

# La recepción del impreso teatral español en Francia (siglo XVII)

Christophe Couderc

Gracias al casamiento de Luis XIII con Ana de Austria en 1615 se enfrían las tensas relaciones entre las dos monarquías y se abre un periodo marcado en Francia por un potente interés hacia España, su cultura, sus costumbres, su literatura, que son expresiones de una forma de hegemonía cultural bien conocida. El fenómeno se prolongará con altibajos a lo largo del siglo XVII con, en particular, un momento de renovado interés en torno a 1660, cuando se renuevan las alianzas matrimoniales entre las dos coronas. El conocimiento del idioma, en particular entre la élite culta, pudo facilitar el contacto directo con la literatura española. Racine, de quien no se sabe que se haya inspirado en una fuente española para sus obras teatrales, adornaba su correspondencia con algunas frases en español, y tenía en su biblioteca un ejemplar de las *Novelas ejemplares* (Lanson 1896, 63) y, si damos fe a diversos testimonios, la lengua de Cervantes, en aquel entonces, se estudiaba y se practicaba, merced a distintos manuales o gramáticas<sup>1</sup>.

La bulliciosa actividad teatral en la Francia del siglo XVII no se quedó al margen de esta influencia y la huella de la literatura española en el teatro francés ha

<sup>1</sup> El manual de enseñanza del castellano más usado es la *Grammaire espagnole* de César Oudin, publicado en 1597, constantemente reeditado en las décadas siguientes, con una puesta al día (por su hijo Antoine) en 1658; otro volumen destinado al mismo uso es el *Miroir général de la grammaire en dialogues* de Ambrosio de Salazar, publicado en Rouen en 1614, con nuevas impresiones en 1615, 1622, 1623, 1627 y 1636 (Martin 1999, 278).

sido bien documentada. Recordemos, por cierto, que el conocimiento directo del teatro español representado es muy poco consistente e impreciso en la Francia del XVII. Escasean las representaciones de compañías españolas en París y los testimonios de viajeros que presenciaron funciones teatrales en España carecen de sistematicidad o de fiabilidad<sup>2</sup>. Ello significa que el conocimiento del teatro español es ante todo en Francia un conocimiento libresco, fruto de una impregnación que lo debe todo a la lectura, y casi nada al conocimiento de la práctica representativa. Estudiar la influencia del teatro español del Siglo de oro en Francia se entiende, ante todo, y con razón, como un estudio textual pero que por esa misma razón debe conectarse con la historia del libro y de su difusión dentro y fuera de España. Ahora bien, muchos estudiosos han lamentado que no se hallen identificados precisamente los canales de la difusión del teatro español (impreso) en Francia, y, más generalmente, que no dispongamos de un estudio de conjunto de la penetración y la circulación del libro español en Francia: lo recuerda por ejemplo Hautcoeur, al señalar que la difusión del libro español en Francia, evocada por todos los críticos que se interesan por los intercambios literarios entre Francia y España en el siglo XVII, solo ha dado lugar a pocos estudios específicos<sup>3</sup>. En efecto, a pesar de la boga de la estética de la recepción, y de los nutridos trabajos llevados a cabo en Francia y en España por los historiadores del libro, de la edición y de la lectura, en la línea de los famosos estudios de Chartier y Martin para Francia, de Jaime Moll y otros para España, se puede lamentar que no pocos trabajos de análisis textual, relacionados de una forma u otra con lo que podríamos llamar el comparatismo de influencias, presten poca atención a cuestiones relacionadas con la bibliografía material y el estudio de la circulación del impreso. Es esta sin embargo una condición *sine qua non* de la operación de transformación propia del proceso de reescritura o adaptación que lleva a cabo un dramaturgo francés cuando encuentra su inspiración, parcial o totalmente, en un modelo español. Tal y como nos lo recuerdan los historiadores del libro, es imprescindible tomar en cuenta la materialidad de los soportes de los textos que circulan, que son objetos, artefactos, al tiempo que (o antes que) receptáculos de un conjunto de signos. Lo ha señalado repetidas veces Roger Chartier en sus estudios de ‘movilidad textual’ y, en la misma línea, podemos referirnos aquí a Anne Cayuela, quien nos invita a interrogar «el papel del espacio material del libro antiguo en el estudio de la textualidad, con el fin de destacar el conjunto de elementos que condicionan la lectura y favorecen el acceso al sentido» (Cayuela 2012, 10).

Estudiar los soportes materiales que hicieron posible la circulación de los textos debe o debería ser el preámbulo necesario para tener una idea precisa de

<sup>2</sup> Véase una rápida síntesis en Couderc (2011), así como las interesantes reflexiones de Vuillermoz (2024).

<sup>3</sup> «La diffusion du livre espagnol en France, évoquée par tous les critiques qui s’intéressent aux échanges littéraires entre la France et l’Espagne au XVIIe siècle, n’a fait l’objet que de très rares études spécifiques» (Hautcoeur 2005, citada por Schoenecker 2017, 7).

la recepción y sobre todo de la influencia de los textos españoles en Francia en un momento en que la literatura gala recibe, asimila y transfigura con mucho dinamismo una gran variedad de aportes extranjeros. Estudiar la recepción de la literatura dramática española en Francia hace necesario por consiguiente que nos interese por la difusión y la penetración del libro español. Es lo que pondremos en las páginas que siguen. Empezaremos recordando algunas características del mundo del libro en España y especialmente las que se relacionan con el texto teatral. Esas observaciones nos permitirán, a continuación, entender mejor las dificultades que afectaron a la circulación del impreso teatral, aunque su relativa escasez en la Francia del siglo XVII se compensa con el fuerte dinamismo de las traducciones. Éstas, junto con los originales españoles disponibles en Francia, constituyen el llamado 'libro español', es decir un corpus variado donde los literatos franceses pudieron buscar su inspiración.

