí encarnado, cuya plata y guarnición parecían estrellas, sin traer sobre sí otra cosa más que un rebociño del mismo tabí, aforrado en felpa azul, puesta al desgaire, que dexaba ver en la blancura de la camisa los bordados de hilo de pita (en

A la lumière d'une bougie qu'elle portoit dans un petit chandelier d'argent, il vit que sa coëffure de nuit estoit fort ajustée, qu'elle avoit la gorge découverte, de fort belles perles sur le cou, et que, sur sa chemise où il entroit plus de dentelle que de toile, elle

que es Sevilla más extremada que otra ninguna tierra de España) sus dorados cabellos cogidos en una redecilla de seda azul y plata, aunque por algunas partes descompuestos, para componer con ellos la belleza de su rostro; en su garganta dos hilos de gruesas perlas, conformes a otras muchas vueltas que llevaba en sus hermosas muñecas, cuya blancura se vía sin embargo, por ser la manga de la camisa suelta, a modo de manga de fraile. (NAE, 181-182)

n'avoit qu'une riche simarre. (NTC, 48)

La reducción del original se debe otras veces a una deformación irónica del texto, mediante la cual se sugiere más fuertemente la realidad evocada en el original; veamos este otro ejemplo de *La précaution inutile*:

Y con este contento, una noche que las criadas habían prometido tener a su dama en el balcón, cantó al son de un laud, este soneto: (...) Agradecieron y engrandecieron a don Fadrique, las que escuchaban la música, la gracia y destreza con que había cantado; mas no se diga que Serafina estaba a la ventana... (NAE, 168-169)

Il donnoit des musiques dans la ruè de sa maistresse, son Rival en avoit le plaisir dans sa chambre et peut-estre en recevoit des caresses, tandis que le miserable se morfondoit. (NTC, 36-37)

Otra técnica de traducción es la sistemática supresión de las partes líricas o *zonas de descanso de la acción*, que con frecuencia aparecen en las novelas españolas y que pueden facilitar la comprensión de un pasaje, al mismo tiempo que le añaden lirismo, pues, en él, el personaje expresa sus sentimientos. La ausencia de estos intermedios aligera las novelas de Scarron y muestra, una vez más, su voluntad de distanciamiento. A cambio, él introducirá otros que resulten familiares a sus lectores; así, por ejemplo, en la *Histoire de l'amante invisible*, introduce unos versos de

Malherbe (*RC*, I, 561), a través de los cuales establece una metáfora entre la llegada de la reina madre y la de la amante invisible. En la misma línea, inserta un poco después otros versos que gustaban de citar sus contemporáneos:

Tout ce que fait dire la rage  
Quand elle est maistresse des sens. (*RC*, I, 562)

Sobre esta misma estructura y con una leve variación cuyo resultado es antitético, encontramos estos versos en *Les deux frères rivaux*:

Ils se dirent en peu de temps  
Tout ce que l'amour nous fait dire  
Quand il est maistre de nos sens. (*RC*, II, 779)

Estas breves interrupciones refuerzan el sentido de la narración; así, en *La précaution inutile*, los siguientes versos redundan en la intención satírica del narrador contra la falsa galantería:

Et voyant le Soleil du Balcon éclipsé,  
S'en allèrent, l'un sain et l'autre bien blessé. (*NTC*, 44)

Otra peculiaridad del estilo de Scarron es la introducción de proverbios con los que recoge la sabiduría popular y, a través de los cuales, añade igualmente unas breves formas semimétricas, que, por una parte, contrastan con lo narrado, y, por otra, presentan un alto valor pragmático; por ejemplo, «Qui ne dit mot, semble consentir» (*NTC*, 77) o «l'occasion fait le larron» (*id.*) de cuyo posible significado ya hemos hablado. La segunda parte del proverbio *planter quelqu'un pour reverdir*, permite al narrador de la *Histoire de l'amante invisible* redundar en las injurias que la dama hace al protagonista:

et le laissa là, non pas pour reverdir, mais pour maudire cent fois son malheur, (*RC*, I, 562)

Se trata del mismo pasaje del que acabamos de citar los versos, que, a su vez, van precedidos de la frase «à bien attaqué, bien deffendu», cuyo valor proverbial no hemos podido comprobar; pero, podemos atribuirle, por su estructura, el mismo valor mnemónico que a los refranes.

En cuanto a la supresión como técnica de traducción, hemos de recordar también que en todas las novelas hemos destacado la ausencia del *urbis encomium*, presente en las novelas españolas, como un recurso de los escritores para nacionalizar el género y presentar al lector historias verosímiles ocurridas en lugares para él familiares. En el mismo sentido, hemos constatado la menor precisión topográfica, pues el lector de Scarron no se sentía implicado en los lugares evocados en las novelas españolas. Todo ello resta a la adaptación esos pequeños efectos de realismo del original y hace que el espacio revista un carácter más abstracto.

En el plano sintáctico, nos llama la atención la presencia de estructuras repetidas, tales como los paralelismos y las comparaciones, cuya principal función es la de ridiculizar al personaje.

Así, en cuanto a los paralelismos, podemos recordar uno de los más logrados, de nuevo en *La précaution inutile*, novela que reúne los rasgos más sobresalientes del estilo burlesco:

Il la trouva belle comme tous les Anges ensemble, et sotte comme toutes les Religieuses...(NTC, 85)

Paralelismo y comparación se funden en esta frase.

A la comparación se une la hipérbole, a veces trivial, para aludir a cualidades de los protagonistas, quienes quedan ridiculizados; por ejemplo, «hardy comme un Lion» (NTC, 76), «cruel comme un Tygre» (NTC, 344). El león y el tigre -y sus formas del femenino, para calificar a la protagonista; por ejemplo, en *Les hypocrites*,

«Helene... faisant la furieuse comme une Tygresse à qui on a enlevé ses petits» (NTC, 115)- constituyen el segundo término de divertidas comparaciones, a través de las cuales se alude a la intrepidez e irascibilidad que pueden alcanzar los personajes. Otras veces, personajes mitológicos son el segundo término de la comparación; por ejemplo, los primos amantes son comparados a «Castor et Pollux» (NTC, 60).

Fuera de la pura comparación, los personajes mitológicos son citados para describir a los protagonistas; así, «Adonis» (NTC, 70), «Ixion» (NTC, 76), «d'une force d'Hercule» (NTC, 351) o «Pirame et Tisbé» (RC, II, 780) redundan en la idea que venimos apuntando.

Todo ello nos lleva a constatar la gran riqueza léxica de Scarron y su capacidad para diversificar su estilo. Un claro ejemplo lo encontramos en el comienzo de *L'adultère innocent*, en donde hemos visto el contraste producido por las palabras «cour» y «crotte» (NTC, 182). Y también, en líneas generales, entre las novelas del *Roman Comique* y las *Nouvelles Tragi-Comiques*.

Por otra parte, hemos de afirmar que, junto a su deseo de distanciamiento de sus modelos, apreciamos una intención de conservar en sus novelas ese sabor hispano que tanto gustaba en la época y que les añade el exotismo deseado. De este modo, en *À trompeur, trompeur et demy*, las palabras «duegnas» (RC, I, 651) y «algouazil» (RC, I, 662), presentan una grafía híbrida entre el español y el francés, y están insertas en una digresión y en una explicación, respectivamente, que podemos considerar *Notas del Traductor*. El exotismo también llega a las novelas a través de los nombres propios, que, si bien a veces cambiados, son casi siempre de origen español (dom Pèdre, dom Diègue, Elvire, dom Marcos, Isidore, etc.). La otra vía léxica que añade exotismo a las novelas está constituida por los topónimos<sup>279</sup>.

