LA TRANSFERENCIA DE GÉNEROS, MODELO DE INTERPRETACIÓN DE OTRA CULTURA: A. HARDY

Rafael Ruiz Álvarez
Universidad de Granada

A menos que el lector posea la facultad de poder deslizarse entre dos culturas asumidas inconscientemente como propias, los modos de acercamiento de que éste dispone hacia una obra expresada en otra lengua le llevan inevitablemente a la práctica de la interpretación o, al menos, de la traducción cultural. Si, además, la finalidad de esta lectura reside en el ejercicio de la traducción como nueva escritura nos hallaremos ante ese "personnage ambigu, d'autant plus présent qu'il s'absente, d'autant plus éloquent qu'il sait taire sa voix, d'autant plus admiré qu'on ne le voit pas", como señala A. Schulman al evocar la figura del traductor.[1] Pero si su función consiste en adaptar el texto de origen o, lo que es presumiblemente igual, la otra cultura a la suya, reconoceremos que el abanico de posibilidades que se abre con la transformación de la obra punto de partida a la de llegada sitúa al adaptador en un plano visiblemente más operativo.

Todavía más personalista puede resultar esta labor cuando lo que se practica es la transferencia de un género a otro y de una lengua a otra. Aquí, el autor del nuevo texto se sirve de la doble función de adaptar y transferir para interpretar una cultura extranjera.

Durante un importante período del siglo XVII la literatura francesa se nutre de estos aspectos. Sabido es que a comienzos de siglo el mundo literario francés experimenta un vivo interés por el teatro. La novela, que anda aún con pasos vacilantes, cede terreno a la dramaturgia que, además, recurre a ella para inspirarse en sus temas y ampliar su propio repertorio. A menu-

(1) A. Schulman, "Les émotions particulières de la traduction: sur la double culture" en *Littérature et double culture*, Calaceite, Noesis, 1989, p. 185.

do, la demanda resulta tan elevada que el dramaturgo se ve forzado a despojar otros géneros y otras culturas en pos de la respuesta que le solicita su público.

En estos años de expansión que conoce el teatro descuella un género híbrido como la tragicomedia. Alexandre Hardy será su auténtico propulsor, dando paso a otros grandes creadores que, como él, recurrieron con frecuencia a temas novelescos, ya que en ellos se hallaban las peripecias y situaciones violentas, lo exagerado y excepcional, tan en la línea de una estética barroca que se imponía progresivamente.[2]

El mérito de Hardy no reside, sin embargo, en el uso de la transferencia de géneros como técnica. Sabemos que no es original, porque esto ya venía haciéndose con anterioridad. No obstante, su aportación resulta valiosa, ya que fue uno de los primeros en transferir novela y novela corta procedente de España a obras teatrales.[3]

En primera instancia cabe pensar, conociendo la ingente producción del dramaturgo, que recurriera a la materia española para sus adaptaciones por la necesidad que había contraído de escribir obras y satisfacer la demanda del público y de sus empresarios.[4] Lo que aquí nos interesa es el hecho de que, de algún modo, su mirada se detuvo en la cultura hispana y su repercusión.

Hardy era buen sabedor del interés que despertaba en el público la puesta en escena de la novela española adaptada al gusto francés. Por ello, las novelas cortas de Cervantes, de Diego de Ágreda y la *Diana* de Montemayor se hallan en la base de sus tal vez mejores piezas teatrales.

Lo primero que una mirada crítica descubre al acercarse a las fuentes del dramaturgo francés es el grado de adaptabilidad de éstas. Si nos fijamos en particular en la producción cervantina, observamos cómo sus novelas cortas presentan unas características que favorecen óptimamente la labor de transferencia. Nos referimos, por ejemplo, a la eliminación por parte de Cervantes de la naturaleza y el paisaje, a la ausencia de comentarios o citas de autor; por el contrario, a la presencia de elementos de la

---

(2) Véase a modo de ejemplo la enorme influencia de *L'Astrée*. R. Guichemerre en su libro *La tragicomédie*, París, P.U.F., 1981, menciona pormenorizadamente la relación de autores que han acudido a diferentes pasajes de esta obra para la confección de sus tragicomedias.

(3) A pesar de esta afirmación, no nos dejaremos engañar por este hecho aparente de originalidad, ya que Hardy no se sirvió directamente de las novelas españolas, sino de sus traducciones al francés.

