

Peor está que estaba de Calderón y *Don César Ursin de Lesage*: un análisis comparativo¹

Sara Pezzini

En el marco de la larga historia de las conexiones entre el teatro español y el francés –una relación que acaparó la atención del público y alimentó el debate crítico y teórico en Francia durante buena parte del siglo XVII, como tendré ocasión de señalar más adelante– la obra de inspiración española de Alain René Lesage puede considerarse, ya en los primeros años del siglo XVIII, como una especie de epílogo de ese denso diálogo teatral transpirenaico. El corpus dramático español del prolífico dramaturgo francés consta, de hecho, de cuatro obras. Las dos primeras, concebidas para la lectura, se publicaron en el año 1700, dentro del volumen *Théâtre espagnol: Le traître puni y Don Félix de Mendocce*, traducciones en prosa de piezas de Rojas Zorrilla (*La traición busca el castigo*) y Lope de Vega (*Guardar y guardarse*), respectivamente². Se trata, como señala Kamina (1969, 305), del primer intento de Lesage como hombre de teatro y del primer paso en su acercamiento al mundo dramático español. Pocos años más tarde, Lesage llevará a escena en el *Théâtre français* otras dos adaptaciones del repertorio áureo: *Le point d'honneur*, basada en *No hay amigo para amigo* de Ro-

¹ Este trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2022 -Prot. 2022SA97FP *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, financiado por el MUR y la Unión europea, y dirigido por Fausta Antonucci.

² Lesage 1700. Cfr. Spaziani (1957, 13-45) y Kamina (1969, 305-19).

Sara Pezzini, Roma Tre University, Italy, sara.pezzini@uniroma3.it, 0000-0001-6335-359X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Sara Pezzini, *Peor está que estaba de Calderón y Don César Ursin de Lesage: un análisis comparativo*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.22, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 249-261, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

jas Zorrilla, estrenada en 1702³, y *César Ursin*, versión de *Peor está que estaba* de Calderón, representada en 1707⁴, optando nuevamente por la prosa.

En las páginas que siguen me centraré en esta última obra, que cierra la etapa hispánica del dramaturgo, con el fin de analizar cómo Lesage acomoda la comedia calderoniana a sus propios intereses escénicos e intenta ajustarla a los gustos y expectativas del público francés.

A modo de introducción, conviene recordar que la prolongada fortuna europea de esta ágil y eficaz comedia de enredo, escrita por Calderón entre finales de 1629 y principios de 1630⁵, ha sido estudiada por Monica Pavesio (1998) y Salomé Vuelta García (2002 y 2004), quienes han reconstruido su recepción en Francia y en Italia, respectivamente, a lo largo del siglo XVII. Por mi parte, y a partir de mi reciente labor como editora de la obra (Calderón 2024), propongo completar esa extensa cadena que conforma la historia de la recepción de *Peor está que estaba*, añadiendo su último eslabón: el eslabón dieciochesco y neoclásico representado por el *César Ursin* de Lesage. En un primer momento, examinaré las estrategias de apropiación del texto español empleadas por el dramaturgo en el marco de su producción vinculada al teatro español. Este análisis permitirá esbozar algunas reflexiones sobre el modo en que esta adaptación se inserta en el contexto más amplio de la recepción y transformación de la comedia calderoniana en Europa.

1. *César Ursin* entre traducción y adaptación de Calderón

Como mencionaba, el interés teatral de Lesage por España –teatral, conviene precisarlo, dado que también manifestó un notable interés como narrador, aspecto que no trataré aquí⁶– se concentra y se limita a la primera década del siglo XVIII, y consta de dos tiempos: el primero (el volumen *Théâtre espagnol* que nombraba antes) es un tiempo teórico, no solo porque las primeras obras traducidas se quedan en el papel, y no se representan, sino también porque Lesage pone por escrito su «dessin» –así lo denomina él mismo–, su proyecto, su postura de dramaturgo frente a los textos teatrales que provienen de España en el prefacio que acompaña dicho volumen. Partamos, por lo tanto, por definir el *César*

³ En cinco actos. Esta versión no se ha conservado. Disponemos, sin embargo, de la versión en tres actos que Lesage reelabora años después, cambiándole también el título (*L'Arbitre des différends*). Ver Spaziani (1957, 37).

⁴ En la representación de 1707, junto a la comedia en cinco actos, se presentó también una breve pieza de un solo acto titulada *Crispín rival de son maître* (Spaziani 1957, 34).

⁵ La comedia se publica en la *Primera parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca [...] que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel* (1636). Sobre la fecha de composición de la comedia ver «Introducción» en Calderón (2024, 7-8).

