

# Texto, representación, espectador

## Variantes e invariantes

DANIEL POYÁN DÍAZ  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Tout le monde sait ou croit  
savoir qu'on ne peut pas  
lire le théâtre.

.....  
Admettons qu'on ne puisse  
pas lire le théâtre; il faut  
bien le lire malgré tout.

Anne Ubersfeld (1978: 7 y 8).

### ALGUNAS ACOTACIONES AL TEXTO TEATRAL

El fenómeno literario, conviene recordarlo, se ha conservado, fundamentalmente, por dos medios: la transmisión oral por un lado y la escritura, por otro. Luego, desde el siglo XV, la imprenta ofreció su formidable ayuda en favor del texto escrito, determinando la superioridad de la letra impresa sobre la transmisión oral, cuando de conservar una creación literaria se trata. En estas circunstancias, nació y se desarrolló el teatro de las llamadas literaturas modernas.

El teatro, no lo olvidemos, es un género literario primario, primigenio, inherente a la naturaleza humana. Es innata, en efecto, la inclinación del hombre a conocer otras experiencias humanas, a sacar provecho de las peripecias que nos ofrece la fábula escénica. *Quomodo fabula sic vita*. La función catártica de la tragedia es tan vieja como nuestros padres los griegos. La farsa escénica es capaz de conseguir el milagro de que el espectador acepte libremente la ficción que representan unos actores que están

muy lejos de ser en la vida real los personajes que encarnan, ni de experimentar verdaderamente los sentimientos que demuestran sobre las tablas. Como acepta, igualmente, el manifiesto embeleco de árboles y palacios de cartón piedra o puertas y ventanas de mera tramoya.

Supo encontrar el teatro, a lo largo del tiempo, medios expresivos propios, originales y eficaces, adecuados a sus fines específicos. Tres son los elementos fundamentales que se suelen señalar en la obra teatral: la acción, el diálogo y la representación. Difícilmente podemos concebir una obra teatral en la que falten alguno de estos tres elementos. Analizarlos con la atención debida nos aproximaría a la esencia del teatro, pero nos llevaría demasiado lejos. Y no es eso lo que ahora nos proponemos.

Después de estas cuestiones previas, tantas veces repetidas, volvamos al texto teatral. Tanto desde el punto de vista del escritor, como del lector, el texto dramático constituye, en cierta manera, una traición al teatro. Ya la etimología de teatro nos advierte que se trata, fundamentalmente, de ver, de mirar... y de oír, podríamos añadir. Por eso se repite que leer el texto teatral es traicionar la esencia del teatro.

La lectura es el medio de conocimiento natural de una poema o de una novela. El texto teatral requiere un intérprete, una representación, una *mise-en-scène*, según la más acertada expresión francesa. Esta representación, esta interpretación, en realidad, constituye una segunda forma del texto teatral. Segunda forma que, generalmente, escapa a la autoridad del escritor. ¡Cuántas obras de teatro desmerecen por una desacertada representación!; y, al contrario, ¡cuántas ganan con una inteligente interpretación y montaje!

El texto del teatro perdura, pues, como texto escrito. Pero escrito no para ser leído, sino para ser dicho, para ser oído. El autor teatral se enfrenta a la paradoja de escribir como si estuviera hablando, de poner en boca de sus personajes de ficción diálogos en los que no se transparente la textura escrita. Antes bien, caracterizando a cada *dramatis persona* por su manera de expresarse, de acuerdo con la situación que viven, con su condición social, su educación, su edad, su psicología, etc. En el fondo, intenta disimular -intento difícil de conseguir- las acusadas fronteras entre las dos grandes manifestaciones de la lengua: la lengua hablada y la lengua escrita. La historia del teatro nos ofrece ejemplos de negación del texto escrito, como la *Commedia dell'Arte*. O, en menor cuantía, las improvisaciones de los llamados *actores morcilleros*.

