

La elección de las fuentes lopescas de Rotrou: ¿una cuestión de género?¹

DELIA GAVELA

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

delia.gavela@unirioja.es

1. Rotrou y Lope de Vega

1. El interés por la reescritura de comedias barrocas españolas en Francia se ha avivado en las últimas décadas. En el caso de Rotrou y Lope de Vega, aunque estudiosos alemanes como Steffens (1891) o Stiefel (1906) abrieron la senda a finales del XIX y comienzos del XX, será en los últimos años, con trabajos de revisión como los de Birkemeier, Dumas y Couderc, cuando empecemos a contar con un panorama más completo de este proceso de adaptación.
2. Rotrou tiene en su haber el mérito de ser el autor francés que más obras de Lope utilizó como fuente para sus adaptaciones. Nada menos que doce, si incluimos no solo las comedias sino también su incursión en *El peregrino en su Patria*, que, como sabemos, al ser la primera obra traducida del Fénix² fue también la que despertó una temprana atención entre autores como Alexandre Hardy, Charles de Beys, además del propio Rotrou. El resultado de este interés por el autor madrileño fueron once obras, ya que en dos de ellas empleó una doble fuente, según ha señalado la crítica (Couderc, 2017; 82-83). También podemos atribuirle su carácter de pionero en la transliteración de una obra teatral lopesca, puesto que los mencionados Hardy y Beys le antecedieron, pero partiendo de *El peregrino*.
3. Para el análisis que pretendo llevar a cabo, he utilizado el elenco de obras lopescas empleadas como fuente, recopilado por el profesor Couderc

1 Este trabajo se incluye en el marco de los proyectos de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, con la referencia PGC2018-098699-B-I00; y «Dhumar II: From Middle To Golden Age: Translation & Tradition», financiado por la Junta de Andalucía, con referencia PY20.

2 Se publicó en 1614 con el título de *Les diverses fortunes de Panfile et Nise*, adaptada por Vital d'Audiguier.

en su artículo publicado en el *Anuario de Lope de Vega*, en 2017. También han sido muy valiosas las introducciones a las comedias en el *Teatro completo* del autor francés, que se ha terminado de editar recientemente por la Société des Textes Français Modernes en trece volúmenes.

4. Del estudio de este elenco, se deduce una gran querencia de Rotrou hacia el Fénix, a quien estuvo adaptando desde los inicios de su carrera hasta un año antes de su muerte. Incluso otras dos obras del teatro español utilizadas como fuente, *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario* y *La próspera fortuna de Bernardo de Cabrera*, aunque fueron escritas por Mira de Amescua, en algún momento se publicaron atribuidas a Lope de Vega³.
5. El periodo temporal de sus adaptaciones se inicia con la representación de *La Bague de l'oubli*, en 1629, y se prolonga a lo largo de veinte años para concluir con *Don Lope de Cardone*, escrita en 1649. La fidelidad de Rotrou con los textos lopescos es variable y el cotejo entre modelo y adaptación está siendo el principal método de estudio en los últimos años⁴. A la luz de estos trabajos, la crítica (Dumas, 2003; 45, n. 1; Couderc, 2017; 83, n. 12; Vuillemin, 2007; 431) ha señalado que dos de las obras, *La Belle Alphrède* y *Don Lope de Cardone* conservan poco más que el título de la obra y una tercera, *Los ramilletes de Madrid*, “sería un recuerdo muy lejano” (Couderc, 2017; 86, n. 15).
6. Birkemeier (2007; 19-20) señala que existe un cierto eclecticismo en la elección de fuentes de Rotrou: Séneca, Plauto, el teatro jesuítico, el italiano, pero con la comedia española y con Lope a la cabeza. Respecto al género, la dificultad de los autores franceses reside, según este investigador, en que, entre 1630 y 1640 se impone en Francia “la doctrina clásica” que va en contra del modelo de la comedia nueva imperante en España. Por ello, los dramaturgos galos pueden encontrar serios problemas para adaptar sin destruir la coherencia del modelo. Afirma que los géneros dramáticos españoles no encajaban con los franceses (p.37). A esto habría que sumar que en el corpus de once comedias lopescas utilizadas por Rotrou, dos son obras tempranas, fechadas antes del cambio de siglo, cuatro pertenecen a la

3 Se trata de *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario, Parte XXV extravagante* (1631), publicada también a nombre de Pérez de Montalbán, en la *Parte XXV de Diferentes* (1632); y *La próspera fortuna de Bernardo de Cabrera*, atribuida a Lope en la Parte XXIX, Huesca, P. Blusón, 1634.

4 Para los métodos comparativos, véase Couderc, 2007; 108-110.

primera década del XVII y solo las cinco restantes a la segunda, cuando la fórmula de la comedia nueva estaba ya más consolidada. De ahí que muchos de los aspectos comentados por Birkemeier sobre la contradicción de las dos preceptivas dramáticas deberían contemplar, además, la inestabilidad de un sistema dramático aún no completamente fijado en el caso de más de la mitad de las fuentes lopescas utilizadas por Rotrou.

7. Por su parte, Catherine Dumas (2017; 106) señala que las adaptaciones francesas dependen de la evolución de los géneros teatrales, por lo que en la década de 1630 a 1640 se impone la tragicomedia, pero, a partir de 1640, los teóricos la consideran demasiado irregular por lo que las obras generadas a partir de ese momento son fundamentalmente comedias. Sin embargo, Rotrou parece permanecer fiel a la tragicomedia o incluso inclinarse a la tragedia, a pesar del cambio de orientación, ya que sus tres últimas obras basadas en sendas comedias de Lope, *Le véritable Saint-Genest*, tragédie (1645), *Cosroès*, tragédie (1648) y *Don Lope de Cardone*, tragi-comédie (1649), superan con creces la barrera temporal de 1640, adentrándose casi en la década siguiente.
8. Además de estos planteamientos generales que apuntan al gusto de Rotrou por la tragicomedia, a pesar de las dificultades que podía implicar partir de esta base híbrida y denostada, Dumas ha concretado el interés del autor por un subgénero o temática particular dentro de lo tragicómico, como son las comedias palatinas de amantes perseguidos y separados por una fuerza opositora vinculada al poder político. Tal aspecto se vería reflejado en tres obras detenidamente analizadas por la autora, como son *Laure persécutée*, *L'Heureuse Constance* y *Les Occasions perdues*.
9. Partiendo de estos presupuestos y descartando la casualidad de que fueran estas las únicas comedias que cayeron en sus manos –Birkemeier dice que pudo leer unas cien–, me propongo repasar el elenco de las comedias lopescas utilizadas por Rotrou, con el fin de identificar posibles patrones que atrajeran al autor francés más allá del contenido tragicómico ya señalado y prestando particular atención a la cuestión genérica. Haré la revisión siguiendo el orden cronológico de las comedias de Rotrou, aunque me detendré menos en las tres obras que se saben con poca o ninguna conexión con su supuesto antecedente: *Los ramilletes de Madrid*, *La hermosa Alfreda* y *Don Lope de Cardona*.

