

## Una adaptación teatral francesa del siglo XVII: *Les Illustres Ennemis* de Thomas Corneille

Montserrat SERRANO MAÑES  
Universidad de Granada

Que el siglo de Oro español ha surtido de temas, si no de fuentes, al teatro francés del Grand Siècle, es hoy una evidencia. Que la mayor parte de autores franceses han bebido en las fuentes del rico patrimonio hispano, también. Y que de entre todos ellos uno se destaca y, siendo considerado autor de segunda fila, es de aquellos que primero y mejor utilizó tan ricos veneros, es una afirmación que puede realizarse sin ningún temor: Thomas Corneille es, sin duda, el mejor ejemplo de cómo se produce la traslación o la adaptación de las comedias españolas a la escena francesa.

Thomas Corneille debuta en el teatro en 1647 con una comedia: el género más fácil para un principiante, que no debía temer en este campo a sus rivales Scarron, Boisrobert o d'Ouille. La comedia española estaba de moda, y su conocimiento del español, así como su capacidad de asimilación y de adaptación, le permitía tomar como modelos, en muchos casos, obras españolas recientes<sup>1</sup>. Entre 1647 y 1656 produce siete comedias “à l'espagnole”, corriente a la que vuelve más tarde con otras cuatro: en total, once comedias adaptadas de diversos autores españoles. En 1655<sup>2</sup> aparece, según las informaciones de Adam y de Cioranescu, *Les Illustres Ennemis*: una comedia heroica, que bien podría calificarse de tragicomedia, en la que el amor se convierte en un móvil secundario, eclipsado por el sentido del honor familiar. Corneille el joven utilizará en ella varios modelos. *Obligados y ofendidos*, de Rojas Zorrilla, será su texto de base. Pero dicha obra presenta a sus ojos varios inconvenientes: la intriga resulta monótona a fuerza de acumular sutilidades que recuerdan continuamente el título; el contraste entre escenas pintorescas y otras profundamente trágicas es excesivo, y ciertos episodios, en los que se muestran los bajos fondos, la vida estudiantil, la cárcel etc., tienen un sabor demasiado español para el público francés. Corneille evitará esos escollos acudiendo a su autor predilecto, Calderón: se decantará por un drama de honor, *El pintor de su deshonra*, y un drama de tema histórico, *Amar después de la muerte*<sup>3</sup>. Con la inclusión

---

<sup>1</sup> Reynier indica cómo muchas de sus comedias “à l'espagnole”, “il les imita dans leur nouveauté, avant que le bruit de leur succès fût éteint, 12 ans, 10 ans après leur première représentation, beaucoup moins quelquefois, alors que Paris était encore curieux de connaître ce que Madrid avait applaudi.” (Reynier G., *Thomas Corneille. Sa vie et son théâtre*. Paris, Hachette 1892, p. 194).

<sup>2</sup> El mismo año otros dos autores de relieve, Scarron y Boisrobert, escriben sendas obras basadas en la misma comedia de Rojas. La honestidad reconocida de Corneille hizo que quedase al margen de la querrela que se desató entre ambos autores, y su destreza y rapidez versificadora permitió que su obra fuese representada antes que las otras dos versiones, ambas inferiores a las de nuestro dramaturgo pese a los elogios de Morillot a la comedia de Scarron. Cf. al respecto Adam A., *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*, T. II. Paris: Ed. Mondiales, 1962 y Cioranescu A., *Le masque et le visage*. Ginebra, Droz, 1983.

<sup>3</sup> En lo sucesivo, transcribiremos los títulos de las tres obras por las siguientes siglas: OO para *Obligados y ofendidos*, AM para *Amar después de la muerte*, PD para *El pintor de su deshonra*. Utilizamos como referencia las siguientes ediciones: Para PD, *Obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, B. A. E., t. 14,

de episodios de estas obras, concentra la intriga, simplifica la acción demasiado complicada de Rojas, y suprime aquellos fragmentos que el gusto francés no acepta.