A pesar de lo sucinto de esta aproximación a la lengua del teatro, podemos ya deducir la coexistencia, la insoslayable simbiosis que en él se da de

lengua hablada y lengua escrita. En un acertado ensayo sobre "La langue dramatique" (Larthomas, 1965: 17-19)<sup>1</sup>, P. Larthomas hace notar que cuando se trata de habla, en la acepción saussureana del término, los elementos que nos ofrece la lengua los utilizamos de manera radicalmente diferente si hablamos o si escribimos. Y resume así las principales diferencias:

Hablar, es hablar a alguien que está ahí, presente, cuyas reacciones podemos conocer. Escribir, es escribir para uno mismo. El lenguaje hablado sólo existe en función de una situación dada, la del locutor, y supone, a menudo, una acción determinada: ¿Quieres fuego?, podemos decir al encender una cerilla o un mechero. Quien escribe no tiene en cuenta, la mayoría de las veces, su propia situación e inventa artificialmente otra distinta. El lenguaje hablado va acompañado de toda una serie de signos extraarticulatorios, según la expresión de Bally (1932: 40-80), como la mímica, los gestos, etc. Más diferencias: cuando hablamos, tenemos conciencia de que nuestra expresión resulta imperfecta por la obligada inminencia de la elocución y tratamos constantemente de rectificarla. La lengua escrita, en cambio, se presenta ya rectificada. Cuando llega al lector es porque su autor estima que reúne cierta perfección; perfección de la que carece el lenguaje hablado, debido a su perentoria espontaneidad.

En función de estos planteamientos, Larthomas propone una clasificación de los géneros literarios simple y distinta a la establecida por la retórica tradicional:

- 1.- Géneros exclusivamente de la palabra: el arte de la conversación y la oratoria improvisada.
- 2.- Géneros en los cuales lo escrito precede a lo hablado: el teatro y la oratoria previamente escrita.
- 3.- Géneros propiamente 'escritos'.

#### TEATRO ESPAÑOL Y TEATRO FRANCÉS. ENTRE LO UNO Y LO DIVERSO.

Hemos tratado hasta aquí de aclarar y delimitar aspectos de la dualidad fónica y gráfica de la lengua. Estas breves consideraciones tal vez sirvan de

---

<sup>1</sup> Ya en 1971 estudié en un artículo aparecido en *Filología Moderna* (nº 42, págs. 257-272), con el título "Vous parlez comme un livre. Sobre el francés hablado y el francés escrito", algunos caracteres diferenciadores entre las dos manifestaciones de la lengua. Este planteamiento ha recibido una atención creciente en los últimos años.

ayuda cuando se analizan ciertos paralelismos con la lengua del teatro. Expresiones para denominar el fenómeno teatral como *la voz iluminada* o *la voix soufflée*, reflejan claramente la importancia que se le concede a lo fónico. Y, sin embargo, el sustento -previo y póstero- de la obra teatral reside en el texto escrito.

Nos proponemos ahora comentar ciertas similitudes y disimilitudes que se encuentran en el teatro español y el teatro francés de la denominada época clásica.

Nuestra deformación profesional nos inclina a las clasificaciones y a utilizar ciertas denominaciones como Clasicismo o Edad de Oro, que aplicadas a la literatura corren el riesgo de imprecisión, aunque resulten de cierta utilidad *ad usum scholarum*. El libro del hispanista alemán Ludwig Pfandl (Pfandl: 1933), dedicado al estudio de nuestra literatura de dicho período, muy recomendado a los jóvenes estudiantes de Filología Moderna de mi generación, destaca dos teatros nacionales en el concierto europeo que reflejan la vida de sus respectivos países y se hacen eco del alma del pueblo. A saber, el teatro inglés y el teatro español. Sigue Pfandl la tradición de los brillantes hispanistas alemanes -Schlegel, Böhl de Faber, Grillparzer, Brinckmeyer, Schack, etc.- que desde finales del siglo XVIII consiguieron la resurrección de Shakespeare y Calderón, increíblemente postergados durante todo el siglo XVIII. A ellos se les debe el cambio de rumbo de la estética dramática europea, hasta entonces dominada por los autores franceses. Dice Pfandl de la comedia española de la época áurea: *Es preciso, para comprenderla, dejar cuidadosamente en casa todo lo que nos hayan enseñado en la escuela, en la universidad o en los libros sobre Racine y Corneille, sobre Schiller y Goethe.* (Pfandl, 1933: 405). En otro lugar insiste en su carácter esencialmente audiovisual: *La verdadera razón de ello se encierra en la misma naturaleza de la comedia: en el siglo y medio de su existencia y florecimiento, todo lo fue menos un patrimonio literario dedicado a la lectura.* (Pfandl, 1933: 427).

