

COMO QUIEN MIRA LOS TAPICES FLAMENCOS  
POR EL REVÉS  
(DON QUIJOTE SOBRE LA ESCENA FRANCESA  
EN TIEMPOS DE LUIS XIII)

ALICIA YLLERA FERNÁNDEZ

Rector Magnífico de la Universidad de Zaragoza  
Autoridades académicas  
Distinguidos doctores  
Señoras y señores

Quiero expresar mi más sincera gratitud a la Universidad de Zaragoza, en concreto a la Facultad de Filosofía y Letras y de modo especial al Departamento de Filología Francesa, por el honor que me concede otorgándome este doctorado *honoris causa*. Es para mí una gran alegría volver a formar parte del claustro de esta Universidad, al que pertenecen tantos discípulos míos de los que hoy mucho puedo aprender. Pasé en esta Universidad, en la primera planta del viejo edificio de Filosofía y Letras, unos años inolvidables. Aquí ocupé mi primera cátedra y dirigí mis primeras tesis doctorales. Fueron dos de mis tres primeros doctorandos los que hoy me introducen como padrinos en este claustro.

Para esta breve disertación académica, he decidido volver a tomar el tema de la figura de don Quijote sobre la escena francesa en tiempos de Luis XIII. Prosigo así una reflexión, iniciada hace años, sobre las relaciones culturales franco-españolas durante los siglos XVI y XVII, como también el estudio de la proyección de la obra cervantina en el mundo francés, surgida a raíz de mi colaboración en la *Gran Enciclopedia Cervantina*, redactando la entrada sobre la «Recepción de Cervantes en Francia».

Suele considerarse que, en la escena francesa, el hidalgo manchego se transforma en un bravucón, en un matamoros grotesco, lo que permite ridiculizar a España, en una época de fuerte rivalidad política entre los dos países. Maurice Bardón, en su estudio sobre *Don Quichotte en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, concluía el capítulo dedicado a don Quijote sobre la escena francesa, entre 1620 y 1660, del modo siguiente:

nos imitateurs et adaptateurs ont choisi dans l'œuvre complexe de Cervantes la partie sentimentale, le poème pastoral et amoureux, de préférence à la partie critique et satirique; c'est aussi que le héros essentiel, don Quichotte, ne leur a guère paru qu'un fantoche risible: caricature de l'Espagnol et de l'Espagne au même titre que Rodomont, Fier-à-bras, Matamore. (Bardón, 1974: 208-209).

En 2007, Clara Rico Osés, en un estudio sobre «El *Quijote* y el *ballet de cour* francés del siglo XVII», realizado a partir de su tesis doctoral,<sup>1</sup> concluía recogiendo la afirmación de Bardón, convencida de que:

---

1 Sobre *L'image de l'Espagne en France au XVII<sup>e</sup> siècle: les sources musicales éclairées par les témoignages historiques, diplomatiques, littéraires et picturaux (1610-1674)*, según declara.

los autores de los *ballets de cour* de la Francia del siglo XVII y particularmente los del reinado de Luis XIII, vieron a Don Quijote como un vehículo obvio para expresar el odio hacia la nación vecina. Tomaron únicamente la imagen cómica del héroe cervantino y no supieron, o no quisieron aprovechar todo el trasfondo de la novela original, despojándola de toda su carga satírico-social. Transformaron a Don Quijote en un soldado fanfarrón al identificarlo con los capitanes cómicos de la comedia del arte italiana y le dedicaron discursos falsos y bravucones con el único fin de descalificar al más importante enemigo de Francia. (Rico Osés, 2007: 626).

Más de dos décadas antes, Marie-Line Akhamlich, al estudiar a Guérin de Bouscal, el principal adaptador del *Quijote* sobre la escena francesa en el siglo XVII, afirmaba igualmente, a propósito de las apariciones anteriores del personaje, que:

Bien des œuvres reprennent le personnage pour le transformer en capitain, matamore, ou simple fou, dans le but de servir le ridicule, Don Quichotte n'étant plus qu'un prétexte, trop souvent, pour railler l'Espagnol ennemi. (Akhamlich, 1983: 33).

Sin embargo, ya Crooks (1931: 53) había destacado que Guérin era el primero en entender el idealismo del *Quijote*.<sup>2</sup>

Don Quijote sobre la escena francesa en tiempos de Luis XIII, un fantoche ridículo, caricatura de los españoles y de España: la afirmación es aceptable en el caso de una mascarada probablemente representada en el carna-

---

2 Mucho antes de que la crítica inglesa del siglo XVIII crease la interpretación seria del *Quijote* que heredaría el Romanticismo.

val de 1632, pero resulta discutible al analizar las comedias en las que aparece como protagonista e incluso los restantes *ballets* en los que figura el hidalgo.

Al hacer esta afirmación, se prescinde de la necesaria simplificación que conlleva el llevar a las tablas a un personaje novelesco de la complejidad del Quijote, de las tendencias predominantes en la escena francesa durante estos años, de la posible asimilación de don Quijote y de Sancho a unos tipos ya tradicionales en la escena francesa y de la necesaria adaptación al gusto francés del momento. Se olvida que, en mascaradas y comedias españolas, los mismos personajes fueron con frecuencia mucho más ridiculizados, quedando reducidos a tipos grotescos propios de las fiestas de carnaval.

Finalmente, si bien se ha visto la decisiva importancia que las *Novelas ejemplares* tuvieron en la evolución de la novela francesa (Hainsworth),<sup>3</sup> no se ha tenido en cuenta el papel que pudieron desempeñar las adaptaciones del *Quijote* al teatro, en unos años en los que se experimenta una auténtica revolución teatral en Francia.

La llegada del *Quijote* a Francia se produce en unas circunstancias extraordinariamente favorables para su difusión. Son años de gran interés por la literatura española, en los que los libros de caballerías españoles, referentes de la novela cervantina, tienen gran éxito.<sup>4</sup> La aparición

---

3 Quien concluía su estudio diciendo: «Grâce à Cervantes, la nouvelle française du XVII<sup>e</sup> siècle contient donc en germe toute une branche de la nouvelle moderne» (1933: 238).

4 Es significativo el caso de los llamados *Amadis franceses*. Entre 1540 y 1548 se publicaron en París los ocho primeros libros de *Amadís*, cuyos protagonistas son Amadís y sus descendientes: Esplandián, Lisuarte de Grecia y Amadís de Grecia. Los tradujo Nicolas d'Herberay des Essarts, gentilhomme picardo. Continuaron su labor G. Boileau, Cl. Colet, J. Gohory y G. Aubert, añadiendo seis nuevos volúme-

de la traducción de la Primera parte del *Quijote* al francés, en 1614, coincide con un momento de buenas relaciones entre Francia y España, en los que la regenta, María de Médicis, practica una política de acercamiento entre los dos países. El 30 de abril de 1612 se había firmado el tratado de Fontainebleau, que disponía el matrimonio de Luis XIII con Ana de Austria, hija de Felipe III, y del futuro Felipe IV con Isabel de Borbón, hija de Enrique IV. El matrimonio de Luis XIII tuvo lugar el 28 de noviembre de 1615, en Burdeos.

No fue la primera traducción a una lengua extranjera: la precedió la traducción inglesa de Thomas Shelton en 1612, pero ambas versiones se realizaron en un ambiente muy distinto. Shelton era un irlandés católico que preparó su traducción desde su exilio en Bruselas (Partzsch, 2004: 106), mientras que el traductor francés, César Oudin, autor de una gramática española de gran éxito y de un diccionario bilingüe,<sup>5</sup> es «intérprete de lenguas extranjeras» del rey, desde los tiempos de Enrique IV, y dedica su traducción a Luis XIII. Tradujo al francés la Segunda parte, publicada en 1618, François de Rosset, poeta y novelista, autor de dos volúmenes de *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1614-1620), truculentos relatos, la mayoría inspirados en sucesos contemporáneos, que obtuvieron un éxito extraordinario.

---

nes, que aparecieron entre 1551 y 1574. Los editores de Lyon publicaron, entre 1577 y 1581, las continuaciones italianas de los *Amadis*, traducidas esencialmente por Gabriel Chappuys, que constituyen los volúmenes XV a XXI. En 1615 aparecieron en París los tres últimos volúmenes (XXII-XXIV), traducidos a partir de continuaciones alemanas, publicadas en 1584.

5 Compuso, entre otras obras, una *Grammaire et observations de la langue espagnolle* (1597), que contaría con numerosas ediciones, un *Thrësor des deux langues françoise et espagnolle* (1607) y unos *Proverbes espagnols traduicts en françois* (1605).