2. Las fuentes lopescas

10. He podido constatar que los editores y críticos de varias de las comedias lopescas adaptadas por Rotrou aluden a la condición elevada de estas obras. En el caso de *La sortija del olvido* (1605-1619), *Parte XII* (1619), fuente de su homónima *La Bague de l'oubli*, comédie (1629), tanto José Enrique López Martínez, quien la editó para Prolope (2013), como *Arte Lope* la clasifican como palatina, aunque esta última base de datos, añade además su condición de comedia de “libre invención”, con un “universo de irrealidad”, debido, probablemente, a la importancia de la magia en esta obra. Puede resultar sorprendente que Rotrou se aventure con una obra que contiene un destacado componente fantástico, como es la utilización de un anillo mágico que transforma a quien se lo pone, creando con ello, además, escenas cómicas. No obstante, como ha señalado la crítica (López Martínez, 2013; 232), la materialización de lo mágico se lleva a cabo gracias a la interpretación de los actores que deben mostrar con su kinesia y proxémica radicales cambios de actitud y constantes reacciones de sorpresa ante estos virajes. Por lo que la gestión de este elemento se mantiene en una dimensión contenida, verosímil, e incluso realista, alejada de las espectaculares tramoyas del subgénero de la comedia de magia. Aparte de este componente temático, que da originalidad a la obra y le confiere un rasgo genérico, destaca el ejercicio del poder por parte del rey Menandro, quien lo aplica de manera despótica para conseguir a la dama que quiere, y la traición de uno de sus súbditos y de su hermana que persiguen la consecución de su amor.
11. Por lo que respecta a *La ocasión perdida* (1599-1603), *Parte II* (1610), que está en la base de *Les Occasions perdues*, tragi-comédie (1631-1633), al no existir una fuente conocida, Di Pastena, el editor, apunta hacia una amalgama de procedencias que llevan la comedia por un terreno novelesco, “con encuentros nocturnos bajo identidades trocadas, billete entregado al destinatario equivocado” (Di Pastena, 1998; 248), ya señalado por Cotarelo, quien además añade que carece de elemento cómico (1930; VIII, 21), al que se suman los materiales paremiológicos que, más allá del mero título, vertebran la intriga, y el contexto villanesco y folklórico que confiere un final festivo y popular al desenlace. A pesar de esta variedad de influencias, de nuevo el género predominante vuelve a ser palatino (lejanía geográfica y cronológica, ambientación cortesana, problemas de desigualdad social y

preservación del reino, etc., Di Pastena, 1998; 250), en el que el tono de irrealidad (Arte Lope) difumina los pocos datos históricos, como son el protagonismo del rey Alfonso de León o Alonso de Castilla, que de las dos maneras es nombrado. En este caso, vuelve a aparecer el motivo de la autoridad confrontada a la fidelidad del súbdito, ya que el rey, confundido por la maledicencia cortesana, ordena la muerte de don Juan, caballero de su séquito y amigo. A pesar de que en esta comedia es más el azar el que marca el desenlace y son las damas quienes enredan la trama (puesto que los emparejamientos se deciden por haber compartido lecho las damas con el galán equivocado), Lope restablecerá el orden imponiendo los deseos reales de matrimonio frente al enamoramiento de la princesa Rosaura que había estado urdiendo tretas para casarse con don Juan. No obstante, merece la pena señalar una deriva de la comedia palatina aprovechada por Lope en insignes comedias⁵ como es la de los emparejamientos socialmente desiguales, a los que da soluciones más o menos verosímiles con recuperación de identidades o ancestros que permiten la boda.

12. Rotrou lleva a cabo un salto genérico cualitativo y cronológico cuando se fija en *La villana de Getafe* (1609-1614), *Parte XIV* (1620) para su siguiente adaptación, *La Diane* (1632-1633), puesto que se adentra en una comedia urbana con una fuerte presencia de lo rural y escrita en la segunda década del siglo, especialmente propicia para la presencia de lo villano en la producción del Fénix⁶. Esta adscripción genérica la separa de las que venimos mencionando. No obstante, siguiendo el argumento del profesor Couderc (2007; 118 y ss.) en su artículo sobre la obra, con ella también se demuestra que la aproximación del autor francés a esta comedia, que se salía de sus preferencias habituales, tuvo que ver con aspectos genéricos, al saber ver en ella y desarrollar los rasgos pastoriles que plasmó en su *Diane*, en una transformación especialmente paradójica por partir de un género doblemente anclado en la realidad, por su contenido folklórico-villanesco y por su contexto madrileño costumbrista.

13. Para *L'Heureuse constance* (1632-1633), escrita por Rotrou entre 1631 y 1633, se han identificado dos fuentes lopescas, *Mirad a quien alabáis* (1613-1620), *Parte XVI* (1621) y *El poder vencido y el amor premiado* (1610-1615), *Parte X* (1618), dos obras, también redactadas en la segunda década, que vuelven a compartir la clasificación genérica de palatinas y

5 Véanse *El perro del hortelano* o *La villana de Getafe*.

6 Véase Gavela, 2021.

algún otro de los aspectos ya señalados. Antonucci, por ejemplo (2013; 148-149), hace un apunte que nos interesa especialmente respecto a *Mirad a quien alabáis*, ya que la considera comedia grave y destaca su falta de intención lúdica al carecer de elementos fantásticos, fabulosos o cómicos, y la sitúa, y aquí viene lo relevante, emparentada por ello con *La inocente Laura*, es decir con tragedias y tragicomedias de la Parte XVI, en la “que destacan obras con un registro “alto, noble, cortesano”. Hemos de señalar que esta misma Parte contiene *Lo fingido verdadero*, también adaptada por Rotrou. Por otro lado, *La inocente Laura* guarda una estrecha relación con *Laura perseguida*, otra de las fuentes del autor francés. En esta obra, de nuevo aparece el motivo del rey que, arrastrado por sus pasiones, se comporta de manera despótica, lo que obliga a su súbdito a confrontar la obediencia al monarca con el instinto de supervivencia y, en segunda instancia, con el amor a la dama. En este conflicto se ve atrapado don César de Ávalos, quien muestra dudas y debilidades, reprochadas por su criado, que darán mucho juego a la trama. Sus titubeos, no obstante, no son castigados y el dramaturgo, en este caso, permite que sea él y no el rey quien se case con la Duquesa, gracias al coraje y a la inteligencia de esta. Di Pastena (2017b; 532) ve en ella un tono ejemplarizante y coincide en incluirla entre las comedias palatinas serias.

14. Por su parte, la segunda de las obras que inspiraron, en menor medida, *L'Heureuse constance* tiene el significativo título de *El poder vencido y el amor premiado*, que además es utilizado como lema por la pareja protagonista, Celia y el conde Fabio, para resistir a los envites del príncipe Roberto que desea a la dama. Por tanto, encontramos de nuevo el motivo del poderoso que intenta utilizar su posición para imponer su voluntad por la fuerza. La temática amorosa, la condición noble de los galanes, el contexto italiano, ajeno al público sitúan también esta obra entre las palatinas. Sin embargo, la comedia tiene la peculiaridad de que el conflicto amoroso lleva aparejado además la confrontación entre la corte de Nápoles (representada por el Príncipe) y Ardea, nombre parlante elegido por Lope para el contexto villano al que pertenecen Celia, su padre Fabricio, quien hace las mayores alabanzas de la aldea, los personajes rústicos que les sirven y el conde Fabio que se crió allí. Por lo tanto, a esa dimensión palatina habría que sumar aspectos de la comedia villanesca en su vertiente folclórica y cómica, pero también en la dignificación de la vida sencilla opuesta a los enredos cortesanos. El espacio de ficción acompaña la alternancia de los

dos mundos y se desarrolla entre el palacio de Belflor y la casa, con sus inmediaciones, del pueblo de Ardea. Existe además otro motivo de interés, relacionado con lo anterior, como es el fingimiento de identidades, utilizado en este caso para hacer pasar al criado Colín por su amo el conde en la corte del duque Alejandro. El gracioso romperá todos los protocolos gracias a la exageración de los comportamientos paradigmáticos de su baja condición. Jorge Checa (2010; 1667 y 1669) ha señalado la metateatralidad que se mantiene durante dos actos gracias a esta actuación de Colín y apunta la proximidad de los términos utilizados por el príncipe Roberto para engañar simulando las bodas con los sucesos de *Lo fingido verdadero*, otra de las obras recreada por Rotrou.

