

La fuerza de la sangre de Cervantes y su reescritura dramática en Alexandre Hardy*

Cervantes's *La fuerza de la sangre* and its dramatic rewriting in Alexandre Hardy

Juan Manuel Escudero Baztán

ORCID: ID 0000-0003-0089-2785

Universidad de La Rioja

ESPAÑA

juan-manuel.escudero@unirioja.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 255-269]

Recibido: 23-05-2020 / Aceptado: 24-07-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.17>

Resumen. Este trabajo analiza la versión francesa de la novela ejemplar de Cervantes *La fuerza de la sangre* escrita por Alexandre Hardy con el título *La force du sang*. Un texto en general poco conocido en España que rinde homenaje a Cervantes a través de una tragicomedia cuya estética cabe entenderla como un paso intermedio entre el teatro renacentista francés y la comedia clasicista de mediados del siglo xvii. Hardy, como ocurre en toda reescritura, no siempre se mantiene fiel al modelo cervantino, y añade, suprime o modifica, de acuerdo a sus propios criterios estéticos.

Palabras clave. Recreaciones; novela ejemplar; Cervantes; *La fuerza de la sangre*; Alexandre Hardy; *La force du sang*; reescritura.

Abstract. This paper analyzes the french version of Cervantes's exemplary novel *La fuerza de la sangre* written by Alexandre Hardy titled *La force du sang*. A text in general little known in Spain that pays tribute to Cervantes through a tragicomedy whose aesthetic can be understood as an intermediate step between the french Renaissance theater and the classicist comedy of the mid-seventeenth century. Hardy, as in any rewrite, does not always remain faithful to the cervantine model, and adds, deletes or modifies, according to its own aesthetic criteria.

* Este trabajo se ha beneficiado de una beca para la realización de estancias breves de la Universidad de La Rioja y la Comunidad Autónoma de La Rioja (CAR) dentro del V Plan Riojano de I+D+I en su convocatoria de 2019. La estancia tuvo lugar en la Universidad Sorbonne Nouvelle de París.

Keywords. Recreation; Exemplary Novel; Cervantes; *La fuerza de la sangre*; Alexandre Hardy; *La force du sang*; Rewrite.

Siguen siendo poco numerosos los estudios que ofrecen una imagen de conjunto sobre la reescritura de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Hasta la fecha sigue siendo esencial el completo trabajo de Katerina Vaiopoulos (2010a y 2010b) que se ocupa de ofrecer un panorama general de todas las reescrituras cervantinas¹. La taxonomía que aplica Vaiopoulos con respecto a *La fuerza de la sangre* es la que sigue². Una transposición completa: *La fuerza de la sangre* de Guillén de Castro y Bellvís; una transposición parcial: *El agravio satisfecho* de Alonso de Castillo Solórzano, y un capítulo que titula «Otras huellas» donde incluye la comedia calderoniana *No hay cosa como callar*. En este caso me voy a ocupar de una versión francesa de la segunda década del siglo XVII, *La force du sang*, del dramaturgo Alexandre Hardy, quien, vivamente impresionado por la lectura cervantina, llevó a cabo una adaptación poco conocida en general por los cervantistas³. La versión francesa resulta muy esclarecedora para determinar cómo leyó Hardy a Cervantes, qué pudo atisbar de singular y de fuerza dramática en una novelita cervantina, no muy extensa, condensada en una breve y rápida acción (Casalduero, 1943, p. 122) —muy apta para la amplificación dramática—, escrita bajo un concertado juego de simetrías⁴, que se abre con una violación y que termina mediante el hilo conductor del fruto de esa violación, el hijo de Leocadia, y de la materialidad simbólica de un crucifijo, en unas bodas que ordenan y dan sentido a toda la materia narrativa dispuesta. Avalor-Arce (1982, vol. II, pp. 25-31) tilda la novela de experimento novelístico fracasado, pues el resultado de la narración es a todas luces inverosímil entre otras cosas por el abandono consciente que sufren los personajes en especial la figura de Rodolfo, que en el transcurso de la acción pronto es arrinconado por Cervantes en Italia y que no vuelve a aparecer hasta el desenlace final, o los excesivos parlamentos de Leocadia tras su violación⁵. Sea lo que fuere, la inverosimilitud es a todas luces manifiesta, sobre todo en cuanto que el relato parece bascular entre un inicio calamitoso y trágico y un final conciliador que parece colmar las expectativas de todos los protagonistas:

1. El trabajo de Jurado Santos, aunque orientativo es más bien un catálogo bibliográfico de obras dramáticas derivadas de novelas cervantinas (ver Jurado Santos, 2005). Escudero Baztán (2013) ofrece algunos comentarios en profundidad sobre el trabajo de Vaiopoulos con respecto a las versiones dramáticas de las *Novelas ejemplares* cervantinas.

2. Ver Escudero Baztán (2013).

3. Hay un trabajo de Braun de 1978 donde se hace una sucinta comparación de ambas obras. Aquí, en las páginas que siguen, me interesa más la adaptación que hace Hardy como manifestación expresa de su propia poética dramática.

4. Como han señalado Glitlitz (1981, p. 114); Calcraft (1981, p. 197); Forcione (1982, p. 356); o Sánchez (1993, p. 46), entre otros.

5. Sin ánimo de ninguna exhaustividad, remito para mayores detalles a la nota bibliográfica que recoge García López en su excelente edición de 2001 de las *Novelas ejemplares*, pp. 867-880.