(4) Hardy pasó gran parte de su vida como dramaturgo vinculado a varias compañías para las que trabajaba sin descanso obteniendo escaso beneficio. Parece ser que llegó a escribir alrededor de 600 obras.

vida real, humana y palpitante, olvidando lo maravilloso y sobrenatural y, lo más trascendental, a la introducción del diálogo, soporte primordial de toda actividad teatral y de la obra dramática. Dicho de modo más concluyente y rotundo: las *Novelas ejemplares* de Cervantes son representables.

En el caso de Diego de Ágreda no se evidencia el mismo efecto, ya que este autor abunda en los comentarios morales y en las digresiones, lo que, sin lugar a dudas, entorpece la fluidez del diálogo teatral. No obstante, el traductor intermediario entre el texto de origen y la obra de Hardy, esto es, J. Baudoin, se ha encargado de convertir la carga en tarea liviana y ha ofrecido al dramaturgo un texto despojado ya de estos argumentos.[5]

Por lo hasta aquí expuesto, nos parece más enriquecedor desde el punto de vista de las relaciones entre Francia y España, centrar el interés de este trabajo en lo que podría entenderse como la manipulación de la obra cervantina —y, más concretamente, de los elementos genuinamente españoles de su producción— por parte del dramaturgo francés. Por ello, las referencias a las obras adaptadas y transferidas culturalmente por Hardy se circunscribirán a *La fuerza de la sangre*, *La gitanilla* y *La señora Cornelia* y a sus réplicas francesas, *La Force du sang*, *La Belle Egyptienne* y *Cornélie*, respectivamente.[6] Para fijar de un modo práctico nuestros objetivos, nos detendremos en la revisión de aquellos temas que frecuentemente se incluyen en el marco de la España cervantina, a saber: el retrato de sus personajes, sumidos, por un lado, en una atmósfera de estricta moral religiosa; reaccionando, por otro, dentro de un código de usos y costumbres bien definido.

Muy ciertas son las palabras del propio Hardy, ferviente admirador del escritor español —"l'incomparable Cervantes", como él lo llama[7]— cuando dice que representa su obra "avec les mesmes paroles de Cervantes".[8] Sin embargo, este rasgo, si no de pudor sí al menos de humildad, no ha de conformar a quien se acerque a su contenido con espíritu crítico. Si existe gran identidad argumental entre sus obras y los modelos españoles, no es menos veraz el hecho de que Hardy transfiere ele-

---

(5) Baudoin en sus *Nouvelles Morales* dice: "sans m'arrester au caprice de l'auteur, j'en ay retranché plusieurs choses qui sont vrayment louables dans son pays, mais ridicules au nostre". Cf. A. Cioranescu, *Le masque et le visage*, Ginebra, Droz, 1983, p. 453.

(6) La edición de la obras de Cervantes que manejamos es la de *Novelas ejemplares y Entremeses:* t. I, *La gitanilla y La fuerza de la sangre;* t. II, *La señora Cornelia*, en Ediciones Ibéricas, Madrid. Para las obras de Hardy, citamos la edición de *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien:* t. II, *Cornélie* (1625); t. III, *La Force du sang* (1627); t. V, *La Belle Egyptienne* (1628).

(7) Ver argumento de *La Force du sang*, p. 108.

(8) Palabras contenidas en el argumento de *La Belle Egyptienne*, p. 199.

mentos culturales españoles a un ámbito francés de la época en beneficio de una mejor inteligencia de su público. De este modo, los aspectos de la vida cotidiana de los españoles, en lo que a materia religiosa se refiere, son sustituidos en su obra por elementos de carácter profano.[9] Tal vez Hardy haya experimentado aquello que Grammont llamó "indévotion", refiriéndose al carácter religioso de los españoles de la época en general, lo que Cioranescu explica, siguiendo su comentario, no como falta de devoción, "mais la dévotion vidée de son contenu et réduite à la simple gesticulation".[10]

Al comparar en este punto las dos producciones, podríamos hablar primero de un cierto fetichismo por parte de los personajes españoles, que no afecta en modo alguno a los de Hardy. Así, el crucifijo que Leocadia roba de la habitación de Rodolfo en *La Fuerza de la Sangre* (p. 315-16), después de que éste la forzara, se transforma en la obra francesa en una estatua de Hércules (II, 2ª, p. 136-37). Desde el punto de vista argumental, la idea conserva su trascendencia, pues esta pieza es la que permite reconocer la identidad del agresor, pero, sin lugar a dudas, el autor francés la ha despojado de su sentido primario; la justicia divina cede en favor de una simple reparación proporcionada por el destino.