## 1. Don Quijote en *ballets* y mascaradas

Fuera de España, el personaje cervantino aparece muy pronto en celebraciones de diversa índole. En 1613, después de la traducción al inglés de la Primera parte del *Quijote*, en los festejos organizados con ocasión de la boda de Federico V del Palatinado con Isabel Estuardo, hija de Jacobo I de Inglaterra, para celebrar su entrada en Heidelberg, se hicieron carreras, desfiles alegóricos con dioses del Olimpo, y un torneo protagonizado por don Quijote. En él, el Caballero de la Triste Figura, burlescamente revestido de un cubo que hacía las veces de yelmo de Mambrino, retaba a todos los caballeros enamorados (Borbón, 1905).

Las primeras apariciones de don Quijote en Francia figuran en *ballets* y mascaradas. Los *ballets* eran el entretenimiento favorito de príncipes y nobles cortesanos, que participaban en ellos personalmente, junto a profesionales del canto, de la danza o de la declamación. Solían celebrarse en carnaval, lo que favorecía las críticas audaces. Tenían una carga ideológica de la que carecían las representaciones españolas (grandes espectáculos de corte, mascaradas, «comedias» o entremeses) de la época, menos políticas y más morales, en las que poco se hablaba de otros países (Becker, 1994: 55-59). En cambio, los *ballets* franceses contenían con frecuencia alusiones a acontecimientos contemporáneos. A partir de 1635, en tiempos de la «guerra abierta» contra España, los *ballets* franceses se hacen aún más políticos y muchos de ellos se convierten en una exaltación de Luis XIII y de la política de Richelieu. Este importante papel de propaganda política de la monarquía francesa no se limitaba al reducido círculo de cortesanos que presenciaban los espectáculos, ya que los burgueses parisinos o de provincias podían tener noticias de estas representaciones a través de diver-

sas relaciones y, a partir de 1631, por medio de *La Gazette* de Théophraste Renaudot, revista gubernamental oficiosa.<sup>6</sup> En estas circunstancias, no es extraño que España se convirtiese en «la “tête de turc” des sarcasmes de la cour» (Becker, 1994: 60). Evidentemente, los ataques antiespañoles o la ausencia de crítica respondían a la política francesa de hostilidad o entendimiento con España, por lo que no sorprende que desaparezcan en tiempos de los «matrimonios españoles» e incluso que se compongan entonces *ballets* que celebran las ventajas de esta política de alianza con España. Las cosas cambiarían con la llegada de Luynes al poder y más tarde con Richelieu.

Muy pronto apareció don Quijote en estas diversiones palaciegas. Unos meses antes de que se publicase la traducción de Oudin,<sup>7</sup> los señores de Santinir bailaron, el 3 de febrero de 1614, un *ballet* de don Quijote en presencia del joven Luis XIII, puesto que su médico personal, Jean Héroard, declara en su diario que el rey había asistido a un *ballet* de *Guitrot l'Espagnol*. Su título exacto sería *Ballet de Dom Guichot et des Chats et des Rats*.<sup>8</sup> No se ha conserva-

---

6 El 30 de mayo de 1631, Théophraste Renaudot, médico y creador del primer monte de piedad francés, obtuvo un privilegio perpetuo para imprimir y vender una revista con noticias de lo ocurrido en Francia y en el extranjero. Como se dice en el primer número, la revista semanal pretende evitar los falsos rumores que alimentan los movimientos sediciosos internos. A partir de 1635, el rey otorga a Renaudot una pensión de 800 libras, obligándole en contrapartida a publicar las informaciones que le suministren los ministros, pues nadie mejor que ellos sabe lo que hay que decir y lo que conviene callar. Richelieu publica en ella y Luis XIII escribe personalmente el relato de las operaciones militares realizadas entre 1631 y 1642.

7 Que se acabó de imprimir el 4 de junio de 1614.

8 Es el título en la colección Philidor (Rico Osés, 2007: 611). En la recopilación de música de *ballets* copiada hacia 1620 por Michel Henry, el título queda reducido a *Ballet de Don Quichotte* (Lesure, 1973: 215).

do el libreto; solo nos ha llegado la partitura musical manuscrita, muy incompleta. Pero conocemos los nombres de los personajes que intervenían: *Dom Guichot, la Servante, le Meunier, le Tavernier, le Barbier, le Sergent, le Fol, le Ramoneur, les Chats, les Rats*.<sup>9</sup> Aparte de don Quijote, aparecen una serie de personajes que designan oficios, de los que solo el barbero es una figura importante de la novela cervantina. Incluye gatos y ratas, tipos ajenos a la tradición de los *ballets*, aunque la batalla entre ambos es frecuente en los grabados del momento (Rico Osés, 2007: 613).

Era probablemente un *ballet* bufo, y de la escasa información que sobre él tenemos parece deducirse que no guardaba mucha relación con la historia del ingenioso hidalgo.

El único *ballet* con don Quijote como protagonista cuyo libreto se ha conservado es *L'entrée en France de don Quichot de la Manche*. Se trata de una mascarada publicada sin indicación de lugar ni de fecha. Las alusiones del texto permiten deducir que se representó probablemente durante el carnaval de 1632.<sup>10</sup>

---

9 En la enumeración de entradas del manuscrito de Michel Henry figuran los ratones, pero no los gatos (Lesure, 1973: 215).

10 Su editor, Paul Lacroix (1968, III: 59-79, 59, n. 1), conjeturaba que acaso se imprimiese en provincias o en el extranjero y que debía de ser contemporánea de las primeras traducciones francesas de la obra cervantina, es decir, que se habría compuesto entre 1616 y 1625. McGowan (1963: 291) también la sitúa en 1625. Sin embargo, anteriormente Paquot (1932: 86, n. 1) retrasó su fecha y situó el espectáculo entre 1631 (victoria de Gustavo Adolfo en Breitenfeld) y 1634 (derrota sueca en Nordlingen), lo que acepta Rico Osés (2007: 616-618). Véase también Losada, 1999: 166-167, n.º 116). Personalmente pienso que su representación tuvo lugar durante el carnaval de 1632, puesto que existe una clara alusión al carnaval y a la Cuaresma, y que el caballero sueco no es sino el rey de Suecia, Gustavo Adolfo. La mas-



Es una parodia burlesca de la que se conservan el orden de la mascarada y los versos que la acompañaban, muy libremente inspirada en el capítulo 34 de la Segunda parte. La Fama anuncia la llegada de Dom Quichot<sup>11</sup> y explica la razón de su venida: abandona España, que ha perdido el valor, y viene a buscarlo donde ahora se halla, en la Francia del rey Luis. Preceden su entrada seis caballeros de la Tabla Redonda, los Amadis, y diversos caballeros andantes. El embajador de la reina de China y el de las Islas Afortunadas acuden a solicitar la ayuda del caballero para sus señoras, así como la princesa Micomicona. En una mezcla burlesca de personajes heroicos y de escenas carnalescas, el austero Dom Quichot hace huir a Carnestolendas, confundiéndola con Gargantúa, mientras que recibe muy favorablemente a Cuaresma. Un caballero sueco desafía a Dom Quichot, que huye al primer ataque. Dom Quichot es el símbolo de una España que ha perdido su antiguo poder, como dice el caballero sueco:

Le fleau des Espagnols et de leur vain orgueil  
Que les François et moy mettront dans le cercueil,  
Je viens de Dom Quichot effacer la memoire;

---

carada debió de representarse entre la fecha de la victoria sueca de Breitenfeld, el 17 de septiembre de 1631, y la muerte de Gustavo Adolfo, el 16 de noviembre de 1632, en Lützen. La corte francesa seguía con gran interés las victorias suecas, ya que el 23 de enero de 1631 se había firmado el tratado franco-sueco de Bärwald.

11 En todos los casos, al aludir a los personajes, se respeta la grafía de los mismos en la obra en cuestión, aunque a veces, dentro de una misma obra, existen vacilaciones: por ejemplo, Pichou emplea *Cardenio*, como también Oudin, pero recurre a *Cardenie* por exigencias de la rima. En cuanto a las vacilaciones sobre la grafía del nombre del protagonista cervantino en la tercera comedia de Guérin, véase Caldicott (Guérin de Bouscal, 1981: 59, n. 1).

Estonné que la France et ses braves guerriers,  
Pour qui la terre un jour manquera de lauriers,  
Souffrent impunement ce phantome de gloire.