Ciertas características del mundo de la edición en la España de los Habsburgos se deben tener en cuenta cuando se estudia la circulación del impreso y, más exactamente, la mala difusión o, lo que es lo mismo, la mala y accidentada recepción del impreso español en Francia. La imprenta es un negocio que, como ocurre en otros sectores económicos en aquel momento en España, se enfrenta a unas cuantas limitaciones que explican en parte su escaso desarrollo. Jaime Moll apuntó los factores que explican esa situación y que retomamos a continuación<sup>4</sup>. Se sabe que el papel era de mala calidad en España, o era caro y se importaba (sobre todo de Italia), lo que suponía un encarecimiento del coste de producción, especialmente en Castilla, que hacía difícil la competitividad incluso en el mercado exterior. Por otra parte, es notable la escasa capacidad de producción de los talleres españoles. Una consecuencia, o una prueba de ello, es una práctica consistente en repartir entre varios talleres el trabajo para realizar a tiempo textos de todo tipo, sea ficcionales, de prosa o teatrales, sea de devoción. De manera más general, el sector de la imprenta carece de inversiones a la altura de lo que requieren los nuevos tiempos. Quizás la capitalidad tardía de Madrid tuvo que ver con esta falta de desarrollo del sector industrial del libro, puesto que no había imprenta en Madrid hasta que, en previsión de que la villa pasase a ser capital, se establecieron dos impresores, Alonso Gómez, que ostentó el título de impresor real, y Pierre Cosin, que colaboró con el primero. Moll recuerda que Madrid era una Corte sin imprenta, a pesar de la impulsión dada en este sentido por Felipe II con la creación de la imprenta real en 1594. En el siglo XVI la industria del libro se hallaba repartida en muchos talleres pequeños, y muy dispersos: «mientras que a principio del siglo XVI, solo en la ciudad de Venecia funcionaban 150 talleres, en toda la Península Ibérica había únicamente unos 30» (Marsá 2001, 16). En 1640 en Madrid estaban presentes tan solo diez talleres de impresores donde trabajarían unos cincuenta maestros y opera-

<sup>4</sup> Moll 2011, de donde se saca lo esencial de lo que sigue, así como de Péligré (1977), Moll (1981), Marsá (2001).

rios (Péligry 1977, 279). De esta forma no surgen en España «grandes centros impresores (como fueron, por ejemplo, Venecia o Lyon)» (Marsá 2001, 16).

Ahora bien, la estudiosa de quien son estas últimas palabras recuerda que el libro estuvo tasado desde temprano en España, con la consecuencia de que la única manera de que el negocio fuera rentable era constituir un taller grande con capacidad para imprimir importantes cantidades de páginas al día y disponer de una red de distribución de libros en las principales ciudades europeas. Esta situación obliga por ejemplo a que, después del Concilio de Trento, se deslocalizara la impresión a Lyon o Venecia, cuando las imprentas españolas no podían satisfacer la demanda<sup>5</sup>. Por fin, importa señalar, si bien no fueron exclusivas de la Península ibérica, la existencia de medidas de control y censura de los textos, empezando por la Pragmática de 1558 que organizaba la producción y la distribución de libros, y que constituyó un obstáculo para el negocio del libro<sup>6</sup>. Más generalmente, y siguiendo de nuevo aquí a Marsá, quien habla de «la doble vertiente [que] presenta la capacidad de difusión propia del libro impreso», se puede considerar que en España se tendió a conferir más importancia a la vertiente negativa: «es indudable que la concepción de la imprenta como algo negativo va a pesar mucho más que su contraria, y que la consideración de los libros impresos como material dañino para la moralidad de los súbditos se extenderá a ámbitos próximos (escaso desarrollo de la actividad lectora, insuficiente expansión de la actividad editora, etc.), lo que redundará en unas características muy típicas de la actitud de los españoles ante el libro: no conviene editar libros, no conviene comprar libros, no conviene leer libros» (Marsá 2001, 14).

A esos rasgos estructurales hay que añadir la crisis económica y algunos otros factores en que confluyen causas sistémicas y decisiones políticas, como el peso de la fiscalidad, el reparto de privilegios para imprimir cierto tipo de libros<sup>7</sup>, o decisiones reglamentarias como la que tomó la Junta de Reformación en 1625 de prohibir la edición de «libros de comedias, novelas ni otros de este género» (Moll 1974; Cayuela 1993). De todo ello salen mal paradas la impresión y la edición españolas, en beneficio de otros centros en Europa. España, incapaz de

<sup>5</sup> Es también la explicación de una de las particularidades del mercado del libro en España: se observa un alto porcentaje de libros impresos en romance, cuando en los países vecinos es al revés y los libros en latín constituyen la mayoría de los libros impresos (75% del total). En efecto, la lengua latina constituía una lengua de difusión europea en aquel momento, y cuando una obra podía alcanzar una amplia difusión se encargaba a una imprenta situada fuera de España; que fuera capaz de realizar correctamente el trabajo, a tiempo, con materiales de calidad y con una distribución comercial satisfactoria (Péligry 1977).

<sup>6</sup> Véase Simón Díaz (1983), quien cita una carta en que Pedro López de Montoya se queja de la situación: «Es increíble la dificultad con que negocian los autores de los libros, porque para que se encomienden a quien los vea pasa mil trabajos y muchos más después de haberse encomendado [...] he tenido tal experiencia de esto que estoy determinado a enviar los otros fuera de estos reinos» (Simón Díaz 1983, 105).

<sup>7</sup> Por ejemplo, los privilegios para imprimir las cartillas para la catedral de Valladolid, o las gramáticas latinas para el hospital general de Madrid, que quitaban trabajo a los impresores y libreros castellanos: véase Péligry (1977, 265-66).

competir en un mercado internacionalizado, en particular porque el latín sigue siendo una lengua común, se convierte en un mercado abierto a la penetración de casas de edición extranjeras. Mientras que los libreros y editores españoles no salen de sus fronteras, los de los principales centros europeos se aprovechan de la situación y desarrollan su actividad. La presencia de estos, a nivel europeo, en detrimento de las empresas españolas, se echa de ver muy claramente en los catálogos de fondos antiguos de las bibliotecas francesas y son datos que confirman que los textos literarios españoles; que inspiraron a los autores franceses; son mayoritariamente libros fabricados fuera de España. Para Lope de Vega por ejemplo, una mirada superficial a los catálogos ya revela la presencia masiva de libros impresos en Amberes, en Bruselas o en Lyon. Podemos concluir con Moll que «la causa que emerge de las consideraciones anteriores es la falta de un sector editorial español ambicioso, agresivo, dispuesto a aprovecharse de la eclosión cultural que ofrecía su país [...] Las consecuencias que se desprenden de ello pueden expresarse con una simple frase: España exporta obras, no libros» (Moll 2011, 134-35).

Lo que los historiadores del libro español nos indican permite entender que el teatro impreso padecía las carencias y limitaciones propias de la industria del libro español en general: sin ser productos de muy buena calidad los libros de teatro eran relativamente caros y relativamente mal distribuidos por quienes los fabricaban. En los catálogos de libreros parisinos escudriñados por Péligray (1974; Schoeneker 2017, 125) los libros españoles se ponen al final, con muy poca atención descriptiva porque son los libros de menor tamaño y de precio más bajo. Un catálogo de librero era una herramienta de comunicación comercial en que se colocaban al principio los volúmenes lujosos y caros, cosa que muy pocas veces les pasaba a los libros españoles, que por este mismo motivo aparecen al final de los catálogos, y con muy pocos detalles.