Al mismo nivel, hay que situar la intención de Cornelia, en la obra que lleva su nombre, cuando pretende recompensar a los caballeros que la han socorrido, haciéndoles entrega de una cruz de diamantes y un agnus (*La señora Cornelia*, p. 80). Hardy cambia el gesto por un simple comentario que conlleva el mismo deseo, sin que medie entrega de objeto alguno: "O! ciel guide leurs pas, car dessous ta defence, / Garde qu'aucun peril nos protecteurs n'offense" (*Cornélie*, II, 3ª, p. 225).

Se puede hablar asimismo de otro tipo de impulsos religiosos. Al margen de la frecuente introducción de frases con referencia precisa al nombre de Dios en la novela de Cervantes, son comunes las alusiones a la acción de rezar, así como las entrevistas en lugares sagrados. En este sentido, recordando un pasaje de *La señora Cornelia* en el que cuenta el autor que "habiendo de salir una noche, dijo don Antonio a don Juan que él se quedaría a rezar ciertas devociones" (p. 57), Hardy opta por cambiar el móvil de la decisión de su personaje que, en lugar de mostrar tal afición religiosa, propone a su compañero: "Mais proches de la nuit, qui prend sa robe notre, / Nous allions au logis feuilleter quelque historie, / Et d'autres passetemps ordinaires jouïr" (I, 1ª, p. 195).

---

(9) Véase el estudio de Theodore E. D. Braun, "Cervantes and Hardy: from *La fuerza de la sangre* to *La Force du sang*", *Anales Cervantinos* XVII (1979), p. 179.

(10) A. Cioranescu, *op. cit.*, pp. 101-102.

En cuanto a la topía o marco religioso donde se desenvuelven los protagonistas de Cervantes —la iglesia, por ejemplo, en *La señora Cornelia* (p. 75), lugar en que se entrevistan don Lorenzo y don Juan para concertar su propósito de ir en busca del duque de Ferrara, o el monasterio de San Jerónimo en *La gitanilla* (p. 87), refugio del poeta que regala versos a Preciosa—, Hardy, que menciona ambos episodios, no precisa su ubicación. En el primero de ellos conserva la propuesta del hermano de Cornélie, citando al caballero español: "après tu t'en iras / Chez ce brave Espagnol, de ma part luy diras, / Qu'icy —se entiende en la calle— mesme j'attens l'effect de sa promesse" (III, 3ª, p. 248). En cuanto al segundo de los momentos citados, mientras Cervantes alude con detalle a los motivos que provocaron la huida de Clemente, ayudado por los monjes del monasterio, Hardy se limita a subrayar la necesidad que anima a Clément a constituirse en fugitivo, sin mencionar para nada el episodio de los religiosos ni la estancia entre ellos (*La gitanilla*, p. 87; *La Belle Egyptienne*, IV, 2ª, p. 252).

Se puede argumentar que la exclusión o modificación de estos pasajes entraña un deseo expreso del autor francés de respetar la unidad de lugar, pero la idea no es muy convincente, ya que, en todo caso, habría que considerar fallido el intento, dada la diversidad de lugares en que transcurre la acción.

Otro tanto sucede respecto a la presencia del sacerdote, obligada en todas las novelas de Cervantes, circunstancial en las piezas de Hardy. En *La gitanilla*, un clérigo acude a la cárcel con objeto de confesar a Andrés, que se halla próximo a ser ejecutado (p. 108). Hardy omite el lance. En *La fuerza de la sangre*, el cura de la parroquia aparece en escena al final de la novela con el propósito de casar a Rodolfo y Leocadia (p. 330 y ss.). Hardy, que conserva la idea de casar a los jóvenes, prescinde, no obstante, de la presencia del religioso (V, 5ª, p. 201 y ss.).