El argumento puede parecer complicado dadas las interacciones de vectores amorosos y de honor: D. Lope y Jacinte se aman. A esta relación se oponen el padre de la joven, D. Sanche, y el hermano de D. Lope, D. Enrique. Éste, violento e impetuoso, afrenta D. Sanche para separar a los amantes. D. Alonse, amigo de D. Lope, en su intento por arreglar la situación, la complica involuntariamente. Por otro lado, Cassandre, hermana de D. Lope y de D. Enrique, es obligada por éste a casarse con D. Fernand, aunque ella ama aún a D. Alvar, hermano de Jacinte, al que se supone muerto. La reaparición de D. Alvar desata la acción: tras entrevistarse con Cassandre, es atacado a traición por D. Enrique y sus matones. D. Lope acude en su ayuda, enterándose luego de que el moribundo es su hermano. Ello le obliga a vengarse. D. Alvar le pide que aplase su venganza para poder salvar el honor de su padre, y D. Lope accede. D. Alvar acompaña luego a D. Lope a una entrevista con una dama que resulta ser su hermana Jacinte. Se entera entonces de que su ilustre enemigo es considerado el ofensor de su padre, y de que éste le ha preparado una emboscada. Siempre siguiendo el código del honor, D. Alvar sale en su ayuda. Tras salvarle, pide vengar el honor familiar. Llega entonces D. Sanche, al que D. Enrique ha confesado la verdad; se aclara la situación, y se conciertan las bodas de las dos parejas.

Si bien un acercamiento exhaustivo al texto requiere un estudio argumental y de los personajes, junto con el examen de la tópica de la comedia en sus aspectos situacional y lingüístico, centraremos nuestro estudio, en la medida de lo posible, tan sólo en el aspecto comparativo de todos esos elementos.

En lo que se refiere al estudio argumental, una visión de conjunto de IE permite observar el diferente uso de las obras españolas que consideramos fuentes en cada una de las tres partes. Así, Corneille construye la exposición alrededor de algunos fragmentos de AM y de PD de Calderón, si bien también se perciben ecos de OO de Rojas Zorrilla, junto a elementos de su propia cosecha. A título de ejemplo, la comedia francesa comienza con una secuencia informativa, una conversación entre el hermano del primer galán, Enrique, y su amigo Alonse, que no hallamos en las fuentes españolas, si bien ciertos detalles recuerdan lejanamente elementos de OO y de AM<sup>4</sup>. Las siguientes secuencias expositivas proceden en su mayoría de AM, salvo aquellas en las que se introduce al supuestamente desaparecido Alvar, tomadas libremente de PD, donde Álvaro ha muerto aparentemente en un naufragio.

La composición del núcleo procede casi en su integridad de OO, que pasa a ser su fuente primordial, aunque el autor francés procede a una selección de las acciones que le permite concentrar la dispersión de la trama de su modelo y evitar su monotonía. Así, adapta una secuencia de PD –la entrevista entre Serafina, equivalente de Cassandre,

---

Madrid, Atlas, 1949; para AM, *Obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, B. A. E., t. 12, Madrid, Atlas, 1945; para OO, *Comedias escogidas de D. Francisco de Rojas Zorrilla*, B. A. E., t. 54, Madrid, Atlas, 1952.

<sup>4</sup> En OO, el conde de Belflor, que ha mantenido relaciones íntimas con Fénix bajo promesa de matrimonio, se niega a cumplir su palabra, apoyándose en su desigualdad social. En AM, el altivo D. Lope de Figueroa, imbuido de su orgullo de clase, ha agraviado al noble morisco D. Juan de Málec. Ya avanzada la obra, instado a reparar su ofensa casándose con la hija de éste, Clara, se niega por la misma razón de desigualdad social. Ambas posturas se funden en una sola en IE, y son asumidas por D. Enrique: su ofensa a D. Sanche se debe a la desigualdad económica.

con Álvaro-, añade elementos nuevos, y yuxtapone secuencias procedentes de la obra española de base. La yuxtaposición le permite alcanzar varios objetivos: respetar las *bienséances*, al eliminar por ejemplo la representación del duelo en escena; unificar el lugar, al tomar como punto de referencia la ubicación de Cassandre; aumentar el suspense y excitar la curiosidad, al hacer que el público siga el desarrollo de los hechos a través de la visión parcial de la dama. La inclusión de secuencias de nueva creación redundan en beneficio de la unidad de acción, al tiempo que permite la reafirmación del motivo del honor como motor esencial de la trama. Se trata fundamentalmente de secuencias en las que Jacinte adquiere mayor relieve, al hacer depender su relación amorosa con Lope del conflicto del honor familiar.