En cambio, debió de existir un mercado interior para el impreso teatral, dado el volumen relativamente alto de las tiradas que se solían hacer de las partes de comedias. Por lo menos tendería a confirmarlo el interés que ponen gradualmente los impresores y los propios poetas en difundir el texto teatral en formato de libro, sea como partes sea como sueltas, soportes estos muy frágiles y por lo tanto susceptibles de estropearse o perderse<sup>8</sup>, pero también abocados a una difusión más fácil (y de hecho encontramos en Francia muchos ejemplares de sueltas en los fondos antiguos de las bibliotecas, si bien son mayoritariamente demasiado tardíos como para poder haber sido utilizados como fuentes de adaptaciones en el siglo XVII). Por tomar solamente un ejemplo de la importancia de las tiradas, el impresor de la *Parte IV* de Lope se compromete a entregar doscientos ejemplares al librero madrileño Miguel Martínez, y este prevé venderlos en dos

<sup>8</sup> La mala calidad de los impresos teatrales es un hecho observado por todos los estudiosos del tema: «las ediciones teatrales antiguas [...] en general, pero sobre todo las sueltas, forman parte del tipo de impresos con el peor aspecto que la deficiente industria española del libro podía emitir» (Vega García-Luengos 2003, 1306).

meses y medio. De manera general, bien documentado está «el éxito editorial que ofrecen las comedias de Lope de Vega» (Moll 2011, 293) y hasta se ha formulado la hipótesis de que la importancia de la lectura de comedias editadas pudo frenar el desarrollo de la novela moderna en España (Vega García-Luengos 2003, 1312). Además de los datos contextuales generales antes recordados, algunas características son propias del texto de teatro y pueden constituir frenos a su difusión impresa. A pesar del interés económico que representó la publicación de las comedias, siguen subsistiendo a lo largo del siglo XVII dificultades, en particular en el ámbito de todo lo que se relaciona con el texto teatral como manuscrito, o ‘mercadería vendible’ (de acuerdo con la célebre fórmula de Cervantes en el *Quijote*). Son conocidas las reticencias de Calderón a la hora de publicar sus textos teatrales (motivadas en parte por la práctica de auto-reescritura), pero el propio Lope tampoco quería editar su teatro, como recuerda Jaime Moll: «Lope se preocupa de editar sus obras poéticas o en prosa, profanas o religiosas, pero no quiere publicar sus comedias. Si lo hace [...] es ante la demanda lectora que impulsa a editores a publicarlas –mejor o peor, auténticas o falsamente atribuidas– al margen de su autor. La presión de lector y el aprecio a su obra le obligan a intervenir en la edición de sus comedias» (Moll 2011, 283). Y el mismo estudioso menciona el pleito que puso Lope a Francisco de Ávila, quien había comprado por 50 reales doce comedias al autor de comedias Baltasar de Pinedo, el 31 de marzo de 1616, y que pretendía editarlas, como tenía derecho a hacerlo, y como se lo reafirmó la justicia a expensas de Lope: este (señala la sentencia citada por Moll) «no vendió las dichas comedias a los autores para que se imprimiesen, sino tan solamente para que se representasen en los teatros» (Moll 2011, 293-94).

Por ser el texto teatral un texto destinado a la representación antes que a la publicación, los complejos procesos de su difusión y los avatares que con ellos se generan a partir de una obra original nos recuerdan por lo tanto que la edición del texto de teatro supone la transformación de este. La diferencia entre texto representado y texto editado es una cuestión bien conocida y estudiada en la historia del teatro español. Como comenta Santiago Fernández Mosquera a propósito de las comedias de Calderón:

El hecho de publicar impresos con ánimo de difundir copias fidedignas – aunque no tanto, como dejan ver las investigaciones ecdóticas– de un mismo original que ha sido agotado comercialmente es un acto –voluntario o no– de reafirmación literaria y libresca que, sin oponerse frontalmente al uso escénico, sí que lo relega claramente. Imprimir el teatro, por lo tanto, es reconocerle otro estatuto, el mismo que a la postre fue el triunfador desde el siglo XVII hasta bien entrado el XX (Calderón de la Barca 2007, xiii).

Además, en el caso español, la diferencia con el texto original (el manuscrito) podía agrandarse habida cuenta del lapso de tiempo variable, pero en general importante –a la inversa de la práctica francesa–, que se interponía entre la representación y la publicación del texto de una comedia. Lope lo recuerda varias veces en sus paratextos, aludiendo a posibles correcciones o reescrituras de los

textos para su publicación<sup>9</sup>, como en el prólogo de la *Parte XVII*, cuando dice con un humor melancólico que solo publica allí comedias viejas que ya han sido agotadas en las tablas: «Demás que la mayor parte son comedias de muchos años, y que los autores que las representaron o ya no lo son por viejos, o acabaron la comedia de la vida en la tragedia de la muerte» (Vega 1621). Con el texto original, el texto representado (libremente modificable por su legítimo propietario, el autor de comedias) y el texto editado, ya tenemos por lo tanto tres versiones, o tres avatares de un texto que se va transformando –hablaremos más abajo de la traducción, que constituiría un cuarto estadio–. Y será solamente este segundo o tercer estado del texto teatral el que podrá ser manejado por los ingenios franceses en busca de fuentes de inspiración para sus propias creaciones.

Lo que se ha señalado hasta ahora permite en parte entender la relativa escasez del libro español, y por consiguiente del libro de teatro español, en el territorio galo. En efecto, los historiadores del libro que se han interesado por el tema constatan la presencia muy mesurada del libro español en el mercado francés. Aunque la observación puede sorprender, dada la importancia de la influencia de la literatura española en el teatro del ‘Grand Siècle’, y más generalmente respecto a lo que señalábamos para empezar relativo a la penetración de la cultura hispana en Francia, no nos deben engañar algunos datos que podrían dar la sensación de que los textos de teatro español circularon o fueron fácilmente accesibles en Francia. Cuando se consultan hoy en día, por ejemplo, los fondos antiguos de las bibliotecas francesas, se encuentran muchos de los textos que se han podido identificar como fuentes directas de adaptaciones teatrales francesas. En realidad, ya indicaba Lanson que no son de fiar dichos catálogos porque la mayoría de las veces la catalogación se realizó en el siglo XIX y no siempre se sabe la procedencia original de los libros antes de su llegada al depósito nacional (Lanson 1896, 65). Naturalmente hay excepciones (y sobre todo muchas lagunas en nuestra información), pero por ejemplo señaló Cioranescu que muchos de los libros españoles depositados en la reserva de la Bibliothèque Nationale de France proceden de la biblioteca de Gaston d’Orléans, a quien se puede considerar como un aficionado que disponía de una biblioteca española excepcional (Cioranescu 1983, 140). Parecidamente, un dato más cualitativo como la observación de que algunos dramaturgos multiplicaron las ocasiones de adaptar un modelo español –lo que indicaría que disponían de un acceso fácil a los textos españoles– debe también considerarse con cautela. Es el caso de Corneille, y más nítidamente de Rotrou, primer introductor en Francia de la práctica de la imitación del teatro español (a partir de 1629): para componer la docena larga de sus obras (de distintos géneros) que sacó de originales españoles, el dramaturgo de Dreux necesariamente tuvo entre manos varios tomos de Partes de Lope de Vega. Pero hasta donde se nos alcanza no se explica por qué ni cómo Rotrou pudo valerse de este filón de comedias hispanas y parece que debe considerarse como una excepción.