(Lacroix, 1968, III: 78-79)

Y, como no podía ser menos, la mascarada bufa termina con una alabanza de Francia.

Solo en este *ballet*, de marcado contenido político, representado en los tiempos de la «guerra encubierta» entre Francia y España, se utiliza a Dom Quichot para burlarse de los españoles. No faltaron otros *ballets* en los que la corte francesa se divirtió a costa de los españoles,<sup>12</sup> pero sin aparición del ingenioso manchego. El hidalgo aparece, en cambio, en otras obras burlescas, en las que no se identifica con su país. Así, en *Bacchus triomphant sur l'Amour*,<sup>13</sup> que presenta la lucha entre Baco y el Amor. Triunfa el primero y a él sucumbe también Dom Guichot, quien, siguiendo los consejos de Sancho, abandona a Dulcinée «pour conquérir une vinée» (Lacroix, 1968, V: 29).

Teniendo en cuenta el tono burlesco del texto, en el que los «coeffez de la Bouteille» (Lacroix, 1968, V: 38) acaban llevando en triunfo a Baco y cautivo al Amor, nada más jocoso que presentar entre los aficionados al vino al sobrio y frugal Dom Guichot, sin que pueda deducirse de este texto una caracterización permanente del

---

12 Por ejemplo, en *Les Chercheurs de midy à quatorze heures, ballet dansé au Louvre, en la présence de Sa Majesté, le 29 janvier 1620* (París, Jean Berion, 1620; Lacroix, 1968, II: 216), donde, junto a otros personajes como la vieja, el deshollinador, el charlatán, etc., aparece un fanfarrón español que se dice irresistible en la guerra y en el amor.

13 Según Paul Lacroix (1968, V: 25, n. 1), tal vez compuesto hacia 1633, aunque no justifica la fecha, que acepta McGowain (1963: 299).

personaje.<sup>14</sup> Por lo demás, la obra no contiene ninguna alusión a la novela cervantina.

La misma recaída final cómica figura en el *Ballet du libraire du Pont-Neuf ou les Romans*.<sup>15</sup> Es también un texto burlesco en el que el hidalgo manchego se vanagloria de que toda la tierra canta sus hazañas, para acabar reconociendo que estas se reducen a desparramar la sangre de treinta pellejos de vino:

Enflé d'une ardeur heroïque,  
Et d'un courage sans pareil,  
J'ai rendu ma gloire publique,  
Et me suis fait cognoistre autant que le Soleil:  
On chante par toute la terre  
Mes exploits d'amour et de guerre:  
Ainsi que mes desseins mon pouvoir est divin,  
Jusque là que mon bras sans chercher d'assistance  
Qu'en ma seule vaillance,  
A respandu le sang de trente muids de vin.

(Lacroix, 1968, VI: 66)

Pero la locura es universal. Poco después, Cardenio, el pastor extravagante<sup>16</sup> y Buscon hacen su entrada, vestidos de locos, para proclamar que su mal es común a toda Francia:

---

14 Según Bardon (1974: 177), en este *ballet* don Quijote «n'est plus un preux, ni même un faux preux espagnol: c'est un bêtire, un paysan grossier, presque un ivrogne». Para Losada (1999: 164, nº 113), «Don Quichotte n'est pas ici un faux preux, mais un bêtire grossier».

15 Representado hacia 1643 según Lacroix (1968, VI: 25), fecha aceptada por McGowain (1963: 307), en el carnaval de 1644 según Fournel (Victor Fournel, *Les contemporains de Molière*. París: Firmin-Didot, 1863-1875, II: 245-247; citado por Rico Osés, 2007: 622).

16 Protagonista de la novela de Charles Sorel, *Le Berger extravagant* (1627-1628), réplica al modo pastoril del *Quijote*.

Nostre habit comme nostre danse  
Fait bien voir que nous sommes fous:  
Mais ce mal à toute la France  
Est commun aussi bien qu'à nous.  
Qui fait le sot pour une sottie,  
Qui d'un teint brun fait sa marotte,  
Qui pour la blanche a du dessein:  
Enfin nostre raison est telle;  
Si l'amour blesse la cervelle,  
Qui se peut vanter d'estre saint?

(Lacroix, 1968, VI: 67)

Aparecen igualmente otros personajes cervantinos, la *Belle Égyptienne* (la Gitanilla) y el *seignor Andrez*.

Sin figurar como personaje, se cita a D. Quijote en la *Boutade des incurables*, donde un fanfarrón declara que sería el más famoso caballero

Si le célèbre Don Quichotte  
N'avoit été mon devancier.

(Lacroix, 1968, V: 326)<sup>17</sup>

---

17 Existe también una referencia a don Quijote, fuera del periodo que nos ocupa, en el *Ballet de l'oracle de la sibylle de Pansoust*, inspirado en un episodio del *Tiers livre de Pantagruel* (capítulos 16 y 17), en el que Rabelais recuerda paródicamente a la sibila de Cumas de la *Eneida*. Se bailó, según Lacroix (1968, VI: 103, n. 1), en 1645 y pertenece al repertorio de Gastón de Orleans, hermano de Luis XIII. Una serie de personajes consultan a la pitonisa acerca de su futuro, entre otros el rey Anarche, personaje del *Pantagruel* (capítulo 31) de Rabelais. A dos caballeros andantes que buscan a sus amadas, la pitonisa les responde: «Sortez du Royaume des Fables, / Et coulez-vous sans dire mot / Au logement des Incurables / Que vous a marqué Dom Quichot» (Lacroix, 1968, VI: 114). Durante el reinado de Luis XIV, Don Quijote solo aparece en el *Ballet des Bienvenus*, ballet con libreto de Isaac de Benserade y música de Jean-Baptiste Lully, bailado en Compiègne, el 20 de mayor de 1655, por orden del rey (Crooks, 1931: 131; Rico Osés, 2007: 625).

En cambio, los protagonistas cervantinos no parecen haber figurado en festejos populares, especialmente estudiantiles,<sup>18</sup> como es frecuente en España. Diversas *Relaciones* nos describen las «grandiosas máscaras a la picaresca», en las que don Quijote, Sancho y en ocasiones Dulcinea, acompañados o no de otros caballeros andantes, desfilaron por las calles de diversas ciudades españolas, en atuendo extravagante, provocando la risa de cuantos los veían. Eran, en su mayoría, mascaradas organizadas por estudiantes, vinculados al mundo de la universidad o de los colegios de la Compañía de Jesús, en general con motivo de una celebración de tipo religioso. En 1610, el Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca organizó, con motivo de la beatificación de san Ignacio de Loyola, una máscara en la que pudo verse a don Quijote, a Sancho y a Dulcinea desfilando con numerosos caballeros aventureros. La beatificación de Santa Teresa dio lugar a una mascarada de los estudiantes de la Universidad de Zaragoza, en 1614, así como a otra de los estudiantes de Córdoba, al año siguiente (1615), que tuvo la particularidad de representar los desposorios de don Quijote y Dulcinea. Para celebrar un breve papal a favor de la Inmaculada Concepción de María (de lo que las universidades se habían hecho defensoras), los estudiantes universitarios volvieron a organizar mascaradas en las que figuraba don Quijote, en las ciudades de Sevilla (1617), Salamanca (1618), Baeza (1618), Utrera (1618) y más tarde Lima (1656).<sup>19</sup>

---

18 Hubo festejos estudiantiles en Francia con mascaradas, pero no tenemos noticias de que en ellas figurase don Quijote.

19 No existen relaciones detalladas, que permitan conocer los personajes que desfilaron, de otros festejos organizados por el mismo motivo en Jerez de la Frontera (1616), Toledo (1616) y en Alcalá de Henares (1617). Acerca de las mascaradas españolas y americanas:

Don Quijote figura también en fiestas profanas españolas. Ya en 1605 desfiló por las calles y plazas de Valladolid, con ocasión de unas fiestas en honor del príncipe Felipe, según las *Memorias de Valladolid* (1606), redactadas por el portugués Tomé Pinheiro da Veiga y, más tarde, en el carnaval de Barcelona de 1633, en este caso al parecer también relacionada la máscara con la Universidad. Muy pronto apareció igualmente el hidalgo en jocosos festejos oficiales en América. Uno de ellos, en un pequeño pueblo minero del virreinato del Perú, con ocasión del nombramiento de un nuevo virrey, en 1607. La representación no estaba exenta de cierto atrevimiento: el cronista que nos la ha transmitido dice no haber recogido unas coplas que cantó Sancho «por tocar en berdes» (Rodríguez Marín, 1921: 17).

