

La corriente de la crítica francesa sobre el teatro de Juan Ruiz de Alarcón: Siglo XIX

Margarita Peña Muñoz, Universidad Nacional Autónoma de México.

Si la corriente anglosajona de la crítica alarconiana se caracteriza por el descubrimiento de la obra del dramaturgo por parte de los estudiosos, en los albores del siglo XX, seguido de la investigación concienzuda y el rigor crítico. Si la corriente española nos hace volver la mirada al inicio del siglo XIX en que la comedia alarconiana es enjuiciada por Alberto Lista, Mesonero Romanos, fijada en una primera edición por Juan Eugenio Hartzenbusch y la vida del dramaturgo, estudiada minuciosamente en la primera biografía, formalmente hablando, de Luis Fernández Guerra y Orbe, la corriente francesa nos hace retrotraernos igualmente a mediados del siglo XIX. Más atrás en el tiempo, la irrupción del dramaturgo en el escenario de las letras francesas se remonta al siglo XVII, a 1644, año de la edición de *Le menteur*, de Pierre Corneille, con ediciones sucesivas de 1648, 1652, 1655, y 1660. En las ediciones anteriores a la de 1660, la Epître inicial redactada por Corneille, daba cuenta de que la obra era una imitación de *La verdad sospechosa* atribuida a Lope de Vega, puntualizando el propio Corneille que el verdadero autor era Juan Ruiz de Alarcón. Un siglo y medio después, Edouard Viguier publicaba, en calidad de prólogo a la edición de 1862 de las obras de Corneille, un 'Parallèle de *La verdad sospechosa* d'Alarcón et du *Menteur* de Corneille. La comparación fue reimpresa en 1875, en el libro de Viguier *Fragments et Correspondance*.¹ De esta manera, el camino a la exégesis francesa en materia alarconiana prolongaba la brecha abierta por Philarète Chasles en 1847. Aunque no podamos afirmar que el deslinde mencionado entre Corneille y Alarcón haya obrado como detonador, sí es cierto que por esos años se suceden estudios, cursos académicos sobre el teatro de Ruiz de Alarcón, así como traducciones y paráfrasis. Los nombres de los interesados en el fenómeno teatral alarconiano, a lo largo del siglo XIX y XX, suman un buen número: Philarète Chasles, Alphonse Royer, Edouard Barry, Ferdinand Denis, Alfred Morel-Fatio, Henri Léonardon, Guillaume Huszar, el bibliófilo Rondel, Serge Denis y Gaspard Delpy, para no mencionar sino a los más conspicuos. En la imposibilidad de abarcar a todos en este trabajo, nos ocuparemos de las aportaciones representativas de Philarète Chasles, Alphonse Royer y Edouard Barry.

En un trabajo que a lo largo de cinco apartados establece la historia de la polémica sobre la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Alatorre menciona a los críticos decimonónicos que se ocuparon del dramaturgo, y coloca, junto a los mexicanos Altamirano, Orozco y Berra,

la Fragua y Marcos Arróniz, al francés Philarète Chasles, en el apartado primero, titulado 'La prehistoria del problema'.² Citado también por Walter Poesse en su *Ensayo de una bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, en la ficha bibliográfica referente a los *Etudes sur l'Espagne* de Chasles, publicados en París en 1847, y reimpresos en 1877, lo consignaron en sus respectivas bibliografías Pedro Henríquez Ureña y Ermilo Abreu Gómez. Henríquez Ureña proporcionó el dato adicional de la traducción al castellano e inclusión del estudio de Chasles en la *Ilustración mexicana*, del año de 1855. Es decir, que el primer ensayo importante de los críticos franceses sobre Alarcón era conocido en México a ocho años apenas de distancia de su aparición en Francia.³ *Etudes sur l'Espagne* fue reimpreso en el volumen titulado *La France, l'Espagne et l'Italie au XVIIè. siècle* (G. Charpentier (ed.), París, 1877, 522 pp.). La primera parte del libro corresponde al ensayo de 1847, y en él Alarcón y su teatro ocupan los capítulos IX a XVIII. Resumiendo, el contenido de los capítulos sería como sigue: Biografía; carácter de Alarcón y de sus obras; *La verdad sospechosa* y nuevos detalles sobre Alarcón; Lo que Corneille hizo con el *Mentiroso*. El teatro español en 1650; recuento de *El Examen de maridos* y la *Manganilla de Melilla*; *El tejedor de Segovia*; diferencias entre teatro y drama. El drama de pasión y acción pertenece al Mediodía. El de observación a los países del Norte. Papel de España, y conclusión.