Estas técnicas de traducción y reescritura nos muestran por encima de todo la ambivalencia tan querida a Scarron y que está en la base del burlesco. No podemos

---

<sup>279</sup> Vid. Cayuela, (1984, *passim*).

clasificar estas novelas como puramente burlescas, pues creemos que no lo son; sin embargo, lo que las caracteriza es esa voluntad del autor de ir hacia la *esthétique de l'écart*<sup>280</sup> y de proponer sus novelas como modelos para su época, y, en general, su obra en prosa, que hallaría conspicuos continuadores.

La otra cualidad de Scarron es la de crear tipos literarios, a través de sus sátiras en las que jovialidad y *gauloiserie* se unen para ofrecernos una muestra de los vicios que padecían sus contemporáneos, convirtiéndose así en el gran precursor de Molière.

Todo ello, unido a la práctica de la intertextualidad y de su frecuente utilización paródica hacen de Scarron un autor de una gran actualidad e interés para el lector contemporáneo.

---

<sup>280</sup> Vid. Éméline, (1998: 108-109).

## **VI. BIBLIOGRAFÍA**



## I. Textos literarios del siglo XVII

ÁGREDA Y VARGAS, D.: (1620) *Doze novelas morales*, Madrid, Tomas Iunti.

BOISROBERT: (1567) *Nouvelles héroïques et amoureuses*, Paris, Pierre Lamy.

BAUDOIN, J.: (1621) *Nouvelles morales en suite de celles de Cervantes*, Paris, Toussaint du Bray & Jean Levesque.

CAMERINO, J.: (1624) *Novelas amorosas*, Madrid, Tomas Iunti.

CAMUS, J.P.: (1630) *Spectacles d'horreur*, Genève Slatkine, 1973.

-(1639) *Entretiens historiques*, Paris, Bertault.

CASTILLO SOLÓRZANO, A.: (1640) *Los alivios de Cassandra*, Barcelona, Emprenta de Iayme Romeu.

-(1642) *La Garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

CÉSPEDES Y MENESES, G.: (1623) *Historias peregrinas y ejemplares*, Zaragoza, Iuan de Larumbe.

CERVANTES SAAVEDRA, M.: (1613) *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1986.

GÓNGORA Y ARGOTE, L.: (1633) *Sonetos completos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1969.

LOPE DE VEGA Y CARPIO, F.: (1621-1624) *Las Fortunas de Diana, El Desdichado por la Honra*, en *Novelas dirigidas a la Señora Marcia Leonarda*, Biblioteca de Autores Españoles, T. XXXVIII, Madrid, Atlas, 1950.

LUGO Y DÁVILA, F. (1622): *Teatro popular*, Madrid, Viuda de Fernando Correa Montenegro.

PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: (1624) *Sucesos y prodigios de amor*, Madrid, Alonso Pérez.

-(1633) *Para todos*, Madrid, Pedro Escuer.

ROJAS, F. de: (1501) *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1982.

SCARRON, P.: (1651/1657) *Le Romant Comique: Romanciers du XVIIe siècle*, Ed. A. Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

-(1651) *Poésies diverses*, ed. de M. Cauchie, t.II, Paris, Marcel Didier, 1960.

-(1657) *Les Nouvelles Tragi-Comiques*, Ed. R. Guichemerre, Paris, Nizet, 1986.

SEGRAIS, J.R.: (1656) *Les Nouvelles Françaises ou Les Divertissements de la Princesse Aurélie*, vol. I, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1990.

SOREL, Ch.: (1623) *Les Nouvelles françaises*, Genève, Slatkine, 1972.

TIRSO DE MOLINA: (1621) *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1968.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: (1637) *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. A. González de Amezúa, Madrid, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1948.

-*Id.* Edición de J. Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.

-(1647) *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto (Desengaños amorosos)*, ed. A. Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.

## II. Novelas analizadas

CASTILLO SOLÓRZANO, A.: (1640) *La confusión de una noche, A un engaño: otro mayor y Los efectos que haze amor*, en *Los alivios de Cassandra*, Barcelona, Emprenta de Iayme Romeu.

-(1642) *A lo que obliga el honor*, en *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

SALAS BARBADILLO, A.J.: (1612) *La hija de Celestina*, A. VALBUENA PRAT, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1962.

SCARRON, P.: (1651/1657) *Histoire de l'Amante Invisible, À trompeur, trompeur et demy, Le juge de sa propre cause y Les deux Frères Rivaux*, en *Le Romant Comique: Romanciers du XVIIe siècle*, Ed. A. Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

-(1657-1660) *La précaution inutile, Les hypocrites, L'adultère innocent y Le chastiment de l'avarice*, en *Les Nouvelles Tragi-Comiques*, Ed. R. Guichemerre, Paris, Nizet, 1986.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de, (1637) *El castigo de la miseria, El prevenido engañado, Al fin se paga todo y El juez de su causa*, en *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. A. González de Amezúa, Madrid, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1948.

### **III. Otras ediciones del *Roman comique* consultadas**

SCARRON, P.: (1651/1657) *Le Romant Comique*, ed. H. Bennac, Société "Les Belles Lettres", Paris, 1951.

-, *Id.* ed. J. Serroy, Paris, Folio, Gallimard, 1985.

### **IV. Obras teóricas del Siglo XVII**

BOILEAU, N.: (1688) *Dialogue des héros de Roman, Oeuvres complètes*, Paris, la Pléiade, 1966.

CASCALES, F.: (1617) *Tablas poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

CHAPELAIN, J.: (1647) *De la lecture des vieux romans*, Paris-Zanzibar, 1999.

HUET, P.-D.: (1670) *Traité de l'origine des romans*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

SOREL, CH.: (1667) *La Bibliothèque Française*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

-(1671) *De la connoissance des bons livres*, Ed. L. Moreti Cenerini, Roma, Bulzoni, 1974.

### **V. Repertorios bibliográficos consultados**

ARBOUR, R.: (1977/1979) *L'ère baroque en France. Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires*, vol. I y II. Genève, Droz.

CIORANESCU, A.: (1965-1966) *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 3 vols.

-(1977) *Bibliografía francoespañola (1600-1715)*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española

FOULCHÉ-DELBOSC, R.: (1912) *Bibliographie hispano-française*, 3 vols. Nueva York.

KLAPP, O. *Bibliographie des französischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M., Klostermann. Volumen anual desde 1956.

LEVER, M.: (1976) *La fiction narrative en prose au XVIIe siècle*, Paris, Ed. du CNRS, 1980.

MAGNE, E. (1924) *Bibliographie générale des oeuvres de Scarron*, Paris, Giraud-Badin.

MERCIER, A.: (1991) *La littérature facétieuse sous Louis XIII (1610-1643)*, Genève, Droz.

RIPOLL, B.: (1991) *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

SIMÓN DÍAZ, J. (1950-1961) *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, C.S.I.C., 10 vols.

## **VI. Estudios citados**

ADAM, A.: (1935) *Téophile de Viau et la libre pensée française en 1620*. Genève, Slatkine, 2000.

ADAM, J.-M.: (1994) *Les textes types et prototypes*, Paris, Nathan, 1997.

ALBORG, J.L. (1967) *Historia de la literatura española. Época Barroca*, vol.II, Madrid, Gredos, 1983.

ALONSO SEOANE, M.J.: (1991) "La novela en el *Correo literario de la Europa*", en *Estudios de Historia social*, nº. 52-53, pp. 23-28.

ALLUIN, B./SUARD, F. eds.: (1991) *La Nouvelle: Définitions, Transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

ARMAS, F. de: (1971) *The four interpolated stories in the Roman Comique. Their sources and unifying function*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

ARREDONDO, M<sup>a</sup> S.: (1988) “Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas Morales* de Ágreda y Vargas”, en *Criticón*, n.º. 46, pp. 77-94.