Sin embargo, no ha podido el dramaturgo evitar la comparecencia del clérigo en *Cornélie*. L'Hermite, como él lo llama, resulta muy necesario para la finalización de la peripecia que separa a los dos amantes, Cornélie y el duque, ya que es él en ambas obras quien proporciona el reencuentro final y el reconocimiento de todos (*La señora Cornelia*, p. 95 y ss.; *Cornélie*, IV, 3ª, p. 261 y ss.).

En razón de lo reseñado hasta el momento, se evidencia en las intervenciones de los protagonistas españoles una actitud cargada de significado religioso, que se ve plasmada en un discurso de igual contenido, mientras que en los personajes franceses se produce una transformación en discurso profano que conlleva, como veremos, una elevada dosis de retórica, muy en

la línea barroca que inaugura el autor. Sorprende al cotejar las novelas cervantinas con las piezas de Hardy, cómo este último sacrifica un rasgo de verosimilitud al transformar el habla de sus personajes más sencillos en un discurrir lleno de alusiones mitológicas y metafóricas. Como muestra, nótese este efecto en el monólogo del capitán de la tropa gitana: "Nôtre vocation, Mercure l'enseigna, / Qui les boeufs d'Apollon dérobant n'épargna. / Telle coutume on tient autrefois usitee / Chez le peuple guerrier de Sparte l'imdomtee" (II, 4ª, p. 228). O el de la vieja gitana que acompaña a Précieuse: "Tu pourrois consulter les vieus chènes d'Epire, / Ou Prothee contraint dedans l'humide empire,..." (V, 3ª, p. 277).

Nuestra atención se fijará ahora en otro rasgo definitorio del carácter español, controvertido a la hora de su interpretación. Nos referimos al arraigo en el punto del honor. Parece como si Cervantes pretendiera justificar cada movimiento honrado de sus protagonistas en base a la calidad de ser españoles. Por ello, el comentario incluido al respecto en *La señora Cornelia*, donde presenta a los dos jóvenes estudiantes parece prevenir toda opinión contraria: "Y adornaban esta buena edad con ser muy gentiles hombres, músicos, poetas, diestros y valientes, partes que los hacían amables y bien queridos de cuantos los comunicaban (...) y muy ajenos de la arrogancia que dicen suelen tener los españoles" (p. 56).

Son numerosos los pasajes de esta misma obra en los que Cervantes manifiesta una preocupación constante por resaltar la condición española como garantía de honorabilidad, tanto en favor de quien la ostenta —momento en que don Juan, tras salvar al duque en un duelo, exclama: "Por hacer, señor, lo que me pedís, y por daros gusto, solamente os digo que soy un caballero español" (Ibid., p. 60)—; como en sus interlocutores —caso de Cornelia, que replica a don Antonio: "por la cortesía que suele reinar en los de vuestra nación, os suplico, señor español, que me saquéis destas calles" (Ibid., p. 62), o de su hermano a don Juan: "para lo cual quería el ayuda de la vuestra (...) confiando en que lo haréis por ser español y caballero" (Ibid., p. 77)—.

En suma, mientras Cervantes nos presenta a unos caballeros extraordinariamente orgullosos de su origen, huelga decir que Hardy no se ocupa en modo alguno de tales inquietudes en torno al honor de los españoles. El dramaturgo francés los define resaltando su caballerosidad en relación con el rango social que ostentan, pero elude toda mención a su procedencia como causa propulsora de esta conducta, llevado presumiblemente por la voluntad de no exaltar a quien en este siglo conservaba el aspecto de un enemigo para su país. De ahí que la intervención

de Bentivole al referirse a don Juan revista otro carácter muy distinto al expresado por Cervantes: "Certain Espagnol, connu de renommée / Sa vaillance au besoin feconde reclamée, / La chose à quoy l'honneur oblige un cavalier;" (III, 1ª, p. 235).

Aquí el caballero lo es por su propio carácter y el ser español es un rasgo accidental.