15. *Los ramilletes de Madrid* (1615), *Parte XI* (1618), la obra que más desentona en este elenco por su clasificación genérica dentro de las comedias urbanas, podría haber sido utilizada por Rotrou en la redacción de *La Céliane* (1630-1633), junto con *El peregrino en su patria*. No obstante, como ha comentado el profesor Couderc, esta idea parte del historiador de la literatura francesa Lancaster y la tibia vinculación con la comedia vendría a través de las metáforas florales (Couderc, 2017; 86, n. 15), por lo tanto, con escasa o nula presencia estructural o argumental. Birkemeier, (2007; 21) siguiendo a Losada Goya, únicamente menciona como antecedente la novela.
16. Respecto a *La Belle Alphrède* (1635-1636), título que traduce literalmente el de la obra de Lope *La hermosa Alfrede* (1601 a.q.), *Parte IX* (1617) se ha revelado, sin embargo, un falso amigo, puesto que como comenta Vuillemin (2007; 431) conserva poco, más allá de esta denominación. Este editor establece, sin embargo, vínculos con la novela ejemplar de Cervantes *Las dos doncellas*. Sea como fuere, Rotrou se fijó en la obra lopesca y la leyó con el suficiente detenimiento como para utilizar el motivo que le da título, como es la extrema belleza de la protagonista y la inclinación hacia lo trágico, al llevar el conflicto al tema de la honra (la dama tiene varios hijos con el caballero que la ha engañado). Por otra parte, una vez más Rotrou está reparando en una comedia en la que hay un claro enfrentamiento entre súbdito, el conde Godofre, privado del rey Federico, y el propio monarca despótico que se deja arrastrar por las pasiones. Se trata de una obra palatina⁷ por

⁷ Alessandra Giovannini (2007; 932) recopila las clasificaciones anteriores de Gómez Cuenca -palatina- u Oleza y Profeti -novelesca y de peripecia- para concluir que, por la índole imaginaria de las coordenadas espacio-temporales y por el lugar exótico

el contexto, la condición de los personajes y las peripecias inventadas, pero con una fuerte presencia de lo villano, ya que la dama pasa varios años viviendo como una campesina, desarrollando, por tanto, el recurso habitual del fingimiento de identidades. Otro elemento interesante, señalado por Giovannini, editora de la obra, es la ausencia de gracioso -motivada, según la editora, por ser una comedia muy temprana-, por lo que resulta de escasa comicidad.

17. *Laura perseguida*, comedia temprana de Lope (1594), *Parte IV* (1614), constituye la base de *Laure persecutée* (1637). De nuevo nos encontramos ante una obra palatina por la condición de sus protagonistas, el ambiente exótico y los sucesos imaginarios, donde reaparece la figura de un rey autoritario que se muestra implacable en su persecución de la dama que ha elegido su hijo, el príncipe Oranteo, y con la que tiene dos hijos. Las relaciones amorosas tienen una gran importancia en la obra, no solo por la mencionada pareja sino porque el triángulo amoroso se cierra con el secretario, Octavio, que es quien desempeña en este caso el papel del cortesano traidor que lejos de guardar fidelidad para con su señor, le engaña y se suma a la persecución de la protagonista. A ello debemos añadir los recursos habituales de fingimiento de identidad y el de la falsa acusación de un inocente, en este caso por adulterio, así como la desigualdad social de los enamorados. Aunque el motivo central sea el acoso -Lope tuvo querencia por el tema y escribió otras dos obras como *Carlos, el perseguido*, *Los embustes de Celauro* o *Lucinda perseguida*, como ha señalado Silvia Iriso (2002; 43)-, una vez más Rotrou selecciona una obra en la que se ponen de manifiesto las consecuencias del poder despótico y las deslealtades de los privados. La figura del rey ha sido analizada con tino por el profesor Couderc, quien señala que oscila entre “un rey viejo preocupado por asuntos políticos y la de un rey joven (o rey galán)” a lo que añade que hereda

de la tradición teatral renacentista ciertos rasgos característicos de la figura del tirano, cuya conducta linda con el capricho, la arbitrariedad y la injusticia, y experimenta en algún momento una atracción física hacia Laura, por quien siente un odio quizás algo sorprendente, o cuanto menos excesivo (2015; 11).

18. Tampoco existe gracioso en esta obra, aunque sí ciertas escenas cómicas.

(Dalmacia y Cleves) es palatina, pero por la condición de los protagonistas y el ambiente se acerca a las urbanas de costumbres contemporáneas, aunque también señala la presencia de la oposición entre corte y aldea.

19. *Lo fingido verdadero* (ca. 1608), *Parte XVI* (1621) que constituye uno de los hipotextos de la tragedia *Le véritable Saint-Genest* (1645) –el otro es, según Birkemeier, (2007; 42) *Sanctus Adrianus Martyr*, del padre L. Cellot–, es una obra atípica desde muchos puntos de vista y el generico no es una excepción. Calificado como “híbrido entre el drama histórico y la comedia de santos” (Giuliani, 2017; 737), es especialmente apreciado y estudiado por sus aspectos metateatrales. Menéndez Pelayo comenta que en la obra lopesca existen en realidad tres géneros en sendas jornadas: histórico el primero, de enredo el segundo y de santos el tercero (1896, p. 94 y ss.), por lo que Rotrou parece hacer una elección arriesgada que se complica además desde el punto de vista de la unidad de acción, por no hablar de los cambios espaciales de Mesopotamia a Roma. Sin embargo, Birkemeier afirma que el dramaturgo se queda con la tercera jornada, y solo algunos elementos de la segunda, por lo que el resultado es una tragedia devocional. Para lo que ahora me interesa, que es el proceso selectivo, diré que esta obra tan peculiar se aleja del resto del elenco, pero no deja de contar con algún rasgo recurrente, como es la presencia de poderosos despóticos y lujuriosos –en esta ocasión contextualizados en la Roma clásica–, como el emperador Carino, asesinado por el cónsul Lelio por haber deshonrado a su esposa; de luchas de poder y súbditos desleales, como Apro que asesina a Numeriano, futuro emperador y es a su vez ajusticiado por Diocleciano.
20. *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* (1607-1608) parece ser una de las fuentes de *Cosroès* (1648-1649). Aunque la reescritura implica importantes transformaciones, como explicaré más adelante, de nuevo nos encontramos en lo que ya podemos denominar el “universo rotruniano”: comedia palatina por el carácter nobiliario de sus protagonistas, cuya onomástica es lo único, según Gonzalo Pontón (2002; 257), en lo que Lope respeta los datos históricos, y no en todos los casos, puesto que la obra utiliza el contexto medieval de la Zaragoza del reinado de Alfonso IV y su hijo Pedro IV, pero con poco apego a los hechos. Lo que le interesa al Fénix en esta comedia es reflejar, una vez más, el dilema entre la obediencia al poderoso y la lealtad al amigo, que se inscribe en un tema tópico en la literatura de comienzos del XVII, como es la caída de príncipes unida a los vaivenes de la fortuna, como reza el título. *La próspera y adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, obra de Mira de Amescua, también recreada por Rotrou, es otro ejemplo emblemático de las ochenta

comedias que sobre el tema se habían escrito antes de 1630⁸. Aunque no se decidió a versionar ninguna más de la *Parte III* de Lope, en la que se incluyen varias obras más de esta temática.