Para el gusto y la sensibilidad de los españoles -espectadores o lectores- el teatro francés resulta, en efecto, excesivamente teñido de literatura. La acción, los personajes y los diálogos no alcanzan la frescura y espontaneidad que respiran las obras españolas, dicho sea respetando las debidas excepciones. La comedia era para Cervantes un *espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad.*

Por otro lado y desde el punto de vista formal, basta una simple aproximación a las obras de ambos teatros para encontrar notables diferencias. Se da una acusada tendencia en los autores franceses a distribuir la acción en

cinco actos, mientras los españoles prefieren hacerlo en tres actos o jornadas. Más relieve, y tal vez importancia, tienen las diferencias de la versificación. Corneille respeta escrupulosamente los cinco actos y las doce sílabas del alejandrino francés, que nunca se organiza en estrofas para los diálogos de todas sus obras. Sólo en algunos pasajes de *Le Cid* alternan 12 y 6 sílabas, así como en otros, más breves, de *Polyeucte*, en los que aparecen algunos versos de 8. Con más rigor todavía respetó Racine los cinco actos y el alejandrino, de los que no se aparta un ápice en las sólo doce obras que compuso<sup>2</sup>. No así Molière, el único de la gran trilogía clásica que utiliza la prosa para las dos terceras partes de su teatro, aunque sus obras más importantes en verso siguen la fórmula utilizada por Corneille y Racine.

Los autores españoles contemporáneos, además de distribuir la acción generalmente en tres actos, practicaron una diversidad versificatoria desbordante, alternando versos de diferente número de sílabas, agrupados en una gran variedad de estrofas; estrofas que raramente aparecen en el teatro francés. De esta variedad versificatoria se podría deducir todo un tratado de métrica. Así consiguieron dar gran vivacidad y riqueza expresiva a los parlamentos de los personajes y al ritmo de los diálogos escénicos<sup>3</sup>. Otro recurso copiosamente empleado con esta misma finalidad es el de los llamados *picadillos* o *esticomitia*, muchísimo menos frecuente en los autores franceses.

En cambio, encontramos en ellos con más frecuencia parlamentos de larga duración puestos en boca de un personaje. Estas largas tiradas, que para el gusto español resultan monótonas pese al esfuerzo del actor para darle variedad expresiva, aparecen en las obras francesas en distintos momentos de la acción; en las obras españolas apenas se encuentran después de las primeras escenas, donde suele situarse la consabida relación, que en la economía de la obra sirve para informar al espectador de ciertos antecedentes necesarios para entrar en situación y seguir el hilo de la acción.

---

<sup>2</sup> La excepción son los tres actos de *Esther* y algunos coros de esta misma obra y de *Athalie* (escritas para un público restringido), en los que excepcionalmente Racine no utiliza el alejandrino.

<sup>3</sup> En el recordado pasaje del *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope, en tono eutrapélico, resume la experiencia y práctica de la época en la utilización de estrofas determinadas en situaciones determinadas: las décimas para las quejas, los sonetos para los monólogos, las relaciones en romances, los tercetos para cosas graves y las escenas de amor en redondillas.

La crítica francesa justifica la impresión de monotonía que en el oído de un espectador español -al menos de un espectador de hoy- produce la reiteración de los más o menos dos mil alejandrinos que constituyen los cinco actos de una de estas obras, argumentando que nuestro oído no es bastante sensible para apreciar la variedad de rimas masculinas y femeninas, y de alejandrinos cuyo ritmo puede cambiar si se trata de dos hemistiquios de 6 sílabas, o de tres elementos de 4+4+4; o incluso de cuatro de 3+3+3+3.