<sup>9</sup> Por ejemplo cuando publica *Los muertos vivos* o *El domine Lucas*: v. Couderc (2009).

En realidad, pues, como han observado muchos estudiosos, y como ya señalara Lanson, la penetración del libro español en Francia solía ser irregular e incompleta (Lanson 1896, 67). Iglesias-Diestre y Oddos (1988) intentaron reconstruir el itinerario concreto de la importación de los (pocos) libros españoles que entraban en Francia, para aclarar lo que Chevalier llamó la oscura cuestión de la difusión de la comedia en Francia<sup>10</sup>. Desgraciadamente, constatan que los archivos de la aduana no dan informaciones detalladas acerca del contenido de las balas o fardos (*balles, ballots*) en que llegaban los libros que pasaban la frontera. En su monumental tesis, resultante de un ingente trabajo de compilación y análisis de los estudios bibliográficos existentes, Aurore Schoenecker completa la evocación de la pintoresca «*route muletière d'Espagne*» (Schoenecker 2017, 106)<sup>11</sup>. Esta, terrestre, iba de Irún a Bayona y Burdeos y luego pasaba por Limoges hasta llegar a Lyon. La otra ruta era marítima y los libros eran transportados en toneles siguiendo la costa mediterránea hasta Marsella de donde iban, siempre en barco, a Lyon. En casos contados los libreros lioneses mandaban algunos ejemplares a sus colegas de París (los libros seguían viajando entonces en barco hasta Orléans y de allí cruzaban la vega de la Beauce hasta llegar a la capital). Tampoco se saca mucha información de los inventarios *post mortem* de los libreros. Los catálogos de estos últimos son fuentes más provechosas, aunque los más antiguos solo son de 1639-1640. De su examen se desprende que el libro español se difunde poquísimo en las librerías francesas –en este caso, parisinas, que son las más importantes en aquella época– Se calcula que entre 1 y 5% de los libros presentes en dichos catálogos son de autores españoles. En el catálogo de Siméon Piget, publicado en 1646, y que contiene unas 4000 referencias (una cifra muy alta), solamente 32 son libros españoles, 18 de los cuales salen de Madrid. Excepcional es el catálogo de Du Buisson de 1650 que tiene un 10% de libros hispánicos (Iglesias-Diestre y Oddos 1988, 23). Retomando y completando las conclusiones de Christian Péligrý, Schoenecker observa que «las tiendas de los libreros parisinos contenían pocos libros españoles provenientes de la Península ibérica» (Schoenecker 2017, 125) y se puede hablar de «*ínfima minoría*» si se establecen comparaciones con los libros procedentes de otros países vecinos (Iglesias-Diestre y Oddos 1988, 23).

Esas encuestas bibliográficas vienen confirmando, por otra parte, un dato que se ha señalado antes, es decir que el libro español no siempre se fabrica en España. Por ejemplo, un catálogo de 1643 contiene 92 libros de autores españoles de los que 35 vienen de Alemania, 25 de Lyon, 10 de los Países bajos, so-

<sup>10</sup> «L'obscur question de la diffusion de la *comedia* espagnole, qui arrive aux dramaturges français par d'incertains canaux» (Chevalier 1992, 380).

<sup>11</sup> La tesis (accesible en línea) fue leída en 2017 y al parecer no se va a publicar. Para realizar su estudio su autora elaboró una base de datos partiendo de la compilación de trabajos anteriores, en particular las bibliografías y los trabajos de Cioranescu, Péligrý, Roméo y de otros estudios más parciales (sobre Rouen, Lyon, etc.). De este trabajo y de algunos otros se saca lo que sigue con el fin de intentar construir una imagen sintética de la penetración en Francia del libro español.

lamente 5 de España (Iglesias-Diestre y Oddos 1988, 24). Cioranescu, autor de varios estudios de bibliografía franco-española, resumió la situación al señalar que la parte de libros españoles era mínima, por no decir inexistente, en los catálogos de libreros parisinos<sup>12</sup>, a lo que se puede añadir que «cuando libros en lengua española llegan hasta las librerías parisinas, o vienen directamente de los Países Bajos (caso más frecuente) o han sido importados de Italia o de España pasando por los libreros de Lyon o, en algunos casos, de Ruán» (Schoenecker 2017, 126)<sup>13</sup>. No se debe perder de vista, por lo tanto, que cuando se habla del libro español en Francia, este no llega necesariamente de la Península, sino que hay que tener en cuenta la dinámica actividad, para el mercado francés del libro, de centros como Lyon, Amberes, Rouen (con la presencia en esa ciudad de una comunidad española que tanta relevancia pudo haber tenido para la formación del joven Corneille o de dramaturgos como d'Ouille o su hermano Boisrobert<sup>14</sup>), o París, donde, como se ha señalado antes, se imprimían libros españoles, y ciertos libreros tenían fondos de libros españoles de indudable importancia<sup>15</sup>.

El estudio de la difusión en Francia de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega es una buena ilustración de que la circulación de los textos fue relativamente azarosa. La epístola de Lope se publica como apéndice de la tercera edición de sus *Rimas* en 1609 y luego en varias ediciones sucesivas. De esas distintas emisiones quedan ejemplares en Francia: se encuentran varios de la de 1609 en la Bibliothèque Nationale, así como en la biblioteca Mazarine –es el ejemplar utilizado por Morel-Fatio para su edición de *El arte nuevo* en el *Bulletin Hispanique* en 1901<sup>16</sup>–; de la edición de 1612 (Barcelona, Sebastián de Cormellas) también hay un ejemplar en la Bibliothèque Nationale, y uno de la de 1623 publicada en Huesca<sup>17</sup>.