BAKHTINE, M.: (1975) *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAR, F.: (1960) *Le genre burlesque en France au XVIIe siècle. Étude de style*, Paris, Éditions d'Artrey.

BARDON, M.: (1931) “*Don Quichotte*” en *France au XVIIe et au XVIIIe siècle. 1605-1815*, Paris, Honoré Champion. 2 tomos.

BARELLA, J.: (1994 a) “Heliodoro y la novela corta del siglo XVII”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 203-222.

-(1994 b), “El realismo mágico: un fantasma de la imaginación barroca”, en *Anthropos*, n.º. 145-155, pp. 45-50.

BENICHOU, P.: (1944) *Morales du grand siècle*, Paris, Folio, 1994.

BENVENISTE, E.: (1966) *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

BERTRAND, D.: (1990) “Traduction et effets comiques”, en *Littératures classiques. La traduction au XVIIe siècle*, n.º 13, Paris, Klincksieck, pp. 239-251.

-(1995) *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

BOIÏÈVE-GUERLET, A.: (1993) *Le genre romanesque. Des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVIIe siècle français*, Santiago de Compostela, Universidad.

BOMLI, P.W.: (1950) *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, La Haye, Martinus Nijhoff.

BRAU, J.-L., (1991) *Fonction des nouvelles intercalées dans le roman espagnol au siècle d'or*, Nice, Association des Publications.

BRAY, R.: (1927) *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1983.

BRUNEL, P./PICHOS, CL./ROUSSEAU, A.-M.: (1983) *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris, Armand Colin.

BRUNEL, P./CHEVREL, Y. eds.: (1989) *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF.

BURY, E.: (1990) “Bien écrire ou bien traduire: Pierre-Daniel Huet théoricien de la traduction”, en *Littératures classiques, La traduction en France au XVIIe siècle*, n° 13, pp. 251-261.

-(1991) “Jean Baudoin, traducteur de l'espagnol”, en *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires. pp. 53-65.

CADOREL, R.: (1960) *Scarron et la Nouvelle espagnole dans le Roman Comique*, Aix-en Provence, La Pensée Universitaire.

CAMERO, C.: (1990) “La survivance du cadre dans la nouvelle moderne”, en *Littératures 22*, Toulouse, pp. 105-112.

-(1991) “Le temps de la nouvelle”, en *La Licorne 21*, Poitiers, pp. 125-133.

-(1996) “Tradition et modernité d'un genre bref: la nouvelle française au Xxe siècle”, en *La forme brève*, Paris, Champion, pp. 47-55.

CARRIER, H.: (1996) *Le Muses guerrières. Les Mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck.

CASCÓN MARCOS, J.: (1974) *La influencia española en la poesía francesa del siglo XVII*, Tesis Doctoral, Salamanca, Universidad.

- (2002) “La materia de Granada: primeros ecos de la literatura maurófila”, en *La Historia de España en la literatura francesa*, Madrid, Castalia, pp. 273-288.

CAVILLAC, M.: (1994) *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache*, Granada, Universidad de Granada.

CAYUELA, A.: (1984) *Les Nouvelles Tragi-Comiques: Scarron et ses modèles espagnols*. Travail d'Études et de Recherches dirigé par M. Claude Allaigre. Université des Langues et Lettres de Grenoble III.

CAZENAVE, J.: (1925) “Le roman hispano-mauresque en France”, en *Revue de Littérature Comparée* n° 4, pp. 594-640.

CIORANESCU, A.: (1966) “La nouvelle française et la “comedia” espagnole au XVIIe siècle”, en *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n°18, pp. 79-87.

-(1983) *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz.

COLOMER, J.L.: (1991) “España o la barbarie: Jean Chapelain, traductor y crítico de la literatura española”, en *Traducción y Adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 603-613.

COPELLO, F.: (1994) “La femme, inspiratrice et réceptrice de la nouvelle au XVIIe siècle”, en REDONDO, A. ed., *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, Paris, Publications de la Sorbonne/Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 365-381.

COULET, H.: (1977) “Un siècle, un genre?”, en *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 77, n°. 3-4, pp. 359-372.

CHANDERNAGOR, F.: (1981), *L'Allée du Roi*, Paris, Julliard, 1996.

CHARDON, H.: (1903/1904) *Scarron inconnu et les types des personnages du Roman Comique*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

CHAUVEAU, J.-P.: (1974) “Diversité et unité du *Roman Comique*”, en *Mélanges Historiques et Littéraires sur le XVIIe siècle offerts à G. Mongrédien*, pp. 163-176.

CHEVALIER, M.: (1976) *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner.

-(1995) “Cuento tradicional y literatura del Siglo de Oro”, en DÍEZ BORQUE, J. M. (dir.) *Culturas en la Edad de Oro*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 113-121.

-(1999 a) “Cuento y novela corta”, en LACARRA, M<sup>a</sup> J. *Cuento y novela corta en España, I, Edad Media*, Barcelona, Crítica. pp. 9-25.

-(1999 b) *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

CHEVREL, Y.: (1989) *La littérature comparée*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?

DÉDÉYAN, CH.: (1983) *Le Roman Comique de Scarron*, Paris, C.D.U. et S.E.D.E.S.

DEFORNEAUX, M.: (1964) *L'Espagne au siècle d'or*, Paris, Hachette, 1996.

DELOFFRE, F.: (1967) *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier.

DÉMORIS, R.: (1975-6) *Le roman à la première personne: du classicisme aux Lumières*, Paris, Armand Colin.

DÍEZ BORQUE, J.-M.: (1978) “El feminismo de doña María de Zayas”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, pp. 63-83.

ÉMÉLINA, J.: (1998) “Comment définir le burlesque?”, en *Comédie et tragédie*, Antibes, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, pp. 91-110.

ETIEMBLE, R.: (1997) “Nouvelle”, *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires. Encyclopaedia Universalis*, Paris, Albin Michel.

FOA, S.M.: (1979) *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros Hispanofila.

FRANÇOIS, C.: (1973) *La notion de l'absurde dans la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck.

GARCÍA GUAL, C.: (1972) *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo.

GARCÍA PEINADO, M.A.: (1995) “Una imitación francesa de las *Novelas Ejemplares*: espacio y personajes en *El amante liberal* y *Les mal mariés* de Charles Sorel”, en *Revista de Filología Francesa*, nº. 7, pp. 193-200.

GENETTE, G.: (1972) *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

-(1982) *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil.

-(1987) *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

GODENNE, R.: (1970) *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Genève, Droz, 1977.

GODWIN, D.: (1983) *Les Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie de Segrais, une conception romanesque ambivalente*, Paris, Nizet.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, A.: (1929) *Formación y elementos de la novela cortesana. Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid, Tipográfica de Archivos.

-(1956-58) *Cervantes creador de la novela corta española*, 2 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1982.

GROJNOWSKI, D.: (1993) *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 2000.

GUICHEMERRE, R.: (1975) “Les nouvelles du *Roman Comique* de Scarron et la comédie “à l'espagnole”, en *Mélanges Pintard*, pp. 151-162.

-(1978) “La crise du roman et l'épanouissement de la nouvelle (1660-1690)”, en *Cahiers de L'U.E.R. Froissart*, n° 3, pp. 101-106.

-(1991) “Scarron, ou le romanesque contenu”, en *Littératures classiques*, n°15, *Romanciers du XVIIe siècle*, pp. 137-144.

GIRAUD, Y.: (1978) “Image et rôle de la femme dans le *Roman Comique* de Scarron”, en *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature du dix-septième siècle*, Tübingen-Paris, TBL Verlag Gunter Narr-Jean-Michel Place, pp. 67-91.