Llegose, en fin, la hora deseada, porque no hay fin que no le tenga. Muéranse a acostar todos, quedó toda la casa sepultada en silencio, en el cual no quedará la verdad diste cuento, pues no lo consentirán los muchos hijos, y la ilustre descendencia, que en Toledo dejaron, y Agora viven, estos dos venturados desposados, que muchos y felices años gozaron de sí mismos, de sus hijos y de sus nietos, permitido todo por el cielo y por la fuerza de la sangre, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico⁶.

El desposorio que cierra la obra entre víctima y verdugo se interpreta como un acto ejemplar que desbarata las malas acciones del pasado, en parte porque es precisamente la fuerza de la sangre, vista como un compromiso de pertenencia de clase en parte ineludible, la que da forma y sentido al conjunto de la peripecia, y lo que es a mi juicio más importante: porque la novelita cervantina se eleva a la categoría de relato histórico. En palabras de Avalor-Arce de nuevo (1982, vol. II, p. 31): «la inverosimilitud del relato queda respaldada por la historia, que es otra forma de decir que el arte vence a la realidad», como cuida mucho Cervantes al encubrir el verdadero nombre del violador y de su víctima⁷. Desaparecida entonces la instancia narradora en el trasvase de géneros, se anulaba también el valor histórico del relato. La fábula podía insertarse ahora con más comodidad en el molde dramático, pese a los problemas genéricos que surgen de aplicar la poética dramática española del siglo XVII (en relación, sobre todo, con la versión dramática de Guillén de Castro, como estudia Escudero Baztán, 2013). No así en la francesa, como señaló a continuación.

Alexandre Hardy nació entre los años 1575 y 1579 en París, perteneciente a una familia de la burguesía acomodada, próxima a la magistratura y a los altos cargos de la administración real⁸. Su teatro impreso (el único conservado) apunta hacia una sólida cultura clásica, al alcance solo de ciertas élites sociales. No son muchas las noticias que se conservan de él, pero parece ser que mantuvo toda su vida una estrecha relación con el teatro, tanto en su papel de escritor como en el de comediante. Sus primeras obras se sitúan alrededor de 1595 (el primer documento escrito que alude a su faceta como poeta data de 1600⁹). Murió de peste en París en 1632. Poco más se sabe de su biografía. Como ocurre con los dramaturgos del Siglo de Oro español, Hardy fue toda su vida un hombre de teatro al servicio de diferentes autores de compañías teatrales (casi todas con titulación regia), que solían contratar los servicios de un plumífero para que los abasteciera de textos novedosos que llevar a las tablas. Los vínculos de Hardy con estos empresarios *avant la lettre* fueron bastante fructíferos y prolongados en el tiempo. Por algunos

6. Cito por la edición de García López (2001, p. 323). Arellano (2006, p. 144) considera, sin mucho fundamento, ambiguo este final cervantino.

7. «Este caballero, pues —que por ahora, por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo» (ed. García López, 2001, p. 304); «que así quieren que se llamase la hija del hidalgo» (ed. García López, 2001, p. 304).

8. Sigue siendo fundamental el trabajo clásico de Deierkauf-Holsboer (1972). Se trata de una edición aumentada; la primera es de 1947. A este trabajo pionero cabe añadir las aportaciones de Howe (2000 y 2005).

9. Ver Howe, 2006, pp. 33-48.

documentos conservados al respecto, se puede comprobar las condiciones draconianas que tuvo que sufrir el dramaturgo, obligado por contrato a abastecer un número determinado de comedias en un intervalo de tiempo corto, y con una ganancia por comedia bastante modesta. Sin embargo, como ocurre con los autores españoles, la parte que más esfuerzo exigía al dramaturgo era la cesión absoluta de los derechos de sus obras, y la pérdida consiguiente del control de su producción dramática. Parece, sin embargo, que los dramaturgos franceses sufrían una mayor presión, como lo atestiguan varios documentos rubricados por el dramaturgo donde este solicitaba el consabido permiso de impresión. Al parecer estos fueron siempre sistemáticamente denegados, lo que acarrea siempre después la ruptura poco amigable con los autores de compañías. Pese a todo, entre 1626 y 1628 Hardy logrará publicar una selección de su teatro en cinco volúmenes¹⁰, constatando con resignación que su grandeza como dramaturgo había declinado ante los nuevos gustos de un público con nuevos intereses. Su teatro se sitúa a caballo entre el siglo XVI y el siglo XVII. Se le puede considerar como un renovador de las anquilosadas ideas teatrales del Renacimiento francés, en cuanto que sus obras supusieron una modernización clara de la forma de concebir la tragedia y la comedia a finales del siglo XVI. Pero, sin embargo, su dominio de las tablas francesas apenas se sostuvo durante 30 años (como él mismo insistió en más de una ocasión), y quedó relegado para finales de la segunda década del siglo XVII, ante la pujanza de una nueva fórmula teatral de corte clasicista, donde la libertad creativa y constructiva de Hardy se veía como un lastre del pasado más inmediato que había que erradicar¹¹. Para las nuevas generaciones Hardy era ya un viejo dramaturgo que pertenecía a un pasado que nada podía aportar a la nueva estética teatral. Sin embargo, lo que se conoce hoy de su obra hay que considerarlo como un eslabón fundamental para entender la evolución del teatro francés en los siglos XVI y XVII. Esos cinco tomos de su teatro, impresos en vida del autor, recogen un total de 41 obras que ofrecen una cifra pequeña en comparación con aquellas otras que escribiera por encargo para las diferentes compañías de comediantes y que no escaparon a los estragos del tiempo¹². Esta posición bisagra de Hardy puede llegar a explicar ciertas similitudes y diferencias con el teatro español del siglo XVII. Por fuerza, tenía que considerar las adaptaciones de textos españoles coetáneos desde perspectivas muy diferentes, aportando originales soluciones y puntos de vista que disentan con claridad de las recetas propias de la poética dramática de

10. Los datos de su producción proporcionados por devotos entusiastas del dramaturgo hablan de una cifra exagerada de unas 600 piezas. Sin duda fueron muchas menos, pero seguro que muy por encima de esas 41 comedias impresas en esos cinco volúmenes. Muchas obras de Hardy debieron perderse para siempre.