Sin embargo, hay que esperar la Querella del *Cid* (nacida al calor del éxito de la representación de la obra de Corneille), a principios de 1637, para encontrar la primera referencia directa y explícita al texto de Lope, bajo la pluma de Scudéry, quien denuncia lo que considera debilidades o transgresiones insoportables en la tragicomedia de Corneille. Ahora bien, los escasos treinta versos del *Arte nuevo* (los versos 15-17 y 22-48) que menciona Scudéry serán durante años los únicos que se citen del *Arte nuevo* en Francia, como hace La Mesnardière en su *Poétique*

<sup>12</sup> «Dans les catalogues des fonds de livres dont disposaient les libraires parisiens la part réservée aux titres espagnols est minime, sinon inexistante» (Cioranescu 1983, 140).

<sup>13</sup> Y se podría añadir que en el siglo XVIII la situación es más o menos la misma, de acuerdo con las conclusiones de las encuestas de 'bibliografía comparada' de Bas Martín (2017; 2018). Sobre la importancia de Lyon, v. Péligray (1981; 1988).

<sup>14</sup> Véase Demeulenaere-Douyère (1981).

<sup>15</sup> Henri-Jean Martin, por ejemplo, menciona el caso del librero-impresor Courbé (Martin 1999, t. 1, xxx).

<sup>16</sup> *Rimas de Lope de Vega Carpio. Ahora de nuevo añadidas con el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, A. Martín, 1609.

<sup>17</sup> *Rimas de Lope de Vega, con el nuevo arte de hazer Comedias de este tiempo*, en Huesca, Pedro Bluson, 1623.

(1639). Lo mismo hace Chapelain en 1640, quien escribe en una carta de 1662 que aún no ha podido hacerse con el texto original, del que consigue solamente en 1663 (o sea más de veinte años después) una copia que le manda Carrel de Sainte-Garde, que sirve al embajador de Francia en Madrid<sup>18</sup>.

Hablando de Corneille, su relación con sus fuentes españolas proporciona indicaciones que van en la misma dirección. Ha sido bien estudiada su familiaridad con la comedia española, en particular por Liliane Picciola, quien llegó a calcular que pudo tener entre manos unas cuantas obras españolas en lengua original (Picciola 2002, 35). ¿Será por su proximidad con Rouen donde se había afincado una importante comunidad española, y donde se negociaban y se fabricaban libros? No lo sabemos a ciencia cierta, y solo se pueden hacer conjeturas; pero es evidente que Corneille, por su posición profesional en el universo de las letras o por circunstancias personales, pudo tener acceso a textos de teatro originales. Es significativo al respecto el caso de *Le menteur*, adaptación de *La verdad sospechosa*. Para escribir *Le menteur*, Corneille partió de la edición publicada a nombre de Lope de Vega (y no de Ruiz de Alarcón, su verdadero autor), en la *Parte XXII 'extravagante'* (i. e. *Parte XXII de las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio, y las mejores que hasta aora han salido*, Zaragoza, Pedro Verges, 1630), así llamada para diferenciarla de la verdadera (o 'perfecta': *Veintidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio: sacadas de sus verdaderos originales*, Madrid, por la viuda de Juan González, 1635). Los dos volúmenes tienen tan solo dos comedias en común (*La carbonera* y *Amar sin saber a quién*, ambas de Lope) y las restantes diez comedias que contienen (o sea veinte en total) son completamente distintas. Ninguna de las once comedias (restantes) de la *Parte 'perfecta'* (de la que la Bibliothèque Nationale de France conserva un ejemplar), fue adaptada en los escenarios franceses. En cambio, en la *Parte XXII 'extravagante'*, que contiene *La verdad sospechosa* (atribuida erróneamente a Lope), el mismo Corneille encontró *Amar sin saber a quién*, fuente de *La Suite du menteur*, en un evidente intento de producir una nueva comedia que tuviera tanto éxito como *Le menteur*. Un intento que fue un fracaso, pero es llamativo que Corneille no fuera a buscar mucho más lejos que en el mismo volumen que ya le había servido una vez. En los paratextos de ediciones posteriores comenta el éxito de la primera adaptación y el fracaso de la continuación (o 'secuela', diríase hoy), explicable en su opinión por la diferencia entre las dos comedias, que en efecto son bastante diferentes, y no de la misma pluma. La historia de la *Parte XXII extravagante* no para allí, puesto que D'Ouville también recurrirá a este volumen unos años más tarde. Antoine Le Métel d'Ouville, quien es considerado un escritor de segundo rango, conoció el éxito cuando tuvo la buena idea de adaptar *La dama duende* de Calderón; era la temporada de 1638, y en las siguientes D'Ouville volverá a buscar fuentes españolas con la esperanza de coincidir de nuevo con el gusto del público. Con Calderón D'Ouville descubre un nuevo filón y un tipo de comedia de capa y espada nue-

<sup>18</sup> Véanse datos más completos en Couderc (2010).

vo, y sin embargo es como si se pusiera en los pasos de Corneille cuando vuelve a buscar su inspiración en el teatro español para adaptar en 1650 la comedia de Lope *En los indicios la culpa* con el título de *Les Soupçons sur les apparences*, que lleva el subtítulo genérico muy corneliano de heroico-comedia. Además de esto D'Ouville titulará otra comedia suya *Aymer sans savoir qui*, que calca evidentemente el título de *Amar sin saber a quién*, ya imitada por Corneille, aunque en este caso la materia procede de una fuente italiana: *Hortensio* de Piccolomini.

Para terminar con Corneille y a modo de nueva ilustración de que los autores franceses manejan pocos libros españoles, notaremos que en años sucesivos a 1645, fecha de la primera edición de su *Menteur*, Corneille no parece haberse dado cuenta de que Ruiz de Alarcón es el verdadero autor de *La verdad sospechosa*. Hasta que se entera de ello, y lo escribe en el «examen» de *Le Menteur*, en la edición de 1660, donde dice que hace poco le ha llegado a las manos el volumen del mexicano, aludiendo de paso al paratexto escrito por Alarcón en que este se queja de los robos de los impresores<sup>19</sup>. La edición anterior de su comedia es de 1655, y no contiene alusión a la *parte* de Alarcón, lo que permite suponer que es solamente entre 1655 y 1660 cuando el poeta francés tiene acceso a dicha *Segunda parte*, impresa en 1634. Todo esto deja entender que la *Segunda parte* de Ruiz de Alarcón no fue fácilmente accesible, en Francia, ni siquiera para un hispanófilo como Corneille, considerado en aquel momento como el príncipe de los poetas.