21. *Don Lope de Cardone* (1649), la última de las comedias de inspiración lopesca escrita por Rotrou, vuelve a ser una de las que utilizan el título literal de una comedia de Lope, *Don Lope de Cardona*, pero cuyas fuentes, según Birkemeier (2007; 70 y ss.), son variadas e indirectas, ya que derivarían de la combinación de tres obras anteriores, *Venceslas*, *Laure persécutée*, *Don Bernard de Cabrère*, todas ellas con antecedente español, más algunos rastros de *Le Cid* de Corneille. No obstante, la obra homónima del Fénix, que le sirvió cuando menos para titular esta comedia editada póstumamente, responde una vez más a las características que presiden este elenco: se trata de una comedia palatina en la que de nuevo se dan las injusticias contra el protagonista don Lope, que es perseguido por el rey, después de que ha cosechado importantes victorias para él, porque el príncipe don Pedro –que desea a la mujer de don Lope– ha creado la sospecha de que pretende vengarse de su monarca. Los editores de la obra, Gerther y Vialleton (2020; 174-175), han identificado solo unos cuantos elementos trasladados a la obra de Rotrou y numerosas diferencias, e intentan explicar el motivo del alejamiento de la fuente. Para ello dan dos argumentos que apoyan nuestra hipótesis de la importancia del género en la elección de Rotrou: el abandono de las tragicomedias “de la route”, es decir aquellas que tienen numerosos y bruscos cambios de escenario (varios viajes de Aragón a Sicilia, en este caso) y vicisitudes (apresamientos, naufragios, batallas) por las de palacio a partir de *Laure persecutée* y su deseo de explorar la técnica española del reciclaje, que implica reutilizar las recetas ya usadas por él que le eran más apreciadas. Por su parte Anne Teulade (2012; 112) afirma que con esta comedia el dramaturgo francés redescubre estructuras genéricas bien conocidas, vinculadas a las comedias de privanza, aunque ya no estuvieran de moda. Más que recuperarlas, añadió, las continúa utilizando con diferentes derivas, pues siempre ha estado interesado en las relaciones de poder establecidas en las comedias lopescas.

8 Véase Gutiérrez, 1975. En la *Tercera parte de Lope* [y otros autores] hay varias comedias con esta temática: *La adversa fortuna del caballero del espíritu santo*, de Grajales; *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, de Salucio del Poyo; *La próspera y adversa fortuna de Ruy López de Ávalos*, de Salucio del Poyo.

22. Aunque al final de su vida el autor galo utilizara la autorreescritura, a juzgar por los comentarios de los críticos sobre esta obra y la anterior, sigue haciéndolo sin salir de su zona de confort, reincidiendo sobre los géneros y motivos con los que se sentía especialmente cómodo. Las obras lopescas *La sortija del olvido*, *La ocasión perdida*, *Mirad a quien alabáis*, *El poder vencido y el amor premiado*, *Laura perseguida*, *Lo fingido verdadero*, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, *La hermosa Alfreda* y *Don Lope de Cardona* constituyen una suerte de subgénero temático muy cercano, en la mayoría de los casos, a las comedias serias de privanza o, cuando menos, al ejercicio de un poder despótico confrontado con el sometimiento de los subalternos afectados, con una baja comicidad y tendentes a la hibridación genérica.

3. Dos ejemplos: *La Bague de l'oubli* y *Cosroès*

23. Una vez concluido este repaso por las obras, el género y el motivo que pudieron despertar el interés de Rotrou, sería necesario comprobar si estos aspectos llegaban al hipertexto y en qué forma. Ante la imposibilidad de analizarlas todas, he elegido dos distanciadas en el tiempo.
24. En la primera de las adaptaciones, *La Bague de l'oubli*, representada en 1629, publicada en 1635 y catalogada como “comedia”, Rotrou comenta en su prólogo al lector que es “una traducción pura del autor español de Vega”, en concreto de la obra homónima de Lope, *La sortija del olvido*, que es una comedia palatina. La crítica, desde Steffens hasta Birkemeier, ha reconocido que esta es su única fuente, aunque prefieren hablar de adaptación.
25. Pero también me ha parecido oportuno tratar la penúltima de las adaptadas por el autor –ya que la última, *Don Lope de Cardone* está demasiado lejos del original–. Me refiero a *Cosroès*, representada en 1648 y publicada al año siguiente, pocos meses antes de la muerte de Rotrou, con la denominación de “tragedia”. En el caso de esta obra, aunque están aparentemente claras las fuentes utilizadas por Rotrou, hay diferencias entre la crítica a la hora de establecer la incidencia de cada una de ellas en el resultado final. Delmas (2001; 395), su editor, señala *Venceslas*, una obra del propio Rotrou, quien habría decidido prolongar el tema de aquella que era el conflicto del rey y el príncipe heredero. A ella se añadirían *Los Annales*

ecclesiastici de Baronius, la obra de Lope *Las mudanzas de fortuna y sucesos de Don Beltrán de Aragón* y el *Chosroès* del jesuita Cellot. Por su parte, Couderc (2017; 87) señala que estaría inspirada de manera muy limitada en la comedia lopesca. Mientras que Birkemeier hablaría para esta y otras obras de contaminación, incluso de inyección, de fuentes diversas (2007; 42), hasta crear una suerte de mosaico hábilmente ensamblado (2007; 83). A pesar de la disparidad de denominaciones estos últimos estudiosos coinciden, no obstante, en un punto, que resulta de especial interés para mi argumentación, como es el hecho de que Rotrou parte, en cualquier caso, de la selección de obras que comparten una temática, según Birkemeier (2007; 43) o parecidos temáticos y genéricos, según Couderc, (2017; 83) a la hora de redactar su producto final.