⁶ A título informativo, vale la pena recordar que, el mismo año en que lleva a escena *César Ursin*, Lesage publica la novela *Le diable boîteux*, una adaptación de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara. Algunos años más tarde, entre 1715 y 1735, publica por entregas una novela en seis volúmenes titulada *Gil Blas de Santillane*. La fuente de esta novela picaresca es más incierta, aunque Voltaire sostenía —mucho tiempo después y no sin cierta malicia— que Lesage se había inspirado en el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel (Garguilo 1991, 221-29).

Ursin de Lesage, que pertenece en cambio al segundo tiempo, cuando Lesage adapta con vistas a la representación, cotejando la teoría con la práctica y confrontando el texto español con su resultado francés a través de algunos ejemplos.

Sin duda, *César Ursin* representa la puesta en práctica de varios de los principios formulados anteriormente. En esta obra, por ejemplo, Lesage no disfraza a sus personajes «a la francesa»⁷, fiel a lo que había postulado en el prefacio, y conserva tanto los nombres originales⁸ como la ambientación italiana elegida por Calderón, situando la acción en la ciudad de Gaeta. Asimismo, en lo que respecta al estilo, el autor aplica a la última pieza de su repertorio español las consideraciones formuladas en 1700, cuando afirmaba que había evitado traducir literalmente para no reproducir la «façon de parler» de los españoles, refiriéndose a la complejidad lingüística, sintáctica y léxica del texto original, así como a los efectos dramáticos — gestos enfáticos y jactanciosos — que los acompañan y que no habrían sido del gusto de su público⁹. De hecho, el texto del *César Ursin* aparece cuidadosamente depurado de las que Lesage juzga como figuras y construcciones exageradas, típicas del estilo de sus antecedentes españoles. Ofrezco un ejemplo de este ejercicio de depuración: el pasaje en que el dramaturgo francés reduce la larga réplica con que el Gobernador de *Peor está que estaba*, al comienzo de la comedia, lamentaba la dificultad de un padre en defender el honor de la familia:

GOBERNADOR

¿Qué perdido caminante
en noche oscura llegó
donde a un pasajero vieses
robado, que no temiese?
¿Qué marinero tocó
el golfo, donde ignorado
está el escollo cruel,
sepulcro de otro bajel,
que no quedase admirado?
¿Qué animoso cazador
encontró a la luz primera

LE GOUVERNEUR, *seul*

Oh! qu'une fille à qui la nature a donné un penchant trop tendre, est d'une garde pénible!
Dans quel *péril* elle jette l'honneur d'un père!

Lesage 1987, 11: I, escena II; la cursiva en la intervención es mía

⁷ «J'ai n'ay pas travesti mes acteurs à la française, [...]. J'en ai fait des Rodrigues et des D. Diegue qu'on reconnoitra toujours à leur manière de penser et de parler, pour être nez sous un autre ciel que le nôtre» (*Préface* en Lesage 1700 s.n.).

⁸ Incluso conserva el nombre del gracioso español, Camacho, que es Gamache en *César Ursin*. Las variaciones son mínimas: el gobernador, que se llama Don Juan de Aragón en *Peor está que estaba*, por ejemplo, es Don Fernando de Aragón, en Lesage. Probablemente, como sugiere Sylvie Thuret (2009, 606), este cambio se hace para evitar la confusión con Don Juan, el segundo galán de la comedia.

⁹ «Je ne me suis pas fait une religion de traduire à la lettre; les espagnols ont de façons de parler que l'on ne me blâmera pas d'avoir changées» (*Préface* en Lesage 1700 s.n.). Es interesante notar que, según el dramaturgo, estos elementos (es decir, «figures outrées», «mouvemens [sic] rodомonts») «ne laissent pas véritablement d'avoir de la grandeur et de la force» y, sin embargo, «sont trop opposés à nos usages, pour pouvoir être goûtés des François» (*Préface* en Lesage 1700 s.n.).

muerto a manos de una fiera,
 que no tuviese temor?
 Yo, pues, en este papel,
 caminante, he descubierto
 dónde está el riesgo más cierto;
 marinero, he visto en él
 el bajío y, cazador,
 en él he visto la fiera
 que darne la muerte espera,
 porque al fin es el honor,
 para quien su riesgo advierte,
 caza, camino y bajel,
 y están opuestos a él
 escollo, *peligro* y muerte.
Peor está que estaba, vv. 80-104, cursiva mía¹⁰

Los más de 20 versos de Calderón, un elaborado pasaje lírico en que el dramaturgo español recurre a los elementos más representativos del lenguaje barroco (estructura correlativa, paralelismos, tres preguntas retóricas, metáforas, recolección final en forma de quiasmo –*escollo, peligro, muerte...*), se reducen a tres líneas en Lesage. Aun así, es interesante notar que el término *peligro* empleado por Calderón vuelve a aparecer en la versión francesa, *péril*. En este caso, pues, el resultado de Lesage es muy distinto respecto al texto de partida, pero este, a fin de cuentas, es bien reconocible.