La presencia de don Quijote y Sancho en un cierto número de *ballets* de la época de Luis XIII es prueba de su popularidad en Francia. Todas estas obras son mascaradas burlescas, en las que si los personajes cervantinos no salen muy bien parados, no hay que olvidar que son tipos cómicos, cuyos rasgos se exageran hasta la caricatura, como hacen también las mascaradas españolas de la época. La obra cervantina se considera en Francia, como

---

Rodríguez Marín (1911), Navarro González (1957: 5-12), Lobato (1994) y Arellano (2005). A propósito de la mascarada de Perú, 1607, Rodríguez Marín (1911: 87-118, y 1921) y Antón Priasco (2007), de Salamanca, 1610, Buezo (1990), y de Zaragoza, 1614, Egido (1983: 39-42 y 74-78). En esa última los estudiantes, disfrazados de don Quijote y Sancho, que fingían ser cazadores de demonios a los que traían enjaulados, repartieron unos versos que llevaban el título de «La verdadera y segunda parte, del Ingenioso don Quixote de la Mancha», aludiendo al *Quijote* de Avellaneda, publicado ese mismo año (Egido, 1983: 75).

en toda Europa, un libro de «entretenimiento», una obra fundamentalmente divertida. Solo en un *ballet*, probablemente compuesto en los tiempos de la «guerra encubierta» entre Francia y España, la burla de don Quijote se extiende a todo su país, lo que tampoco es sorprendente porque con frecuencia los *ballets* de corte tomaban como blanco de sus burlas a los adversarios políticos, y en especial a los españoles. Pero, en general, tanto en Francia como en España o en otros países, don Quijote es un personaje ridículo, que suscita la risa, aunque también despierta simpatía.

## 2. Don Quijote en las tragicomedias y comedias francesas<sup>20</sup>

Existe un constante juego entre la ilusión y la realidad en el *Quijote*, lo que da a la obra cierto carácter teatral. Pero no supone esto que fuese fácil llevar al personaje a la escena fuera de breves intervenciones paródicas o como personaje cómico y ridículo.

Se ha lamentado que los dramaturgos franceses eligiesen los episodios más novelescos de la obra. En realidad, optaron por aquellos episodios que mejor les permitían responder a los gustos del público de cada momento.

---

20 Se prescinde de las obras dramáticas que contienen alusiones a don Quijote o Sancho, sin que ellos aparezcan en escena, o de obras que muestran influencias de la novela (véase Bardon, 1974: 180-189). Así, no se tienen en cuenta las adaptaciones del *Curioso impertinente*, novela «suelta» según la «terminología» de Cervantes (II, 44; 2011: 980), que en España llevó a las tablas Guillén de Castro. La única adaptación dramática francesa de la novela intercalada, en el siglo XVII, es la comedia que Brosse el joven compuso a los trece años. Nunca se representó, pero el hermano del autor la publicó póstumamente, en 1645.

La primera aparición de don Quijote y Sancho sobre la escena francesa, fuera de *ballets* y mascaradas, coincide con el momento de mayor renovación y consolidación del teatro en Francia. El teatro era hasta entonces un género de escasa importancia, limitado a representaciones de aficionados o de cómicos de la legua. Solo a partir de finales de 1629 existen en París dos compañías estables que rivalizan en el estreno de nuevas obras.<sup>21</sup> A partir de estos años, el teatro logra atraer a un público más culto y de mayor consideración social, goza de gran estima y se convierte en la diversión de la buena sociedad. Richelieu se interesa por el teatro, no sin intenciones políticas, pues comprende que puede ser un medio eficaz de propaganda y dirigismo, e interviene activamente en la vida teatral.<sup>22</sup> Es el momento de mayor producción dramática: se estrenan muchas más obras en París que en los tiempos de Molière o de Racine.

En 1628 se estrenó probablemente la tragicomedia *Les Folies de Cardenio*. Es obra de un joven autor, Pichou, del que ignoramos incluso el nombre de pila, que junto con

---

21 En 1629, el Consejo del Rey concede a la compañía dirigida por Pierre Le Messier, apodado *Bellerose*, la prioridad para alquilar la sala del llamado Hôtel de Bourgogne. La sala se alquila por tres años y el alquiler se renovará periódicamente hasta que, en 1680, la compañía se funde con la compañía del Hôtel Guénégaud, dando lugar a la creación de la *Comédie Française*. Esta nueva compañía establecida en la capital toma el nombre de Compañía del Rey y obtiene una subvención. A finales del mismo año de 1629, la compañía de Charles Le Noir y de Guillaume des Gilberts, apodado *Montdory*, se fija en París. Representan sucesivamente en diversos juegos de pelota, antes de instalarse, en 1634, en el del Marais, el más reciente de los barrios acomodados de la capital. Es el Teatro del Marais, que entre abril de 1634 y mediados de 1647, será el principal teatro de Francia.

22 El afianzamiento del teatro en Francia coincide, en líneas generales, con la ascensión de Richelieu al poder. El 21 de noviembre de 1629 es nombrado «principal ministro de Estado».



otros dramaturgos hoy más conocidos, como Du Ryer y Rotrou, intentan renovar la escena francesa.<sup>23</sup> Como don Quijote es para los contemporáneos un personaje fundamentalmente cómico —al menos para quienes «no ahondaren tanto» (Prólogo del *Lazarillo*, 2001: 105) y sin que esto impida una interpretación *à plus hault sens*, como diría Rabelais—,<sup>24</sup> una pieza basada en la novela cervantina no podía ser sino una divertida comedia. Pero el género conoce un importante eclipse en Francia durante las primeras décadas del siglo XVII. En estos años ocupan su lugar las farsas y la comedia del arte, representada esta última por compañías italianas que periódicamente se instalaban en el país. Los dos géneros que triunfaban cuando Pichou empieza a escribir para la escena son la comedia pastoril —llamada indiferentemente en Francia *comédie pastorale* o *tragi-comédie pastorale*—, que, aunque la moda fue de corta duración, cuenta con un momento de gran éxito entre 1624 y 1631, y sobre todo

---

23 Muy poco sabemos de su vida, salvo lo que su amigo Isnard escribió como prólogo a la edición póstuma de su comedia pastoril, *La Filis de Scire*, obra inspirada en la traducción francesa de la *Filli in Sciro* (1607) de Guidobaldo Bonarelli della Rovere, probablemente representada en 1630 y publicada póstumamente en 1631. Pichou había nacido en Dijon y, además de un pequeño número de poemas, escribió otras dos obras dramáticas, *Les Aventures de Rosileon*, sobre un tema tomado de *L'Astrée* de Honoré d'Urfé, representada probablemente en 1628 o 1629, pero nunca publicada, y *L'Infidèle confidente*, tomada de la traducción francesa de *Pachecos y Palomeques*, de Céspedes y Meneses, que Nicolas Lancelot publicó en sus *Nouvelles* (1628), con el título de *L'Infidèle confidente* (Cioranescu, 1983: 453-454), probablemente representada en 1629. Pichou parece haber contado con la protección de Condé y de Gaston d'Orléans. Tuvo éxito como dramaturgo, pero su carrera quedó bruscamente truncada al morir asesinado, en circunstancias desconocidas, entre los últimos meses de 1630 y marzo de 1631.

24 Prólogo de *Gargantua* (Rabelais, 1994: 6).

la tragicomedia,<sup>25</sup> que triunfa plenamente a partir de 1628 y será el género predominante en la década de los años treinta y principios de los cuarenta.

A diferencia de la farsa y de la comedia anterior, la tragicomedia francesa alza el tono, prescinde de los argumentos picantes y respeta el decoro. Se inspira en todo tipo de novelas, con frecuencia en novelas y «comedias» españolas. Busca captar el interés del espectador con intrigas complicadas, llenas de peripecias y lances imprevistos, en los que abundan los disfraces, raptos, falsas muertes, duelos, las escenas de locura de amor, etc. El esquema argumental más común es el amor entre dos jóvenes, que acaba triunfando a pesar de los obstáculos (obstáculos causados por la avaricia paterna, por odios familiares, por intrigas de un rival desleal o poderoso, etc.). Es un género serio, pero incluye a menudo rasgos cómicos.