Sin embargo, el ama italiana está más cerca de la opinión que reinaba sobre el carácter de los españoles en la época. Ella ronda la idea que expresa Cioranescu cuando habla del talante presuntuoso de los de esta nación: "les théoriciens de la littérature considèrent que le fait de représenter un Espagnol modeste serait une faute aussi impardonnable que de penser qu'il existe un Allemand spirituel ou un Français malappris".[11] Por esta misma aprehensión, decíamos, el ama pretende disuadir a Cornelia de la fe que deposita en los jóvenes españoles: "mejor será que te hallen en casa de un sacerdote de misa, viejo y honrado, que en poder de dos estudiantes, mozos y españoles, que los tales, como yo soy buen testigo, no desechan ripio (...) como estás mala, te han guardado respeto; pero si sanas y convaleces en su poder, Dios lo podrá remediar, porque en verdad, que si a mí no me hubieran guardado mis repulsas, desdenes y enterezas, ya hubieran dado conmigo y con mi honra al traste" (p. 83).

En la obra de Hardy el ama propone a Cornélie buscar un refugio mejor en la vivienda de "l'hermite", pero la razón no es la de evitar a los dos jóvenes españoles, sino la certeza de que el duque conoce el lugar y se dirigirá a él: "Le Duc las de chasser le plus souvent y vient; / Ce repaire croyez, à nos desseins convient. / C'est là, j'en ay l'indice infaillible en mon ame, / Que se doit reünir à sa Thysbe un Pyrame" (III, 4ª, p. 252).

De cualquier forma, Cervantes no evita, como ya hemos visto, la censura a ciertas facetas de la vida española. Su obra no se halla exenta de algunas críticas a la nación y elogios, como contrapartida, a Francia e Italia. Recordemos, por ejemplo, aquel pasaje de *La fuerza de la sangre* en el que dice a propósito de la estancia de Rodolfo en Italia: "Sonábale bien aquel Eco li buoni polastri, picioni, presuto et salcicie, (...) de quien los soldados se acuerdan cuando de aquellas partes vienen a éstas y pasan por la estrechez e incomodidades de las ventas y mesones de España" (p. 319).

Idea ésta que aprovecha Hardy y que traslada a su obra, haciendo válido aquel comentario negativo de Ménage: "Italia para nacer, Francia para vivir, España para morir"[12] y que sirve,

---

(11) *Ibid.*, p. 109.
(12) *Ibid.*, pp. 92-93.

además, como señalábamos antes, para acentuar el aspecto menos positivo de los españoles: "Des Alpes au retour les hauts monts traversés, / La Gaule se présente en peuples plus féconde / Que l'Espagne beaucoup, qui semble un autre monde, / Peuples civilisés, conversables, courtois / Qui n'ont rien d'arrogant comme nos ibérois" (II, 3ª, p. 141-42).

No podríamos terminar este estudio sin entrar a considerar otra realidad social de la España de Cervantes trasladada a la obra de Hardy. Nos referimos a la pintura de la raza gitana. La ausencia de una jerga propia de este grupo social marginal no menoscaba el interés de la descripción minuciosa de un pueblo de rasgos tan singulares. Cervantes describe a los de esta raza empleando una serie de réplicas y contraréplicas en su favor y en su contra. Por un lado, se suceden los comentarios en tono negativo, formulados por quienes no pertenecen a ella: "desdichada de aquella que en vuestras lenguas deposita un secreto y en vuestras ayudas pone su honra" (*La gitanilla*, p. 62); mientras por otro se intercalan discursos atenuantes, como los de Preciosa: "No todas somos malas (...) Quizás hay alguna entre nosotras que se precia de secreta y de verdadera tanto como el hombre más estirado que hay en esta sala" (Ibid., p. 62-63).

Muy importante resulta también la extensa intervención del gitano viejo en la medida en que a través de ella se hallan expuestas las cualidades más apreciadas de los gitanos en cuanto a costumbres y modo de vida: "la libre y ancha vida nuestra no está sujeta a melindres ni a muchas ceremonias —dice— (...) nosotros guardamos inviolablemente la ley de la amistad (...) somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, (...) tenemos muchas habilidades (...) porque en la cárcel cantamos, en el potro callamos, de día trabajamos y de noche hurtamos, o por mejor decir, avisamos de que nadie viva descuidado de mirar donde pone su hacienda" (Ibid., p. 69-71).

Con este balance, observamos cómo se desprende una cierta complicidad para con este pueblo por parte de Cervantes.[13] Complicidad que llega a manifestar el propio autor de manera más explícita en uno de los pocos comentarios que profiere: "Llegóse a él Andrés, y otro gitano caritativo —que aun entre los demonios hay unos peores que otros, y entre muchos malos puede haber alguno bueno—" (Ibid., p. 79).