En otros momentos la postura del dramaturgo francés es muy fiel al texto fuente, como en el caso de un breve intercambio entre el gracioso y la criada en que la comicidad verbal va de la mano de una gestualidad primaria y vulgar que Lesage reproduce literalmente, y que incluso explica de manera didáctica en la acotación que acompaña la versión escrita del texto:

(*Dale una higa*)

Peor está que estaba, acot. v. 1388

(*Pendant que D. César lit la lettre, Gamache s'approche de Célie en lui montrant le pouce entre l'index et le doigt du milieu, ce qu'on appelle en Espagne: dar una higa.*)

Lesage 1987, 47: IV, escena II

A lo largo de *César Ursin*, además, hay ejemplos que muestran la voluntad de Lesage de adaptar a su lengua la expresión, o el juego o la frase del original. Comparemos, por ejemplo, la réplica con efecto cómico pronunciada por la criada que comenta la manera de hablar de Flérida/Fléride, la joven que acaba de llegar a casa de la protagonista para pedirle su protección:

¹⁰ Los vv. de la comedia se extraen siempre de Calderón (2024).

CELIA
(Bachillera es la señora).

Peor está que estaba, v. 261

CÉLIE *bas, à Lisarde*
La Signora n'est pas mal-adroite.

[..]

CÉLIE *à part*
Nous allons aparemment entendre l'histoire
d'une vertu persécutée.

[...]

CÉLIE
La pauvre enfant!

[...]

CÉLIE
Aye, aye, aye!

Lesage 1987, 15-16: I, escena VI

En este aparte, la criada de la comedia de Calderón busca la complicidad del público para comentar, con ironía, la dificultad retórica con la que Flérída ha iniciado su intervención, marcada por un lenguaje culto y artificioso¹¹. Por su parte, la *serveuse* de Lesage, en el primer aparte que he transcrito, expresa admiración por el preciosismo y la elegancia del discurso de Flérída, al tiempo que conserva el tono irónico ya presente en Calderón. A partir de este punto, Lesage amplía el recurso calderoniano, al introducir nuevos apartes e intervenciones de tono irónico a cargo de la criada, que no figuran en el original español, en el que Flérída monopoliza la palabra de forma ininterrumpida durante casi doscientos versos. Si en los ejemplos anteriores se trataba, en primer lugar, de depurar el texto de partida, luego de conservarlo literalmente, en este tercer caso Lesage opta por introducir unos añadidos que permiten aliviar el estatismo de una larga escena en que la acción se detiene. Más en general, como también ha señalado Kamina (1969, 313), la tendencia a descomponer en réplicas cortas los largos soliloquios de Calderón es un recurso recurrente y necesario para poder presentar la comedia ante el público francés.

Estos pocos ejemplos, que ilustran algunas de las estrategias de adaptación empleadas por Lesage (a saber, depuración, conservación y adición) permiten clasificar *César Ursin*, siguiendo la tipología de Santoyo, como una refundición-adaptación, dado que su objetivo es 'naturalizar' la obra teatral en una nueva cultura meta, buscando lograr un «efecto equivalente» (Santoyo 1989,

¹¹ La dificultad del discurso de Flérída, cargado de referencias cultas que resultan incomprensibles para parte del público, cumple en su contexto la función de un recurso cómico asociado al humor verbal (cfr. Pezzini 2025, 471-73).

104). En este sentido, como afirma Pavesio (2000, 55), Lesage se revela como un «illuminate conoscitore del teatro spagnolo» ya que, si bien sus imitaciones no pueden considerarse aún traducciones en el sentido moderno, en su labor se aprecia un esfuerzo por conservar la esencia del texto original. A este resultado contribuye sin duda no solo la competencia dramática de Lesage, sino también su conocimiento del idioma, ya que sabemos que el dramaturgo francés fue alentado por su protector, el abad de Lyon, a aprender español (Spaziani 1957, 13).