A este género responde perfectamente el episodio de Cardenio, que, de hecho, ya había llevado a la escena en España Guillén de Castro, bajo el título *Don Quijote de la Mancha*, y probablemente también los dramaturgos ingleses.<sup>26</sup> Pichou no conoció a los dramaturgos ingleses y, si acaso llegó a leer la obra de Guillén,<sup>27</sup> nada tomó de

---

25 La tragicomedia francesa queda englobada, en España, dentro de la *comedia*, en Inglaterra de la *tragedy*.

26 El 20 de mayo de 1613 se representó en la corte inglesa una obra titulada *Cardenno* o *Cardano*, que se volvió a montar el 8 de junio, ahora titulada *Cardema* y *Cardenna*. De nuevo en 1653 se habla de la representación de una pieza titulada *The History of Cardenio* de Fletcher y Shakespeare (Crooks, 1931: 89). La colaboración de Shakespeare no es aceptada por numerosos críticos y es imposible conocer con certeza el contenido de una obra que no se ha conservado (Knowles, 1969: 278).

27 Probablemente escrita en 1605 o 1606 y publicada en 1618, en la *Primera parte de las Comedias de don Guillem de Castro* (Valencia, Felipe Mey).

ella. La adaptación de Guillén de Castro es mucho más infiel a la obra cervantina que la de Pichou, ya que añade el motivo de los niños trocados al nacer, cuya identidad se descubre al final de la pieza.<sup>28</sup> Es difícil decidir si Pichou se inspira directamente en la obra cervantina o en la traducción francesa, pues no existen coincidencias textuales con la versión de Oudin y difiere la adaptación de los nombres de algunos protagonistas.<sup>29</sup>

Poeta y dramaturgo que logra mantener con habilidad el suspense al final de cada acto, la adaptación de Pichou no carece de interés. Tuvo éxito, como muestran el testimonio de los contemporáneos y las cuatro ediciones que de ella se hicieron entre 1629 y 1634.

El tema central de la obra no es ya el de la manía libresca o locura por «identificación libresca» (don Quijote émulo de Amadís), sino el tema mucho más tradicional en la literatura de la locura de amor, frecuente desde la Edad Media (bastaría recordar *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes) y que cobra nueva actualidad con el *Orlando furioso*, obra muy presente en el capítulo 26 de la Primera parte del *Quijote*, cuando la aparición de Cardenio genera en el hidalgo un mimetismo que le lleva a pre-

---

28 Lo que da a la comedia su doble título, según declara Cardenio al final de la misma: «Y de los hijos trocados / aquí la comedia acaba, / y del Caballero Andante / don Quijote de la Mancha» (vv. 3100-3103). Don Quijote conserva aquí su ideal de deshacer entuertos y agravios, su habla arcaizante y su capacidad para tergiversar la realidad acomodándola a sus lecturas: cuando es apaleado por tres lacayos del marqués atribuye su desdicha a un fiero gigante y se cree Baldovinos, según el *Romance del Marqués de Mantua, Baldovinos y Carloto*. Es una figura caricaturizada, que aparece medio desnudo nadando por el escenario, pues los criados de Lucinda le han hecho creer que es Leandro y que atraviesa el Helesponto para reunirse con Hero.

29 Oudin adapta por medio de *Don Quixote, Don Fernando*; Pichou emplea *D. Quichot y Fernant*.

guntarse si debe convertirse en loco enamorado, emulando a Roldán, aunque opta por mantenerse fiel a la imitación de Amadís. El tema de la locura amorosa está de moda por esos años en la novela y en la escena francesa: aparece en la novela, por ejemplo, en *L'Astrée* de Honoré d'Urfé, obra de enorme éxito y cuyo último volumen, compuesto por Baro, se había publicado en 1627, y, en el teatro, en *Alcmeón* de Hardy o en *L'Hypocondriaque* de Rotrou, también estrenado en 1628.

Pichou reduce el texto cervantino, suprimiendo numerosos episodios.<sup>30</sup> Se centra en el doble enredo amoroso y, de modo particular, en la contraposición de dos actitudes masculinas. Por una parte, el cínico, embustero y falso Fernant, resuelto defensor de la inconstancia amorosa, del mismo modo que Hylas se burlaba de los compungidos amantes en *L'Astrée*. Por otra, Cardenio, el amante fiel, como el Céladon de *L'Astrée*, al que el desengaño amoroso lleva a la locura. Es el mundo de la comedia pastoril, que triunfa por estos años, en la que los enamorados deambulan lamentando sus males en medio de la naturaleza. Incluso el sacrificador, personaje que oficia

---

30 Se inspira en los capítulos 23-25, 27-31, principios del 35, 36 y principios del 37 de la Primera parte. Suprime, por ejemplo, la alusión al episodio de los galeotes, la aparición de Ginés de Pasamonte, ladrón del rucio de Sancho, así como posteriormente la del pastor Andrés, la traición del criado de Dorotea, las intenciones de Sancho de convertirse en negrero, etc., y, por supuesto, todo el relato intercalado del *Curioso impertinente*, que supone un tercer tipo de locura, una locura por «mediación interna» frente a la locura por «mediación externa» del Quijote. Según Girard (1961), don Quijote no elige sus objetos de deseo, sino que deja que Amadís los elija por él, Amadís es su mediador externo del deseo. En cambio, en el *Curioso impertinente*, como más tarde en *El eterno marido* de Dostoievski o en Proust, existe una mediación interna, ya que Anselmo empuja a Lotario a desear a Camila para luego triunfar sobre este deseo rival.

la ceremonia del compromiso matrimonial entre Fernant y Luscinde, en sustitución del cura de la novela,<sup>31</sup> es una figura frecuente en las comedias de pastores.

El dramaturgo multiplica las escenas de locura de Cardenio, que contaban con el aplauso del público. Hábil versificador y poeta al estilo de Théophile de Viau o Saint-Amant, describe con fuerza las visiones de espanto a las que la locura lleva al personaje:

Quelle nouvelle horreur espouvante mes yeux?  
Ce corps passe et sanglant, estendu sur la poudre,  
Fume encore du coup qu'il a reçu du foudre.  
O dieux! tout ce rivage est couvert d'ossemens,  
Et de bois allumé de mille embrasemens:  
Spectres qui presentez dans l'horreur des tenebres  
A nos sens endormis vos images funebres,  
Ne sont-ce point icy vos fausses visions  
Qui trompent mon esprit de ces illusions?  
Non, ces objets sont vrais, et ma peur qui redouble  
Voit que la terre tramble, et que le ciel se trouble.  
Ces arbres ont perdu leur figure et leur rang,  
Ce rocher est de flame, et ce fleuve est de sang.  
(III, 1, vv. 778-790)

A ello se añaden imágenes y comparaciones de gran belleza en los soliloquios de Cardenio:

---

31 La presencia de un hombre de Iglesia, en una obra profana, hubiese resultado inaceptable en la escena francesa de la época. También el cura que va a la búsqueda de don Quijote es sustituido por el licenciado, aunque es cierto que Cervantes lo llama en ocasiones «licenciado». Otra sustitución responde, asimismo, a condicionantes de la escena francesa del momento. El papel de la madre de Luscinde es desempeñado por la nodriza, personaje heredado de la comedia italiana, que tenía la ventaja de ser representado por un hombre, en un momento en que las compañías francesas contaban con un mayor número de actores que de actrices.

La femme est un roseau qui branle au premier vent,  
L'image d'une mer et d'un sable mouvant.

(II, 2, vv. 469-470)

Las tragicomedias de la época solían incluir episodios cómicos, por lo que Pichou añade una escena (IV, 2, vv. 1207-1216) en la que Cardenio, en su locura, confunde al barbero con su amada. Sobre todo D. Quichot y Sancho se encargan de las escenas jocosas. Son personajes secundarios, que no aparecen hasta muy avanzada la obra<sup>32</sup> y cuya presencia carece de incidencia en el desenlace de la misma, aunque Sancho cierra la representación con un monólogo en el que proclama su deseo de regresar a su aldea y reniega de su amo y de la caballería: «Au diable soit le maistre et sa chevalerie!» (V, 5, v. 2113).<sup>33</sup>

---

32 En el verso 963, y la pieza consta de 2118 versos. Es cierto que Tartuffe no aparece hasta el verso 853 (III, 2) de la pieza que lleva su nombre (y que consta de 1962 versos), pero es el centro de interés de las conversaciones anteriores de los restantes personajes, lo que no es el caso en la obra de Pichou.