11. En 1628 dos poetas aficionados, abogados de profesión, Auvray y Pierre Du Ryer ponen en escena cada uno sendas tragicomedias de una estética radicalmente diferente a las de Hardy. El enfrentamiento entre viejos y modernos terminará con un virulento libelo del propio Hardy titulado *La Berne de deux rimeurs de l'Hôtel de Bourgogne, en forme d'apologie contre les imposteurs*. El libelo en cuestión ha sido publicado por Dotoli, 1996, pp. 201-214.

12. Una cuarentena de obras que su autor dispuso de manera uniforme en cada volumen siguiendo la distribución genérica entre pastorales, tragicomedias y tragedias. Ver Rigal, 1970. La edición original está publicada en París en 1889.

la España aurisecular. Las similitudes, en todo caso, obedecen en su mayor parte al teatro innovador que escribió Hardy en relación con la estética precedente, y pueden cifrarse en el protagonismo preponderante de la acción, una tendencia a la adecuación entre lenguaje y personaje, la ruptura de las unidades de tiempo y lugar, y el uso de géneros semejantes (por lo menos en apariencia) como la tragicomedia. Elementos todos ellos novedosos, repito la idea, con respecto al teatro anterior, pero abandonados o modificados significativamente por la pujanza de un teatro clasicista que se impone en Francia hacia la mitad del siglo xvii¹³. No obstante, y aunque resulte aparentemente paradójico, cabe hablar también de profundas diferencias visibles en los mismos rasgos que acabo de apuntar arriba.

En esencia Hardy califica a su teatro como teatro de acción, donde predomina siempre el amor y sus retoños¹⁴, donde el elemento fundamental reside en la peripecia, caracterizada como una sucesión de momentos puntuales de acción. No hay, sin embargo, una linealidad ininterrumpida de la trama. Hay una sucesión de escenas concebidas como unidades cerradas que dramatizan momentos culminantes de la acción, cuyo orden y disposición dentro de los cinco actos (división recurrente en el dramaturgo) genera un relato coherente y visible para el espectador/lector. Cada escena encierra su propio valor y el conjunto genera un texto dotado de sentido completo y acabado.

La adecuación entre lenguaje y personaje conoce ciertos límites en cuanto que, al no existir la polimetría ni un teatro basado en un verso octosilábico predominante, todo el peso de este decoro recae en un verso largo que resta flexibilidad a la íntima relación del personaje con su discurso. Por tanto, el alcance del principio de verosimilitud y del decoro es mucho menor que en el teatro español del siglo xvii. En parte esta es la consecuencia de cultivar un teatro donde la palabra guarda todavía enormes privilegios. Es llamativo, por ejemplo, cómo ese teatro impreso hardyano —solo se puede conjeturar cómo pudo ser ese teatro escrito para los comediantes que no se ha conservado— se presenta exento de cualquier mínima indicación escénica. Es un teatro para ser leído, donde se antepone la máscara del poeta lírico frente a la del dramaturgo.

La ruptura de las unidades de tiempo y lugar señala la libertad compositiva de Hardy, novedosa para su tiempo, que a veces se desliza hacia un muestrario de deficiencias constructivas, y que con el tiempo fue bandera esgrimida por sus detractores para señalarla como uno de sus mayores defectos¹⁵. A veces desprovista de toda relación con el concepto de lo verosímil y nunca utilizada —como en la comedia española de capa y espada— desde la perspectiva lúdica de la creación de una estética de lo sorprendente inverosímil (Arellano, 1988, p. 29).

13. Es muy interesante, en este sentido, el trabajo ya clásico de Cioranescu, 1983.

14. Los retoños amables del amor como la amistad o la lealtad, y los perversos, seguramente mucho más fecundos: el deseo carnal, la venganza, los celos... Ver Mazouer, 2006, pp. 81-92.

15. Ya en 1639 Sarrasin condenó irremediablemente a Hardy al considerarlo como un maestro indiscutible de las irregularidades y ridiculizó su forma facilona de hacer teatro, señalando por ejemplo que era inadmisibles que los actores aparecieran en una misma tragedia caracterizados como jóvenes y viejos. Ver Sarrasin, *Discours de la tragédie*, en *Oeuvres*, vol. II, pp. 12-13 y 19.