2. Estructura y tratamiento del enredo

No obstante, las modificaciones introducidas por Lesage no son pocas y, más aún, parecen afectar de manera significativa tanto la estructura como, especialmente, el sentido de la adaptación en relación con el original. Cabe recordar que Lesage abre el prefacio de 1700 con un elogio enfático del teatro francés, un teatro que, a su juicio, ha alcanzado nada menos que la *perfección* en lo que respecta a la pureza de las costumbres, la cortesía, la suavidad y la belleza de la elocución¹². Se trataría, por tanto, de un teatro que, por entonces, se consideraba tan impecable que apenas dejaría espacio para la competencia de otras tradiciones escénicas. Sin embargo, aquello que, según el dramaturgo, aún requiere mejora es un aspecto clave del arte dramático: la construcción de la intriga. En su opinión, el teatro francés adolece en este punto de una *sequedad asombrosa*¹³. Los dramaturgos españoles en cambio, según Lesage, destacan como verdaderos maestros en el arte de concebir y manejar con destreza la trama¹⁴. A este elogio sigue la invitación a imitarlos «en ce qu'ils ont de brillant et d'ingénieux» para avanzar en el camino de la perfección¹⁵.

Este juicio positivo sobre las prácticas dramáticas que provienen de España, y especialmente sobre la maestría que los autores áureos muestran a la hora de construir intrigas, cobra especial relevancia cuando observamos cómo Lesage enfrenta el enredo de *Peor está que estaba*. En este texto, de hecho, el dramaturgo francés se encuentra ante una trama saturada de equívocos, lances, coincidencias y peripecias cómicas, que son ingredientes temáticos esenciales del género de capa y espada y que en la obra de Calderón alcanzan una de sus

¹² «Tout le monde doit convenir que le Théâtre François est parvenu pour la pureté des mœurs, á un point de perfection inconnue aux autres Nations; on n'y peut rien ajouter touchant la politesse, la douceur et les beautés de l'élocution...». (*Préface* en Lesage 1700, s. n.)

¹³ «Il faut avouer aussi qu'on y voit [dans le théâtre français] une sécheresse d'intrigue étonnante; et je ne comprends pas pourquoi avec toute la délicatesse et tout le bon goût que nous avons, nos auteurs, et les meilleurs même, ont négligé ce qui sans contestations doit être réputé l'âme et le principal fondement de toute l'action dramatique» (*Préface* en Lesage 1700, s. n., cursiva mía).

¹⁴ «Je ne craindrai point d'avancer que les Espagnols en ont mieux jugé que nous, et qu'ils sont nos maître à imaginer et à bien conduire une intrigue» (*Préface* en Lesage 1700, s. n.).

¹⁵ «et par ce moyen rendre nos pièces de théâtre plus parfaites, en ajoutant les beautés qui nous manquent, à celles que nous possédons déjà» (*Préface* en Lesage 1700, s. n.).

realizaciones más destacadas. Si bien en su teoría Lesage defiende la conservación de ciertos elementos dramáticos frente a la ‘sequedad’ del modelo clásico, el enredo de *Peor está* se le presenta como un desafío considerable. Ante ello, y con el fin de evitar una ruptura inconciliable con el gusto y las expectativas del público francés, opta por incluir en su *César Ursin* solo una fracción de los incidentes que animan el original calderoniano.

Vale la pena recordar, en este punto, el notable interés que había suscitado el teatro español en tierras francesas entre los años 1630 y 1685, con su apogeo en las décadas de 1640 y 1650, lo que había dado lugar a una imitación masiva de dicho modelo (Pavesio 2000, 7-31; Couderc 2012; Couderc 2020). Como observa Couderc (2020, 24) a partir de varios ejemplos, a la considerable influencia cuantitativa del teatro español en Francia le correspondió, paradójicamente, un discurso teórico muy crítico hacia este mismo repertorio, en particular hacia la figura de Lope de Vega. Frente al fervor del público francés por las obras españolas y ante la posición crítica que se adoptó sobre las mismas, es interesante constatar la posición del Lesage teórico a principios del siglo XVIII, es decir, una vez superada aquella moda y asentado con firmeza el modelo neoclásico. Para Lesage es necesario encontrar un *milieu* –el justo medio de raíz horaciana, acorde con el gusto clásico– entre la *liberté* española y la *sévérité* de la tradición francesa (*Préface* en Lesage, s. n.). Sin embargo, en el terreno de la práctica, y volviendo a nuestro *César Ursin*, las cosas son bastante distintas.