HAINSWORTH, G.: (1930 a) “Quelques opinions françaises (1614-1664) sur les Nouvelles Exemplaires de Cervantes (1613)”, en *Bulletin Hispanique*, Tome XXXII, pp. 63-72.

-(1930 b) “Une ramification curieuse dans la bibliographie cervantesque: la fortune de la première traduction française des *Novelas exemplares*”, en *Bulletin Hispanique*, Tome XXXII, pp. 259-267.

-(1932) “Cervantes en France. À propos de quelques publications récentes”, *Bulletin Hispanique*, Tome XXXIV, págs. 119-144.

-(1933) *Les "Novelas Exemplares" de Cervantes en France au XVIIe siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle*, Paris, Champion.

HAUTCOEUR, G.: (1996) “Les *Nouvelles Tragi-Comiques* de Scarron et la critique du roman”, en BALLARD, M./D'HULST, L, Eds. *La traduction en France à l'âge classique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 243-259.

HORNEDO, R.M. de: (1952) “Fernández de Avellaneda y Castillo Solórzano”, en *Revista de Anales Cervantinos*, t. II, pp. 251-267.

HUBERT, J.-D.: (1966) “Les Nouvelles françaises de Sorel et de Segrais”, en *La nouvelle en France jusqu'au XVIIIe siècle*, *Cahiers de l'Association des Études Françaises*, n° 18, pp. 31-41.

HURÉ, J.: (1990) “Sur deux traductions de *Guerres civiles de Grenade* au XVIIe siècle”, en *Littératures classiques. La traduction au XVIIe siècle*, n° 13, pp. 121-129.

JAUSS, H.R.: (1978) *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

JOLLES, A.: (1930) *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

KIBÉDI VARGA, A.: (1966) “Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique”, en *Cahiers de l'Association des Études Françaises*, n° 18, *La nouvelle en France jusqu'au XVIIIe siècle*, pp. 53-65.

-(1977) “La vraisemblance: problèmes de terminologie; problèmes de poétique”, en *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, Paris, Éditions du C.N.R.S., pp. 325-333.

-(1979) “Le Burlesque - Le monde renversé selon la poétique classique”, en *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe*, pp. 151-160.

KORITZ, L.S.: (1977) *Scarron satirique*, Paris, Klincksieck.

KRISTEVA, J.: (1969) *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

KRÖMER, W.: (1973) *Formas de la narración breve en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1979.

LANSON, G.: (1896, 1897 y 1901) “Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVIIe siècle (1600-1660)”, en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, pp. 321-331, 61-73 y 395-407, respectivement.

LASPÉRAS, J.-M.: (1978) “Exemple de programmation du récit. “El buen celo premiado” de Gonzalo de Céspedes y Meneses”, en *Mélanges de la Casa Velázquez*, XV, pp. 269-283.

-(1987) *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier, Publications de la Recherche.

LEDESMA PEDRAZ, M.: (1988) “Du « réalisme » au Baroque: *Le Roman Comique* de Paul Scarron”, en *Studium*, pp. 99-112.

LEINER, W.: (1991) “Jean-Pierre Camus et l'Espagne”, en *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUnivesitaires. pp. 353-364.

LEROY, J.-P.: (1991) “Charles Sorel et l'Espagne”, en *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUnivesitaires. pp. 185-195.

LEVER, M.: (1977) “Charles Sorel et les problèmes du roman sous Louis XIII”, en *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, Paris, Éditions du C.N.R.S., pp. 81-90.

-(1981) *Le roman français au XVIIe siècle*, Paris, P.U.F.

LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> R.: (1953) “Para las fuentes españolas de algunos sonetos burlescos de Scarron”, en *Revue de Littérature Comparée*, pp. 185-191.

LÓPEZ DÍAZ, M<sup>a</sup> D. (1992): “Un novelista poco conocido: José Camerino y sus *Novelas Amorosas*”, en *Epos: Revista de Filología*, n<sup>o</sup> 8, pp. 291-298.

MAGENDIE, M.: (1932) *Le roman français au XVIIe siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus*, Genève, Slatkine Reprints, 1978.

MAGNE, E.: (1942) *La vie quotidienne au temps de Louis XIII*, Paris, Hachette.

MANSAU, A.: (1990) “Les *Nouvelles Exemplaires* de Miguel de Cervantès traduites en langue française”, en *Littératures classiques, La traduction au XVIIe siècle*, n<sup>o</sup> 13, pp. 109-120.

MARTINENCHE, E.: (1900) *La comédie espagnole en France. De Hardy à Racine*, Genève, Slatkine, 1970.

-(1906) *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, Hachette.

MAS, A.: (1967) *Les Turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or (Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire)*, 2 vols. Paris, Institut d'Études Hispaniques.

MAZOUER, Ch., éd.: (1991) *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires.

MERLIN, H.: (1994) *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres.

MOLINIÉ, G.: (1991) “L'image de l'Espagne dans la culture romanesque baroque”, en *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUnivesitaires. pp. 365-373.

-(1995) *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

MONGRÉDIEN, G.: (1948) *La vie quotidienne sous Louis XIV*, Paris, Hachette.

MONTBERTRAND, G.: 1989, “La personnalité Z de Scarron et la fonction du comique dans les histoires intercalées du *Roman Comique* et dans *Les Nouvelles Tragi-comiques*”, en *Papers on French, Seventeenth-Century Literature*, vol. 16 pp. 117-129.

MOREL-FATIO, A.: (1900) *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*, Paris, Toulouse.

MORILLOT, P.: (1888) *Scarron. Étude biographique et littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

MORTIER, R.: (1966) “La fonction des nouvelles dans le *Roman Comique*, en *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* n° 18, pp. 41-51.

PABST, W.: (1967) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972.

PACHECO-RANSANZ, A.: (1986) “Varia fortuna de la novela corta en el S. XVII”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 10, n° 3, pp. 407-421.

PALOMO, M<sup>a</sup> P.: (1976) *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Editorial Planeta/Universidad de Málaga.

PAREDES NÚÑEZ, J.: (1986) “Novella”. Un término y un género para la literatura románica”, en *Revista de Filología Románica IV*, pp. 125-140.

PELIGRY, CH.: (1975) “L'Accueil réservé au livre espagnol par les traducteurs parisiens dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. (1598-1661)”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 11, pp. 163-176.

PEYRE, H.: (1964) *Qu'est-ce que le classicisme?*, Paris, Nizet, 1983.

PILLORGET, R./PILLORGET, S.: (1995) *France Baroque, France Classique (1589-1715)*, Paris, Robert Laffont, 1996, 2 vols.

PINTARD, R.: (1943) *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1983.

PIROUX, L.: (1998) *Le livre en trompe l'oeil ou le jeu de la dédicace: Montaigne, Scarron, Diderot*, Paris, Éditions Kimé.

PLACE, E. B.: (1926) *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, Victoriano Suárez.

PUIBUSQUE, A., (1844) *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Paris, Dentu. 2 tomos.

REDONDO-GOICOETCHEA, A.: (1992) “La retórica del yo-mujer en tres escritoras españolas: Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús y María de Zayas”, en *Compás de Letras*, n° 1, pp. 49-63.

-(1995) *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.

RENAUD, A.: (1978-79) "Scarron et la Fronde Littéraire", en *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, vol. 10, pp. 97-109.

REY HAZAS, A.: (1986), *Picaresca femenina. La hija de Celestina, La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, Barcelona, Plaza & Janés.

REYNIER, G.: (1914) *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

RICOEUR, P.: (1984) *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil.

RILEY, E.C.: (1962) *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1972.

ROCA FRANQUESA, J.M.: (1976) "La ideología feminista de Doña María de Zayas", en *Archivum*, pp. 293-311.

RODRÍGUEZ, E.: (1979) *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*. Universidad de Valencia.