Seguramente se podrían aportar más casos de coincidencias o de curiosidades de este tipo<sup>20</sup>, que confirmarían que, incluso en el microcosmos del mundo de las letras, a los poetas y dramaturgos franceses les costaba acceder, y no sabemos muy bien con qué medios, a textos españoles originales, que posiblemente se prestaban. Es lo que confirma el reducido número total de partes de comedias en las que se inspiraron los adaptadores franceses del teatro áureo (Couderc 2017). Fuera del mundillo que conformaban los escritores que, si bien disponían de pocos impresos españoles, eran capaces de leerlos, o entenderlos de manera suficiente para poder luego adaptarlos, debemos suponer que existía un círculo más amplio, el del *grand public* culto, es decir la comunidad lectora que no tenía acceso a los textos españoles en lengua original pero que en cambio disponía de un amplísimo corpus de traducciones.

Obviamente, las traducciones se deben diferenciar de los textos españoles originales, sobre todo en la perspectiva de un análisis textual comparado entre una fuente y su reescritura o reutilización. Sin embargo, las adaptaciones directas de un texto teatral español constituyen un corpus importante, pero de dimensiones finalmente reducidas –unas cuarenta obras en total en poco más de medio siglo– y es menester aprehender los textos originales y los textos espa-

<sup>19</sup> «Mais il m'est tombé depuis peu entre les mains un volume de don Juan d'Alarcon, où il prétend que cette comédie est à lui, et se plaint des imprimeurs qui l'ont fait courir sous le nom d'un autre» (Corneille 1996, 204).

<sup>20</sup> Como cuando, por ejemplo, dos autores distintos se inspiran en la misma fuente: véase Blondet (2017).

ñoses traducidos como un conjunto, en términos de materia prima para su posterior utilización en un contexto lingüístico y cultural distinto. Por esa razón los especialistas de la bibliografía material suelen designar el conjunto de esos textos (originales más traducciones) como ‘el libro hispano’ o ‘el libro español’ (en francés, sobre todo: *livre espagnol*), porque sin las traducciones (entre las que se deben contar las ediciones bilingües), no se puede apreciar correctamente la importancia de la difusión del libro español en Francia (Schoeneker 2021, 1). Christian Péligrý, quien estableció para su tesis (inédita) de 1974 un listado de 515 libros que testimonian precisamente las tendencias hispanófilas del lectorado parisino, observa por ejemplo que las traducciones constituyen una amplia mayoría del total de su corpus (320, o sea el 62 %); luego está un centenar de libros en latín (la literatura de devoción de procedencia española tiene una antigua tradición en Francia), y tan solo unas 50 ediciones en lengua española.

A principios del XVII, los lectores franceses tienen ya una antigua familiaridad con la prosa de ficción española. Se han venido traduciendo las grandes creaciones del siglo XVI, *La Celestina*, *La cárcel de amor*, los *Amadises*, *La selva de aventuras* de Contreras, *La Diana* de Montemayor (con una veintena de ediciones en francés entre 1578 y 1631 y tres traducciones), *Guzmán de Alfarache*, etc. Pero la prosa de Cervantes toma el relevo con fuerza. En 1608 Nicolas Baudouin publica una edición bilingüe de la novela intercalada *El curioso impertinente*, de que partirá Brosse en 1645 para una adaptación teatral, al parecer nunca representada, titulada *Le curieux impertinent, ou le Jaloux* (Bardon 1931, 206-07). Pero la moda arranca verdaderamente en 1614 cuando se publica la traducción por César Oudin de la primera parte de *Don Quijote*. Una publicación cuya buena acogida empuja a d’Audiguier y François de Rosset a traducir el mismo año las *Novelas ejemplares*, publicadas en España en 1613 (Hautcoeur 2002), y contribuye a asociar fuertemente España con la invención novelística (Couderc 2024). Esta fase de dinamismo de la recepción de las novelas españolas por parte de los lectores franceses, en la que influye el contexto político, prepara el terreno para la eclosión de un teatro que se nutrirá en las décadas siguientes de modelos españoles. Hasta se ha podido observar que el dinamismo del mercado del libro parisino descansa en buena parte en la muy buena acogida que se le da a la novela española, que es fundamentalmente, y sobre todo a partir de 1610, novela corta (Schoeneker 2021). Los análisis cuantitativos permiten identificar una ola de traducciones muy potente entre los años 1610 y 1630, que corresponden a un momento de marcada hispanofilia. Mientras que en la segunda mitad del siglo se multiplican las reediciones, los años de la Regencia son aquellos en que se realizan la mayoría de las traducciones nuevas. Después de un remanso, llegará otro movimiento en los años 1635-1642 en que todos se pondrán a adaptar modelos dramáticos para el teatro. Guiomar Hautcoeur, de quien retomamos esta periodización, habla así del «carácter circunstancial de las traducciones de novelas [cortas] españolas» (Hautcoeur 2002) para aludir al hecho de que la actividad traductora se relaciona con el contexto político mucho más que con una dimensión literaria o estética. En este caso, algunos de los traductores no son hispanistas sino traductores profesionales y forman par-

te del entorno de la familia real y su actividad es muy probablemente, o con seguridad, comandada con miras a exaltar lo hispánico en el marco de la alianza entre las dos coronas. Hautcoeur se refiere en su demostración a los paratextos que acompañan esas traducciones en que traductores como Vital d'Audiguier o Baudoin expresan su fidelidad a la corona, elogian a Ana de Austria, o dirigen una epístola a la reina española<sup>21</sup>.