Finalmente, el desenlace no procede directamente de los modelos españoles por razones obvias: por respeto a las *bienséances*, Corneille suprime el último duelo de OO<sup>5</sup>, aunque en esencia el final será el mismo: la amistad de los dos caballeros, y el anuncio de sus enlaces con sus respectivas damas.

El estudio comparativo de los personajes pone de relieve una característica fundamental de la comedia francesa: la condensación. El procedimiento de *contaminatio* obliga a Corneille a concentrar y simplificar tanto la acción como el número de personajes secundarios, unificando funciones y características de los equivalentes en las tres comedias fuente. Así, personajes de distintos modelos pueden coincidir en un mismo nombre, o uno solo desdoblarse en varios. Es de destacar la eliminación del gracioso, que es reemplazado en sus funciones por el amigo D. Alonse. Con ello se suprime la distorsión cómica que suponen sus intervenciones, y se sostiene un tono más elevado según el gusto francés.

Dado que, en el teatro, “dire c’est faire”- “decir es hacer”-, un acercamiento a la tópica de la comedia, en sus vertientes situacional y lingüística, puede mostrar claramente las similitudes y las divergencias entre la comedia francesa y sus fuentes españolas.

Por lo que respecta a los recursos suscitados por las situaciones, la primera constatación es la amplia utilización del equívoco. El primero, deliberadamente provocado para engañar a ciertos personajes, inicia la acción en IE (I, 1,188-189). La anticipación de una mentira, seguida del trastrocamiento de la misma, establece las pautas de acción posteriores: la reiteración continuada del engaño, favorecida por constantes rebotes en la marcha de los acontecimientos, complica la intriga de la pareja principal. Enrique falsea voluntariamente la identidad del ofensor de D. Sanche, y finalmente la confiesa. Se vale para ello de dos intermediarios: Alonse lo pone en marcha, y el mismo Alonse, junto con D. Sanche, lo enmiendan al transmitir la confesión del culpable. Las adaptaciones y transformaciones de los modelos españoles en su paso a IE fuerzan el cambio parcial de los recursos utilizados. Así, el equívoco principal de la comedia francesa, la desconocida identidad del agraviador, no existe en OO, donde sólo D. Pedro la ignora, ni en AM. Tampoco existe el que crea Alonse al intentar paliar el mal causado por Enrique. Asimismo, los errores surgidos del primer

---

<sup>5</sup> Corneille elimina el duelo final de su comedia de base, OO, que precede a la reconciliación, y por supuesto, no hallamos en IE ninguna traza de los trágicos finales de PD –la muerte en escena de Serafina y de D. Pedro a manos de D. Juan, al que se le excusan dichas muertes por ser un asunto de honor- o de AM, en la que D. Álvaro Tuzaní da muerte al asesino de su dama y es finalmente perdonado por D. Juan de Austria.

equívoco no proceden de las obras españolas, aunque las situaciones en sí mismas reflejen el modelo español: En AM, D. Álvaro Tuzaní se ofrece a Clara para vengar su ofensa, como D. Lope a Jacinte, pero el español sabe bien a quién debe atacar:

Y es decir que entrarme aquí  
 Antes de haber satisfecho  
 (Pasando al Mendoza el pecho)  
 A tu padre, acción ha sido  
 Cuerda; porque recibido  
 Está que no se vengó  
 Bien del ofensor, si no  
 Le dio muerte el ofendido,  
 Si no es que su hijo sea  
 O sea su hermano menor.