Libro de difícil acceso (que llegó como otros a los que aquí me referiré, a la Biblioteca Municipal de Versalles, formando parte del rico fondo perteneciente a Alfred Morel-Fatio), se integra a una obra más amplia, que comprende varios volúmenes, en la que se examinan temas tales la psicología social de los pueblos, períodos históricos, los viajes de un crítico (Chasles) a través de la vida y de los pueblos, y las memorias del autor. Historiador del teatro, antropólogo y sociólogo 'sui generis', Philarète Chasles representa la curiosidad decimonónica, enciclopédica todavía a la manera del XVIII, por el hombre, las etnias y sus productos culturales. Los estudios sobre el teatro español testimonian virtudes y defectos: fascinación por el descubrimiento y el conocimiento del fenómeno teatral en la España del XVII, y análisis inevitablemente restringido de este fenómeno al aplicar categorías tales como raza, geografía, etc. El resultado es una deslumbrada, entusiasta (aunque a veces, errónea) aproximación al drama, la comedia y sus autores: Lope de Vega, Calderón, Ruiz de Alarcón.

Por lo que toca a Alarcón, Chasles es, junto con historiadores como Charles Puibusque, pionero en el tema, pues al publicarse sus trabajos en 1847 y 1843, respectivamente, resultan anteriores incluso a la primera edición, de Hartzenbusch, de las comedias alarconianas (1852) y a la magna biografía de Fernández Guerra y Orbe, de 1877. El acercamiento de Chasles a Alarcón se efectúa a través de la lectura directa de la Primera y Segunda Parte de las comedias (Madrid, 1628; Barcelona, 1634),

existentes, según nos aclara, en la Biblioteca Real y en la biblioteca privada de M. Ternaux (actualmente ambas partes se encuentran en la Biblioteca Nacional de París, procedentes de la biblioteca de Salvá). Lector que se enfrenta quizás por vez primera a impresos del siglo XVII, hace notar el 'horrendo' papel y la mala impresión de la Primera Parte, en tanto que la Segunda le parece 'más rara y mejor impresa'.⁴ Su interés en el teatro alarconiano lo lleva a utilizar la técnica de la paráfrasis con el objeto de ofrecer al lector una versión prosificada de las comedias, por entonces apenas, como ya dijimos, en vías de edición por Hartzenbusch. Traduce y parafrasea parcialmente *La verdad sospechosa*, *Ganar amigos*, *Examen de maridos*, *La Manganilla de Melilla*, y de manera extensa, *El tejedor de Segovia*. Dicho procedimiento, que ahora nos parece poco válido porque desvirtúa el texto, debió ser eficaz para atraer al virtual lector hasta una obra literaria desconocida, enterrada en los laberintos de bibliotecas poco accesibles. El resto de las comedias son objeto de comentarios breves. Establece, igualmente, un lectura paralela de *La verdad sospechosa* y *Le menteur*, señalando los versos que Corneille pasó por alto. Este volcarse en el estudio de un autor, de sus relaciones con sus contemporáneos, del Madrid de la época que rescata del testimonio de un viajero francés, culmina en juicios que no serán definitivos pero que contribuyen a exhumar, descubrir, develar: Alarcón, a través de la interpretación de Philarète Chasles, queda a la altura de Lope y Calderón, por encima de Pérez de Montalbán, Moratín y Rojas. Entre las apreciaciones novedosas, aunque quizás no del todo exactas, de Chasles está la de que en Juan Ruiz de Alarcón se fusionaban un genio original, nacimiento noble, cuna extranjera (con respecto a España), distinción y deformidad. El retrato, esbozado por Chasles, en un primer intento, vendrá a matizarse luego en otros críticos. El olvido, que estuvo a punto de abatirse sobre Alarcón, y del que da cuenta su escasa presencia en colecciones de comedias sueltas del siglo XVIII, queda conjurado vía la imitación por Corneille a partir de la edición de 1630 de *La verdad sospechosa* incluida en las obras de Lope de Vega y atribuida, en primera instancia a éste. Atribución errónea sobre la cual volverá Corneille para rectificar: 'no es de Lope de Vega, sino de Ruiz de Alarcón [...]', descubrimiento y reivindicación del autor novohispano que va a quedar anulado por las precisiones documentales y críticas de Philarète Chasles, Puibusque, Alphonse Royer, Barry y otros estudiosos franceses, algunos anteriores, incluso a la exégesis española del XIX.