La asimilación de etiquetas genéricas es más aparente que real, pues en realidad hay una notable y radical diferencia en la consideración de la llamada tragicomedia tanto en el Siglo de Oro español como en la obra de Hardy. La concepción de la tragicomedia que hereda Hardy del Renacimiento no guarda relación con el componente híbrido de ese «monstruo hermafrodita», donde lo cómico se une a las acciones trágicas hasta quedar desleído por el dominante enfoque luctuoso. Para Hardy la tragicomedia no supone una unión desigual de lo cómico y lo trágico, sino el cultivo de un género lejos de los imperativos constructivos de la tragedia clásica. Donde tienen cabida lances varios de carácter novelesco, donde predominan los hechos extraordinarios de una gran y febril invención. Se mantiene en la tragicomedia las veleidades caprichosas de la Fortuna, cuyo fatalismo escapa al conocimiento humano, pero con cierta mirada amable, condescendiente, que procura que los vaivenes que la existencia humana conoce, sometidos al arbitrio del destino incierto, terminen en un final feliz y esperanzador. Caben ahora, como ocurre en *La force du sang*, los sentimientos familiares, las violencias y brutalidades del deseo concupiscente que forman parte de un universo trágico moderno donde el espectador asiste al desarrollo azaroso de una tragedia particular, donde se exalta al final una especie de sentimiento general de perfeccionamiento y aquilatamiento moral¹⁶.

Todos estos rasgos que acabo de bosquejar muy por extenso aparecen recogidos en una pieza como *La force du sang*, que publicó su autor en el tomo tercero de su teatro completo. No se conoce la fecha de escritura de la comedia, aunque es obligado pensar en una escritura posterior a la edición cervantina, texto que seguramente no leyó Hardy, pero que sí lo hizo a través de la traducción francesa que apareció un año más tarde en 1615 de la pluma de François de Rosset¹⁷. En todo caso, no posterior al año de 1625 cuando aparece el aludido tomo III del *Théâtre d'Alexandre Hardy*¹⁸. Las concomitancias entre el argumento de una y otra obra no deja lugar a dudas que la fuente directa es la traducción de Rosset¹⁹, quien a su vez hizo una traducción bastante fiel de la novela cervantina. Hardy, en todo caso, debió

16. Esta cruzada moral fue vista por Hardy como uno de los elementos que más atraía al público de su tiempo y lo hizo rasgo fundamental de su poética. Ver Hochgeschwender, 2007, pp. 25-38.

17. *Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra... Traduites d'Espagnol en Français: les six premières par F. de Rosset. Et les autres six, par le Sr. d'Audiquier*, 1615. La traducción francesa fue inmediata a la aparición de la obra cervantina, pues su privilegio data del 14 de noviembre de 1614. Para la recepción en Francia de Cervantes y su obra, ver los trabajos pioneros de Bardou, 1931 y Hazard, 1931; o el más reciente de Moner, 1996.

18. Manejo la edición crítica moderna de Tomoki Tomotani y Jean-Yves Vialleton, del tomo III del teatro completo de Hardy (2013). Todas las citas al texto provienen de esta edición, señalando el número de versos. La obra en cuestión ocupa las pp. 211-297.

19. En Hardy, 2013, p. 213. En Rosset, *Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra...*, fol. 108r: «Léocadie est ravie par un jeune cavalier lors qu'elle vient un soir de la promenade avec son père et sa mère. Ce jeune cavalier l'emporte en son logis toute évanouie, et la viole durant qu'elle est privée de sentiment. Il lui bande puis après les yeux, lors qu'elle s'est reconnue, et l'expose de la sorte au milieu de la rue. Elle retourne au logis de son père, et après plusieurs regrets se console en un crucifix qu'elle a pris dans la maison de celui qui l'a violée. Au bout de neuf mois elle accouche d'un garçon le plus beau au monde, lequel est reconnu miraculeusement: l'honneur de sa mère est réparé par la voie de mariage». Como señalaré Hardy se toma unas cuantas libertades, entre ellas sustituir el crucifijo por un retrato de Hércules.

de sentir siempre una fuerte inclinación a Cervantes como lo demuestra que hasta en dos ocasiones más acudió al escritor español para adaptar sus obras a su teatro: *Cornélie* (*La señora Cornelia*) en el tomo segundo de su teatro, y *La belle égyptienne* (*La gitanilla*) en el volumen quinto. Hardy estimaba mucho a Cervantes a quien consideraba un «esprit net, poli, judicieux et inventif²⁰», y de quien, entre otros asuntos, se considera mero copista en su comedia *La force du sang* de las palabras del propio Cervantes. Sin duda, el escritor francés exageraba, y como expondré a continuación hay ciertas adiciones y supresiones que señalan una recreación en algunos casos bastante más libre de lo esperado. En general, Hardy opera ciertos cambios reduccionistas que tienen que ver, por ejemplo, con el número de componentes del núcleo familiar de Leocadia (Léocadie) que pasan de cinco a tres, y los respectivos amigos de Rodolfo (Alphonse en la pieza hardyana) de cuatro a dos. Sin duda, reducciones que tendrían que ver con el número de actores disponibles de una compañía teatral. A la conclusión son eliminados del reparto el cura de la parroquia y los músicos, y también son suprimidas las secuencias de la noche y la subsiguiente evocación de la prosperidad familiar futura de la recién juntada pareja. Pero son mucho más significativos los elementos añadidos por Hardy. Por ejemplo, a partir de una mención rapidísima de la recomendación paterna de realizar un viaje a Italia (apenas 5 líneas en Rosset, fol. 116r) Hardy crea toda una escena tercera en el segundo acto (80 versos) con un carácter laudatorio y patriótico en defensa de Francia, que sin duda sería muy del gusto del público de la época. Y dado que esto despierta los ímpetus del otro tiempo joven y aguerrido Don Inigue (padre de Alphonse) Hardy se permite inventar otra escena entera (acto tercero, escena 2) donde este expresa su anhelo de participar de nuevo de las glorias de la vida de soldado.