Y así, para que su honor  
 Hoy imposible no vea  
 La venganza que desea,  
 Una fineza he de hacer,  
 Que es pedirte por mujer  
 A D. Juan: y así, colijo  
 Que en siendo una vez su hijo,  
 Le podré satisfacer.  
 (AM: I, 4, 682-683)

Je vous entens, Madame, & le sort qui m'accable  
 Cherche dans vos malheurs à me rendre coupable.  
 Un vif ressentiment vous fait déjà penser  
 Que qui fait votre honte auroit dû l'effacer;  
 Et ce n'est pas pour plaire à votre âme affligée,  
 Que m'offrir à vos yeux sans vous avoir vengée.  
 Mais sur un bruit confus qui m'apprend vos ennuis,  
 Jugez si j'ai pû, jugez ce que je puis:  
 Si ce bruit répandu, si ce confus murmure  
 M'eût appris l'ennemi, comme il a fait l'injure,  
 Son trépas ou le mien vous eût déjà fait voir  
 Que D. Lope vous aime, & qu'il fait son devoir;  
 Mais ne pouvant d'ailleurs en tirer de lumière,  
 C'est, Madame, de vous que j'attens grace entiere.  
 En acceptant mon bras pour finir vos malheurs,  
 Apprenez-moi quel sang doit essayer vos pleurs. (IE: I, 4, 190)

De igual manera, Clara sabe con quién debe casarse para reparar el agravio (AM: I, 5, 683). El equívoco sobre los sentimientos que la reacción de la dama provoca en Álvaro lo emplea Corneille de manera idéntica, del mismo modo que la proposición ya citada de Álvaro a Clara recuerda en todos sus aspectos la idea de Alonso para reparar la situación creada por Enrique.

El efecto teatral de la ocultación de personajes que se da en AM es retomada por Corneille: D. Álvaro y Clara oyen, escondidos, la conversación entre D. Juan de Málec y sus consejeros (AM: I, 4, 683; I, 5,683), del mismo modo que Jacinte y D. Lope escuchan en IE la conversación de Alonso con el padre de la dama (IE: I, 5, 191). El recurso es también utilizado en OO, donde Fénix oculta al Conde en el balcón (OO: 1, 63; 1, 65). Pero en este caso, es descubierto por el padre de Fénix, momento de tensión inexistente en IE. Las verdaderas intenciones de D. Juan de Málec en AM, como en el caso de D. Sanche, se conocen muy pronto. Pero su contenido es muy distinto: mientras D. Sanche espera vengarse de Lope, D. Juan de Málec aguarda la rebelión de los moriscos (AM: I, 5,684). Corneille recoge tan sólo los conflictos internos de los personajes, generados por sus interrelaciones, y no los momentos épicos del modelo español.

La trama de la intriga de la segunda pareja gravita también, en IE, alrededor de un *quid pro quo*: todos los personajes creen que Alvar ha muerto, lo que ha obligado a la dama a aceptar el enlace propuesto por Enrique. Dicho conflicto procede directamente de PD, aunque en la obra española se lleva mucho más lejos: Serafina está ya casada cuando reaparece su galán. En IE, el efecto sorpresa de la reaparición de Alvar queda asegurado mediante tres alusiones sucesivas a su muerte: dos a cargo de Jacinte (IE: I, 3, 190; I, 4, 190), y una en boca de Cassandre (IE: II, 4, 195). Ésta, inmediatamente anterior a la llegada de Alvar, enlaza con un nuevo equívoco: el provocado por el desvanecimiento de la dama (IE: II, 5, 195)<sup>6</sup>, que hallamos también en PD (I, 10, 68).

La encerrona de Arnesto a D. Pedro en OO guarda un evidente paralelismo con la secuencia que hallamos en IE. En ésta, el elemento sorpresa se utiliza también con la inopinada llegada de Enrique, que interrumpe la entrevista de Cassandre y Alvar y lucha con éste (I, 65). Sin embargo, en IE se elimina la representación directa de la lucha, y sólo se recoge como elemento de acción la persecución y huida de los atacantes. Y, si la intervención de Lope en la refriega es introducida en IE mediante el disimulo de Cassandre, en OO la participación del Conde es casual (OO: I, 66). Corneille adapta el equívoco sobre los personajes provocado por dicha lucha, y en OO, como en IE, el conde ayuda a D. Pedro sin saber que éste ha matado a su hermano –“Señor Conde de Belflor, /En vuestra casa entró quien/ A vuestro hermano dio muerte” (OO: I, 67). Procede también de OO el equívoco paralelo que hallamos en IE: D. Pedro pide un aplazamiento del duelo al Conde para buscar al ofensor de su familia, sin saber que es él mismo:

Seamos amigos en tanto  
Que espada y pasión indigno  
Para cobrar este honor  
Que ya consulto perdido.  
Tiempo hay para nuestro duelo. (OO: II, 69)