26. De esta forma comentaré, en esta parte final, dos obras distantes en el momento de redacción, con un resultado genérico diferente –comedia la primera, tragedia la segunda– y con una fidelidad y uso de la fuente también aparentemente dispares.
27. *La Bague de l'oubli* sigue la línea argumental de *La sortija del olvido*, pero la fidelidad no es tan absoluta como señalaba el propio autor. La primera y evidente transformación es el espacio de la ficción que se traslada de Hungría a Palermo, en Sicilia. En relación a los espacios de la representación, existen modificaciones respecto a las ubicaciones de Lope, pero no siempre para suprimirlas. Señala Birkemeier (2007; 156), guiándose por la memoria de apariencias de Mahelot, que estos cambios parecen responder a un deseo de economizar medios más que a un intento de respetar la unidad de tiempo. Haciéndose eco de las conclusiones de Dumas (2005), señala que en esta época temprana Rotrou aún no se veía constreñido, como ocurrirá más tarde, al cumplimiento de las reglas. Igual flexibilidad habrá en el caso del tiempo, en el que el dramaturgo francés parece aceptar las normas del *Arte Nuevo*, ya que persigue que la enajenación del rey al ponerse el anillo mágico, la toma de decisiones cambiantes y sus efectos sean factibles y resulten verosímiles, por lo que dilata el tiempo. Esto ya estaba presente en la fuente, donde al inicio del tercer acto se suceden los comentarios que muestran que la locura del rey se ha extendido.
28. Respecto al elenco y función de los personajes, las transformaciones se observan en un primer golpe de vista al comprobar que los nombres han

sido modificados y no traducidos⁹. Si bien es cierto que la reducción en el elenco de personajes, habitual en las adaptaciones de Rotrou, no es tan evidente en esta obra –excepto por esos comparsas no individualizados–, ya la que la mayor presencia de militares compensa la de los criados lopescos con nombre. Señalo, a continuación, el elenco con las equivalencias evidentes en los personajes principales:

<i>La sortija del olvido</i>	<i>La bague de l'oubli</i>
Arminta, infanta	Léonor, sœur du Roi
Adriano, caballero	Léandre, gentilhomme
Menandro, Rey	Alfonce, Roi de Sicile
Sinibaldo, Duque	Alexandre, Duc de Terre-Neuve
Lisarda, hija suya	Liliane, fille du Duc Alexandre
Clavela, criada	Mélite, suivante de Liliane
Rutilio y Fabio, criados del Duque	Lisis, valet du Duc
El conde Arnaldo	Tancrede, Comte de Tarente
Lirano, músico	Fabrice, plaisant du Roi
Camilo, criado del rey	Filène, serviteur
Ardenio, astrólogo	Alcandre, magicien
El capitán Marcio	Agys, général d'armée
Pinabel	Théodose, amiral
Heraclio	Dorame, capitaine des Gardes
Fineo	Le bourreau
Lisardo	
Algunos criados	

29. Sin embargo, las transformaciones se ven sobre todo si se profundiza en un análisis de las actitudes. Habría mucho que decir, por ejemplo, del diferente tratamiento de los sirvientes, en especial del gracioso, pero también de la criada de la dama, Mélite, que se permite comentarios sobre el comportamiento del rey¹⁰.

9 Para un comentario sobre las resonancias de los nombres franceses, véase Dumas (2005; 46-47).

10 Remitimos a Dumas (2005; 52) donde señala la diferencia de comportamiento de los dos criados respecto al rey: Lirano, el criado lopesco, inquieta al rey al asegurarle que su reino está en crisis para conseguir sus fines; mientras que Fabrice intenta ganarse la confianza del rey, aludiendo a sus antepasados valientes, en una mezcla de *miles gloriosus* y criado gracioso. Afirma, además, que unos años más tarde este tipo de críticas de los criados hacia los señores serían inviables en Francia.

30. Prefiero fijarme, no obstante, en el aspecto que ha sido nuestro punto de mira en la primera parte de este trabajo, la relación entre el poderoso, generalmente el rey, y sus nobles de confianza. Observamos, en el caso de estos personajes más elevados, una transformación interesante realizada por Rotrou. En el desenlace de la obra lopesca, aquellos que han intentado atentar contra la vida del rey, Adriano y Arminta, son castigados respectivamente con el destierro y con el ingreso en un convento y, por supuesto, se les niega el matrimonio, que fue el motivo por el que quisieron cometer el regicidio. Sin embargo, Rotrou pone en boca de Léandre, trasunto del conspirador Adriano, un alegato de defensa, un discurso exculpatorio ausente en la obra del Fénix que obliga al rey a encarar sus propias acciones equivocadas, causadas igualmente por el amor:

Leáandre (Au roi) il est vrai que l'offense
Est d'une qualité, qui paraît sans défense:
Que je plains les travaux, que ce Prince a reçus.
Mais il faut plus longtemps consulter là-dessus:
Devant que de vider cette première cause,
Sire, daignez ouïr celle que je propose.
Un Monarque amoureux d'une jeune beauté,
Dresse des rets honteux à sa pudicité
Et par les doux appas **d'une fausse promesse**,
Attire à son amour les vœux de sa maîtresse.
Son père, plus prudent, qui la voit s'engager,
La destine à l'amour d'un Seigneur étranger.
Le Roi par elle-même apprend cette nouvelle
Et fait saisir le père, et l'Amant de la belle,
Pour éteindre à souhait ses lascives amours,
Il met ces deux Seigneurs en danger de leurs jours:
Et devant ses États les déclare coupables
D'un crime supposé dont ils sont incapables;
Sire, vous dépouillant de toute passion,
Qu'auriez-vous estimé de semblable action?
Pour moi, je n'y vois point d'excuses légitimes,
Si ce n'est que l'amour est auteur de ces crimes.
À juger sainement, ses aveugles accès
Ont causé le premier, et le second procès:
Que peut-on d'un enfant désirer de vengeance?
Avec lui la raison n'a point d'intelligence.
Et si je dois à tous donner mon jugement,
Je pardonne leur faute à leur aveuglement:
D'autant plus juste arrêt, qu'en la première offense,
On n'a point secoué le joug d'obéissance:
Que cet humble sujet n'a point affectation,
Que de cueillir les fruits de son ambition:
Ils se jettent à genoux, et Léandre continue.

Attendant à vos pieds pardon de son injure.

La Bague de l'oubli (vv. 1433-1466)¹¹.

31. El resultado de este alegato, que, por otra parte, hubiera sido factible también en la comedia lopesca, si tenemos en cuenta que el desenlace feliz y el tono cómico de la obra la encasilla entre las palatinas menos serias, es que el rey, al igual que en *La sortija del olvido*, deja la decisión en manos de uno de los nobles agraviados por él mismo, el Duque de Terranova, quien da muestras de una gran benevolencia: el traidor recibirá una condena más leve, un exilio temporal en Zaragoza, y lo que es más significativo el permiso para casarse.
32. Se trata, por tanto, de un desenlace que inclina la obra de Rotrou hacia un planteamiento más cercano a la comedia cómica¹² que el del propio Lope; lo cual implica quizás una mayor coherencia en términos taxonómicos con el contenido y el tono de la obra, que, a pesar de la condición elevada de sus protagonistas y de tratar un tema delicado como el del regicidio o el comportamiento poco honroso del rey, contiene pasajes muy divertidos, resultado de las sucesivas transformaciones operadas en el comportamiento de los personajes que se ponen el anillo mágico. A lo anterior se suma que Rotrou reivindica de forma más explícita el poder exculpatorio del amor, lo que implica otro acercamiento a los planteamientos de la comedia cómica.
33. Paso a tratar brevemente la otra obra mencionada: *Cosroès*. Lo primero que destaca es que, a pesar de que la crítica se inclina a distanciar la obra española del resultado final, el cuadro de personajes conserva el núcleo principal del problema dinástico:

<i>Las mudanzas de fortuna</i>	<i>Cosroès</i>
Rey Alfonso de Aragón	Cosroès
La reina doña Catalina	Syra
El infante don Alfonso	Mardesane
El príncipe don Pedro	Syroès

11 Utilizo la edición de 1635, a través de su reproducción digital de Ernest et Paul Fièvre, *Théâtre Classique* 2017. Consultado el 20/12/21, en https://theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/ROTROU_COSROES.xml

12 Coincidimos en esta transformación con Dumas (2005; 56), quien, fijándose también en el desenlace, señala que “L’adoucissement du dénouement chez Rotrou participe de l’infléchissement vers le genre comique.”