ROUSSET, J.: (1954) *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et la paon*, Paris, J. Corti, 1989.

-(1972) *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1986.

-(1976) "La femme voilée. Les premières rencontres dans *Le Roman Comique*", en *Quaderni del Seicento Francese*, nº 2, pp. 167-179.

-(1981) "Rencontrer sans voir dans le roman au XVIIe siècle", en *Mélanges offerts à G. Couton*, pp. 189-197.

RUIZ ÁLVAREZ, R.: (1990) *Las comedias de Paul Scarron y sus modelos españoles*, León, Universidad: Secretariado de Publicaciones.

-(1991) "La traducción y otras prácticas hipertextuales en la obra dramática de Scarron", en *Quaderns de Filologia, Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología*, Valencia, Universitat de València, pp. 185-187.

-(1995) "Rosset traductor e intermediario: de la novela de Cervantes al teatro de Hardy", en LAFARGA, F./DENGLER, R. (eds.) *Teatro y traducción*, Barcenola, Universitat Pompeu Fabra, pp. 339-347.

- RUIZ FERNANDEZ, M.J.: (1995) *Novela corta española del siglo XVII: Teoría y práctica en Pérez de Montalbán*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.
- SANZ, A. (2002) “La materia de Granada en la segunda mitad del S. XVII”, en *La Historia de España en la literatura francesa*, Madrid, Castalia, pp. 289-298.
- SENBRE SEMPERE, R.: (1963) “La fuente de una novela de D<sup>a</sup> María de Zayas”, en *Revista de Filología Española*, núm. XLVI, pp. 163-172.
- SERRANO MAÑES, M.: (1989) *El teatro de Thomas Corneille: estudio estructural y comparativo de las comedias inspiradas en Calderón*, Granada, Universidad.
- SERROY, J.: (1981) *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Minard.
- (1988) “Scarron et le burlesque”, en P. SCARRON (1648), *Le Virgile travesti*, Paris, Classiques Garnier, pp. 2-24.
- (1989) “Scarron/Furetière: inventaire de l'inventaire”, en *Littératures Classiques*, n<sup>o</sup>. 11, pp. 211-219.
- SIMON, E.: (1963) “The Function of the Spanish Stories in Scarron's *Roman Comique*”, en *L'Esprit Créateur III*, pp. 130-136.
- SCHERER, J.: (1986) *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1991.
- TOCANNE, B.: (1975) “Scarron et les interventions d'auteur dans le *Roman Comique*”, en *Mélanges Pintard*, pp. 141-180.
- TODOROV, T.: (1966) “Les catégories du récit littéraire”, en *Communications n<sup>o</sup>8*.
- TURBET-DELOF, G.: (1973) *L'Afrique Barbaresque dans la littérature française aux XVIe et XVIIe siècles*, Genève, Droz.
- VALDIVIA CAMPOS, C.: (1993) *François le Métel de Boisrobert. Estudio de la adaptación de sus comedias inspiradas en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad.
- VALISESKI, I.: (1973) *María de Zayas y Sotomayor: Su época y su obra*, Madrid, Playor.
- VEGA, M.J./CARBONELL, N.: (1998) *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos.

- VELASCO KINDELAN, M.: (1983) *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- VELÁZQUEZ, J.I.: (1983) *El Romant Comique. Entre la farsa degradada y la estructura especular*, Zaragoza, Libros Pórtico.
- VERDIER, G.: (1978-79) "Scarron traducteur, ou l'occasion fait le larron", en *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, vol. 10, pp. 79-96.
- VIALA, A.: (1985) *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- WETZEL, H. H.: (1981) "Éléments socio-historiques d'un genre littéraire: l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantès", en SOZZI, L (ed.), *La nouvelle française à la Renaissance*, Genève-Paris, Slatkine, pp. 41-78.
- WINE, K.: (1978-79) "Self-parody in the *Roman Comique*", en *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°. 10-11, pp. 65-77.
- YLLERA, A.: (1983) "Introducción", en MARIA DE ZAYAS, *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra. pp. 11-110.
- (1984) "Temas de María de Zayas en la literatura francesa", *Miscel.lània Sanchis Guarner. Quaderns de Filologia*, Valencia, págs. 317-324.
- (1986) "Teoría de la novela en el siglo XVII (Los principios de la constitución del género novelesco)", en *Thélème*, pp. 95-128.
- (1991) "Cuando los traductores desean ser traidores", en *Traducción y Adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 639-655.
- (1992) "El relato intercalado en la novela del Siglo XVII: ¿bello adorno o digresión enojosa?" en VV.AA. *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March, pp. 109-117.
- (1996) *Teoría de la literatura francesa*, Madrid, Editorial Síntesis.
- YUDIN, F.: (1969) "Theory and Practice of the *Novela Comediesca*", en *Romanische Forschungen*, vol. 81, n° 4, pp. 585-594.
- ZIMIC, S.: (1994) "Introducción a las *Novelas Ejemplares*", en *Anales Cervantinos*, vol. 32, pp. 23-95.
- ZINGUER, I.: (1982) "De la théorie à la pratique dans les traductions des nouvelles d'espagnol en français au début du XVIIè siècle", en *RHR: Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. XIII, n°. 15, pp. 86-96.

ZUBER, R.: (1968) *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin.

-(1971) "La critique classique et l'idée d'imitation", en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Vol. 71, n°. 3, pp. 385-399.

-(1991) "Guez de Balzac et l'Espagne: le critique et la guerre en 1636", *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUnivesitaires. pp. 219-228.

## VII. Otros estudios consultados

ADAM, A.: (1962) *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle. L'époque de Pascal*, T.II, Paris, Les Éditions Mondiales.

ADAM, J.-M.: (1984) *Le récit*, Paris, P.U.F., 1991.

-(1985) *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1990.

-ADAM, J.-M./LORDA, Cl.U.: (1999) *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona, Ariel.

ARMAS, F. de: (1972) *Paul Scarron*, New York, Twayne Publishers.

AUERBACH, E.: (1946) *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1987.

ALONSO HERNÁNDEZ, J.L., GOSMAN, M., RINALDI, R. (eds.): (1993) *La nouvelle romane (Italia-Francia-España)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

ANCESCHI, L.. (1991) *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos.

ANDRÉS GUTIÉRREZ, M.: (1984) "Ensayo de Análisis estructural del cuento", en *Bulletin Hispanique*, tome LXXXVI.

ARREDONDO, M<sup>a</sup> S.: (1991) "Problemas de la traducción en los siglos XVI y XVII: soluciones y teorías de Charles Sorel", en *Traducción y Adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 541-550.

BAKHTINE, M.: (1970) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

BALDENSPERGER, F.: (1913) “La tradition moderne de l'humour: Les burlesques: Sorel, Furetière, Scarron. -Le *Virgile travesti*. -Le *Roman Comique*”, en *Revue des Cours et des Conférences, année scolaire 1912-1913*, pp. 741-749.

BARTHES, R.: (1953) *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

BARRIÈRE, P.: (1963) *La vida intelectual en Francia desde el siglo XVI hasta la época contemporánea*, México, U.T.H.E.A.

BENNASSAR, B.: (1975) *L'homme espagnol. Attitudes et mentalités du XVIe au XIXe siècle*, Paris, Hachette.

-(1983) *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Crítica.

BERCÉ, Y.-M.\DUFOURCQ, N.\FERRIER-CAVERIVIÈRE, N.\GAUTIER, J.-L.\SELLIER, Ph. eds.: (1985) *Destins et enjeux du XVIIe siècle*, Paris, P.U.F.

BERNARDIN, N.M.: (1900) *Hommes et moeurs au dix-septième siècle*, Paris, Ancienne Librairie Lecène, Oudin et Cie.