Resulta particularmente revelador observar los filtros que Lesage aplica al seleccionar y modificar los incidentes que estructuran y dinamizan el original calderoniano. De los tres lances principales que Calderón situaba en posiciones privilegiadas –es decir, en correspondencia con los finales de cada una de las tres jornadas–, Lesage conserva solo el primero, que en *César Ursin* se ubica al final del segundo de los cinco actos, ocupando así una posición central en la estructura del enredo. Se trata de la escena en que la protagonista femenina, Lisarda, acude tapada a visitar a César, escondido en una quinta. El motivo de la dama tapada, por tanto, «esencia del drama español», que, como señala Couderc en otro estudio (1998, 130-31), había influido decisivamente en los criterios de selección de los dramaturgos franceses a lo largo del siglo XVII, continúa ejerciendo su poder de atracción sobre Lesage.

Ahora bien, este lance pone en marcha el enredo, ya que da lugar al arresto del caballero César por parte del padre de la dama y a la confusión de identidad Fléride-Lisarde. Si bien conserva este primer lance, los numerosos ajustes realizados por Lesage –antes y después del incidente– cambian nuestra percepción del personaje. Su efecto es suprimir o suavizar los elementos que en *Peor está que estaba* servían para ridiculizar al personaje de Ursino, es decir, uno de los aspectos esenciales de la comicidad de la comedia calderoniana (Pezzini 2025, 466-69). En ella, el protagonista masculino, un caballero que abandona a su primer amor y que intenta hacer lo mismo con el segundo, viola los códigos sociales establecidos y comete una serie de errores que provocan la risa del espectador. Este aspecto está cuidadosamente corregido en la comedia de Lesage, donde Ursin, tanto por sus acciones como por sus

palabras, deja de ser el personaje ridículo que era en Calderón. El proceso de saneamiento a favor del protagonista, cuyo nombre da título a la obra, afecta también a los demás personajes masculinos, que en Calderón recibían un tratamiento similar. Y no solo porque, a partir del título, *César Ursin*, el dramaturgo francés parece darle al personaje un protagonismo que se aleja del original, sino sobre todo porque la generalización del agente cómico, como la llama Arellano (1998) –es decir, el hecho de que el papel risible no sea exclusivo del gracioso, sino que también afecte a los personajes nobles, como caballeros, damas y, en este caso, también a un gobernador, guardián del honor de su hija– resulta inaceptable para Lesage.

Por ello, disiento de la lectura feminista de la pieza francesa propuesta por Sylvie Thuret (2012, 31-2), según la cual *César Ursin* se caracterizaría por una agresividad de los roles femeninos hacia los roles masculinos, los cuales, debido a esta tensión, se verían incluso amenazados de «aniquilación». En otras palabras, César y los demás personajes masculinos serían personajes degradados en comparación con sus antecesores españoles, mientras que los personajes femeninos adquirirían un protagonismo reforzado con respecto al original.

Por el contrario, al comparar la obra de Calderón con la de Lesage, está claro que el dramaturgo francés –que, como decía, comprende los matices del texto español– hace precisamente lo opuesto. Está muy atento a restituir el decoro a los personajes masculinos, y especialmente a César, allí donde Calderón se había tomado la libertad de retirarlo con fines cómicos. De este modo se entiende no solo la supresión completa del tercer y último lance –que en Calderón precedía el desenlace de la comedia– sino también el importante ajuste que se aplica al segundo lance. Frente al incidente que concluye la segunda jornada de *Peor está que estaba*, en que el César español se muestra muy ridículo, disparando involuntariamente una pistola y despertando a todos los habitantes de la casa, incluido el Gobernador, Lesage traza una línea neta. César Ursin, al final del cuarto acto, va a ver a Lisarde, como sucedía en *Peor está*, pero ambos tienen el tiempo de aclarar sus respectivas posiciones y el encuentro no tiene las consecuencias catastróficas que tenía en Calderón. Es decir, César no dispara por error la pistola, ni tiene que remediar su torpeza de manera ridícula, arrojándose por una ventana y luego refugiándose en una silla de manos ubicada en el patio del palacio, como ocurría en Calderón. Además, Lesage elimina la intervención del Gobernador, que en Calderón se despertaba e intuía lo sucedido en su casa.

En este sentido, no resulta sorprendente la supresión o atenuación de ciertos matices cómicos presentes en Calderón, que Lesage decide retocar en favor de una caracterización más moderada y acorde con el decoro clásico. Baste pensar en uno de los enfrentamientos entre amo y criado donde, tanto en Calderón (primer acto) como en Lesage (comienzo del segundo), se recapitulan los hechos que han conducido a ambos a la incómoda situación en la que se encuentran en Gaeta. Incitado por su sirviente, el César francés formula una suerte de lacónico *mea culpa* por no haber sabido controlar sus celos y, sobre todo, por haber abandonado a su amada en Nápoles. Muy distinta, y conside-

rablemente más cómica (no solo por el mayor dinamismo que le confiere el verso), es la reacción del César español, quien no se arrepiente, sino que intenta justificarse, entrando así en contradicción con el rol que, por su estatus noble, le correspondería:

CAMACHO

Sola una cosa hiciste
que todos te han culpado.