Mais, quoi qu'en ce rencontre elle ait pour vous d'appas,  
Si vous la différez, vous ne la perdez pas.  
Devenons donc amis, tant que le sang d'un lâche  
De ma gloire obscurcie ait effacé la tache. (IE: IV, 2, 203)

El autor francés adapta fielmente recursos tales como el error sobre la identidad de personajes que se produce cuando D. Pedro ayuda al Conde (OO: II, 70), o la sorpresa que supone la llegada de D. Luis (OO: II, 73). En el mismo contexto, en IE se recoge la ayuda de D. Pedro al Conde, contra la voluntad paterna, aunque en OO la situación basa su efectividad en la tensión dramática del encuentro entre el ofensor y los ofendidos: D. Luis, D. Pedro y Fénix. Sin embargo, recursos como el disfraz de la dama en su visita a D. Pedro encarcelado (OO: III, 79), el ocultamiento de ésta ante la imprevista llegada de su hermano (OO: III, 80), la posterior entrada de D. Pedro en el

---

<sup>6</sup> Como indica Jacques Scherer (*La dramaturgie classique en France*. París: Nizet, p 78), este recurso, frecuente en el teatro de la época, genera un sinfín de equívocos; en este caso, permite a Cassandre desvelar bruscamente una situación y unos sentimientos que, de otro modo, permanecerían ocultos (IE: II, 6, 196)

momento en que los dos galanes se dan un abrazo (OO: III, 80) y la falsa interpretación de D. Luis ante lo que ha visto, no encuentran su lugar en IE.

En cuanto a los recursos derivados del tratamiento del lenguaje, las diferencias entre IE y sus fuentes son significativas. Es de destacar la distinta proporción en el uso del relato, el monólogo y el aparte. Si en los modelos españoles llama la atención el gran número de estos últimos, en IE son muy escasos, siendo además algunos de ellos un claro ejemplo de la imprecisión de fronteras con los monólogos<sup>7</sup>. En el origen de esta diferencia se halla la distinta dinámica de la obra francesa, que favorece su eliminación. Corneille recurre a distintos medios para prescindir de ellos: descarta los superfluos<sup>8</sup>, los elimina junto con la escena de la que formaban parte<sup>9</sup>, o bien, dadas sus características, devienen monólogos: así sucede con los largos apartes que D. Pedro intercala en la conversación con su padre (OO: III, 73), transformados en IE en dos monólogos puestos en boca de D. Alvar<sup>10</sup>. El tratamiento de los monólogos se integra así, en gran medida, en el de los apartes.

Por lo que se refiere a los relatos, solo uno se corresponde exactamente con su modelo español: en PD (I, 7, 67-68), Serafina narra sus encuentros con D. Alvar y la desaparición de éste de modo similar a como lo hace Cassandre en IE (II, 4, 195). La distinta concepción teatral de los dos países queda patente en la sustitución del duelo de OO (I, 65-66), en el que D. Pedro es ayudado por el Conde frente a los emboscados, por un relato en IE (V, 1, 206). Un duelo escénico es impensable en Francia, pero puesto que el conocimiento de lo sucedido es vital para el desarrollo posterior de la intriga, Corneille lo sustituye por un relato en el que D. Lope cuenta a Cassandre la emboscada de D. Sanche y la ayuda de D. Alvar (V, 1, 206).

El “pulido” realizado por el autor francés se observa asimismo en el tratamiento del diálogo. La sucesión de breves preguntas y respuestas de OO (I, 67), que pueden resultar artificiosas, son eliminadas, y las réplicas alargadas (IE: III, 11, 201). Lo mismo ocurre con aquellos diálogos en los que las réplicas son constantemente interrumpidas

<sup>7</sup> Larthomas indica que “un monologue n’est pas un aparté, mais tout aparté est monologue, même s’il est, comme il arrive le plus souvent et pour des raisons de vraisemblance, extrêmement bref...”. Larthomas P., *Le Langage dramatique*, Paris, Colin, 1972.

<sup>8</sup> En AM, D. Álvaro Tuzaní tiene dos apartes (I, 5, 683) mientras escucha, oculto, a D. Juan de Málec, y en OO el Conde cuenta con uno muy amplio en el que se refiere a la muerte de su hermano. Ninguno es recogido en IE.