33 También en el capítulo 32 de la Primera parte se nos dice que Sancho «propuso en su corazón de esperar en lo que paraba aquel viaje de su amo, y que si no salía con la felicidad que él pensaba, determinaba de dejalle y volverse con su mujer y sus hijos a su acostumbrado trabajo», pero es porque ha quedado «muy confuso y pensativo de lo que había oído decir que ahora no se usaban caballeros andantes y que todos los libros de caballerías eran necedades y mentiras» (Cervantes, 2001: 374). Posteriormente, tras la aventura del barco encantado, Sancho barrunta también que conseguir una ínsula es tarea harto difícil y se plantea regresar a su casa: «Finalmente, sin hablarse palabra, se pusieron a caballo y se apartaron del famoso río, don Quijote sepultado en los pensamientos de sus amores y Sancho en los de su acrecentamiento, que por entonces le parecía que estaba bien lejos de tenerle, porque, maguer era tonto, bien se le alcanzaba que las acciones de su amo, todas o las más, eran disparates, y buscaba ocasión de que, sin entrar en cuentas ni en despedimientos con su señor, un día se desgarrase y se fuese a su casa; pero la fortuna ordenó las cosas muy al revés de lo que él temía» (II, 30; Cervantes, 2001: 874-875).

D. Quichot solo interviene en seis de las veinticinco escenas de las que consta la obra, dividida en cinco actos. Se acentúa la fanfarronería y la arrogancia del hidalgo, que aparece en escena proclamándose irresistible para guerreros y damas:

Depuis que mon courage a cherché les combas,  
J'ay gravé mon estime au sein de la mémoire  
Et vuidé de lauriers les autels de la gloire.

(III, 5, vv. 970-973)

Mon renom seulement tient les plus fiers en bride,  
Irriter mon courroux c'est offenser Alcide,  
L'honneur suit mes desseins, la victoire mes pas,  
Et l'un de mes regards peut causer cent trépas.

(III, 5, vv. 975-978)

Le Tage tous les jours me voyant sur ses rives  
Precipite le cours de ses vagues craintives,  
Et la mer recevant ses flots ensablantez,  
Qui traînent les corps morts de ceux que j'ay domtez,  
Croit que sa violence a dépeuplé la terre,  
Et qu'au lieu de tribut il luy porte la guerre:  
Tant je suis valeureux que mes moindres exploits  
Font peur aux elemens et leur donnent des loix.

(III, 5, vv. 983-990)

No muestra ya D. Quichot la discreción ni el sentido común que tenía en la novela para todo lo que no tocaba al mundo de la caballería.<sup>34</sup> Aparece un nuevo rasgo: la cobardía, que le hace huir ante el intento de ataque de Don Fernant, quien exclama:

---

34 En la novela dice el cura: «fuera de las simplicidades que este buen hidalgo dijo tocantes a su locura, si le tratan de otras cosas discurrir con bonísimas razones y muestra tener un entendimiento claro y apacible en todo; de manera que como no le toquen en sus caballerías, no habrá nadie que le juzgue sino de muy buen entendimiento» (I, 30; Cervantes, 2001: 356).

Ce vieux fantosme armé, qui prend ainsi la fuitte,  
Devoit bien s'opposer à ma juste poursuite:  
Que de timidité sous un front arrogant  
Que je viens d'éprouver en cet extravagant!  
(IV, 7, vv. 1697-1700)

También Sancho ha perdido la ingenuidad, credulidad y buen corazón del personaje cervantino, así como la gracia de su habla plagada de vulgarismos y refranes. Es solo un cobarde que busca medrar. D. Quichot y Sancho se han contaminado con tipos frecuentes en el teatro francés de la época.

Al pasar a Francia, la figura de don Quijote adquiere algunos rasgos de un tipo cómico tradicional, de gran éxito por estos años, el del soldado fanfarrón. De origen clásico, puesto que remonta al *Miles gloriosus* de Plauto,<sup>35</sup> toma diversas formas a lo largo de los siglos. Al final de la Edad Media y todavía durante la primera mitad del siglo XVI, el prototipo del arrogante necio, que proclama sus hazañas guerreras y sus conquistas amorosas, y tiembla ante el más leve peligro, es, en Francia, el *Franc archer de Bagnolet*, protagonista de un monólogo cómico del siglo XV, muchas veces reeditado entre 1532 y 1619, al que Rabelais alude en diversas ocasiones, y que suscitó dos imitaciones en la primera mitad del siglo XVI, el *Franc archer de Cherré* y el *Pionnier de Seurdre*. El viejo tipo del soldado cobardica y fanfarrón satiriza, en este caso, una milicia creada por Carlos VII en 1448 y suprimida por Luis XI en 1481. Coincide con el capitán de la comedia del arte italiana.

---

<sup>35</sup> Pirgopolinices, a su vez inspirado en una comedia perdida de Menandro.



El tipo del fanfarrón cobarde, que se hace pasar por un guerrero invencible y se jacta de ser un irresistible seductor, permite también burlarse de los españoles, para lo que toma la figura del «rodamonte»<sup>36</sup> o del matamoros. Este último aparece, por ejemplo, en *L'Illusion comique* de Pierre Corneille<sup>37</sup> y en *Le Véritable Capitan Matamore ou le Fanfaron* de Antoine-André Mareschal.<sup>38</sup> Existían actores especializados en representar este tipo tradicional, por lo que no es difícil que don Quijote adoptase rasgos suyos. En el caso de Sancho, influye el tipo del «gracioso» español, criado comilón y cobarde que hace reír con sus «remarques bouffonnes ou les propos impertinents qu'il tient à son maître» (Guichemerre, 1972: 182).

---

36 El personaje de Rodamonte, creado por Boiardo, en el *Orlando innamorato*, que reaparece en el *Orlando furioso* del Ariosto, es un héroe pagano de extraordinaria fuerza y muy pagado de su valentía, pero no es un *miles gloriosus*, aunque en la traducción francesa de la *Marfisa bizarra* del Aretino, obra de Philippe Desportes, se subrayase la arrogancia del personaje. En francés *rodomont* (anteriormente *rodomone*) significa, desde el siglo XVI, «fanfarrón» y *rodomontade* «bravuconada». En 1589 apareció el *Discours d'aucunes rodomontades et gentilles rencontres et parolles espagnoles* de Brantôme. Pero esta colección de anécdotas no supone una crítica de los españoles, por lo que, al contrario, el autor sentía simpatía y admiración. Cambia radicalmente la intención con las *Rodomuntadas castellanas* (en diversas ediciones, *Rodomontades espagnoles* o *Rodomontadas españolas*) de Nicolas Baudouin, publicadas en 1607, que contaron con numerosas reediciones. Es una obra satírica, en la que se presenta al militar español como prototipo del soldado jactancioso, y ello a pesar de ser, en la mayoría de las ediciones, un texto bilingüe, destinado a favorecer el aprendizaje de la lengua castellana (Cioranescu, 1954: 115-135).

37 Estrenada probablemente en la temporada de 1635-1636 y publicada en 1639.

38 Obra representada en la temporada de 1637-1638 y publicada en 1640.

Diez años más tarde se estrenó la primera parte de una trilogía que constituye la recreación dramática francesa más ambiciosa de la novela de Cervantes: *Dom Quixote de la Manche*, probablemente estrenada durante la temporada 1638-1639, publicada en 1639; *Dom Quixote de la Manche, Seconde Partie*, 1640, y *Le Gouvernement de Sanché Pansa*, estrenada en la temporada de 1641-1642 y publicada en 1642.

Las tres obras aparecieron anónimamente. Su autor es muy probablemente Daniel Guérin de Bouscal, un dramaturgo al que durante mucho tiempo se atribuyó el nombre de Guyon, a partir de un error de Beauchamps en sus *Recherches sur les théâtres de France* (1735), repetido por numerosos autores posteriores.<sup>39</sup>

Guérin, originario del antiguo Languedoc, residió diez años, según sus propias declaraciones, en París, entre 1634 y 1645. Durante este tiempo compuso poemas, una novela<sup>40</sup> y sobre todo diversas obras dramáticas: una tragicomedia de pastores, *La Doranise*, su primera obra publicada, en 1634, tres tragedias,<sup>41</sup> cinco tragico-

---

39 El error procede del privilegio otorgado al autor para su tragicomedia *La Mort de Brute et de Porcie* (1637), donde se le llama *Guion Guérin de Bouscal*. A partir de investigaciones en archivos franceses, Caldicott (intr. a Guérin de Bouscal, 1981: 11-18) demostró que su nombre era Daniel Guérin, al que el autor añadió *de Bouscal*. Nació probablemente hacia 1613 en Réalmont, pequeña aldea entre Albi y Castres, una de las plazas fuertes protestantes del antiguo Languedoc, tomada en 1628 por las tropas de Condé, hoy departamento del Tarn. En todo caso allí murió a fines de 1675, pues fue enterrado el 1 de enero de 1676. En la edición de muchas de sus obras no figura el nombre del autor, en otras aparece, en la portada, en la dedicatoria o en el privilegio (además del ya citado), como *Guerin*, *Guérin de Bouscal*, *Mr Bouscal* o *Monsieur Guérin*. En su partida de defunción figura *Daniel de Guérin*.