Por otro lado, no podemos soslayar el hecho de que el trabajo de Philarète Chasles adolece de errores garrafales y de interpretaciones dignas del mejor tono romántico. Al trazar la biografía, por ejemplo, afirma que Alarcón nació en la 'provincia mexicana de Cusco, que forma parte del distrito de Cuenca', señalamiento que de golpe y porrazo une a tres países México, Perú, España, algo distantes entre sí! Confunde Cusco con Taxco, y sazona la mezcla con Cuenca, lugar de donde provenía

parte de la familia paterna de Alarcón. En ocasiones cita equivocadamente los títulos de las comedias: ‘Los empeños de un ingenio’, por ‘Los empeños de un engaño’; ‘Los favores de la fortuna’ por ‘Los favores del mundo’. ¿Precipitación, descuido, mala memoria? Lo que podríamos considerar un exceso en la interpretación queda de manifiesto en la melodramática afirmación del ‘orgullo infernal alarconiano’ que, dice Chasles, impulsa al dramaturgo a dirigirse al vulgo desde arriba. Un tono de retórica romántica campea cuando en la descripción de la personalidad del dramaturgo, Chasles exclama ‘que dejó temprano su patria, sufrió la ingratitud y el favor de los grandes; fue un espíritu elevado que despreció las masas ignorantes y no estimó nada mas que su arte’ (p.110). Más adelante añadirá, con mejor juicio crítico: ‘sus personajes son vasallos de la pasión y del destino, así como los de Calderón lo son de la imaginación y de la fe, y los de Lope, meros juguetes del azar (pp.113-14). Y finalmente, lejos ya del ditirambo apuntará ‘(su) influencia sobre el teatro francés fue tal que inspiró al mismo Molière, a través de *Le Menteur*, el cual llegó a confesar ‘si no hubiera leído *Le Menteur* creo que no habría escrito comedias’ (p.109).

En varios puntos de su amplio trabajo, Chasles lamenta que las obras de Ruiz de Alarcón se localicen solamente en una o dos bibliotecas de Europa, y que los biógrafos ‘callen sobre su vida’ (p.109). Las afirmaciones rimbombantes alternan con los errores ocasionales que ya mencionamos. Considera, por ejemplo a Alarcón, ‘encarnación del orgullo caballeresco’, y añade que ‘el rasgo sobresaliente de su talento es el heroísmo del pensamiento y la magnanimidad de la concepción’ (p.80). El sentimiento del honor es visto como el sostén de la maquinaria dramática alarconiana, en tanto que Alarcón ‘hace valer sobre todo, los recursos inesperados de la inteligencia, la bravura en el peligro y la sangre fría ante cualquier aprieto’ (p.109). Un párrafo que me parece acertado, definitivo en la valoración temprana del dramaturgo es aquel en el que afirma: ‘La facilidad inventiva distingue particularmente a Lope. En Calderón hay un vivo ardor religioso, un intenso poder de imágenes que recuerda a Oriente y una verva de situaciones extraordinaria. Alarcón, más extraño, pone en escena a los moros y los judíos, hechiceros y hechiceras, peruanos y mexicanos; a través de sus ficciones arroja mil invenciones audaces. Ama el azar y lleva este amor de la lucha contra el destino hasta la exaltación poética. Inteligencia distinguida no popular, escribe con más pureza, con más nitidez que la mayoría de sus contemporáneos. Su lenguaje es firme, atrevido, quemante, no se oculta con esas masas de metáforas, follajes enmarañados de epítetos que subreabundan en Calderón. Ama la acción, desdeña la frase y testimonia su desprecio por lo vulgar (p.110).