Estos argumentos parecen plausibles, pero cuando hoy asistimos a una representación de teatro clásico interpretado por la Comédie Française, depositaria de la quintaesencia y mejor tradición del arte de declamar el teatro clásico en verso, a pesar de su maestría en el tratamiento de cesuras, de encabalgamientos, de la puntuación, etc., pensamos que no puede conseguir la variedad y riqueza de matices que una buena escuela de declamación -inexistente- podría conseguir de los versos del teatro español.

#### LA CONSERVACIÓN Y TRANSMISIÓN DE LOS TEXTOS DE TEATRO

Cuando de la conservación de los textos de los dos teatros que estamos considerando se trata, muy distintas son las condiciones que encontramos a un lado y otro de los Pirineos. Porque muy distintas son las realidades a que se refieren. Se ha dicho que en la llamada Edad de Oro, los autores españoles escribieron -alguien ha tenido la paciencia de contarlas- treinta mil obras de teatro. No es necesario verificar la exactitud de la cifra. Su exactitud no es lo que importa, sino su significación y sus consecuencias. Porque si intentamos una contabilidad paralela en el teatro francés, el resultado es muy distinto. Ni siquiera hay que hacer un recuento exhaustivo para comprobar que, en el mismo período, los autores franceses, sin ser ágrafos, escribieron mucho menos. Es sabido que los grandes de la escena clásica francesa resultan relativamente pocos. Corneille y Molière ofrecen un total de treinta y tres obras cada uno: Racine sólo doce. Se suele citar como un caso superlativo al prolífico Alexandre Hardy, *poète à gages*, abastecedor incansable de los teatros de París, el cual se alaba de ...*mettre au jour cinq cens poèmes de ce genre*. (Hardy, 1967: III, 5).

Si hacemos la misma operación con el teatro clásico español, hay que recordar, en primer lugar, a quien Cervantes calificó de *monstruo de Naturaleza*. De Lope de Vega se dice -lo dijo él mismo- que escribió mil quinientas obras, de las cuales se conservan unas quinientas solamente. A su amigo y seguidor teatral, Tirso de Molina, se le atribuyen unas trescientas,

y no llegan al centenar las que se conservan. Estas reiteradas desapariciones de textos teatrales lamentablemente fueron muy frecuentes en la España de entonces. Todavía podemos citar, en apoyo de esta operación estadística -que, como la mayor parte de las estadísticas, tiene un valor discutible- el caso de Calderón. Precisamente al autor de *La vida es sueño* se le suele presentar como escritor de poda y lima, minucioso y aun puntilloso al pergeñar sus textos. Del meditado y reflexivo cuidado en la composición de sus obras, son testimonio las palabras de un Aprobador al frente de la edición de 1677, cuando habla de ...*admirable disposición con que elevó la comedia a ciencia, en perfecto silogismo, proponiendo, dificultando y resolviendo*. Pues a pesar de esta detenida elaboración, su teatro no comprende menos de doscientas obras. Y de nuevo hay que lamentar la pérdida, salvo milagrosas anagnórisis, de aproximadamente la mitad.

Antes de apuntar conclusiones derivadas de tan notorias diferencias, tal vez convendría, en este punto, recordar otra circunstancia a la que ya hacíamos alusión anteriormente. En efecto, los autores franceses imprimieron sus obras -afortunadamente- con mayor diligencia y cuidado que los autores españoles. Baste recordar, para no pecar de prolijos, las fechas del estreno y de la primera edición de las obras de Molière y de Racine.

RACINE<sup>4</sup>

Título	Estreno	1ª Edición
<i>La Thébaïde</i>	20 junio 1664	1664
<i>Alexandre le Grand</i>	4 diciembre 1665	1666
<i>Andromaque</i>	17 noviembre 1668	1668
<i>Les Plaideurs</i>	oct.-nov. 1668	1669
<i>Britannicus</i>	13 diciembre 1669	1670
<i>Bérénice</i>	21 noviembre 1670	1671
<i>Bajazet</i>	21 noviembre 1670	1672
<i>Mithridate</i>	enero 1673	1673
<i>Iphigénie</i>	18 agosto 1674	1675
<i>Phèdre</i>	1 enero 1677	1677

---

<sup>4</sup> No incluimos *Esther* y *Athalie* por sus circunstancias particulares.