40 *L'Antiope*, 4 vols., 1644-1645.

41 *La Mort de Brute et de Porcie* (1637), *La mort de Cléomène, roi de Sparte* (1640) y *La mort d'Agis* (1642).

medias, una de ellas tomada de las *Novelas ejemplares* (*L'Amant libéral*, escrita en colaboración con Charles Beys y publicada en 1637)<sup>42</sup> y tres comedias sacadas del *Quijote*, lo más interesante de su producción. Posteriormente regresó al sur de Francia y desempeñó en Réal-mont importantes tareas administrativas, siendo cónsul de la ciudad y consejero real.

Para su adaptación de la obra cervantina Guérin opta por el género de la comedia, género que, renovado a finales de los años veinte por Jean de Rotrou y Pierre Corneille, conoce un importante renacer en los años 1630-1640.

En la primera parte de su trilogía, *Dom Quixote de la Mancha*, Guérin vuelve a tomar el mismo episodio del *Quijote* que Pichou había llevado a las tablas y se inspira en esta adaptación.<sup>43</sup> Pero ha cambiado la situación del teatro francés, por lo que su tratamiento del tema será muy diferente: se ha producido la rehabilitación de la comedia, la *querelle du «Cid»* ha impuesto el teatro regular, la *Illusion comique* de Pierre Corneille<sup>44</sup> ha consolida-

---

42 Sus restantes tragicomedias son: *Cléomène* (1640), *Le fils désavoué* (1642), *Oroondate* (1645) y *Le Prince Rétabli* (1647).

43 No parece tampoco haber conocido la obra de Guillén de Castro o, al menos, no se inspira en ella.

44 La obra tuvo éxito y todavía se representaba unos veinticinco años después de su estreno, cuando Corneille compuso el examen que acompañaba a la edición de 1660, en la que rehacía su texto inicial, eliminando elementos que el dramaturgo maduro juzgaba demasiado atrevidos, como la figura de Rosine, princesa de Inglaterra, dispuesta a todo para satisfacer su pasión adúltera. Sin embargo, en la dedicatoria de la primera edición de 1639, después de la *Querelle du Cid*, Corneille aparenta desdeñar una obra poco conforme con las normas del teatro «regular» y la tilda de «étrange monstre» y de invención «bizarre et extravagante», aunque novedosa. En el *Examen* de 1660 reitera estas críticas: «c'est une galanterie extravagante, qui a

do en Francia la técnica del teatro dentro del teatro, después de la *Célinde* de Balthazar Baro (publicada en 1629), las dos *Comédie des comédiens* de Gougenot (1633) y de Scudéry (1635), etc.<sup>45</sup> Las historias de amores cruzados, estorbados por la traición de un amigo y la avaricia de los padres de las muchachas, distan mucho de ser ya una novedad. Además, cambia la imagen de Dom Quixote: es ahora un *visionnaire*, es decir, un extravagante, como los personajes de la pieza *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (publicada en 1637), que influyó sobre la trilogía de Guérin. Pero el hidalgo no es ni un *rodomont*, ni un *matamore*.

En Pichou predominaba el tema sentimental. D. Quichot y Sancho eran dos personajes cómicos que protagonizaban un intermedio jocoso entre los lamentos de enamorados desdichados y la felicidad final. El licenciado y el barbero venían a rescatar al hidalgo para devolverlo a su casa y curarlo. Dorotée colaboraba en el engaño y Sancho reconocía que sus esperanzas de ascensión social eran vanas. Pero no existía ningún deseo, en los personajes cuerdos, de divertirse a costa del pobre loco, ni interesaban al autor las posibilidades de presentar estas bur-

---

tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en aye rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps» (Corneille, 1963: 193-194). Tras un largo eclipse, *L'Illusion comique* se volvió a montar en diversas ocasiones, durante el siglo xx.

45 Suele considerarse la primera obra de teatro dentro del teatro *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (de la que la más antigua edición conservada es de 1592; se compuso unos años antes). Por otra parte, el procedimiento es frecuente en el teatro de Cervantes (*Los baños de Argel*, *La Entretenida* o el entremés del *Retablo de las maravillas*, además de sugerirse al final de *Pedro de Urdemalas*). Figura igualmente en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, que inspirará *Le Véritable Saint Genest* de Jean Rotrou (representado en 1645 o 1646 y publicado en 1647).

las sobre la escena. Era el mundo de la comedia pastoril y de la tragicomedia, que no excluían ciertos elementos cómicos.

La obra de Guérin es una comedia y no una tragicomedia. La doble intriga amorosa, tema central de la obra de Pichou, pierde importancia en beneficio de las hazañas de Dom Quixote y de Sancho. Conforme a su título, el hidalgo ocupa un espacio muy superior al que tenía en la adaptación de Pichou. La locura de Cardénie queda reducida a la mención que él hace al frenesí que le llevaba a ver a Fernande, a Lucinde y a los padres de esta en todo lugar (I, 1, vv. 36-46), mientras que en Pichou daba lugar a monólogos líricos de gran belleza. La intriga sentimental se resuelve rápidamente al principio del cuarto acto (escena 1) y el quinto se dedica al engaño del que son víctimas Dom Quixote y Sancho, protagonistas involuntarios de un espectáculo que divierte a los cuerdos, como en los episodios de la novela en el castillo del duque. El ambiente lúdico y, en cierto modo, de pieza dentro de la pieza o, al menos, de espectáculo interior observado por una parte de los actores, es constante en la trilogía de Guérin.

Esta primera comedia es mucho más fiel al original de lo que lo serán las dos siguientes. Sin embargo, el autor introduce dos grandes innovaciones. Crea el personaje de D. Lope, que sustituye al cura de la obra cervantina y al licenciado de Pichou.<sup>46</sup> Aunque casi toda la obra se ins-

---

46 Esta sustitución le permite establecer un vínculo entre esta comedia y la siguiente, pues en ella reaparecerá D. Lope, en este caso desempeñando el papel que en Cervantes desempeñaba Sansón Carrasco. El barbero se convierte en un nombre propio, tal vez para evitar la confusión con el barbero que aparece en el acto IV (escena 3) para reclamar su bacía, transformada por Dom Quixote en yelmo de Mambrin (Mambrino), es decir, lo que Sancho llama, en la novela, «baciyelmo» (I, 44; Cervantes, 2001: 520).

pira en la Primera parte del *Quijote*, en el quinto acto se introduce el episodio de la condesa Trifaldi, las dueñas barbudas y el caballo de madera Clavileño,<sup>47</sup> de la Segunda parte de la novela (II, 36-41), farsa ideada por el duque para divertirse a costa de los crédulos protagonistas. Aquí el duque es sustituido por D. Fernande, protagonista de la novela sentimental.<sup>48</sup> Además se introducen alusiones a las más célebres aventuras del hidalgo, como el episodio de los molinos de viento, del vizcaíno, de los galeotes, de Andrés, del manteo de Sancho, del yelmo de Mambrino, de los penitentes o la evocación de la edad de oro, etc. Cobra particular importancia la treta ideada para hacer regresar a Dom Quixote, que, además de tener un fin altruista, aquí adquiere tintes jocosos.

Se producen cambios importantes en el comportamiento de los personajes. En la novela, el cura y el barbero inventaban un ardid para devolver al hidalgo a su casa, donde podrían curarlo. D. Fernando ayudaba a ello junto con Dorotea. En la comedia, el deseo de hacer regresar a Dom Quixote a su casa se entrecruza con el de divertirse a sus expensas. Mientras D. Lope desea hacer regresar a Dom Quixote a su aldea lo antes posible, D. Fernande, como el duque en la novela, propone divertirse con la locura antes de curarla y añade:

Allons preparer tout, je veux que chacun die  
Que ce seul incident vaut une Comedie.

(IV, 4, vv. 1207-1208)

---

47 En Guérin llamados la *comtesse Trifalde* y el *cheval Chevillart*, respectivamente.

48 Existen otras modificaciones secundarias, como la presentación sobre la escena de Dorotée despeñando al criado que ha pretendido deshonrarla (I, 2), lo que en la novela aparecía en el relato que Dorotea hacía al cura, al barbero y a Cardenio de su historia (I, 28).