CÉSAR

¿Reñir allí?

CAMACHO

No.

CÉSAR

¿Cuál?

CAMACHO

Haber dejado
allí a Flérida bella
y ponerte tú en salvo antes que a ella.

CÉSAR

Dices bien; mas, si ama
quien me culpa, di que entre a ver su dama
y con otro la vea
y, cuando entonces tan atento sea
que en ocasión tan fuerte
mida el dolor y la elección acierte,
me culpe; que yo sé que no lo errara
si agora a verme en la ocasión tornara,
porque de dos la una
no se yerra en el mundo cosa alguna.

GAMACHE: [...] n'auriez-vous pas le plus
grand tort du monde d'avoir abandonné cette
malheureuse Dame à la colère du Gouverneur
de Naple son père?

D. CESAR: Je ne dis pas le contraire.

GAMACHE: Au-lieu de la quitter si brusque-
ment, du-moins il fallait vous éclaircir avec
elle.

D. CESAR: Je l'avoue, et suis fâché de ne
l'avoir pas fait.

Lesage 1987, 24: II, escena 2

Peor está que estaba, vv. 600-14

El orden que rige la comedia se ve profundamente alterado en la versión de Lesage, como advierte Thuret (2012, 20); sin embargo, es precisamente esa modificación la que genera un reequilibrio frente al desequilibrio provocado por el texto calderoniano. Frente al asedio cómico de los personajes masculinos, especialmente de César, como hemos visto, Lesage opta por una moderación de los excesos, sacrificando no solo la dinámica de la trama, sino también buena parte de su eficacia cómica. Lo mismo podría afirmarse respecto al protagonismo ostentoso de Lisarda, *mujer tramoyera* y artífice indiscutible del enredo, según otra convención del género que Calderón emplea de manera constante en su repertorio cómico (Iglesias Feijoo 1998). En este caso, si bien la dama parece conservar, de acuerdo con Kamina (1969, 314), parte de la fuerza que tenía en el original, la conducción del enredo en el *César Ursin* parece delegarse a su criada Célie, quien desempeña un papel mucho más relevante que en el texto

español, asumiendo la función motriz de la intriga. En esta elección parece entreverse una tendencia que ya había caracterizado las adaptaciones y, más en general, el teatro francés del siglo anterior, y que asignaba a los personajes bajos –y en particular al *valet*– un papel más consistente en el desarrollo de la intriga (Dumas 2004, 397).

Digamos algo, finalmente, sobre la fortuna escénica de la versión de Lesage. Montada el 15 de marzo de 1707 en el *Théâtre français*, la obra cosechó un tímido éxito que provocó su rápida retirada del cartel, sumándose así al fracaso de la anterior comedia de inspiración española (Kamina 1969, 307-8; Bahier-Porte 2011, 837). Este nuevo revés pudo acaso ser suficiente para cerrar el capítulo teatral de Lesage con España. Aun así, el autor no renegaría de *César Ursin*, pues años más tarde lo incluiría en el segundo tomo de su *Recueil des pièces mises au théâtre français* (1739), dándole a la comedia el lugar de apertura del volumen¹⁶.

3. *Peor está que estaba* entre Italia y Francia

Comencé esta intervención calificando *César Ursin* de Lesage como el último eslabón –el eslabón neoclásico– de una larga cadena de adaptaciones surgidas en Italia y España a lo largo del siglo XVII, cadena que he resumido de forma sintética en el esquema n. 1¹⁷. Quiero concluir subrayando que, en relación con sus antecedentes franceses, *César Ursin* revela una clara independencia. Ni las escasas convergencias con *Les innocents coupables* de Brosse (en alejandrinos, representada en 1643 y publicada en 1645), que como ha demostrado Pavesio (1998) constituyen una imitación bastante fiel de la pieza de Calderón, ni las comparaciones con la segunda de las adaptaciones francesas (*Les apparences trompeuses* de Boisrobert, 1656, también escrita en alejandrinos), permiten afirmar que Lesage se haya servido de ellas para su versión, aunque es probable –como afirma Thuret (2009, 684)– que al menos las haya leído.

