

# Tesis

Christophe COUDERC. *Le système des personnages de la «Comedia» espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie.*  
(Tesis de doctorado dirigida por Jean Canavaggio y leída en la universidad de Paris X-Nanterre el 6 de diciembre de 1997.)

Esta tesis, que trata del sistema de los personajes de la Comedia española (limitándose la encuesta a la llamada primera Comedia, con piezas de Lope de Vega, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón...), tiene como punto de partida la conciencia de la primacía, ampliamente señalada por la crítica, de lo convencional en la definición y la construcción del personaje y, más allá, en la estética de la comedia barroca en general. Consecuencia de la repetición, y fuente de ella, la convención sigue interesando poco, desde el presupuesto implícito de que originalidad y novedad son los únicos criterios adecuados para la valoración de un producto artístico. Nada más equivocado para la cabal comprensión del teatro del Siglo de Oro español: ese prejuicio anacrónico, así como la ingente masa de los textos conocidos y por descubrir, puede explicar tal vez por qué nos faltan todavía herramientas meramente descriptivas que nos puedan servir de guías y de manuales para la buena lectura y recepción de la dramaturgia de la Comedia. Sea lo que fuere, no tomar en cuenta lo convencional —lo artificial— en la Comedia es desentenderse de una dimensión fundamental de este teatro: lo idéntico, lo recurrente, lo semejante entre distintas comedias es la manifestación de una cultura que comparten el público y los autores —una cultura del lugar común, de la repetición, de la insistencia, que casi prohíbe aislar una comedia determinada de esa especie de «macro-cartelera» teatral que constituye la cadena de textos en que se inserta la aparición de tal o cual pieza escrita para el corral o el palacio. La atención a la convención hace pues de este trabajo un estudio (parcial) de la famosa «poética invisible» de Lope: su propósito es tratar de ordenar las constantes que afectan a los personajes principales (los galanes y las damas), postulando la existencia de unas reglas —implícitas si no prescriptivas— que acatan por igual varios dramaturgos pertenecientes a una misma generación.

Por otra parte, esta tesis es conjuntamente un estudio de dramaturgia y un estudio de literatura comparada: el análisis dramático, como intento que es de descripción y explicación de las convenciones que rigen la existencia de los protagonistas, se combina con el examen de las transformaciones que afectaron a esos personajes una vez trasplantados en el París del siglo XVII, mediante las adaptaciones que hicieron del teatro español del Barroco dramaturgos franceses famosos (Corneille), menos famosos (Rotrou), u olvidados o desdénados por la posteridad (Boisrobert, d'Ouille, etc.). La orientación inicial y principal de la tesis —aclarar las relaciones entre personaje y acción— se continúa en un interés secundario, centrado en la aprensión de otra estética teatral, diferente, pero vinculada históricamente a la dramaturgia española gracias a toda esa generación de autores franceses que buscaron su inspiración en obras del repertorio español áureo. En suma, la comparación de la comedia española con su posteridad francesa se ha puesto

al servicio de un triple objetivo: en primer lugar, ensanchar las perspectivas críticas, al poder recurrir libremente a las herramientas metodológicas que los especialistas del teatro clásico en Francia manejan para su estudio; en segundo lugar, encerrar la reflexión sobre el personaje —amenazada siempre de una excesiva abstracción— en los límites del *corpus*, coherente y homogéneo, constituido por los textos de la Comedia lopesca que se imitaron en Francia, y por esas mismas adaptaciones; en tercer lugar, sentar las bases de un diálogo entre dos dramaturgias diversas, pero lo bastante cercanas para que las diferencias entre ellas puedan considerarse como significativas. Con ello se quiere decir que el estudioso del teatro español (que no pretende, como el comparatista, establecer el balance de la imitación: qué es lo que queda del teatro español en la dramaturgia francesa), cuando busca resaltar las peculiaridades del sistema dramático de la Comedia, puede sacar provecho del examen de esa adaptación-transposición, valiéndose, para su propia lectura, de las lecturas que ya hicieran los dramaturgos franceses en el proceso de selección e imitación de las obras españolas, y de los comentarios que constituye la serie de transformaciones que tal o cual autor juzgó necesario hacer para que el público francés de la época pudiera aceptar la imitación.