34. Como también se mantienen, aunque no con una identificación tan cercana, aquellos necesarios para avivar el conflicto humano que está tras el político. Se trata de los personajes que actúan, de manera más o menos interesada, como consejeros de las personas regias y que, dramáticamente, son el detonante de la angustia de los monarcas o motivan sus decisiones:

<i>Las mudanzas de fortuna</i>	<i>Cosroès</i>
Doña Leonor, dama Don Beltrán de Aragón Don Juan de Abarca El almirante Doña Elvira, hermana de don Juan Lupercio, criado de D. Beltrán Jordán, criado de D. Juan Feliciano Don Bernardo Don Martín, capitán de la guardia Alberto y Nuño, soldados Otros caballeros	Narsée, femme de Syroès Sardanigue , père de Narsée [Hormistade] [Artanasde] Palmyras Pharmace Satrapas Gardes

35. El respeto a las unidades espaciotemporales es mucho mayor y explícito en la obra de Rotrou, que se inicia con la indicación “En el Palacio del rey de Persia” y podría haberse desarrollado en un solo día, frente a la imprecisión temporal de la obra lopesca.
36. Por otro lado, y siguiendo lo que he comentado en la primera parte de mi exposición, los elementos cómicos son sorprendentemente escasos en la obra del Fénix, donde ni el criado Jordán puede considerarse un gracioso. No extraña, por tanto, que Rotrou no haya tenido que molestarse en neutralizar la presencia de lo cómico, conflictiva en las tragicomedias, según la preceptiva francesa, y aún más impropia en la tragedia.
37. Pero en lo que me interesa profundizar es en la comparación del conflicto. Respecto a la obra de Lope, *Cosroès* se desvía hacia la conciencia del monarca que, a pesar de haber cometido terribles acciones anteriores, tiene remordimientos sobre lo que ha hecho, sobre lo que va a hacer y se preocupa por buscar la solución que lo libere de esa lucha interna.

38. Ha desaparecido por completo el segundo de los conflictos y con él la acción se circunscribe al tema dinástico y sucesorio. Los lances amorosos que en la comedia palatina de Lope vinculaban a uno de los herederos, el Príncipe don Pedro, con el galán protagonista, D. Juan, y aun con otro noble, el Almirante, interesados todos en la misma dama, no tienen cabida en una obra que toma una deriva política y moral desde el primer acto. Si por algo tiene presencia lo amoroso es para recalcar el influjo que ejerce la opinión de Syra, la actual esposa del rey, para incitarlo a darle el trono a su hijo. Esta influencia está también presente en la obra de Lope, pero significativamente es señalada por otro personaje, mientras que Rotrou prefiere mostrar una mayor presencia en escena de la reina, reivindicando sus derechos, por su unión y entrega:

Almirante Dios guarde a Su Majestad,
que por más que de tu madre
le tenga olvidado agora
amor que le desatina
de la reina Catalina,
porque en sus hijos adora,
¿cómo te puede evitar
lo que es tuyo, siendo ley
divina y humana?
*Las mudanzas de fortuna y sucesos
de D. Beltrán de Aragón (vv. 1264-1271).*

Syra Mais je renonce à tout, pour sauver un époux;
Déchargez votre esprit, de ce qui le traverse,
Cosroès m'est plus cher, qu'un Monarque de Perse;
Sans lui, je ne puis vivre, et vivant avec lui,
Je puis être encor Reine, et régner en autri;
La puissance, qui passe, en un autre nous-même,
Laisse encor en nos mains, l'autorité suprême;
Et nous ne perdons rien, lorsque le même rang,
Quoique sous d'autres noms, demeure à notre sang.
Cosroès (vv. 416-424)¹³.

39. Pero lo que no ha desaparecido es la presencia de voces discordantes, que exacerbaban el conflicto personal del monarca. Nos situamos en el plano de la tragedia, porque trágicos son los antecedentes del rey Cosroès, y porque la eliminación de los lances amorosos nos acerca hacia el concepto más clásico de este género, aquel que Rotrou conocía bien, por su gusto por

¹³ Utilizo la edición de 1649, a través de su reproducción digital de Ernest et Paul Fièvre, en *Théâtre Classique*, 2015. Consultado el 20/12/21, en https://theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/ROTROU_COSROES.xml

Séneca. Al igual que don Beltrán y don Juan se mostraban cautelosos e intentaban llevar al rey Alfonso por la vía de la conciliación, Sardarigue advierte a Cosroès de las consecuencias de sus actos y prevé un fatal desenlace, y lo mismo hace Hormisdate con la reina Syra.

40. La intervención de consejos y consejeros continúa cuando Syroès asume el trono, como también se suceden las zozobras del nuevo monarca a la hora de aplicar justicia. Las conexiones con la obra de Lope se distancian, ya que Syroès se debate con sus compromisos de sangre a la hora de matar a su hermanastro y a su madrastra traidora, pero sobre todo a su propio padre. De hecho, Delmas (2001; 373), editor de la obra en el *Teatro Completo*, achaca el poco éxito que tuvo el estreno en 1648 al riesgo que suponía tratar el tiranicidio en la Francia de Luis XIV¹⁴ e incluso en Inglaterra. Mientras que la obra de Lope soluciona esto con mucho menor peso argumental y trágico, ya que el rey muere sin mayores precisiones y el infante Alfonso, antecedente del Mardesane, está preso sin más complicación. No obstante, un referente de este conflicto interno existe en el hipotexto, en la negativa del Príncipe Pedro, ya convertido en rey, de perdonar a don Beltrán, su más fiel y bondadoso consejero, caído en desgracia por la inquina y maledicencia de dos cortesanos traidores. De hecho, aunque no exista un paralelismo exacto de las intrigas palaciegas que van introduciendo virajes en la acción, en ambas obras juega un papel importante el posicionamiento y fidelidad de los subalternos: frente a los sátrapas Palmiras y Pharnace que apoyan a Syroès, la reina Syra tiene de su lado a Hormisdate y Artanasde, así como al capitán de la guardia Sardarigue. Sin embargo, este último, desde el comienzo muestra sus reticencias a la idea de provocar una guerra civil, a pesar de que esto suponga oponerse explícitamente a los deseos de la reina. Aunque se desarrolle menos a este personaje, es un trasunto claro de Beltrán de Aragón, quien también planta cara en las escenas iniciales a las aspiraciones de la reina Catalina.

Don Beltrán

Reina
Don Beltrán

Advierte
que mal te está en declararte.
¡Serás al fin de su parte!
Jamás intenté ofenderte.
Antes al Príncipe aquí
le aconsejé te sirviese.

14 Recordemos que la obra tratada anteriormente, *La Bague de l'oubli*, también abordaba este tema, aunque en 1629. Quizás la clave cómica evitaba el riesgo de aquella o la situación política de Francia era más permisiva.