BERTIÈRE, S.: (1991) “La guerre en images: gravures satiriques anti-espagnoles”, *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUnivesitaires. pp. 147-184.

BLOCK, H.M.: (1969) *Nouvelles tendances en littérature comparée*, Paris, Nizet, 1970.

BOOTH, W.C.: (1974) *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

BOURNEUF, R./OUELLET, R.: (1972) *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1989 50.

BRAY, B.: (1977) “Critique et forme épistolaire: le dialogue de Jean Chapelain et de Guez de Balzac”, en *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, Paris, Éditions du C.N.R.S., pp. 103-114.

BREMOND, Cl.: (1966) “La logique des possibles narratifs”, en *Communications n° 8*.

-(1973) *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

CAMERO, C.:(1998) “M. Aymé et l'art de la nouvelle”, en *Littératures contemporaines*, 5, pp. 67-73.

-(1997) “Un rebelde idealista de fin de siglo. V. De L’Isle Adam, el cuento y la ironía”, en *Revista de Filología Francesa*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 143-148.

CANAVAGGIO, J.: (1995) *Historia de la literatura española. El siglo XVII*, T.III, Barcelona, Ariel.

CIORANESCU, A.: (1987) *Los hispanismos en el francés clásico*, Madrid, Imprenta Aguirre.

COLLET SEDOLA, S.: (1991) “L’étude de l’espagnol en France à l’époque d’Anne d’Autriche”, en *L’âge d’or de l’influence espagnole. La France et l’Espagne à l’époque d’Anne d’Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUnivesitaires. pp. 39-53.

COLLINET, J.P./SERROY, J.: (1975) *Romanciers et conteurs du XVIIe siècle*, Gap, Ophrys.

-COULET, H.:(1991) *Le roman jusqu’à la Révolution*, Paris, Armand Colin.

CROS, E.: (1967) *Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier.

CRUZ CASADO, A.: (1993) “Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas”, en *Estado actual sobre los Estudios del Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 261-267.

CURTIUS, E.R.: (1976) *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2 tomos.

CHARLES, M.: (1977) *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil.

CHASLES, Ph.:(1847) *Études sur l’Espagne et sur l’influence de la littérature espagnole en France et en Italie*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.

DÄLLENBACH, L.: (1977) *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil.

DIDIER, B., ed.: (1998) *Précis de littérature européenne*, Paris, PUF.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: (1973) *Desde Carlos V a la Paz de los Pirineos. 1517-1660*, Barcelona, Grijalbo.

-(1971) *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 20 edición.

-(1973) *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, ISTMO.

DOTOLI, G.: (1987) *Littérature et société en France au XVIIe siècle*, Fasano/Paris, Schena/Nizet.

DUBOIS, Cl.-G.: (1993) *Le Baroque: profondeurs de l'apparence*, Presses Universitaires de Bordeaux.

- (1995) *Le baroque en Europe et en France*, Paris, P.U.F.

DUBOIS, E.T.: (1977) “*Ingenium et Judicium: quelques réflexions sur la nature de la création poétique*”, en *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, Paris, Éditions du CNRS, pp. 311-325.

ELLIOTT, J.H. ed.: (1982) *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, Editorial Crítica.

-(1973), *La Europa dividida. 1559-1598*, Madrid, Siglo veintiuno.

-(1984) *Richelieu y Olivares*, Barcelona, Editorial Crítica.

-(1991) *El Conde-duque de Olivares*, Barcelona, Editorial Crítica.

ESCARPIT, R.: (1980) “L'humour français au XVIIe. siècle”, en *Papers on French Seventeenth Century literature*, vol 13, Tübingen, pp. 199-219.

ESQUERRA, R.: (1936) “Juicios de Saint-Evremond sobre España y la literature española”, en *Bulletin Hispanique*, t. XXXVIII, pp. 353-363.

FABRE, J.: (1979) *Idées sur le roman. De Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck.

FOUCAULT, M.: (1986) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.

FRENK, M.: (1982) “Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. I, pp. 101-125.

GARCÍA GÓMEZ, E.: (1928) “Boccaccio y Castillo Solórzano”, *Revista de Filología Española*, t. XV.

GENETTE, G.: (1979) *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil.

-(1983) *Nouveau discours du récit*, Paris, Édition du Seuil.

- GIBERT, B.: (1997) *Le baroque littéraire français*, Paris, Armand Colin.
- GIRARD, G./OUELLET, R./RIGAUT, C.: (1978) *L'univers du théâtre*, Paris, PUF, 1986.
- GODENNE, R.: (1974) *La nouvelle française*, Paris, PUF.
- GREIMAS, A.J.: (1966) *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1986.
- (1966) “Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique”, en *Communications* n°18.
- GUSDORF, G.: (1969) *La révolution galiléenne*, Paris, Payot. 2 tomos.
- HAINSWORTH, G. : (1931) “Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVIIe siècle)”, en *Bulletin Hispanique*, Tome XXXIII, pp. 197-213.
- HAMBURGER, K.: (1977) *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- HATZFELD, H.: (1973) *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos.
- HAUSSER, A.: (1971) *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama. tomo II.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, M<sup>a</sup>: (2001) *El texto en el texto. Lecturas de géneros literarios*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- IMBERT, H.-F.: (1980) “De la nouvelle au roman court”, en *Orientations de Recherches et Méthodes en Littérature Générale et Comparée*, Tome I, pp. 13-26.
- JONES, S.: (1991) “L'Espagne dans le roman français à l'époque classique”, en *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUnivesitaires. pp. 373-385.
- JOIST, F.: (1968) “La littérature comparée, une philosophie des lettres”, en *Essais de littérature comparée*, Fribourg, Éditions Universitaires, pp. 313-341.
- KAMEN, H.: (1986) *La sociedad europea, (1500-1700)*, Madrid, Alianza Editorial.
- KERBRAT-ORECCIONI, C.: (1977) *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984.
- (1986) *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- KOENIGSBERGER H.G./ MOSSE G.L.: (1974) *Europa en el siglo XVI*, Madrid, Aguilar.

- LACHÈVRE, F.: (1929) *Scarron et sa Gazette Burlesque*, Paris, Giraud-Badin.
- LAFOND, J.: (1977) "Littérature et morale au XVIIe siècle", *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, Paris, Éditions du C.N.R.S., págs. 395-407.
- Le baroque littéraire. Théorie et pratiques*. Actes du Colloque de Paris 1989. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1990.
- LE BRETON, A.: (1890) *Le roman au dix-septième siècle*, Paris, Hachette.
- LINTVELT, J.: (1981) *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, Paris, José Corti, 1989.
- LÓPEZ, F.: (1990) "Essai sur *El Curioso Impertinente* et quelques autres figures de *Don Quichotte*", en *Bulletin Hispanique*, tomo 92, nº 1, pp. 415-475.
- LÓPEZ BARRERA, J.: (1925, 1926 y 1927) "Literatura francesa hispanófoba siglos XVI y XVII", en *Boletín Biblioteca Menéndez y Pelayo*, pp. 83-95, 137-149 y 137-143, respectivamente.
- MAGNE, E.: (1900) *Scarron et son milieu*, Paris, Mercure de France.
- MANSAU, A.: (1991) "L'espagnolisme, "cette façon de sentir"", en *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUnivesitaires. pp. 209-217.
- MARAVALL, J.A.: (1972) *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII)*, 2 vols., Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- (1975) *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990.
- MARINO, A. (1988) *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF écriture.
- (1998) "Histoire de l'idée de "littérature européenne" et des études européennes", en DIDIER, B., (ed.) *Précis de littérature européenne*, Paris, PUF. pp. 13-17.
- MARTIN, H.-J.: (1969) *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*, 2 t., Genève, Droz, 1984.
- MARTÍN-GABRIEL, A.: (1950) "Heliodoro y la novela española (Apuntes para una Tesis)", *Cuadernos de Literatura*, Vol. VIII, págs. 215-234.
- MATHOREZ, J.: (1914) "Notes sur les Espagnols en France depuis le XVIe siècle jusqu'au règne de Louis XIII", en *Bulletin Hispanique*, tome XVI, pp. 337-371.