El resultado es la presencia masiva de la literatura española, si bien en traducción, en el comercio del libro francés. La literatura española es una moda, el libro español es un negocio, y los editores franceses, sobre todo parisinos, explotan un filón que es fuente de ingresos. Habida cuenta de esta situación, cuando los dramaturgos franceses inventan comedias o tragicomedias a partir de una fuente española, esta va a ser en no pocas ocasiones una fuente novelesca. Es importante al respecto la figura de Alexandre Hardy, proveedor exclusivo de la compañía de los Comédiens du Roi, para quienes escribió una cantidad muy alta de obras, quizás 600, la gran mayoría de las cuales se ha perdido. Obligado a un ritmo muy elevado de producción, y con miras a satisfacer la demanda del público de acuerdo con las tendencias y las modas del momento, Hardy se vale de múltiples fuentes de inspiración, entre las cuales destaca la ficción española. Es el primero en aclimatar, en los años 1615-1625, la ficción española en los teatros parisinos. Saca *Cornélie*, *La belle Égyptienne* y *La Force du sang* de las homónimas *Novelas ejemplares*, mientras que las fuentes de *Frégonde*, *Le frère indiscret* (perdida) y *Félimène* están en Ágreda y Vargas y en *La Diana* de Montemayor (Martinenche 1900, 51-2). Otros dramaturgos lo imitarán en su inspiración cervantina, como Guérin de Bouscal, en colaboración con Beys, quien adapta *El amante liberal* para el teatro en 1637, el mismo año en que se representa otra adaptación de la misma fuente realizada por Scudéry. Hacia 1615, Hardy saca de un episodio de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega la trama de *Luçrèce ou l'adultère puni*. No imita el original español, sino que parte de la versión francesa (abreviada) publicada en 1614 por Vital d'Audiguier, *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise*. Esta traducción es un acontecimiento de cierta trascendencia, no solo en Francia sino también a nivel europeo, pues, como han señalado Samson y Thacker, si bien hoy la prosa de Lope es el género menos considerado de su inmensa producción, su *Peregrino* fue muy importante en términos de difusión al ser la primera obra suya traducida en francés y en inglés (en 1621) (Samson y Thacker 2008, 229-30). En el caso francés, Rotrou, con *La Céliane* (hacia 1630-1633) y muy poco después Charles de Beys en *L'Hôpital des fous* (representada en 1634), imitaron a su vez *El peregrino* o, más que probablemente, la versión francesa de Vital.

Además, d'Audiguier puso al frente de su traducción de *El peregrino* un prólogo que muy probablemente fue decisivo para la construcción en Francia de

<sup>21</sup> «Si le peu d'informations biographiques dont nous disposons ne peut nous renseigner sur les engagements politiques de ces auteurs presque oubliés, les stratégies qu'ils adoptent dans leurs épîtres dédicatoires révèlent à bien des égards une attitude fidéiste à l'égard de la monarchie» (Hautcoeur 2002).

cierta imagen de autor de Lope como escritor irregular e inculto, en un juicio de valor que, como observó Tropé, llegó a englobar a todos los literatos españoles: «este prólogo de d'Audiguier contribuye a difundir de manera muy temprana entre los lectores franceses varias opiniones negativas: primero sobre el propio Lope de Vega, segundo sobre la literatura española, y tercero, sobre los propios españoles y hasta sobre el propio idioma» (Tropé 2010, 3). En el terreno abonado de un panorama textual español entonces exclusivamente constituido por relatos de ficción en prosa, este paratexto difunde ciertas ideas que asociarán duraderamente la literatura española con la novela antes que con el teatro. Como hemos intentado mostrar en un trabajo anterior, el contexto particular de las polémicas francesas en torno a la estética teatral va a favorecer la idea según la cual los españoles, mediante una simplificación evidentemente abusiva, no discriminan entre la novela y el teatro –cuando en realidad es el campo literario francés el responsable de dicha indiscriminación o porosidad entre la ficción en prosa y el drama– (Couderc 2020). En el contexto de la polémica entre regulares e irregulares en torno a la *tragi-comédie*, que es un debate específicamente francés, Lope, en particular, es víctima de un malentendido por partida doble. Es víctima, por un lado, de una sorprendente amalgama con Cervantes, que se va elaborando en particular en unos cuantos paratextos publicados al frente de traducciones de novelas españolas. Y el Fénix es víctima también de un silogismo implícito, ya que se le identifica como autor de novelas, bizantinas (*El peregrino*) o pastoriles (*La Arcadia*, traducida por Lancelot en 1622), antes que como dramaturgo; ahora bien, la tragicomedia irregular tiene el defecto fundamental, a ojos de sus detractores, de ser novela disfrazada de obra dramática, antes que verdadera mimesis propiamente teatral. El resultado será, por lo tanto, muy lógicamente, la descalificación del conjunto de la producción teatral del Fénix como irregular, y con él, de todo el teatro español.

Así las cosas, la predominancia del relato en prosa en el ‘libro hispano’, y, sobre todo, en las traducciones, contribuye a que se vea desde Francia a la literatura española como un repertorio de temas, de motivos, como una cantera de donde sacar abundantes materiales para alimentar la *inventio* de nuevas obras teatrales. Ello no impide que el teatro francés haya sido permeable a la influencia española, pero sí pudo orientarla o limitarla para darle ciertas inflexiones de tipo estético.

El paso del texto teatral español a sus adaptaciones en los escenarios franceses es una ilustración interesante de lo que Chartier llama la movilidad textual. En los estudios que Chartier dedicó al tema<sup>22</sup>, el paso del manuscrito al libro impreso es una de las tres modalidades de transformación o migración (para retomar el léxico que emplea el estudioso). La segunda modalidad es la puesta en escena de un texto, su acceso a la categoría de soporte de una representación; la

<sup>22</sup> Véase en particular sus trabajos en torno a las ‘migraciones’ emprendidas por la historia de Cardenio que, presente en el *Quijote*, se halla transformada en obras teatrales: en Inglaterra por Fletcher y Shakespeare, en España por Guillén de Castro, en Francia por Pichou (Chartier 2012, 393).

tercera es la traducción. Hemos intentado mostrar que en el caso de la literatura española áurea y de su difusión, el texto teatral es marcadamente inestable, desde su devenir como texto representable –libremente modificado por el autor de comedias– hasta la forma en que llega a las manos de los dramaturgos franceses que lo toman como modelo o materia para imitar. Sea lo que fuere, en lugar de la perspectiva comparatista clásica que busca medir la influencia de la literatura española en otra literatura nacional, en este caso la dramática francesa, será seguramente más pertinente aprehender la circulación de los textos en términos de movilidad textual. La azarosa y accidentada circulación de los impresos españoles en Francia, su presencia limitada, la superposición o la combinación de diversos textos, o diversas versiones de un texto, las dudas que en general no se despejan a la hora de saber qué texto tuvo realmente entre manos un dramaturgo determinado cuando se ponía a componer su propia obra, todas estas preguntas quitan consistencia a la idea de que se puedan confrontar dos grandes bloques de textos literarios, con su identidad respectiva bien definida y fragilizan los intentos de identificar grandes tendencias artísticas que unificarían los intentos muchas veces dispersos de reescritura o de imitación de una fuente española. Los textos pasan por distintos estados, distintos avatares, que dificultan de raíz la comparación entre objetos bien definidos, ideados como dos sustancias que serían imagen o expresión de una comunidad nacional. Más exacto parece considerar que participan de una hibridación o de un mestizaje, en el marco de un proceso que además, en el caso de los textos teatrales, tiene como única ambición gustar al público que asiste a su representación.