<sup>9</sup> Es el caso de las escenas I, 66 y III, 78 de OO.

<sup>10</sup> Transcribimos, como ejemplo, el segundo de dichos monólogos y sus correspondientes apartes españoles: “(Ap. Mas ¿quién se ha visto cerrado/ De tan contrarios efectos?/ Mi enemigo está en mi casa/ Y yo, acompañarle vengo;/ Tengo hermana, y aunque es noble, / Es mujer, que á un tiempo mesmo./ Por el honor de mi padre/ Me está obligando otro duelo;/ Si este pretendo saber/ Otra deshonra recelo, /Pues acudamos, honor./ A esta dolencia primero./ Allí la ofensa es dudosa,/ Y aquí el agravio es cierto,/ Allí aun no estoy ofendido,/ Aquí áun no estoy satisfecho./ Pues si aquella áun no es deshonra, / Esta deshonra apuremos.) (OO: 2, 73); Tente, señor. (Ap. Vive el cielo!/ Que Fénix de mi deshonra/ Es la causa, y que yo vengo/ De mi propio deshonor/ A ser infame tercero./ Pues no ha de saber mi padre,/ Aunque haya sido por hierro./ Que vengo con mi enemigo.)” (OO: 2, 73). “D. Lope aime ma soeur, & moi-même à ma honte, / J’assure un rendez-vous au feu qui le surmonte./ Ah, suivons... Mais, hélas ! ne précipitons rien./ S’il offense mon sang, j’ai répandu le sien ;/ Et lorsqu’avecque lui ma parole m’engage,/ Consentir à sa perte est manquer de courage:/ Et puis, si ce point seul nous rendoit ennemis,/ Que lui puis-je imputer que je n’ai point commis ?/ Il brûle pour Jacinte, & j’adore Cassandre./ Mais qu’il tarde à venir ! L’auroit-on pû surprendre ?/ Si j’ai bien entendu, d’un & d’autre côté/ Un passage au besoin le met en sûreté:/ Puisqu’il peut s’échapper, quel obstacle l’arrête ?” (IE: IV, 7, 205)

(OO: 2, 73; 3, 80), abreviados en la comedia francesa. (IE: IV, 7, 205). Cabe subrayar el ejemplo siguiente, en el que, pese a la mayor amplitud del pasaje español, el paralelismo es claro:

D. ALVARO

¿Luego...

SERAFINA

No hagas consecuencias.

D. ALVARO

Podré desde hoy...

SERAFINA

No arguyas.

D. ALVARO

Fiado en tu llanto...

SERAFINA

¿En qué llanto?

D. ALVARO

Esperar...

SERAFINA

Será locura.

D. ALVARO

Que algún día...

SERAFINA

No es posible.

D. ALVARO

Se enmiende...

SERAFINA

No ha de ser nunca. (OO: 1, 22, 72)

D. ALVAR

Donc je puis...

CASSANDRE

N'en tirez aucune conséquence.

D. ALVAR

Espérer que peut-être...

CASSANDRE

Injuste et vain espoir !

D. ALVAR

Mon amour...

CASSANDRE

Ne pourra corrompre mon devoir?

(IE: III, 6, 199)

A la vista de este acercamiento comparativo, creemos poder afirmar que esta comedia representa sin duda el mejor esfuerzo de Corneille por alcanzar la nobleza de estilo propia de los grandes autores, en un momento en que ya domina los recursos que le brindaba el teatro español, como lo demuestra su libertad en la utilización de los mismos. Creemos, también, que de entre todos los ejemplos posibles, la elección de *Les Illustres Ennemis* ofrece la ventaja de mostrar la destreza del autor francés en la utilización simultánea de varios modelos: hemos visto cómo con comedias de Calderón y de Rojas Zorrilla teje un entramado de intriga sobre el que combina escenas ya directamente sacadas de sus modelos, ya alterando posiciones o añadiendo variantes personales. Su cotejo con las fuentes permite observar, pues, cómo se produce el traslado no sólo de múltiples intrigas y personajes, sino también cuáles son las elecciones lingüísticas de Corneille para afrancesar la obra resultante, con la finalidad fundamental de no chocar en demasía a su público.