La doble orientación —comparatista, o, mejor dicho, comparada, por una parte; dramaturgía, o estructuralista, por otra— de esta tesis se halla reflejada en la repartición de la materia tratada en tres partes. La primera es descriptiva, y plantea algunas hipótesis, a partir del estudio conjunto de las comedias españolas y de sus imitaciones. Las nociones de *tragicomédie* y *comédie*, harto difíciles de definir, tanto en el plano histórico como en el morfológico, sirven de primera aproximación para describir la adaptación de la Comedia en la Francia del preclasicismo: el teatro español es importado en los años del apogeo en Francia del género de la tragicomedia (la década de 1630), género que desaparece gradualmente, a favor de la exclusión recíproca de la comedia y de la tragedia clásica. El examen de las comedias españolas adaptadas confirma la presencia, en ambas tradiciones, de una misma división entre un drama novelesco y formalmente irregular —como sucede muy a las claras para el género mixto francés— y una comedia de intriga más puramente cómica, regular, y de un marcado carácter convencional. En las obras españolas del primer subgénero encontramos comedias palaciegas y palatinas, escritas en los primeros años del siglo, mientras que el segundo subgrupo comporta comedias de capa y espada más tardías. El otro movimiento de la primera parte se detiene en varios condicionamientos que participan de la construcción del personaje, partiendo del balance de las distorsiones que más a menudo afectan a los protagonistas de las obras imitadas por los franceses (ciertos papeles tienden a desaparecer, su repartición pone de manifiesto un innegable gusto por la simetría y la armonía, etc.), aunque obviamente no sea posible dar las leyes de una reescritura donde caben procesos de reelaboración muy diversos.

La segunda parte está constituida de las lecturas sucesivas de algunas comedias españolas de enredo, seleccionadas por su carácter representativo de la articulación entre situación dramática, rol, función y personaje. Se explica primero el método de análisis a que se verán sometidos estos textos: extrapolando el esquema pentagonal que Frédéric Serralta aprovechó en su estudio del teatro de Antonio de Solís, se pueden modelizar, de manera empírica y flexible, las relaciones que se establecen entre las *dramatis personae*, haciéndolas interdependientes. A continuación se organizan los análisis de las comedias elegidas en tres categorías: el primer grupo reúne piezas cuya acción se puede formalizar gracias a una repartición simple de las funciones entre los personajes principales del drama. Son comedias que se amoldan a las convenciones del subgénero y en las cuales el sistema de los personajes aparece como una red de semejanzas y contrastes —en el plano de la caracterización individual—, que permite que la acción se desarrolle como un juego geométrico entre fuerzas antagónicas o convergentes —en el plano actancial. El segundo grupo junta comedias de la duplicidad: duplicidad del sistema simple (antes presentado) de las

relaciones entre las *dramatis personae*; doblez moral en los «burladores»; duplicidad del espacio representado, donde se enraizan dos grupos de personajes. En esas comedias se multiplican las identidades ficticias asumidas por los protagonistas, a tenor de su participación en distintos sistemas de roles. En las comedias de la última categoría, por fin, los protagonistas, a pesar de respetar los grandes rasgos de la funcionalidad hasta ahí descrita, son héroes atípicos, con un estatuto socio-dramático fuera de la norma. No salen estas obras de las leyes del género, sino que son ejemplos de la plasticidad del sistema dramático de la Comedia.

Esta lectura, que podría llamarse «funcionalista», se continúa, en la tercera parte, con un balance en tres puntos, que permite recoger los elementos que entran en la «fábrica» del personaje. Se trata, primero, de proponer una definición estática de los personajes, o, más exactamente, a raíz de lo que se ha visto en la segunda parte, de ordenar las constantes que se manifiestan no tanto en el personaje (encarnado por un actor a lo largo de una obra toda) como en el rol, elemento de una estructura a la que se halla subordinado. Se esboza por consiguiente una tipología individual de los roles, femeninos y masculinos, que son los verdaderos soportes de la acción. El análisis se centra luego en la noción de secuencia: de extensión variable, la secuencia es como una unidad de acción; se abre con una agresión que desemboca necesariamente en la expulsión del agresor, responsable del desorden. Por fin se detiene esta última parte en la identidad problemática y dinámica de los héroes de las comedias estudiadas, cuya calidad de «primer galán» les hace experimentar notables variaciones de su identidad: la permanencia de una experiencia de la alteridad y de la alienación asemeja así la trayectoria de los protagonistas de la Comedia a un proceso de degradación y fracaso que es transición habitual y mediación necesaria hacia la satisfacción de sus deseos y la victoria.