Se podría señalar, en general, que Hardy intenta guardar una coherente simetría en la distribución de la materia narrativa que aparece en la novela cervantina, reduciéndola a cinco momentos fundamentales de la acción, cada uno dispuesto como elemento nuclear en correspondencia con los cinco actos de la pieza. Y cada uno de estos actos se desgranar, a su vez, en un número bastante parejo de escenas. Más en detalle, tres escenas los actos primero y segundo, cuatro escenas el acto tercero; dos el cuarto y en cinco escenas el acto quinto y último (tres de ellas brevísimas). Pese a la aparente disparidad numérica de escenas, es indudable que hay cierto equilibrio en la duración y cantidad de escenas en cada acto, aunque cabe hacer, como se verá en breve, ciertas consideraciones sobre probables anomalías, posiblemente ajenas al propio Hardy. Los dos primeros actos son bastante uniformes y transcurren en un mismo ámbito geográfico que es Toledo. El acto primero tiene como núcleo temático obvio la agresión que sufre Léocadie en plena noche por parte de Alphonse. Hardy estructura el acto a través de tres momentos puntuales de la acción que funcionan como una orquestada presentación de las víctimas (vv. 1-84), que transitan por un escenario bucólico a altas horas de la noche de regreso a casa, reducidos a tres componentes familiares, y con un arranque de la comedia inventado por Hardy de connotaciones funestas en boca de Pizare, pa-

20. Ver Rigal, 1970, pp. 244 y ss. Son palabras recogidas del argumento de *Cornélie* en el volumen V.

dre de Léocadie, acompañada de su madre Estéfanie. Léocadie es en esta escena una convidada de piedra pues permanece en el más absoluto silencio. La segunda escena presenta al grupo de los asaltantes, Alphonse y sus dos acompañantes (Rodéric y Fernande). Sigue la reducción de la nómina de personajes, aunque Hardy respeta los mismos acontecimientos que llevan al rapto y la violación posterior de la doncella a manos de Alphonse (vv. 161-164):

Silence j'aperçois venir sans autre suite
Deux dames, un vieillard leur servant de conduite.
Fixe d'oeil avisez maintenant de choisir
On vous en va donner (heurtées) le loisir.

La tercera escena (vv. 165-252) supone la culminación de la acción tras el enfrentamiento desigual entre «lobos» y «corderos» (como señala Cervantes²¹). Siendo responsable de toda la fatalidad la belleza de Léocadie, que despierta instintivamente la concupiscencia del joven Alphonse. El rapto termina con los lamentos de su desolado padre (vv. 243-252):

[...] Une de qui les yeux
Montrent dans la nuit deux Soleils gracieux
Une divinité qui me dérobe l'âme
Une qui n'est qu'appas, que charmes, et que flamme:
Vous n'avez point de vue ou cette autre Cypris
Dût avoir l'approchant vos courages épris.

El segundo acto muestra una estructura tripartita muy similar. Las tres escenas que lo componen parten del desarrollo de otro de los hitos fundamentales en la narración cervantina relativo a la efectiva deshonra de Léocadie, sobre la que abusa su agresor cuando esta se halla desmayada en el lecho, a lo que hay que añadir la vuelta a casa y la aceptación de la deshonra por parte de sus padres. La primera escena (vv. 253-328) dramatiza la misma materia narrativa que dispone Cervantes en su novela. Tiene lugar en la habitación de Rodolfo, con los mismos elementos de oscuridad, y los renovados ímpetus eróticos del agresor (vv. 253-260). El largo parlamento lastimoso de Leocadia (que tan poco convencía a Avalle-Arce) termina por ablandar a su agresor, quien deja de lado sus lascivos propósitos (pues los arrebatos carnales, una vez satisfechos, son siempre volubles²²), abandona la estancia en apariencia para pedir consejo a sus camaradas, y decide después, amparado por la noche, liberar a la joven en mitad del camino hacia su casa. Las dos escenas subsiguientes marcan un mismo esquema de intervención reflexiva paterfilial pero separadas por el amplio margen que siempre media entre la distancia moral de víctimas y verdugos. La escena segunda (vv. 329-468) recoge en escena

21. «Encontráronse los dos escuadrones, el de las ovejas con el de los lobos, y, con deshonesto desenvoltura, Rodolfo y sus camaradas, cubiertos los rostros, miraron los de la madre, y de la hija, y de la criada» (cito por la edición de García López, 2001, p. 322).

22. Lo dice Cervantes con su inigualable maestría: «y como los pecados de la sensualidad por la mayor parte no tiran más allá la barra del término del cumplimiento de ellos, quisiera luego Rodolfo que allí desapareciera Leocadia» (cito por la edición de García López, 2001, p. 321).

las consecuencias del funesto acto de Alphonse. Se abre con un esquema similar al arranque del primer acto, solo que ahora las desdichas de Pizare son reales y obedecen a la ruptura de su honor familiar. Pide insistentemente que la llegada de la Parca cumpla con su tarea y lo arranque de este mundo de sufrimiento y dolor (vv. 329-340). Lo que ocurre a continuación, claro, no es la llegada de la Parca, sino de su hija, imagen visible de su deshonra, que pone a prueba la altura moral de su padre que no solo perdona a su hija sino que trata de consolarla en su desdicha (vv. 405-408):

Lève-toi mon souci, chaste quant au courage,
 Tu n'as de ce matin que redouter la rage,
 Elle ne ternit point la blancheur de ton los,
 Réprime ce torrent, réprime ces sanglots.