MOLIERE<sup>5</sup>

Título	Estreno	1ª Edición
<i>L'étourdi</i>	1655	1662
<i>Le dépit amoureux</i>	diciembre 1658	1662
<i>Les précieuses ridicules</i>	18 noviembre 1659	1660
<i>Les fâcheux</i>	17 agosto 1661	1662
<i>L'école des femmes</i>	26 diciembre 1662	1663
<i>Le misanthrope</i>	4 junio 1666	1666
<i>Le médecin malgré lui</i>	6 agosto 1666	1666
<i>L'avare</i>	9 septiembre 1668	1669
<i>Les femmes savantes</i>	11 marzo 1672	1672
<i>Le malade imaginaire</i>	10 febrero 1673	1674

Queda suficientemente claro que tanto Racine como Molière se preocuparon de la impresión de sus obras representadas. Si extendiéramos la relación a Corneille y a otros autores menores contemporáneos, el resultado sería el mismo. Esto explica la envidiable conservación de la mayor parte del corpus teatral francés de la época.

Causa tristeza comprobar la dificultad, por no decir la imposibilidad, de establecer con cierta garantía las fechas del estreno y de la primera edición, cuando la hubo, de las obras de Lope, de Tirso y de Calderón. En el caso de este último autor -el menos grave-, el cincuenta por ciento de sus obras, aproximadamente, andan extraviadas o irremisiblemente perdidas. La reciente aparición (1961) de *El Gran Duque de Gandía* es un mirífico caso de anagnórisis. Calderón fue, sin duda, el que llegó a preocuparse más por las piraterías de que eran objeto sus obras teatrales. Tuvo noticia en vida de ediciones fraudulentas, apócrifas, incompletas, estragadas y morcilleras. No son, pues, de extrañar sus tirones en el Prólogo de la *Cuarta Parte de Comedias Nuevas* (Madrid, J. Fernández de Buendía, 1672), dirigido a un amigo ausente:

---

<sup>5</sup> Seleccionamos algunas de las obras más importantes para no hacer la relación demasiado prolija. *Le Tartuffe* y *Don Juan* no son válidas para nuestra argumentación por los acontecimientos en que se vieron envueltos.

...acudí a buscarlas [sus comedias] y no sólo hallé en sus impresiones que ya no eran mías las que lo fueron, pero muchas que no lo fueron impresas como mías: no contentándose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los míos, sino con achacarme los ajenos, pues sobre estar (...) las ya no mías llenas de erratas, y, por el ahorro del papel, aun no cabales (pues donde acaba el pliego acaba la jornada, y donde acaba el cuaderno acaba la comedia) hallé, ya adocenadas y ya sueltas, todas estas que no son mías, impresas en mi nombre... (Calderón, 1951: 24).

Sigue una puntual relación que comprende nada menos que cuarenta y un títulos de comedias. De lo cual se queja amargamente Calderón unas líneas más adelante: *¿... qué le importa a la República que la comedia de Juan ande en nombre de Pedro, ni que la de Pedro esté cabal o adulterada?* La situación era hartamente conocida de Calderón. Ya su hermano José había intentado ponerle remedio, editando en 1636 la *Primera Parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, en cuya dedicatoria explica las razones que le impulsaron a hacerlo:

La causa, Excelentísimo Señor, que me ha movido a haber juntado estas doce comedias de mi hermano no ha sido tanto el gusto de verlas impresas como el pesar de haber visto impresas algunas de ellas antes de ahora, por hallarlas todas erradas, mal corregidas y muchas que no son suyas en su nombre, y otras que lo son en el ajeno (...) con todo eso he querido que el que las leyere las halle cabales, enmendadas y corregidas a su gusto, pues las he dado a la estampa con ánimo sólo de que, ya que han de salir, salgan enteras, por lo menos; que si ninguno hubiera de imprimirlas, yo fuera el primero que dejara olvidarlas. (Calderón, 1951: 12).