En conclusión, después de señalar la convergencia entre las conclusiones sacadas de la reflexión taxonómica y comparativa de la primera parte y los análisis morfológicos, se subraya la necesidad de prestar conjuntamente atención a la forma y a su evolución.

## ÍNDICE

REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION.....	4
<b>PREMIÈRE PARTIE.</b>	
<b>ADAPTATION ET PERSONNAGE : BILAN D'UNE COMPARAISON.....</b>	<b>23</b>
<b>CHAPITRE I : LA PERSPECTIVE GÉNÉRIQUE. UNE PREMIÈRE</b>	
<b>DESCRIPTION DU CORPUS ÉTUDIÉ .....</b>	<b>24</b>
<b>I. Les adaptations tragicomiques .....</b>	<b>24</b>
1. <i>Le temps de la tragicomédie</i> .....	24
2. <i>Définition du genre</i> .....	27
3. <i>Présentation des adaptations tragicomiques</i> .....	33
<b>II. Les adaptations comiques .....</b>	<b>51</b>
1. <i>Le contexte : l'émergence de la comédie</i> .....	51
2. <i>Le genre. Critères formels</i> .....	53
3. <i>Présentation des pièces</i> .....	57
<b>III. Tableaux récapitulatifs .....</b>	<b>67</b>
<b>IV. Présentation du corpus des comedias .....</b>	<b>70</b>
1. <i>Les comedias sources des tragicomédies</i> .....	71
2. <i>Les comedias sources des comédies</i> .....	83
<i>Conclusion</i> .....	89

CHAPITRE II : VERS UNE POÉTIQUE DU PERSONNAGE .....	93
Présentation .....	93
I : Réécriture et personnage .....	96
1. Concentration des rôles et symétrie du dénouement .....	96
2. De la symétrie à l'harmonie (la réécriture pastorale) .....	105
3. Décisions des pères, irresponsabilité des fils .....	112
II. Personnage et convention .....	121
1. Bienséance et hiérarchie .....	122
2. Système de personnages ou système de rôles? .....	130
Conclusion .....	139
DEUXIÈME PARTIE.	
ESSAI DE SYSTÉMATIQUE DES SITUATIONS .....	141
Présentation. Le schéma pentagonal .....	142
CHAPITRE I. CONFIGURATIONS «SIMPLES». LE DÉTAIL DES FONCTIONS .....	148
I. «El ausente en el lugar» .....	148
1. Une comédie conventionnelle — traits distinctifs et binômes .....	148
2. Fonctions des personnages : les caractéristiques dynamiques .....	151
Le troisième galán (la fonction «C») .....	151
Les couples galán-dama .....	152
3. Morale et moralité dramatique : les rôles du père et du valet .....	157
II. «Amar sin saber a quién» .....	161
1. Caractérisation des dramatis personae .....	161
2. Enchâssement et fonctionnalité multiple des personnages .....	163
3. Jeux de miroir et déficiences masculines .....	166
4. Le cas de Luis. La fonction arbitrale .....	171
III. «La toquera vizcaína» et «La doncella de labor» .....	175
1. «La toquera vizcaína» .....	175
2. «La doncella de labor» .....	181
CHAPITRE II. DUPLICATION DE LA FORMULE — LES DRAMES DE BURLADOR .....	189
I. «La villana de Getafe» .....	189
1. Dédoublement du système et duplicité du galán .....	190
2. Le matériau paysan et la justice poétique .....	198
II. «La villana de Vallecás» (et «Don Gil de las calzas verdes») .....	203
1. Données statiques et caractérisation des personnages .....	203
2. Rôles et espaces dramatiques .....	205
3. L'enchâssement : la pièce-cadre .....	208
4. L'enchâssement : la pièce encadrée .....	210
5. Fonction et statut des personnages .....	213
6. La variante de «Don Gil de las calzas verdes» .....	217
CHAPITRE III. VARIATIONS SUR LE STATUT SOCIO-DRAMATIQUE :	
ÉMERGENCE DU PERSONNAGE .....	220
I. «La verdad sospechosa» .....	220
1. Caractérisation et fonctionnalité des dramatis personae .....	221
Définition des fonctions .....	223