D. GAVELA, «La elección de las fuentes lopescas de Rotrou...»

Reina	¿Y no quieres que me pese de que le trates así?
Don Beltrán	Señora, ¿no lo ha de ser?
Reina	¡No lo ha de ser!
Don Beltrán	No lo sea. si te sirvo en que no crea que este reino ha de tener, siendo príncipe heredero. ¡Qué enfadoso sois, Beltrán!
Reina	Siempre las verdades dan.
Don Beltrán	¡Qué cansado caballero!
Reina	<i>Las mudanzas de fortuna y sucesos de D. Beltrán de Aragón (vv. 110-123).</i>
Sardarigue	Mais peut-il l'accepter, Seigneur, sans attentat Contre le droit d'aïnesse, et la loi de l'État? De mon zèle, Madame, excusez la licence, Syroës, a pour lui, le droit de la naissance ; Voulez-vous voir armer la Perse contre soi, Et lui donner la guerre en lui donnant un Roi Songez à quels malheurs vous l'exposez en butte, Un rang si élevé, vaut bien qu'on le dispute. <i>Cosroës (vv. 455-462).</i>

41. La cuestión política que debate acerca del derecho a eliminar al tirano está también mucho más presente que en la obra lopesca –era un género de moda, según Delmas (2001; 388)–, de ahí que Rotrou elija un desenlace judicializado, en forma de proceso, mientras que en Lope la cuestión dinástica se diluye en medio de la segunda acción más importante, relativa a la lealtad de don Beltrán con su rey y la fidelidad de don Juan con su amigo. El tema de la amistad, para el que, de hecho, se ha propuesto un subgénero en el caso de Calderón (Véase Zugasti, 2000; 57 y ss.) tiene una gran trascendencia en la obra de Lope, que Rotrou no contempla, pues prefiere detenerse en el plano político o existencial.
42. Pero presentes están la influencia de los consejeros y las decisiones de los poderosos para con aquellos que dependen de ellos. Lope la lleva al terreno cortesano que marca el género palatino serio, pero no trágico, y Rotrou lo deriva hacia el conflicto interior –hay que recordar la lectura de Van Baelen (1965) desde el vacío hacia una moral individual que persiga la satisfacción de los deseos–, pero también hacia la esencia misma de la tragedia, ya que como dice uno de los personajes:

Sardarigue (*seul*) Que ton droit, absolu, sur tout ce que nous sommes,
Est, comme aux plus petits, fatal aux plus grands hommes ?
Tout meut par ton caprice, et rien dans l'Univers,

Ne se peut dire, **ô sort**, exempt de tes revers.
Cosroès (vv. 1259-1262) (El subrayado es mío).

43. Aunque incluso esto está ya en el germen lopesco. Baste recordar el inicio del título “*Las mudanzas de fortuna*”, que sin duda llamó la atención del dramaturgo francés.

Conclusiones

44. La revisión de las obras lopescas empleadas por Rotrou confirma sus preferencias genéricas por la comedia seria, en concreto por la palatina, pero a ello habría que sumar su inclinación por obras en las que tiene una presencia destacada el poder político o social ejercido por un personaje, en general un rey despótico o injusto, que pretende lograr sus propósitos amorosos (rey galán) o de defensa de su reino o autoridad (rey barba). Esta deriva lleva aparejados algunos subtemas recurrentes como son la fidelidad o la traición de los súbditos, la resistencia a ese poder injusto mediante la confrontación o el engaño, el disfraz y fingimiento de identidades, la persecución, las falsas acusaciones o el refugio en ambientes rústicos, la confrontación amor, amistad, lealtad, entre otros. Por otra parte, se trata de obras con una baja y atípica comicidad –*La sortija del olvido*, por ejemplo, donde nos reímos de los personajes nobles–, en muchos casos sin un gracioso bien perfilado, lo que facilitaría a Rotrou el difícil y mal visto equilibrio tragi-cómico.
45. La selección de Rotrou es tan certera que podría servir para acotar un subgénero dentro de las comedias lopescas, equivalente a los dramas de poder injusto o de honor villanesco¹⁵, pero en su vertiente palatina, donde la deshonra no se lleva a término porque nos mantenemos dentro de los márgenes de la comedia seria, sin precipitarnos hacia el drama o la tragedia. Nos hallaríamos, por tanto, en la órbita de las comedias de privanza, con diferentes matizaciones o materializaciones¹⁶.

15 Me refiero a obras como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna*, *El castigo sin venganza*, *La vida es sueño*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *El alcalde de Zalamea* y *La hija del aire*. Esta es la selección de la tesis doctoral de Luiza Castro Queiroz de Almeida, dirigida por Rosa Durán en 2017, titulada *Tragedias y dramas áureos del poder injusto en la escena española contemporánea (1980-2010)*.

16 Existe un parangón más directo con un subgénero de obras palatinas calderonianas y tirsianas, en las que se lleva al extremo el juego entre el poder, la lealtad, la amistad y el

46. De las once comedias utilizadas con mayor o menor fidelidad por el dramaturgo francés, nueve responden a este patrón, aunque alguna de ellas –*Lo fingido verdadero*– lo haga parcialmente.
47. ¿Quiere esto decir que Rotrou crea un único subgénero dramático apegado al patrón español? No creemos que sea así. Lo cierto es que Rotrou hace un cierto ejercicio de inhibición a la hora de distanciarse de los presupuestos genéricos españoles, por otra parte, en constante revisión incluso desde la preceptiva propia, para moldear con libertad el recipiente en que verter los argumentos. De igual forma que no le asustaba la ruptura de la regla de las tres unidades de la fuente lopesca –porque, o bien la asumía en las obras iniciales o bien se las arreglaba para unificarlas, como ha constatado la crítica comparativa–, se permitía el aprovechamiento o supresión de alguna de las derivas genéricas en las obras que presentaban cierta hibridación.
48. No obstante, de lo que creo que no se abstrajese es de una preselección que, gracias a su buen olfato de dramaturgo y a sus múltiples lecturas, le hizo elegir aquellas obras que presentan un riesgo trágico más evidente para derivarlas hacia la tragedia desde los planteamientos iniciales (caso de *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*), mientras que aquellas otras que apuntan maneras, por determinados lances, situaciones, personajes (como *La sortija del olvido* y los radicales cambios de personalidad de los protagonistas) devienen en comedia.
49. La misma materia lopesca, aquella que parece interesar claramente a Rotrou, la relación entre el poderoso y su subalterno, encasillada en las comedias españolas elegidas en la comedia seria palatina, es modelada por el autor francés para inclinarla hacia el extremo que considere más oportuno, un final suavizado y más acorde para una comedia o un desenlace violento y difícilmente controlable por sus protagonistas en la tragedia.
50. En 1990 ya advertía Arellano del peligro de leer comedias en clave trágica y viceversa. Rotrou parecía no estar tan confundido como los críticos modernos y contemporáneos a los que Arellano reprueba, pero se permitía cuestionarse los planteamientos apriorísticos de sus fuentes

amor, como han analizado Zugasti (2000), Roncero (2019) y yo misma (Gavela, 2021). Me refiero a obras como *Amigo, amante y leal*, *Nadie fie su secreto*, *Saber del mal y del bien* de Calderón; *El amor y el amistad* y *Cómo han de ser los amigos*, de Tirso. Aunque los poderosos de las obras de don Pedro y del mercedario, más comedidos ellos, suelen renunciar al amor de la dama en aras de su reputación y magnanimidad.