Al año siguiente -1637- da a luz otras doce comedias en la *Segunda Parte de comedias* de su hermano, y de nuevo explica en la dedicatoria por qué lo hace: *...no pudiendo estorbar que otros las imprimiesen erradas y defectuosas, no, por lo menos, erradas.* (Calderón, 1951: 14). Este es, precisamente, el consejo que el imaginario *amigo ausente* da a don Pedro en el diálogo que reproduce el citado Prólogo de *Cuarta Parte de Comedias*:

- Pues no tiene remedio lo pasado, enmendad lo por venir. - ¿Cómo? le pregunté. Y él me respondió: - Imprimiendo vos vuestras comedias, atajaréis la sinrazón de que otros las impriman. (Calderón, 1951: 25).

Conocemos el caso del librero Miguel de Silos que para poder imprimir la *Parte VII* de las comedias de Lope tuvo que comprar los manuscritos a dos directores de compañías, Baltasar Pinedo y la viuda de Luis de Vergara. El mismo Lope cuando publicó la *Parte IX* de sus comedias se vio en la

necesidad de pedir prestadas las copias de la biblioteca de su protector el Duque de Sessa.

La publicación de las ediciones piratas era en general de una arbitrariedad y descuido lamentables. La causa, nos dice Pfandl, estaba

... no sólo en el escaso aprecio literario y bibliográfico que se hacía de las comedias (sus compradores no eran lectores sino comediantes que las adquirían como material barato de repertorio), sino también en la necesidad de publicarlas aprisa y por poco coste. Según la costumbre general del mercado, una comedia había de constar de dos pliegos, o sea de 32 páginas impresas a dos columnas; si era más larga, se acortaba implacablemente, y a veces hasta se atrevían a reducirla a la extensión de un solo pliego. Se explica así también que los textos con versos largos, que no podían imprimirse a dos columnas y ocasionaban por lo tanto pérdida de espacio, eran los más desconsideradamente sometidos a reducción. (Pfandl, 1933: 427-428).

Molière y Racine raramente se encontraron en situaciones semejantes. Como hemos visto, su teatro, afortunadamente, se editó con diligencia, adelantándose a las impresiones piratas, salvo casos contados. Y sin embargo, si retrocedemos unos cuantos años, un autor francés como Alexandre Hardy, denuncia los mismos vicios señalados por Calderón. En efecto, relacionados con Hardy existen documentos que nos permiten conocer con mayor precisión las condiciones en que un autor cedía sus derechos a una compañía de comediantes. El 9 de octubre de 1620, Hardy firma un documento notarial en el que se lee: *...ce aux conditions que le dit Sr. Hardy ne pourra faire imprimer les autres originaux des poèmes qu'il leur a vendu...* (Cit. Domínguez: 1982).

Estas breves referencias sobre aspectos sociológicos de los autores teatrales en Francia en la primera mitad del siglo XVII, de sus relaciones con los comediantes y de los avatares que sufrían los textos, nos parecen de fundamental importancia para comprender mejor en su totalidad el fenómeno del teatro en aquella época y su transmisión hasta nuestros días. Pero conviene repetir, sin embargo, que el caso de Calderón que hemos comentado, no era, ni mucho menos, el más frecuente en España. Otros comediógrafos importantes de la época tuvieron que soportar usos y abusos frudulentos cometidos con sus obras por los pillastres de turno. Atibuciones apócrifas, pseudo paternidades infundadas, anonimia inusitada, textos espurios, estragados e incompletos.

Parece difícil de admitir la existencia, a veces señalada, de verdaderos espías literarios, los llamados *poetas duendes*, que gracias a su memoria

prodigiosa, eran capaces de reconstruir una comedia después de asistir a sus representaciones. El *corpus* del teatro de Lope ha tenido que ser expurgado durante muchos años de falsas atribuciones, y, todavía hoy, pensamos que ni están todas las que son ni son todas las que están.