Los mecanismos del honor funcionan de la misma manera que en el teatro español del Siglo de Oro. Léocadie se arroja a los pies de su padre solicitando lavar su honra con su muerte. Recuerda a la escena semejante de *El alcalde de Zalamea* cuando Isabel, deshonrada, se ofrece a su padre para que este repare su deshonra con sangre. La escena tiene su importancia porque la acción comprensiva de su padre, aparte de señalar sus sentimientos humanitarios de progenitor, deja la puerta abierta a otras interpretaciones que discuten seriamente si un caso de deshonra forzada, ante una víctima inocente, es en realidad un caso que apareja una pérdida de la honra. Ya lo comentaba san Agustín en *La ciudad de Dios* a propósito de las religiosas vírgenes deshonradas²³. El tema es complejo y presenta muchas aristas que no caben aquí.

En este caso el relato del estupro es relatado en detalle por Léocadie (vv. 447-454), señalando, de paso, un cambio curioso con respecto al relato cervantino y a la traducción francesa. Cervantes elige como elemento material simbólico un crucifijo con una clara intencionalidad religiosa. Hardy lo sustituye por una imagen de Hércules, que más allá de una supuesta paganización, bastante improbable, hay que relacionar este cambio con la simbología posibilista y triunfante de los trabajos de Alcides (vv. 447-454) como metáfora de un caso cuya reparación es factible, aun-

23. «Creen los infieles arrojar contra los cristianos un enorme delito cuando, al decantar su cautiverio, añaden las violaciones cometidas no sólo con mujeres casadas y con doncellas casaderas, sino también con religiosas consagradas [...] Quede bien sentado en primer lugar que la virtud, norma del bien vivir, da sus órdenes a los miembros corporales desde su sede, el alma, y que el cuerpo se santifica siendo instrumento de una voluntad santa. Si ésta permanece inquebrantable y firme, aunque algún extraño obrase con el cuerpo [...] no hay culpa en la víctima. Ahora bien, como no sólo se pueden conseguir en un cuerpo ajeno efectos dolorosos, sino también excitar deleite carnal, cuando esto pudiera suceder, no por eso se logró arrancarle al alma su pureza defendida valientemente, aunque el pudor sí quedase turbado. No se vaya a creer consentido por la voluntad más íntima lo que tal vez no ha sucedido sin algún deleite carnal» (1983, vol. I, lib. I, cap. 16, pp. 39-40). «Nadie, por paciente y pudoroso que sea, tiene en su mano el disponer de su propia carne: únicamente es dueño de consentir o rechazar en su espíritu. Según esto, ¿admitirá algún hombre de sano juicio que se pierde la castidad si se da el caso de que en su propia carne, tomada por la fuerza, tienen lugar actos, incluso consumados, de una pasión carnal extraña?» (1983, vol. I, lib. I, cap. 18, p. 42).

que suponga un formidable trabajo sólo a la altura de los caprichos del azar y la fortuna. La elección del elemento material es interesante en Hardy pues añade una interpretación lejos de la teología cristiana de la resignación y el perdón. Y supone un primer resquicio de atisbo de esperanza, como quedará patente en el desenlace de la obra.

La tercera escena (vv. 469-548) vuelve la cara ahora hacia la relación parterno-filial del verdugo. La atmósfera general es contraria a la anterior, se antepone de manera nítida la despreocupación de Alphonse, solo concentrado en acatar la decisión de su padre de que pase a servir como soldado a Italia. A partir de ahí, como ocurre con Cervantes, la figura del agresor desaparece en escena, como si fuera ya prescindible hasta la conclusión.

El acto tercero (vv. 549-852) se concentra en otro hito fundamental del relato que concierne al embarazo de Léocadie. Es decir, la materialización descarnada de la grave y torpe acción de Alphonse. Hasta ahora el relato dramatizado en Hardy (y también en Cervantes) asiste a una progresiva degradación de un clima optimista, a partir de una dosificación de la desdicha a través de una concatenación de hechos cada vez más oscuros y tristes, que van desde el paseo nocturno funesto, el rapto de Léocadie, su violación a la fuerza (incluso privada de su sentido consciente) y el resultado del embarazo no deseado. Todo concentrado en una especie de espiral imparable de caída hacia los hondos pozos de la desdicha. Y como ocurre en el modelo narrativo, la salida victoriosa hacia la luz, como un nuevo trabajo de Hércules, se producirá precisamente con el fruto de esa violación. Lo que aparentemente podría ser etiquetado como consecuencia ominosa, terminará por ser la llave a la esperanza y a un final feliz, donde prevalece la justicia. De esta manera, manteniendo la línea férrea de separación entre el drama de Léocadie y su familia y la ausencia de culpabilidad de Alphonse, continúa desarrollándose la tragicomedia a través de sendas escenas relativas a la guerra. Es el lado de los aparentes vencedores, a los que solo un golpe de la Fortuna parece poder alterar su destino (vv. 703-820). La simetría en la disposición de la escena primera frente a la segunda y tercera resulta así bastante coherente en su disposición, y en su intencionalidad de marcar los profundos surcos de la desdicha en Léocadie (pasajera como se verá después). Pero la estructura significativa bastante coherente hasta aquí de la comedia se rompe de manera inexplicable con la adición de una cuarta escena (vv. 821-852) que supone un salto temporal de siete años y que arranca con otro hito fundamental del relato que es el accidente del hijo bastardo de Alphonse, Ludovic (Luisico en Cervantes). Se trata de un elemento a todas luces extraño, pues el desarrollo narrativo de ese hito, fundamental por otra parte para dar sentido completo y unitario del relato, se lleva a cabo en el acto cuarto que significativamente tiene solo dos escenas que son correlativas en su comprensión significativa con esta última del tercer acto. La escena es fundamental porque conecta al fruto inocente de la violación, de manera fortuita, con el progenitor de Alphonse, ignorante en todo momento de las fechorías de su hijo. Es la fuerza de la sangre, el parecido físico de este niño desconocido para él con ese otro hijo alejado geográficamente de la instancia paterna. Por la intervención caprichosa de la fortuna y de un accidente fortuito, de consecuencias casi mortales, se produce a partir de este mo-