-(1916) “Les Espagnols et la crise nationale française à la fin du XVIe siècle”, *Bulletin Hispanique*, tome XVII, pp. 86-113.

-(1919) *Les Espagnols en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Édouard Champion, 2 vols.

-(1932) “Notes sur l'infiltration des Espagnols en France aux XVIIe et XVIIIe siècles”, en *Bulletin Hispanique*, tome XXXIV, pp. 27-51.

MAY, G.: (1963) *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle. Études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Mew Haven/Paris, Yale/Presses Universitaires de France.

MCGILLIVRAY, R. G.: (1962) “La Préciosité: essai de mise au point”, en *Revue des Sciences Humaines*, pp. 15-30.

MEREGALLI, F.: (1989) *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

MONGIN, O.: (2002) *Éclats de rire. Variations sur le corps comique*, Paris, Le Seuil.

MOREL, J.: (1991) *De Montaigne à Corneille, 1572-1660*, Paris, Arthaud.

MORPURGO-TAGLIABUE, G.: (1987) *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica.

MOUNIN, G., (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1990.

OROZCO DÍAZ, E.: (1975) *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra.

-(1988) *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad. 2 tomos.

PALACIO ATARD, V.: (1966) *Derrota, agotamiento, decadencia en la España del Siglo XVII*, Madrid, Ediciones Rialp.

-(1987) *España en el siglo XVII*, Madrid, Rialp.

PAREDES NÚÑEZ, J.: (1984) “El término “cuento” en la literatura románica medieval”, *Bulletin Hispanique* T. LXXXVI, nos. 3-4, pp.435-451.

PENNINGTON, D.H.: (1973) *Europa en el siglo XVII*, Madrid, Aguilar.

PERRIN, L.: (1996) *L'ironie mise en trope*, Paris, Éditions Kimé.

- PFANDL, L.: (1929) *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, 1994.
- PIZZORUSSO, A.: (1992) *Éléments d'une poétique littéraire au XVIIe siècle*, Paris, P.U.F.
- PRADO, F.J. del: (1984) *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra.
- coord. (1994) *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra.
- PROPP, V.: (1920) *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- RAIMUNDO FERNÁNDEZ, A.: (1982) "Situación actual de los estudios sobre novela corta del siglo XVII", en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 1, pp. 437-443.
- RAIMOND, M.: (1989) *Le roman*, Paris, Armand Colin.
- RAYMOND, M.: (1985) *Baroque et renaissance poétique*, Paris, J. Corti.
- RENAULD, P.: (1979) "Les problèmes littéraires de la traduction", *Actes de IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, págs. 283-288.
- REYNIER, G.: (1970) *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Armand Colin, 1971.
- REYNOLD, G.: (1962) *Synthèse du XVIIe siècle: La France classique et L'Europe baroque*, Genève Slatkine, 1994.
- RICH GREER, M.: (1993) "Teoría psicoanalítica y estructura narrativa en María de Zayas", en *Estado actual sobre los Estudios del Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 831-837.
- RICHARDSON, L. T.: (1930) *Lexique de la langue des oeuvres burlesques de Scarron*, Aix-en-Provence, Imprimeur Universitaire de Provence Nicollet et Cie.
- RIZZA, C.: (1978) "De l'épopée au théâtre: les théories sur la structure et les techniques narratives au XVIIe siècle", en *Cahiers de l'U.E.R. Froissart*, n° 3, pp. 78-91.
- RODRIGUEZ CUADROS, E./HARO CORTÉS, M.: (1999) *Introducción. Novela de mujeres en el Barroco: Entre la rueda y la pluma*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- RODRÍGUEZ-LUIS, J.: (1993) "El enfoque comparativo de la literatura picaresca", en *Estado actual sobre los Estudios del Siglo de Oro. Actas del II Congreso*

*Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 853-858.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F.J.: (1993) “Aspectos semántico-extensionales en la novela picaresca”, en *Estado actual sobre los Estudios del Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 859-863.

SÁNCHEZ, F.J.: (1993) *Lectura y representación: análisis cultural de las Novelas Ejemplares de Cervantes*, New York, Peter Lang.

SÁNCHEZ LLAMA, I.: (1993) “La lente deformante: la visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro”, en *Estado actual sobre los Estudios del Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 941-947.

SERRANO PONCELA, S.: (1962) “Casamientos engañosos (Doña María de Zayas, Scarron y un proceso de creación literaria)”, en *Bulletin Hispanique*, LXIV, pp.: 248-259.

SCHAEFFER, J.-M.: (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil.

*Société, culture, vie religieuse aux XVIe et XVIIe siècles. Actes du Colloque de 1995*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995.

SOUILLER, D.: (1988) *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF.

TAPIÉ, V.-L.: (1961) *Le baroque*, Paris, P.U.F., 1977.

-(1980) *Baroque et classicisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

TEIJEIRO FUENTES, M.A.: (1988) *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres-Salamanca, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura.

THOMPSON, I. A. A.: (1981) *Guerra y decadencia. Gobierno y administración en la España de los Austrias, 1560-1620*, Barcelona, Editorial Crítica.

THUILIER, J.: (1977) “La notion d'imitation dans la pensée artistique du XVIIe siècle”, en *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, Paris, Éditions du C.N.R.S., pp. 361-375.

TODOROV, T.: (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

TOMÁS Y VALIENTE, F.: (1982) *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, Siglo veintiuno.

TOURNAND, J.-Cl.: (1984) *Introduction à la vie littéraire du XVIIe siècle*, Paris, Bordas.

TREVOR DAVIES, R.: (1972) *La decadencia española, 1621-1700*, Barcelona, Labor.

TREVOR-ROPER, H. R.: (1972) *De la Réforme aux Lumières*, Paris, Gallimard.

TUÑÓN DE LARA, M., dir.: (1984) *Historia de España. La frustración de un imperio (1476-1714)*, Barcelona, Labor, 1987.

VAN TIEGHEN, P.: (1931) *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1939.

VAN TIEGHEN, Ph.: (1946) *Les grandes doctrines littéraires en France*, Paris, Quadriga/PUF, 1990.

-(1967) *Les influences étrangères sur la littérature française*, Paris, PUF.

YLLERA, A.:(1986) “Tiempo y novela”, en *Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones Semióticas*, pp. 573-593.

ZERAFFA, M.: (1971) *Roman et société*, Paris, PUF.

ZIOMEK, H.: (1983) *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Alcalá.