No escapó a la perspicacia de Menéndez Pidal la importancia de este fenómeno, al que dedica atención en su ensayo *Caracteres primordiales de la literatura española*:

... aunque parezca mentira tratándose de los tres largos actos de una comedia, se producían también casos de transmisión oral o de memoria, lo mismo que si se tratase de un breve romance. El propio Lope de Vega recordaba con terror el momento en que entre el público del teatro veía deslizarse uno de aquellos hombres de monstruosa retentiva, por el estilo de dos, apodados el Memorilla y el Gran Memoria; estos aprendían, o creían aprender, la comedia de labios de los representantes y luego la trasladaban al papel con disparates enormes. (Menéndez Pidal, 1949: I, XXXIV).

Para Pfandl resulta increíble: *Las noticias de ciertos memoriones que eran capaces de transmitir el original de un drama, sin lagunas ni faltas excesivas, después de oírlo tres o cuatro veces, apenas se ha de toma en serio, como exageración anecdótica, en la historia de esta transmisión de textos.* (Pfandl, 1933: 428).

Y sin embargo, Molière se queja también, malhumorado por tales prácticas y piraterías ...*que les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées, par de mauvais signes, qui méritent d'être bernés.* (Couton, s.d.).<sup>6</sup> Un impresor pirata de la época se alaba de la exactitud de su edición, gracias a *l'effort de la mémoire d'une personne qui en a vu plusieurs représentations.* (Couton, s.d.: II, 1087). Para justificar tales prácticas, difíciles hoy de creer, algún crítico francés apunta la posibilidad de que se tratara de los taquígrafos de la época.

Al llegar aquí, parece oportuno preguntarse qué importancia, qué valor, qué interés pueden tener las diferencias cuantitativas, las deturpaciones textuales y la frecuente diversidad de comportamiento a la hora de concebir

---

<sup>6</sup> *Les précieuses ridicules*, Préface. Se encuentran interesantes noticias sobre prácticas fraudulentas en la impresión del teatro francés de la época, en el comentario que sobre los problemas de edición de *Le malade imaginaire*, a causa de la muerte repentina de Molière, hace Georges Couton en la *Notice* que procede a su edición de *Oeuvres Complètes*, Bibl. de La Pléiade, t. II, págs. 1075-1090.

sus obras, de redactarlas y de plantearse su representación los autores franceses y españoles, diversidad que hemos tratado de poner de relieve en nuestro comentario. Desde una aduana estrictamente estético literaria, estas variantes podrían parecer irrelevantes. Aplicados los resultados del estudio de estas cuestiones a otras de tanta trascendencia como las ediciones críticas, las traducciones, versiones o adaptaciones, a la estética de la recepción y a los problemas de la representación escénica, estos datos cobran todo su sentido.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

\* BALLY (1932): *Linguistique générale et linguistique française*. París: Leroux. Págs. 40-80, especialmente párrafos 36 a 44.

\* CALDERON DE LA BARCA, Pedro (1951): *Obras completas. Dramas*. Madrid: Aguilar.

\* DOMINGUEZ, Antonio (1982): *El teatro de A. Hardy y la influencia española y barroca*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

\* HARDY, A. (1967): *Le théâtre d'Alexandre Hardy Parisien*. Ginebra: Slatkine (reimpresión). Ed. original en París: chez Quesnel, MDCXXI.

\* LARTHOMAS, P. (1965): "La langue dramatique", *Le Français dans le monde*, nº 31, pp. 17-19.

\* MENÉNDEZ PIDAL, R. (1949): *Caracteres primordiales de la literatura española*, publicado como Introducción a la *Historia General de las literaturas hispánicas*, dirigida por G. Díaz-Plaja. Barcelona: Barna. El ensayo, publicado por primera vez en francés, en 1916, fue objeto de varias reediciones, corregido y aumentado.

\* PFANDL, Ludwig (1933): *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili. (Traducción de Jorge Rubio de la primera edición alemana, 1929).

\* UBERSFELD, A. (1978): *Lire le théâtre*. París, Éditions Sociales.