mento la superación de la desdicha y la reparación del daño sufrido por Léocadie (vv. 834-841):

Ce portrait animé représente ma race,
Voilà les yeux, le front, et la bouche et le nez,
Qu'aucun peintre n'aurait mieux proportionnés:
Voilà le propre accent de mon fils à tel âge,
Le coeur ému conçoit au horrible présage,
Un instinct familial à la force du sang
Ne souffre que d'étrange il me tienne le rang.

Lo lógico, coherente y esperable es ligar esta escena, con el consiguiente salto temporal, con las escenas I (vv. 853-900) y II (vv. 901-1144) del acto cuarto, donde se sigue con el relato de la caída de Ludovic, la presencia del médico para restañar sus heridas, y lo que resulta decisivo, la vuelta al escenario funesto de la propia Léocadie. La anomalía en todo caso es tan flagrante que estoy casi convencido de que hay un error en la ubicación de esa escena, tal vez debida a cierta precipitación por parte del dramaturgo, o a un error, quizá de la imprenta, fuera del control de Hardy. Hay un doble desvelamiento de la historia, primero en la figura de Ludovic reconocido interiormente por Don Inigue como sangre de su sangre y un segundo que proviene del descubrimiento de Léocadie del teatro de sus pesadillas pasadas. El reconocimiento queda fortalecido por la fuerza de los lazos familiares aun no consagrados en un mismo espacio entre los padres, abuelos, y Léocadie, hija y su hijo elevado a la categoría de nieto. Este fortalecimiento tiene como consecuencia la confesión de Léocadie a Léonore de su verdadera desdicha y de la condición de nieto de su hijo. Como único elemento de constatación material, Léocadie enseñará a la abuela del niño la efigie de Hércules (vv. 1029-1036), como recordatorio de que el trabajo pendiente está próximo a su finalización con éxito (que supone la decisión de reparar el daño mediante el matrimonio feliz entre ambos jóvenes).

El quinto y último acto (vv. 1145-1552) está regido por la reparación de la honra de Léocadie a través de la boda con Alphonse. La estratagema planteada por Léonore es sutil y busca no imponer a su hijo una reparación sino que este la acepte voluntariamente. Es la lección moral positiva que impregna toda la obra. Una especie de optimismo vital que señala una vía de solución que repara el daño producido y que lleva de manera implícita la erradicación en Alphonse de su descarriada conducta pasada. Tiene cinco escenas de las cuales tres son muy breves y ocupan respectivamente 23, 47 y 39 versos. Contrastan con la escena primera y última que son bastante más extensas. Está es la división exacta de versos de cada una de las cinco: I (vv. 1145-1276); II (vv. 1277-1300); III (vv. 1301-1348); IV (vv. 1349-1388); y V (vv. 1389-1552). La primera y la última se concentran en la necesidad de una boda reparadora (se exige la presencia del hijo pródigo que regresa veloz de Italia (engañado por un matrimonio concertado con una bella dama) y la culminación efectiva de esa boda, que supone la reparación de la honra de Léocadie y la restitución de un conflicto que se había cimentado bajo la injusticia de un acto de fuerza sobre una inocente. Puesto que es necesario que la colectividad sea testigo del daño producido y de su reparación, de manera que el conocimiento colectivo de

la ofensa y su reparación fortalezca los lazos de cohesión social de la comunidad y obligue en cierta manera al violador a su regeneración a través del matrimonio, tanto al principio como al final hacen acto de presencia en escena todo el elenco de personajes: «Don Inigue, une troupe de parents, Léocadie, Estefanie, Léonore, Pizare, Alphonse, Fernande, Rodéric, Ludovic, y Francisque». Las escenas intermedias de muy escasa longitud, como he señalado, tratan de forma rápida ciertos temas afines al asunto principal de la boda reparadora. Son unas breves secuencias argumentales referidas a la necesaria confesión de los camaradas de Alphonse de lo que ocurrió aquella noche, y la urdimbre del plan de Léonore a través del retrato espantoso de la supuesta prometida de Alphonse. Hardy trastoca el sentido de ambas escenas en el original (ya sea en Cervantes o en su traducción) pues desarrolla primero la anécdota del retrato grotesco de la supuesta novia, que es, qué duda cabe, un elemento de cómico impacto dramático (vv. 1315-1320):

Mon équitable plainte á la difformité
 Qui dedans ce portarit penche à l'extrémité,
 Dieu le moyen d'aimer une chose si laide?
 Une qui servirait à l'amour de remède,
 L'oeil cavé, le nez court, la bouche de travers,
 Et la couleur d'un corps que dévorent les vers.