Tampoco resulta concluyente la comparación entre el *César Ursin* y la última versión italiana de la comedia calderoniana. Es llamativo que Lesage eligiera precisamente este texto de Calderón poco después de la aparición de dos ediciones –Viena 1699 y Bolonia 1700– de la adaptación de Giovan Battista Boccabadati, cuya primera publicación (la de Viena) fue promovida por el célebre cómico Francesco Calderoni. Sin embargo, no se advierten huellas textuales que sugieran un contacto directo con esta versión italiana, que constituye una

¹⁶ En la portada se indica «Cette comédie composée par D. Pedro Calderón de la Barca, est intitulée en espagnol: *Peor está que estaba*. (Cela va de mal en pis). Elle fut représentée au mois de mars à Paris 1707 sous le titre de D. César Ursin» (Lesage 1739, s.n.). Existe una edición anastática que reproduce esta edición de la comedia (Lesage 1987).

¹⁷ En cuanto a la fortuna de la comedia en otros países y lenguas, remitimos a los datos recogidos en la «Introducción» de la edición de *Peor está que estaba* (Calderón 2024, 10-21). Aquí recuerdo, al menos, que además del interés suscitado en Francia e Italia, la comedia fue también adaptada o traducida al inglés, alemán y ruso.

verdadera refundición de la comedia española (Vuelta García 2004) y se sitúa a considerable distancia tanto de las prácticas dramáticas como del gusto imperante en Francia. Tampoco hay pruebas de que Lesage haya leído estas adaptaciones: si bien Calderoni tuvo una intensa actividad en los teatros italianos y, durante un tiempo, también en Múnich, Bruselas y Viena, no se registra su actividad en Francia (Bartoli 1781, 144-45). A este propósito, es interesante que el conocido dramaturgo, director de compañía e historiador teatral Luigi Riccoboni –emparentado con Calderoni por vía de su esposa– haya tenido en alta estima al actor italiano, como se desprende de los entusiastas elogios que dedica a su *troupe*, la única que, según él, se salvaría de la «*affreuse décadence*» en la que se hallaba sumido el teatro italiano (Riccoboni 1727, I, 75-6). Tanto la llegada de Riccoboni a París en 1716 (Vuelta García 2019, Vuelta García 2024) como la publicación de su *Histoire du Théâtre Italien* (1727) son posteriores a la composición y representación de *César Ursin*. Pero, ¿quién sabe si aquel juicio favorable sobre el actor italiano que había adaptado el texto calderoniano no influyera, en 1739, en la decisión de Lesage de incluir *César Ursin* en el segundo tomo de su *Recueil*?

Más allá de estas conjeturas y a falta de pruebas de contacto directo con las versiones precedentes, lo que verdaderamente distingue *César Ursin* es el modo en que Lesage plasma el texto calderoniano a su gusto. Como he intentado mostrar, esta adaptación tiene lugar en un momento en que, por un lado, *l'heure espagnole* del teatro francés –como la denomina Cioranescu (1983, 275)– ya había llegado a su fin, y por otro, se abría aún un margen para aprovechar, por última vez, algunos de los elementos más característicos de la comedia calderoniana, reelaborándolos dentro de un marco neoclásico.

Esquema 1: «Peor está que estaba» de Calderón entre Francia e Italia

| <i>España</i> | <i>Italia</i> | <i>Italia</i> | <i>Francia</i> | <i>Francia</i> | <i>Italia</i> | <i>Italia</i> | <i>Italia</i> | <i>Francia</i> |
|--|---|---|--|---|---|---|---|--|
| Calderón, <i>Peor está que estaba</i> | Sorrentino, <i>L'innocenti colpati</i> | Susini, <i>Di male in peggio</i> | Brosse, <i>Les innocens coupables</i> | Boisrobert, <i>Les apparences trompeuses</i> | Boccabadi, <i>Quando sta peggio sta meglio</i> | Boccabadi, <i>Quando sta peggio sta meglio, ovvero La dama innocente creduta colpevole</i> | Boccabadi, <i>Quando sta peggio sta meglio</i> | Lesage <i>Don César Ursin</i> |
| Madrid 1636 (<i>Primera parte</i>) | Nápoles 1635 | Representada en Florencia, 1659 -manuscrito | París 1645 | París 1656 | Módena 1677 | Viena 1699 con añadidos de Francesco Calderoni | Bolonia 1700 | París 1739 (<i>Théâtre français</i> , II tomo). 1º representación: París, 1707 |