Traductor y crítico, Alphonse Royer realizó las traducciones del teatro de Cervantes, de Tirso de Molina, y entre los italianos, de Carlo Gozzi. El volumen del teatro de Ruiz de Alarcón apareció publicado en 1865, y

fue un acontecimiento editorial que mereció por lo menos dos extensas reseñas, firmadas por Sorcey y Bieville, respectivamente.⁵ Contiene las versiones al francés de *La verdad sospechosa*, *Mudarse por mejorarse*, *Ganar amigos*, *El tejedor de Segovia*, y análisis de *Los favores del mundo*, *La industria y la suerte*, *El semejante a sí mismo*, *La cueva de Salamanca*, *Todo es ventura*, *El desdichado en fingir*, *El dueño de las estrellas*, *Los empeños de un engaño*, *La amistad castigada*, *La manganilla de Melilla*, *El Anticristo*, *Los pechos privilegiados*, *La prueba de las promesas*, *La crueldad por el honor*, *El examen de maridos*, así como referencia a piezas apócrifas atribuidas a Alarcón. En la Introducción proporciona algunos datos biográficos: nacimiento en Tasco; ascendencia familiar en Cuenca; condición de desesperado que deja Indias para buscar fortuna en España. Lo describe como un simple poeta, autor de comedias, soñador, huidizo, pobre, desprovisto de apoyo, sin renombre, 'indio' (supongo que Royer quiso decir 'indiano'), contrahecho que llega a España a disputar las palmas al gran Lope. Declara Royer ignorar en qué consistieron los combates de Alarcón contra la mala fortuna 'car ni lui ni ses contemporains ne nous ont laissé de confidences a cet égard' (pp.1-2). Dice ignorar, asimismo, lo relativo a las sátiras contra Alarcón, señalando que sólo algunos papeles existentes en bibliotecas españolas podrían aclarar puntos oscuros de la misteriosa biografía 'del creador de la comedia de carácter entre los modernos, del poeta que antecedió a Molière en este camino y a quien Corneille copió el tema y las más bellas escenas del *Menteur*'. Se refiere Royer detenidamente a textos relativos a Alarcón como la 'Carta de don Diego Astudillo Carrillo, en donde se da cuenta de la fiesta de San Juan de Alfarache, el día de San Laureano', a la que considera 'especie de relato satírico escrito en parte por Miguel de Cervantes' (p.2). Proporciona la fecha de 1611 para el 'Desengaño de Fortuna' del Marqués de Careaga y la décima de Alarcón que ahí figura, deduciendo que el dramaturgo pudo haber vivido en Valencia o Murcia hacia 1608, ya que todas las décimas del 'Desengaño [...] ' fueron escritas por poetas valencianos. Apunta que en 1628 fue nombrado 'Reporteur (relator) au Conseil Royal des Indes, 'puesto bastante lucrativo', y que el *Semanario erudito* del 9 de agosto de 1639 dio noticia de su muerte. Alude de pasada a las invectivas de los contemporáneos y a la alabanza de Alarcón por Lope en el *Laurel de Apolo* (1630); traduce vejámenes, décimas y sátiras (de Tirso, Montalbán, Góngora, Guevara, Lope, y el prólogo en el cual Ruiz de Alarcón se dirige al vulgo. Señala la coincidencia con el dramaturgo francés Desmarests, que en el encabezado de su comedia *Visionnaires* copió a Alarcón en los versos siguientes: 'N'est par pour toi que j'écris/ Indocte et stupide vulgaire,/ J'écris pour les nobles esprits/ Je serais marri de te plaire [...] ' (p.8).

Una vez agotado el aspecto biográfico, Royer se concentra en las comedias, aludiendo a la proyección, en ellas, del autor Ruiz de Alarcón: don Juan de Mendoza, en *Las paredes oyen*; Garci Ruiz de Alarcón, en

Los favores del mundo. Menciona las comedias ‘atribuidas’: *No hay mal que por bien no venga* o *Don domingo de don blas*; *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*; *Quien mal anda mal acaba*, *Siempre ayuda la verdad*, *Las hazañas del Marqués de Cañete*. Señala algunas características de la primera parte de *El Tejedor de Segovia*, en función de lo que vendría a ser una falsa atribución a Alarcón, partiendo del hecho de que éste nunca la mencionó.