En la obra francesa, con la excepción del párrafo del capitán egipcio, de iguales proporciones al del personaje español y de

---

(13) Pablo Virumbrales, en su artículo "Aproximaciones a la visión de la sociedad española en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes" *Anales Cervantinos* XVI (1977), p. 199, señala que "la caracterización de este pueblo es ambigua y no exenta de una cierta simpatía, cuando deja a un lado sus prejuicios".

muy similar contenido —"Le monde universal nous accepte bourgeois, / Seigneurs des prez, des monts, des campagnes, des bois, / Qui, nobles, n'exerçons l'Agriculture vile, / Non captifs pour le gain dans l'enclos d'une ville" (II, 4ª, p. 227)— el resto de las intervenciones de los diversos personajes, así como del propio autor en su argumento, donde llama a los gitanos "canaille vagabonde, ou le vice tient son empire" (Ibid., p. 199), constituye un severo ataque contra la naturaleza de éstos. A título representativo señalamos algunos de estos comentarios. D. Jean, por ejemplo, se lamenta del alto precio que ha de pagar para seguir a Précieuse "Parmy telle canaille exerçant ses larcins, / De ses fraudes complice" (Ibid., II, 2ª, p. 221); igual recelo el del alcalde que también los tacha de "canaille, / Qui iour et nuit active à la fraude trauaille" (Ibid., IV, 4º, p. 262) o de D. Ferdinand que los califica "d'une race méchante / Qui l'oreille et les yeus du populaire enchante / Qui vole, qui saccage..." (Ibid, V, 1ª, p. 271).

Y cuando intervienen ellos mismos, el rasgo que destaca por encima de todos es el de su interés material, resultando despiadados; efecto que puede comprobarse cuando el poeta Clément llega mal herido ante la tropa gitana y tanto el joven que lo recibe, como la vieja que lo cura, le reclaman dinero a cambio de sus cuidados: "As-tu la croix? —dice el primero— Tu as trouué tes medecins / Qui te rendront bientôt gaillard et des plus sains" (III, 1ª, p. 236) y luego, cuando Clément se lamenta ante la vieja, "Helas! quelles douleurs incroyables j'endure", ella replica: "Ouy, mais tu ne dis mot quant au principal point, / Que plus que tes douleurs la pauureté me point" (III, 2ª, p. 238).

Manifiesta por tanto la severidad de Hardy en este terreno. Sin embargo, no se ha preocupado de uno de los rasgos más característicos que definen a este pueblo: su afición al cante y al baile. Cervantes adorna su obra con numerosos romances y cancioncillas, pero el dramaturgo francés, probablemente amparándose en la dificultad de adaptabilidad que éstos presentan, ha prescindido de ellos y ha despojado su obra de un elemento folklórico que, por otra parte, se alejaba de su proyecto de afrancesamiento de los personajes.

En definitiva y en el intento siempre enojoso de ofrecer una conclusión, se puede afirmar que Hardy ha manejado con desahogo la transferencia en su propio beneficio, eligiendo el género que mejor le garantizaba el éxito, los temas que interesaban al público de su época, introduciendo las variantes necesarias a través del ejercicio de interpretación de otra cultura para acercarlas a realidades más próximas y, por lo tanto, más prometedoras para el logro de sus objetivos. De este modo, aquellos

aspectos que reflejaban de una manera más categórica el ambiente local del otro país se ven filtrados por el gusto francés, reservándose Hardy en todo momento la posibilidad de conservar la mayor parte de los argumentos de sus modelos y mutilando sólo aquello que su público no supiera o no quisiera apreciar. Por lo que tal vez nos hallemos muy cerca de la opinión de D.-H. Pageaux en el sentido de que la cultura española durante el siglo XVII es utilizada como simple ornamento en Francia: "On peut toujours "consommer" de la littérature espagnole, la traduire et la lire, on s'aperçoit qu'il s'agit toujours d'adaptations fortements francisées, (...) le "goût" français ne saurait accepter, tolérer le "goût" espagnol".[14]

(14) Daniel-Henri Pageaux, "Un aspect des relations culturelles entre la France et la Péninsule Ibérique: l'exotisme" en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, p. 463.