Para pasar después a la confesión de los amigos de Alphonse. No tiene mucha lógica esta alteración de orden, pues una organización verosímil presupondría primero la disipación de toda duda antes de iniciar la estratagema del retrato que resulta decisiva para empujar a Alphonse a desear el matrimonio con Léocadie. Sea como fuere, la escasa presencia textual de las escenas interiores no alteran para nada la fuerte cohesión que mantienen las escenas que abren y cierran el acto. Hardy tampoco repite la coda final cervantina sobre la feliz descendencia de los desposados pasado el tiempo, ni, por ir concluyendo, termina de rematar la presencia repetida de la simbología material del retrato de Hércules, del cual se olvida por completo de enseñar a Alphonse para que pudiera este despejar posibles dudas sobre la identidad de Léocadie. En realidad tampoco hacía falta.

Esta versión hardyana de *La force du sang* hay que leerla como un ejemplo notable de las adhesiones y lealtades literarias que despertó siempre Cervantes más allá de las fronteras de su patria. Fue admirado en vida por muchos escritores extranjeros que supieron reconocer la genialidad del escritor alcalaíno. Cada uno de ellos hizo su particular homenaje a Cervantes a través de lo que mejor sabía hacer. Y Hardy lo hizo desde su pasión por el teatro, a través de su particular concepción de la tragicomedia y de una dramaturgia que dominó durante un tiempo la escena francesa.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, san, *La ciudad de Dios*, en *Obras de San Agustín*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1983, 2 vols.
- Arellano, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- Arellano, Ignacio, «Cervantes en Calderón», en *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 123-152. [Antes en *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 9-35.]
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, vol. II, pp. 25-31.
- Bardon, Maurice, «Don Quichotte» en France au XVII^e et au XVIII^e siècles (1605-1815), Paris, Champion, 1931, 2 vols.
- Braun, Theodore, «Cervantes and Hardy, from *La fuerza de la sangre* to *La force du sang*», *Anales Cervantinos*, 17, 1978, pp. 167-182.
- Calcraft, Robert, «Structure, Symbol and Meaning in Cervantes's *La fuerza de la sangre*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 1981, pp. 197-204.
- Casalduero, Joaquín de, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Buenos Aires, Anejos de la Revista de Filología Hispánica, 1943.
- Castro y Bellvís, Guillén de, *Obras*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925-1927, 3 vols. [*La fuerza de la sangre*, de 1927, ocupa el vol. III, pp. 236-272.]
- Cervantes, Miguel de, *Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra... Traduites d'Espagnol en Français: les six premières par F. de Rosset. Et les autres six, par le Sr. d'Audiguier*, Paris, Jean Richer, 1615.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. José García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- Cioranescu, Alexandre, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Librairie Droz, 1983.
- Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi. 1572-1632. 47 documents inédits*, Paris, Nizet, 1972.
- Dotoli, Giovanni, *Temps de Préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du «Cid»*, Paris, Klincksieck, 1996.

- Escudero Baztán, Juan Manuel, «Reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre* de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 45, 2013, pp. 155-174.
- Forcione, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four «Exemplary Novels»*, New Jersey, Princeton University Press, 1982.
- Glitlitz, David M., «Symmetry and Lust in Cervantes's *La fuerza de la sangre*», en *Studies in Honor of E. W. Hesse*, Lincoln, University of Nebraska, 1981, pp. 113-122.
- Hardy, Alexandre, *Téâtre complet, vol. III*, ed. Tomoki Tomotani y Jean-Yves Vialleton, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Hazard, Paul, «*Don Quichotte*» de Cervantes, Paris, Mellottée, 1931.
- Hochgeschwender, Ludwing, «Alexandre Hardy: comment le spectacle vint au théâtre en France», en *L'âge de la représentation: l'art du spectacle au XVII^e siècle*, ed. Rainer Zaizer, Tubingia, Gunter Narr Verlag, 2007, pp. 25-38.
- Howe, Alan, *Le théâtre professionnel à Paris. 1600-1649*, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, 2000.
- Howe, Alan, *Écrivains de théâtre. 1600-1649*, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, 2005.
- Howe, Alan, «Alexandre Hardy et les comédiens français à Angers au début du XVII^e siècle», *Seventeenth-Century French Studies*, 28, 2006, pp. 33-48.
- Jurado Santos, Agapita, *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas: para una bibliografía*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- Mazouer, Charles, «Dire et vivre l'amour dans les tragi-comédies d'Alexandre Hardy», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 33, núm. 64, 2006, pp. 81-92.
- Moner, Michel, «Cervantes en Francia. "El ingenioso hidalgo" y sus avatares ultramontanos», *Edad de Oro*, 15, 1996, pp. 75-86.
- Rigal, Eugène, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e siècle et au commencement du XVII^e siècle*, Gêneve, Slatkine, 1970.
- Sánchez, Francisco J., *Lectura y representación. Análisis cultural de las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, New York, Peter Lang, 1993.
- Sarrasin, Jean François, *Discours de la tragédie*, en *Oeuvres*, ed. Paul Festugière, Paris, Champion, 1926, vol. II, pp. 12-13 y 19.

Vaiopoulos, Katerina, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010a.

Vaiopoulos, Katerina, «La tradición narrativa en el teatro español del Siglo de Oro. El caso de las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en «*Como en la antigua, en la edad nuestra*». *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Natalia Fernández, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona / Prolope / TC/12, 2010b, pp. 83-119.