A continuación Royer pasa de lo particular a lo general para abocarse al examen de las historias de la literatura española que, muy posiblemente, fueron sus fuentes (independientemente, quiero suponer, de que haya conocido el estudio de su antecesor Philarète Chasles). A lo largo de estas consideraciones indica que Schlegel, Bouterwek y Sismondi, no mencionan a Ruiz de Alarcón en sus ‘fantasías sobre la literatura española’ (p.12). Puntualiza que Signorelli, (*Storia Critica dei Teatri*, vol. III), lo ubica a fines del siglo XVIII, confundiénolo con autores de segundo orden como Bances Cándamo, la Hoz (Antonio de) y (Antonio) Zamora. Esto, debido, según Royer, a que Signorelli no leyó mas que *Don Domingo de Don Blas!* De George Ticknor señala que dedica a Alarcón sólo tres páginas, las que a Royer le parecen pocas. Concede que en Francia han realizado un análisis serio del teatro de Ruiz de Alarcón, Charles Puibusque, Ferdinand Denis y, a través de la imitación, Hyppolyte Lucas.⁶ Respecto a España, menciona a Alberto Lista, Mesonero Romanos y A. Gil de Zárate.

Un juicio crítico sobre Ruiz de Alarcón no podía faltar en este acercamiento a un tiempo entusiasta y exigente. Repara Royer en la preocupación alarconiana respecto a los caracteres y a la moral dentro de la acción dramática; considera que la exageración es menor en Ruiz de Alarcón que en otros dramaturgos españoles; apunta la existencia de arquetipos como serían los caballeros amables, los padres virtuosos y nobles; las mujeres, más tiernas que las de Lope; los criados más comprometidos con la realidad que los graciosos comunes del teatro clásico. Alarcón es más humano, más realista que crítico; se distingue por la claridad, el lenguaje elegante, condensado e irreprochable, como en ningún otro autor español; la sobriedad frente a la hipérbole. No es, por otra parte, un innovador de esa mecánica teatral que mostraba una escasa preocupación por la verosimilitud así como una gran complacencia en los desenlaces. Refiriéndose a su propia labor de traductor, puntualiza que de las cuatro obras que reproduce, sólo *El tejedor de Segovia* había sido traducida con anterioridad (por Ferdinand Denis). Justifica su versión de cada comedia, indicando que conserva el verso en *Ganar amigos* porque ‘a pesar de la repugnancia de nuestra época por todo lo que es verso, era conveniente reproducir, cuando menos una vez de manera completa, una comedia española’.⁷ Esto responde a un intento de poner de relieve las diferencias entre el estilo de Cervantes, el de Tirso y el de Alarcón. El análisis detallado de cada una de las comedias responde a un

afán totalizador: que el lector francés pueda tener ante sí todo el conjunto del teatro alarconiano. Termina repasando las comedias ‘apócrifas’, emitiendo un juicio enfático que no deja desear sorprendente: *La culpa busca la pena [...] es un ‘drama mediocre al estilo de Calderón’*.⁸ Pese al craso error de que las tres obras traducidas (salvo *Ganar amigos*) hayan sido prosificadas, de acuerdo con el gusto de la época, el empeñoso trabajo de Alphonse Royer es sustancial en la medida en que fija y difunde a Juan Ruiz de Alarcón en lengua francesa, a lo largo de una edición dirigida a lectores comunes y especialistas.

Las pretensiones de Edouard Barry, el tercero de los difusores de Ruiz de Alarcón a quien me refiero en este trabajo, son más limitadas en cuanto a extensión, pues se centran en la comedia alarconiana que entusiasmó a Francia: *La verdad sospechosa*. Barry intenta, en 1897, una edición anotada de la obra, separándola del resto de las comedias alarconianas, y en el Prefacio resume sus objetivos: ‘ofrecer a los [...] hispanistas un trabajo si no definitivo, cuando menos, completo, que resuma lo que hasta ahora se ha escrito sobre *La verdad sospechosa* y sobre Ruiz de Alarcón, quien fuera el maestro de Corneille en la comedia, tal como Guillén de Castro lo había sido al iniciarlo en la tragedia.’⁹ Además de las notas referentes a usos y costumbres, política, sátira, etc., Barry se ocupa de establecer las numerosas imitaciones que salpican los cinco actos de *El mentiroso*, imitaciones que a veces son traducciones literales. Proporciona, asimismo, algunas variantes, y noticia de ediciones publicadas en la época y bibliografía existente sobre la persona y obra de Ruiz de Alarcón. Un fragmento del Prefacio da idea del entusiasmo de Barry por la obra en cuestión, al tiempo que fija la deuda de Francia respecto al dramaturgo:

Francia le debe un homenaje, ya que heredó de él más aun de lo que había heredado España. En efecto, mientras que más allá de los Pirineos, el género que creó desaparecía con él; mientras que, habiendo muerto Lope, la turba de dramaturgos se precipitaba sobre las huellas de Calderón; mientras que las inverosímiles comedias de capa y espada y las tragedias de honor grandioso y falso naufragaban en el ridículo con Cañizares y Comella, Corneille, en Francia, maravillado por *La verdad sospechosa* imitaba la fórmula y renunciaba a la comedia de intriga; Molière leía, a su vez, *El mentiroso* y declaraba que sin esta lectura nunca habría escrito *El Misántropo*, ni habría pensado en la alta comedia, gloria de nuestro teatro clásico, fuente de la superioridad del teatro francés contemporáneo, del cual Juan Ruiz de Alarcón, es en cierta medida, uno de los fundadores [...].¹⁰

Barry no puede dejar de lado el tono de exaltación característico de su siglo, ni cierto chauvinismo que a través de Corneille y Molière, hace de Ruiz de Alarcón una especie de prócer de la escena europea. Sin embargo,

el prefacio crítico, junto con el empeño y el exacto cumplimiento de los objetivos propuestos, hacen de esta edición anotada un trabajo pionero en su tipo y en su momento. Henríquez Ureña se ocupó de la traducción y el estudio de Barry, estableciendo puntualizaciones y discrepancias, y señalando que hubo una segunda edición, en la Colección Mérimée, sin fecha.¹¹

Resumiendo. En el presente trabajo, que forma parte de uno más amplio sobre las distintas corrientes de la crítica alarcóniana, he intentado asomarme a tres precursores de la crítica francesa sobre el teatro de Juan Ruiz de Alarcón en el siglo XIX. En un acercamiento inicial a una corriente que se caracteriza por el entusiasmo que alcanza la hipérbole, la abundancia, y la presencia de una obsesión (Alarcón como antecedente obligado de Corneille), la óptica deslumbrada y subjetiva de Philarète Chasles, la revaloración rigurosa y exacta de Alphonse Royer, el trabajo de fijación textual de Edouard Barry nos colocan en el umbral de lo que podríamos llamar el apogeo de Juan Ruiz de Alarcón en la Francia del siglo XIX.

NOTAS

- ¹ 'Parallèle de *La verdad sospechosa* d'Alarcón et du *Menteur* de Corneille', en *Oeuvres* de P. Corneille, editado por Charles Joseph Marty-Laveaux, Les Grands écrivains de la France, 12 vols (Paris: Hachette, 1862), IV, 241-73; Pierre Corneille, *Le menteur* (Rouen, 1644).
- ² Antonio Alatorre, 'Para la historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón', *Anuario de letras* 4 (1964), 161-202; James A. Parr (ed.), *Critical Essays on the Life and Works of Juan Ruiz de Alarcón* (Madrid: Dos Continentes, 1972), pp.11-43, 263-76.
- ³ Margarita Peña, *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo: La obra de Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica. Una bibliografía alarcóniana* (Mexico, Chilpancingo de los Bravos: Gobierno del Estado de Guerrero, Sociedad Amigos de Alarcón, 1992), p.397.
- ⁴ Philarète Chasles, *La France, l'Espagne et l'Italie au XVIè siècle*, editado por G. Charpentier (Paris, 1877), p.136. Desde este punto las citas de esta obra se harán señalando sólo el número de página.
- ⁵ *Théâtre d'Alarcón*, Michel Lévy Fr., traducido por Alphonse Royer (Paris, 1865), 489 pp. Desde este punto las citas de esta obra se harán señalando sólo el número de página.
- ⁶ Adolphe de Puibusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, 2 vols (Paris, 1843); artículo sobre Alarcón por Ferdinand Denis en *Nouvelle biographie générale*, de J.Ch. F. Hoefer, 23 vols (Paris, 1855-1866), I, cols. 503-10.
- ⁷ Royer, *Théâtre espagnol [...]*, p.20.
- ⁸ *Ibid.*, p.489.
- ⁹ Edouard Barry (ed.), *Juan Ruiz de Alarcón: La verdad sospechosa*, édition précédée d'une notice biographique et littéraire et accompagnée de notes,

de variantes et des imitations de Pierre Corneille (Paris: Garnier Frères, 1897), 190 pp (p.5).

¹⁰ *Ibid.*, p.XXIV.

¹¹ M. Peña, *Alarcón, semejante a sí mismo*, p.293.