## ÍNDICE



Lista de siglas.....	1
I. INTRODUCCIÓN.....	3
I.1. Plan de trabajo.....	5
I.2. España y Francia en el siglo XVII.....	14
I.2.1. Breve panorama histórico-cultural.....	14
I.2.2. Paul Scarron.....	18
II. LA NOVELA CORTA EN ESPAÑA Y FRANCIA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.....	21
II.1. Teoría de la novela corta en España.....	22
II.1.1. Cervantes.....	23
II.1.2. La narrativa breve después de Cervantes.....	27
Salas Barbadillo.....	27
Ágreda y Vargas.....	28
Lope de Vega.....	30
Tirso de Molina.....	32
Lugo y Dávila.....	35
Céspedes y Meneses.....	38
Camerino.....	39
Pérez de Montalbán.....	40
María de Zayas.....	43
Castillo Solórzano.....	50
II.2. Teoría de la novela corta en Francia.....	52
II.2.1 La novela corta hasta 1660.....	59
Sorel.....	59
Camus.....	61
Scarron.....	63

Segrais.....	64
II. 3. Teoría de la traducción.....	67
II.3.1. Traductores de novelas españolas.....	71
Rosset.....	71
Vital d’ Audiguier.....	71
Chapelain.....	72
Baudoin.....	72
Lancelot.....	73
Rampalle.....	73
D’Ouille y Scarron.....	73
Boisrobert.....	74
II.4. Breve esbozo del devenir del género a partir de los años 60.....	76
Mme. de Villedieu.....	76
Bridon .....	77
Mme. de la Fayette.....	77
Donneau de Visé y Préfontaine.....	77
Saint-Réal.....	78
III. LAS NOVELAS DEL <i>ROMAN COMIQUE</i> .....	81
III.1. Introducción a las novelas del <i>Roman Comique</i> .....	83
III.2. De <i>Los efectos que haze Amor</i> a la <i>Histoire de l’amante invisible</i> .....	89
III.2.1. Las macrosecuencias narrativas .....	90
III.2.2. Progresión temporal .....	90
III.2.2.1. Duración .....	91
III.2.2.1.1. Pausa descriptiva.....	91
III.2.2.1.2. Elipsis.....	96
III.2.2.1.3. Escena.....	97
III.2.2.1.4. Frecuencia.....	106
III.2.2.1.5. Cronotopo .....	109
III.2.3. El narrador .....	111

III.2.4. Conclusión .....	125
III.3. Dos fuentes para una misma novela: de <i>A un engaño, otro mayor</i> y <i>A lo que obliga el honor</i> a <i>À trompeur, trompeur et demy</i> .....	127
III.3.1. Las macrosecuencias narrativas .....	128
III.3.1.1. Microsecuencias narrativas en <i>A un engaño, otro mayor</i> .....	129
III.3.1.2. Microsecuencias narrativas en <i>A lo que obliga el honor</i> .....	132
III.3.1.3. Microsecuencias narrativas en <i>À trompeur, trompeur et demy</i> .....	136
III.3.2. Progresión temporal.....	139
III.3.2.1. Orden.....	139
III.3.2.1.1. <i>A un engaño, otro mayor</i> .....	139
III.3.2.1.2. <i>A lo que obliga el honor</i> .....	144
III.3.2.1.3. <i>À trompeur, trompeur et demy</i> .....	146
III.3.2.2. Duración.....	149
III.3.2.2.1. Elipsis.....	149
III.3.2.2.2. Escena .....	151
III.3.2.3. Frecuencia.....	160
III.3.2.4. Cronotopo.....	161
III.3.3. El narrador.....	168
III.3.4. Conclusión.....	174
III.4. De <i>El juez de su causa</i> a <i>Le juge de sa propre cause</i> .....	177
III.4.1. Las macrosecuencias narrativas.....	177
III.4.1.1. Microsecuencias narrativas en <i>El juez de su causa</i> .....	178
III.4.1.2. Microsecuencias narrativas en <i>Le juge de sa propre cause</i> .....	180
III.4.2. Progresión temporal.....	182
III.4.2.1. Orden.....	183
III.4.2.2. Duración.....	185
III.4.2.2.1. Sumario.....	186
III.4.2.2.2. Pausa.....	189
III.4.2.2.3. Elipsis.....	191
III.4.2.2.4. Escena.....	194

III.4.2.3. Frecuencia.....	196
III.4.2.4. Cronotopo.....	199
III.4.3. El narrador.....	200
III.4.4. Los personajes.....	212
III.4.4.1. Personajes comunes a ambas novelas.....	212
Estela/Sophie.....	212
Don Carlos/Dom Carlos.....	215
El rival.....	220
Claudia/Claudia.....	220
El Conde.....	223
Amete/Amet.....	224
Los padres.....	224
III.4.4.2. Personajes de la invención de Scarron .....	225
III.4.5. Conclusión.....	227
III.5. De <i>La confusión de una noche</i> a <i>Les deux frères rivaux</i> .....	229
III.5.1. La macrosecuencias narrativas.....	229
III.5.1.1. Microsecuencias narrativas en ambas novelas.....	230
III.5.2. Progresión temporal.....	233
III.5.2.1. Orden.....	233
III.5.2.2. Duración.....	234
III.5.2.2.1. Sumario.....	234
III.5.2.2.2. Elipsis.....	235
III.5.2.2.3. Escena.....	235
III.5.2.3. Frecuencia.....	245
III.5.2.4. Cronotopo.....	246
III.5.3. El narrador.....	251
III.5.4. Conclusión.....	255
III.6. Conclusión: la función de las novelas intercaladas en el <i>Roman Comique</i> .....	257

IV. LAS NOUVELLES TRAGI-COMIQUES.....	261
IV.1. Introducción a las <i>Nouvelles Tragi-Comiques</i> .....	263
IV.2. De <i>El prevenido engañado</i> a <i>La précaution inutile</i> .....	267
IV.2.1. Las macrosecuencias narrativas.....	267
IV.2.1.1. Las microsecuencias narrativas en ambas novelas.....	267
IV.2.2. Progresión temporal.....	270
IV.2.2.1. Duración.....	271
IV.2.2.1.1. Sumario.....	271
IV.2.2.1.2. Pausa.....	274
IV.2.2.1.3. Elipsis.....	275
IV.2.2.1.4. Escena.....	277
IV.2.2.2. Cronotopo.....	287
IV.2.3. El narrador.....	291
IV.2.4. El mundo de los criados.....	303
IV.2.5. Conclusión.....	307
IV.3. De <i>La Hija de Celestina</i> a <i>Les Hypocrites</i> .....	309
IV.3.1. Las macrosecuencias narrativas.....	309
IV.3.1.1. Microsecuencias narrativas en ambas novelas.....	310
IV.3.2. Progresión temporal.....	314
IV.3.2.1. Orden.....	314
IV.3.2.2. Duración.....	316
IV.3.2.2.1. Sumario.....	317
IV.3.2.2.2. Pausa.....	319
IV.3.2.2.3. Elipsis.....	320
IV.3.2.2.4. Escena.....	321
IV.3.2.3. Cronotopo.....	326
IV.3.3. El narrador.....	330
IV.3.4. Conclusión.....	353

IV.4. De <i>Al fin se paga todo</i> a <i>L'Adultère innocent</i> .....	355
IV.4.1. Las macrosecuencias narrativas.....	355
IV.4.2. Progresión temporal.....	359
IV.4.2.1. Orden.....	359
IV.4.2.2. Duración .....	360
IV.4.2.2.1. Sumario.....	360
IV.4.2.2.2. Pausa.....	361
IV.4.2.2.3. Elipsis.....	362
IV.4.2.2.4. Escena.....	363
IV.4.2.3. Cronotopo.....	373
IV.4.3. El narrador.....	374
IV.4.4. Conclusión .....	386
IV.5. De <i>El castigo de la miseria</i> a <i>Le châtiment de l'avarice</i> .....	387
IV.5.1. Las macrosecuencias narrativas.....	387
IV.5.1.1. Las microsecuencias narrativas en ambas novelas.....	388
IV.5.2. Progresión temporal.....	391
IV.5.2.1. Duración .....	391
IV.5.2.2.1. Sumario.....	392
IV.5.2.2.2. Pausa.....	393
IV.5.2.2.3. Elipsis.....	395
IV.5.2.2.4. Escena.....	397
IV.5.2.3. Cronotopo.....	401
IV.5.3. El narrador.....	403
IV.5.4. Conclusión .....	409
IV.6. Conclusión a las <i>Nouvelles Tragi-Comiques</i> .....	411
V. CONCLUSIONES.....	413
VI. BIBLIOGRAFÍA.....	433

ÍNDICE.....461