Évolution des configurations .....	226
2. <i>Le héros et le propos moral</i> .....	230
<i>Le mensonge et l'action</i> .....	230
<i>Mensonge et statut socio-dramatique</i> .....	234
<i>Les personnages périphériques : le valet et le père</i> .....	239
II. «No hay peor sordo» .....	250
1. <i>Caractérisation des damas</i> .....	252
2. <i>Fonctions et rôles</i> .....	258
3. <i>Les galanes</i> .....	260
<b>TROISIÈME PARTIE.</b>	
<b>DYNAMIQUE DU PERSONNAGE</b> .....	266
<b>CHAPITRE I : LES FONCTIONS DU SCHÉMA PENTAGONAL</b> .....	267
I. Les rôles féminins .....	268
1. <i>Préalables</i> .....	268
2. <i>Deux archétypes</i> .....	272
3. <i>Une figure récurrente : la dama rebelle à l'amour</i> .....	278
II. Les rôles masculins .....	286
1. <i>La fonction «C»</i> .....	286
<i>Gradations de l'artifice</i> .....	286
<i>Proximité avec le galán suelto</i> .....	292
2. <i>Le galán «E» et ses traits particuliers</i> .....	296
<i>Un personnage singulier</i> .....	296
<i>Trois cristallisations du rôle : le félou, le burlador, le poderoso</i> .....	299
3. <i>La fonction «A»</i> .....	306
<i>L'écueil de la réversibilité des fonctions</i> .....	306
<i>Les traits définitoires de la fonction «A»</i> .....	309
<b>CHAPITRE II : SÉQUENCE ET SYSTÈME DE RÔLES</b> .....	316
I. Le schéma pentagonal comme système de relations .....	316
1. <i>De la segmentation de l'action</i> .....	316
2. <i>Système de rôles et espace dramatique</i> .....	319
II. La séquence et ses configurations .....	324
1. <i>Séquence unique et constructions complexes</i> .....	324
2. <i>Agression, exclusion</i> .....	326
III. Action médiatisée et action indirecte .....	331
1. <i>Déguisement et dédoublement</i> .....	331
2. <i>Permanence de la hiérarchie socio-dramatique</i> .....	336
<b>CHAPITRE III : DÉGRADATION DU HÉROS ET PRIMAUTÉ DU GROUPE</b> .....	348
I. L'expérience de l'altérité .....	350
1. <i>L'épuration pentagonale : l'expulsion comme avènement</i> .....	353
2. <i>Les configurations complexes : l'épreuve dialectique de la transgression</i> .....	359
II. Construction tripartite de l'action et endogamie .....	364
1. <i>Union de fait et mariage secret</i> .....	364
2. <i>La variante de la mujer burlada</i> .....	368
3. <i>Une logique endogamique</i> .....	373
III. Vers un renouvellement des formes .....	378

1. <i>Ouverture du groupe</i> .....	378
2. <i>Permanences des structures et résistances individuelles</i> .....	382
<i>Conclusion</i> : l'évolution des formes à la lumière du phénomène des adaptations françaises de la <i>Comedia</i> .....	387
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....	396
<b>ANNEXES</b> .....	401
Annexe I : Résumés des pièces .....	402
I : pièces françaises .....	403
II : pièces espagnoles .....	421
Annexe II : Correspondances entre les pièces françaises et leurs sources espagnoles .....	442
Annexe III : Tableau récapitulatif des personnages des <i>comedias</i> .....	443
Annexe IV : Chronologie .....	448
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	
I. Textes étudiés .....	
1. Théâtre français .....	453
2. Théâtre espagnol .....	455
II. Autres pièces utilisées .....	458
III. Études .....	460
<b>INDEX</b> .....	473
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	479