#### Referencias bibliográficas

- Bardon, Maurice. 1931. «*Don Quichotte*» en *France au XVIIe et au XVIIIe siècle. 1605-1815*. Paris: Champion.
- Bas Martín, Nicolás. 2017. “Así nos vieron; libros españoles en la Europa del siglo XVIII (París y Londres)”. En *Del autor al lector: el comercio y distribución del libro medieval y moderno*, ed. Manuel José Pedraza Gracia, 111-43. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Bas Martín, Nicolás. 2018. *Spanish books in the Europe of the Enlightenment (Paris and London): a view from abroad*. Leiden: Brill.
- Blondet, Sandrine. 2017. *Les Pièces rivales des répertoires de l’Hôtel de Bourgogne, du Théâtre du Marais et de l’Illustre Théâtre. Deux décennies de concurrence théâtrale parisienne (1629-1647)*. Paris: Champion.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2007. *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Biblioteca Castro.
- Cayuela, Anne. 1993. “La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla”. *Mélanges de la Casa de Velazquez*, XXIX, 2: 51-78.
- Cayuela, Anne, ed. 2012. *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Chartier, Roger. 2012. “Postfacio. Editar en el siglo de oro, editar el siglo de oro. Una silva de varia lección”. En *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. Anne Cayuela, 387-96. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Chevalier, Maxime. 1992. [reseña a Iglesias-Diestre 1988.] *Bulletin hispanique*, 94, 1: 380-81.
- Cioranescu, Alexandre. 1983. *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Droz: Genève.
- Corneille, Pierre. 1996. *Théâtre complet*, vol. II, ed. Liliane Picciola. Paris: Garnier.
- Couderc, Christophe. 2009. "El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las partes de comedias". En *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, eds. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, 119-33. Madrid: Casa de Velázquez.
- Couderc, Christophe. 2010. "El 'Arte nuevo' en Francia". En *El 'Arte nuevo de hacer comedias' en su contexto europeo. Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, 113-27. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Couderc, Christophe. 2011. "Transferencias culturales: el teatro en España y en Francia en el siglo XVII (mito y realidades de una influencia)". *Revista de Lenguas Modernas*, 14: 113-35.
- Couderc, Christophe. 2017. "Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII". *Anuario Lope de Vega*, 23: 78-103.
- Couderc, Christophe. 2020 "Sobre el papel de Lope de Vega en la construcción del relato nacional del clasicismo francés". En *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, eds. Fausta Antonucci y Salomé Vuelta García, 23-39. Firenze: Firenze University Press.
- Couderc, Christophe. 2024. "Le topos de l'*inventio* espagnole dans la France du XVIIe siècle". *Crisol*, 36: 1-19.
- Demeulenaere-Douyère, Christiane. 1981. "Les Espagnols et la société rouennaise au XVIe siècle". *Études normandes*, 30, 3: 65-83.
- Hautcoeur, Guiomar. 2002. "Jeu des contrats et réception: le cas de la nouvelle espagnole en France au XVIIe siècle". En *Littératures sous contrat*, ed. Emmanuel Bouju. Rennes: Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.33147>.
- Hautcoeur, Guiomar. 2005. *Parentés franco-espagnoles au XVIIe siècle. La nouvelle de Cervantès à Challe*. Paris: Champion.
- Iglesias-Diestre, Antonio, y Jean-Paul Oddos, eds. 1988. *Patrimoine des Bibliothèques de France*. Vol. IV. *Deux siècles espagnols. Catalogue des livres espagnols des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque Municipale de Troyes*. Bordeaux: Société des Bibliophiles de Guyenne.
- Lanson, Gustave. 1896. "Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVIIe siècle (1600-1660)". *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1: 45-70.
- Marsá Vila, María. 2001. *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Martin, Henri-Jean. 1999. *Livre, pouvoir et société à Paris au XVIIe siècle: 1598-1701*. Genève: Droz.
- Martinenche, Ernest. 1900. *La Comedia en France de Hardy à Racine*. Paris: Hachette.
- Moll, Jaime. 1974. "Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla (1625-1634)". *Boletín de la Real Academia Española*, LIV: 97-103.
- Moll, Jaime. 1981. "Valoración de la industria editorial española del siglo XVI". En *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, colloque de la casa de Velázquez, 79-84. Paris: CNRS.
- Moll, Jaime. 2011. *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.

- Moreno Garbayo, Justa. 1999. *La imprenta en Madrid (1626-1650)*. Madrid: Arco/Libros.
- Péligrý, Christian. 1974. *La pénétration du livre espagnol à Paris dans la première moitié du XVIIe siècle (1598-1661)*. Thèse d'École des Chartes.
- Péligrý, Christian. 1975. "L'accueil réservé au livre espagnol par les traducteurs parisiens dans la première moitié du XVIIe siècle (1598-1661)". *Mélanges de la casa de Velázquez*, XI: 163-76.
- Péligrý, Christian. 1977. "Les difficultés de l'édition castillane au XVIIe siècle, à travers un document de l'époque". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XIII: 257-84.
- Péligrý, Christian. 1981. "Les éditeurs lyonnais et le marché espagnol aux XVIe et XVIIe siècles". En *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, colloque de la casa de Velázquez, 85-93. Paris: CNRS.
- Picciola, Liliane. 2002. *Corneille et la dramaturgie espagnole*. Tübingen: Narr.
- Samson, Alexander y Jonathan Thacker. 2008. *A companion to Lope de Vega*. Woodbridge: Tamesis.
- Shoenecker, Aurore. 2017. *Les traductions françaises de l'espagnol et le marché du livre (1600-1660): enquête sur une pratique d'écriture*, Tesis de doctorado. Paris: ENS/PSL.
- Shoenecker, Aurore. 2021. "Un aspect pionnier de la librairie parisienne au premier XVIIe siècle: la nouveauté littéraire à la mode d'Espagne chez Toussaint du Bray". *Le Verger-bouquet*, XXI: 1-19.
- Simón Díaz, José. 1983. *El libro español antiguo: análisis de su estructura*. Kassel: Reichenberger.
- Tropé, Hélène. 2010. "La recepción en Francia de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega". En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, eds. Pierre Civil y Françoise Crémoux, vol. 2. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert ([CD-ROM]).
- Vega Carpio, Lope de. 1621. *Parte XVII de las comedias*, Prólogo, ed. Juan Antonio Martínez Berbel: <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=296>
- Vega García-Luengos, Germán. 2003. "La transmisión del teatro en el siglo XVII". En *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, vol. 1, 1290-320. Madrid: Gredos.
- Vuillermoz, Marc. 2024. "Le théâtre espagnol du Siècle d'or vu par les voyageurs français". *Crisol*, 36. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/749/832>