Referencias bibliográficas

- Arellano, Ignacio. 1998. "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada". *Criticón*, 60: 103-28.
- Bahier-Porte, Christelle. 2011. "Dans l'atelier de Lesage: L'histoire de *La Tontine*, des manuscrits au livre (1708-1739)". *Revue d'Histoire littéraire de la France* 111, 4: 837-50.
- Bartoli, Francesco. 1781. *Notizie istoriche de' comici italiani*, Vol. 1. Padova: Conzatti.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2024. *Peor está que estaba*, ed. Sara Pezzini, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Cioranescu, Alejandro. 1983. *Le masque et le visage. Du Baroque espagnol au Classicisme français*. Genève: Droz.
- Cioranescu, Alejandro. 1999. "Calderón y el teatro clásico francés". En *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, coords. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz, 37-81. London: Tamesis.
- Couderc, Christophe. 1998. "Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española". *Criticón* 72: 125-42.
- Couderc, Christophe. 2012. "L'adaptation de la *Comedia* et la question taxinomique". En *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, dir. Christophe Couderc, 85-100. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. <https://doi.org/10.4000/books.pupo.3049>
- 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. <https://doi.org/10.36253/978-88-5518-150-1>.
- Dumas, Catherine. 2004. *Du gracioso au valet comique*. Paris: Champion.
- Garguilo, René. 1991. "*Le diable boiteux* et *Gil Blas de Santillane* de Lesage. Manipulation culturelles ou création originales?". En *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, eds. María Luisa Donaire y Francisco Lafarga, 221-29. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Iglesias Feijoo, Luis. 1998. "*Que hay mujeres tramoyeras*: la «matemática perfecta» de la comedia calderoniana". En *La comedia de enredo, Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, 201-36. Almagro, Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Kamina, Anne, 1969. "Le théâtre de Lesage et la comedia espagnole". *Revue de littérature comparée*, XLIII: 305-19.
- Lesage, Alain-René. 1700. *Le théâtre espagnol, ou les meilleures comédies des plus fameux auteurs traduites en françois*. Haye: chez Meindert Uytwerf, Marchand Libraire, dans le Hofftraat, près la Cour.
- Lesage, Alain-René. 1739. *Recueil des pièces mises au théâtre françois par M. LeSage, Tome Seconde*. Paris: Chez Jacques Barois Fils, Quay des Augustins, à la Ville de Nevers.
- Lesage, Alain-René. 1987. *Don César Ursin*. Paris: Edition du Diable Amoureux (reproducción anastática de la comedia *Don César Ursin* publicada en 1739).
- Pavesio, Monica. 1998. "Le prime imitazioni di *Peor está que estaba* di Calderón: Italia e Francia a confronto". *Franco-Itálica*, 13: 41-52.
- Pavesio, Monica. 2000. *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

- Pezzini, Sara. 2025. "Situación cómica, humor verbal y comicidad escénica en una comedia de capa espada de Calderón (*Peor está que estaba*, 1630)". *Anuario calderoniano*, 18: 463-84.
- Riccoboni, Luigi. 1728. *Histoire du théâtre italien: depuis la decadence de la comedie latine; avec un catalogue des tragedies et comedies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660; et une dissertation sur la tragedie moderne*, Vol. 1. Paris: chez André Cailleau.
- Santoyo, Julio César. 1989. "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología". *Cuadernos de teatro clásico*, 4: 105-8.
- Spaziani, Marcello. 1957. *Il teatro minore di Lesage. Studi e ricerche*. Roma: Angelo Signorelli Editore.
- Thuret, Sylvie. 2009. *Le théâtre espagnol de Lesage*, tesis de doctorado bajo la dirección de Pierre Brunel, Paris-Sorbonne Paris IV.
- Thuret, Sylvie. 2012. "Laissons à part les compliments ou Don César Ursin sur la touche". En *(Re)Lire Lesage*, dir. Christelle Bahier-Porte, 19-39. Paris: Classiques Garnier.
- Vuelta García, Salomé. 2002. "Nuevas aportaciones al estudio de la recepción de Calderón en Italia: *Peor está que estaba*". En *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. Ignacio Arellano, vol. 1, 1185-201. Kassel: Reichenberger.
- Vuelta García, Salomé. 2004. "Una refundición italiana de *Peor está que estaba* de Calderón: *Quando sta peggio sta meglio* de Giovan Battista Boccabadati". *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, 7: 325-47.
- Vuelta García, Salomé. 2019. "Luigi Riccoboni y el teatro español del Siglo de Oro: de la escena a la historiografía teatral". En *Storiografia e teatro tra Italia e Penisola iberica*, eds. Michela Graziani y Salomé Vuelta García, 121-37. Firenze: Olschki.
- Vuelta García, Salomé. 2024. "El repertorio español de la *Comédie-Italienne* en tiempos de Luigi Riccoboni (1716-1729)". *Crisol*, 36: 1-26.