(comedia=comedia vs. tragedia=tragedia) para ahondar un poco más en la selección de subgéneros de su agrado, como el de las comedias regias y de privanza, que se prestan a lecturas políticas, pero también humanas y morales, otro de sus grandes intereses.

Bibliografía

ANTONUCCI Fausta, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), p. 141-158.

ARELLANO Ignacio, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50 (1990), p. 7-21.

Arte Lope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. Joan Oleza Simó (dir.). Universitat de València. <https://artelope.uv.es/>

BIRKEMEIER Sven, *Jean Rotrou adaptateur de la comedia espagnole*, Amsterdam, University of Amsterdam, 2007.

CASTRO QUEIROZ DE ALMEIDA Luiza, *Tragedias y dramas áureos del poder injusto en la escena española contemporánea (1980-2010)*, Tesis doctoral dirigida por Rosa Navarro Durán, 2017.

CHECA Jorge, «Prólogo» a *El poder vencido y el amor premiado*, en Comedias de Lope de Vega. Parte X, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, III, p. 1665-1674.

COTARELO Emilio, Introducción a *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1930, VIII, p. V-XLV.

COUDERC Christophe, «Familia, matrimonio, parentesco: espacio dramático y espacio social en la comedia lopesca», en Françoise Cazal; Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE* (Toulouse, 1-3 de abril de 1998). Frankfurt /

Madrid: Vervuert / Universidad de Navarra / Iberoamericana, 2002, p. 169-190.

_____, «Entre traduction et transfert culturel: de *La villana de Getafe* de Lope de Vega à *La Diane* de Jean de Rotrou», *Papers of French Seventeenth Century Literature*, núm. 66 (2007), p. 107-131.

_____, «Falsa acusación y teatralidad en *Laura perseguida* de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 3.1 (2015), p. 7-18.

_____, «Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), p. 78-103. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.202>

DELMAS Christian (ed.), «Introducción» a *Cosroès*, en Jean Rotrou, *Théâtre Complet*, Société des Textes Français Modernes, 2001, 4, p. 373-422.

DI PASTENA Enrico, «Prólogo» a *La ocasión perdida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso Ariz, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, I, p. 247-260.

_____, «Prólogo» a *Mirad a quién alabáis*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, I, p. 535-557.

_____, «Exceder a Naturaleza pintando. Una lectura de *Mirad a quién alabáis*, de Lope de Vega», en *Studia Aurea*, 11, 2017b, p. 531-549.

DUMAS Catherine, «La paradoja del bufón y del rey. *Locura y donaire en La sortija del olvido* de Lope de Vega», Christophe Couderc et Benoît Pellistrandi (eds.), *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez. 2005, p. 243-252.

_____, «Adaptador Rotrou adaptateur de Lope de Vega: réajustements structurels et transferts culturels», *Littératures Classiques*, 2007/2 (63), p. 45-58.

_____, «Lope de Vega et ses adaptations françaises: le traitement dramatique et la réappropriation culturelle dans trois tragi-comédies de Rotrou», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), p. 104-130. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.189>

GAVELA GARCÍA Delia, «El tratamiento de la amistad y el poder en Amigo, amante y leal», de Calderón, frente a otras comedias palatinas», *Anuario calderoniano*, 14 (2021), p. 201-224.

_____, «El espacio y los personajes villanescos en algunas comedias urbanas de Lope: tradición, hibridación y oportunismo dramático», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVIII (2022), p. 7-36. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.438>

GERTHER Perry y VIALLETON Jean-Yves, «Introducción» a *Don Lope de Cardone*, en *Théâtre complet*, Société des Textes Français Modernes, 2020, 13, p. 173-202.

GIOVANNINI Maria Alessandra, «Prólogo» a *La hermosa Alfreda*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, II, p. 933-941.

GIULIANI Luigi, «Prólogo» a *Lo fingido verdadero*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, II, p. 737-756.

GUTIÉRREZ Jesús, «*La fortuna bifrons*» en *el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1975.

IRISO Silvia, «Prólogo» a *Laura perseguida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, I, p. 39-56.

LANCASTER Henry C. [1917-1918], «The ultimate source of Rotrou's Venceslas and of the Rojas Zorrilla's *No hay ser padre siendo rey*», *Modern Philology*, (Chicago), XV (1917-1918), p. 435-440.

_____, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, III, The Period of Molière, 1652-1672 (2 vol.), 9 vols., Baltimore, John Hopkins, 1929-1942.

LÓPEZ MARTÍNEZ José Enrique, «Prólogo» a *La sortija del olvido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, I, p. 221-246.

LOSADA GOYA José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle: présence et influence*, Genève, Droz, 1999.

MENÉNDEZ PELAYO Marcelino, «Observaciones preliminares», en *Obras de Lope de Vega. Comedias mitológicas, comedias históricas de asunto extranjero. Tomo IV*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 7-140.

RONCERO Victoriano (ed.), *Calderón de la Barca, Saber del mal y el bien*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2019.

ROTROU Jean, *Théâtre complet*, París, Société des Textes Français Modernes, 13 vols., 1998-2020.

_____, *Cosroès*, en *Théâtre Complet*, París, Société des Textes Français Modernes, 2001, 4, p. 371-545.

_____, *La Bague de l'oubli, La Clorinde, La Belle Alphrède*, en *Théâtre Complet*, París, Société des Textes Français Modernes, 2007, 9.

STEFFENS Georg, *Rotrou-studien. I. Jean de Rotrou als Nachahmer Lope de Vega's*, E. Franck, Oppeln, 1891.

STIEFEL Arthur Ludwig, «Über Jean Rotrous spanische Quellen», *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, XXIX (1906), p. 195-234.

TEULADE Anne, «Le théâtre du double: la réception de la Comedia de privanza entre tragédie et tragi-comédie», Christophe Couderc (dir.), *Le théâtre espagnol du siècle d'or en France*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 101-115.

VAN BAELEN Jacqueline, *Rotrou, le héros tragique et la révolte*, Paris, Nizet, 1965.

VEGA CARPIO Lope de, *La ocasión perdida*, ed. Enrico di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso Ariz, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, I, p. 245-395.

_____, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. Luigi Giuliani, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, I, p. 253-396.

_____, *Laura perseguida*, ed. Silvia Iriso Ariz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, I, p. 37-174.

_____, *La hermosa Alfreða*, ed. Maria Alessandra Giovannini, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, II, p. 929-1046.

_____, *Don Lope de Cardona*, ed. Eugenia Fosalba Vela, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, I, p. 361-484.

_____, *El poder vencido y el amor premiado*, ed. Jorge Checa, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, III, p. 1663-1788.

_____, *La sortija del olvido*, ed. José Enrique Martínez López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, I, p. 219-364.

_____, *Mirad a quién alabáis*, ed. Enrico di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, I, p. 535-676.

_____, *Lo fingido verdadero*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, II, p. 737-890.

D. GAVELA, «La elección de las fuentes lopescas de Rotrou...»

VUILLEMIN Jean-Claude, «Introducción» a *Jean de Rotrou, La belle Alphrède. Comédie*, en *Théâtre complet*, vol. 9, Société des Textes Français Modernes, 2007, p. 429-502.

ZUGASTI Miguel, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo», en *XXIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro, UCLM, 2000, pp. 155-185.