Unos personajes disfrazados interpretan una farsa en la que Dom Quixote y Sancho participan ingenuamente, proporcionando un espectáculo divertido a los restantes personajes e introduciendo en la obra el procedimiento del teatro dentro del teatro.<sup>49</sup>

En cuanto a la figura del hidalgo, ya antes de su aparición, D. Lope da de él una imagen simplificadora:

Depuis peu de la Manche  
Sont sortis dom Quixot, et son Escuyer Sanche,  
L'un pour se faire Roy, l'autre pour gouverner  
L'Isle que son Seigneur promet de luy donner.  
(I, 3, vv. 199-202)

Añade que robó por los caminos (v. 314)<sup>50</sup> y que la Santa Hermandad «noble et fou qu'il est menaçoit de le pendre» (v. 316), aunque todo ello lo desmienten las declaraciones del hidalgo en su primera aparición en escena (II, I, vv. 398-419). Más tarde el manchego lamenta su inactividad, contraponiéndola a la imagen del campesino que se afana en sus tareas:

Desja les laboureurs meinent leurs bœufs aux champs,  
Tous les cocqs du logis ont achevé leurs chants,  
Mille oyseaux éveillez d'une voix ravissante,  
Saluent à l'envy la lumiere naissante,

---

49 Dalla Valle (1979a: 445-448; 1979b: 16-17) considera que los comentarios de los cuerdos, que se burlan de los locos, cumplen en las comedias de Guérin la función que en la novela cervantina cumplían las intervenciones del narrador, es decir, establecer una distancia capaz de provocar la risa, aunque, evidentemente, no pueden reproducir la ironía del texto original.

50 En la novela es Sancho el que, hambriento, desvalija «una acémila de repuestos que traían aquellos buenos señores, bien bastecida de cosas de comer» (I, 19; Cervantes, 2001: 204).

L'ombre s'esvanoïit, la clarté suit ses pas,  
Et bref il est grand jour et nous ne partons pas.  
(IV, 2, vv. 1013-1018)

La segunda comedia, *Dom Quichot de la Manche. Seconde partie*, pone en escena la tercera salida del hidalgo, los esfuerzos infructuosos de su sobrina por retenerlo, las exigencias de Sanche de recibir un sueldo de su señor, lo que D. Quichot no puede sino rechazar ya que es algo desconocido en las historias de los grandes caballeros andantes del pasado, la discusión entre Sanche y su mujer, Thérèse, a propósito del matrimonio de su hija.<sup>51</sup> Se presenta acto seguido el episodio del Caballero de los Espejos (el Chevalier des Miroirs), pero el duelo entre el Caballero y D. Quichot es interrumpido por la llegada del duque, lo que permite al autor enlazar con la estancia en el castillo de los duques.

Guérin actúa con mayor libertad que en la obra anterior: recurre a un mayor número de episodios, desplaza diversos elementos, altera o añade otros para vincular las dos aventuras del Caballero de los Espejos y los sucesos en casa del duque. Añade la aparición de D. Lope y el barbero,<sup>52</sup> disfrazados respectivamente de Caballero de los Espejos y de su escudero, como fantasmas en la noche, a los que D. Quichot y Sanche oyen sin ver, diver-

---

51 La obra se inspira en los capítulos 1-2, 5-7, 12-15, 30-36 y 45 de la Segunda parte de la novela. Contiene además alusiones a episodios anteriores: la victoria sobre Malembrun (Malambruno), liberando a dos amantes encantados desde hacía 2000 años (I, 1), episodio presentado en la primera comedia (con lo que se refuerza la vinculación entre ambas piezas), la aventura de los molinos de viento, la de los soldados transformados en ovejas, etc. (I, 2).

52 En esta segunda comedia D. Lope sustituye a Sansón Carrasco (como ya se señaló, n. 46) y el barbero hace de escudero suyo, en lugar del campesino Tomé CECIAL de la novela.



tida escena de equívoco, en la que D. Lope contradice a D. Quichot y el barbero a Sanche, suceso para el que en vano busca D. Quichot un equivalente en sus lecturas.<sup>53</sup>

Se acentúan los aspectos de teatro dentro del teatro de la primera comedia: los cuerdos se divierten haciendo que D. Quichot y Sanche se conviertan en protagonistas involuntarios de diversas farsas y mascaradas, realizadas por los cortesanos disfrazados, con los duques como espectadores. El fin altruista de devolver al hidalgo loco a su lugar, donde sanará de sus fantasías, pasa a segundo plano ante el deseo, especialmente del duque, de divertirse a su costa, como ya ocurría en la novela.

Cuando los cortesanos disfrazados de demonio, de Urgande, de Alquif, de Archelaus, de Merlin o de Dulcineé muestren su engaño, D. Quichot preferirá seguir viviendo en su sueño y decidirá que todo ello no es sino un nuevo hechizo de malvados encantadores, como lo era que el Chevalier des Miroirs tuviese los rasgos de D. Lope:

Je croy certainement que dans tout cet affaire  
De meschans Enchanteurs ont fasciné nos yeux,  
(V, 8: 143)

Al aparecer en escena D. Quichot declara:

Poussé de mon instinct ie vay faire la guerre  
Aux infracteurs des loix & par mer & par terre,  
Comme faisoient iadis les Cheualiers errans,  
Et le chaud & le froid me sont indifferens.  
Je fay du bien à tous, ie ne choque personne,  
Je ne prens iamais rien, & sans cesse ie donne,  
Ma gloire est sans excés, mon amour sans default,

---

53 Carece de equivalente en la novela pero es, en cierto modo, comparable a I, 20.

Et i'aime seulement à cause qu'il le faut.  
Bref, ie suy le chemin que m'a tracé la gloire,  
Non pas pour me placer au Temple de memoire:  
Iamais la vanité ne fit agir ma main,  
Mais c'est pour le salut de tout le genre humain.

(III, 4: 85)

Estamos muy lejos del matamoros de Pichou, pero tampoco es el altruismo absoluto de la novela, pues en realidad el hidalgo ambiciona un reino:

Malgré toute la terre ensemble conjurée  
La couronne m'est asseurée,  
Et ie vay mettre à fin tant de nobles projects  
Que de Roys seront mes subjects.

(II, 2: 33)

Sanche conserva la cobardía y la fidelidad a su amo de la novela. Es también capaz de creerse sus propias mentiras, como el encantamiento de Dulcinée, y de hacerse el loco por ambición, para asegurarse un gobierno (II, 3: 48). Pero es menos generoso, pues el regalo del manto y gorro que recibe su amo despierta en él cierto recelo (III, II: 64).

Guérin logra conservar la gracia del habla de Sanche. Multiplica los refranes:

Dans la nuict tous les chats sont de mesme teinture,  
Nous tombons de par tout dedans la sepulture,  
Et tel est sur le bord qui croit en estre loin,  
Le ventre se remplit ou de paille ou de foin.  
Quand madame la Mort nous tient en sa puissance,  
On ne reconnoist plus aucune difference,  
Et souvent vn bouuier qui vit avec honneur  
Dessous son pauvre toict, meurt mieux qu'un  
Gouuerneur.

(IV, 1: 99-100)

Como en la novela española (principio de II, 5), remeda el habla de Dom Quichot a Dulcinée, al dirigirse a su mujer:

Je vay me faire Roy:  
Nous l'auons resolu, la chose est bien certaine:  
Mais comme dans la vie on n'a nul bien sans peine,  
Il faut que ie te quitte, aimable & cher soucy,  
Les Escuyers errans doiuent parler ainsi.  
Le Ciel jaloux de voir nos ardeurs infinies,  
Veut separer les corps de deux ames vnies:  
Helas que ce destin est remply de rigueur!  
Il m'offre vne couronne, & m'arrache le cœur:  
Ainsi parle mon maistre avec la Dulcinée.

(I, 5: 24)

La técnica del espectáculo representado dentro de la comedia para algunos personajes del mundo de la ficción, que ocupa las dos últimas escenas del acto IV y el acto V de la segunda comedia, se extiende a toda la obra en la tercera parte de la trilogía de Guérin, *Le gouvernement de Sanche Pansa*.<sup>54</sup>

Se da realmente teatro dentro del teatro, pues los personajes en escena, que presencian la farsa que se representa ante ellos, y que Don Quixote y Sanche toman por la realidad, hacen sus comentarios y se divierten. Toda la obra es, por otra parte, una reflexión sobre la ilusión y la locura, porque, en palabras del duque, Don Quixote y Sanche son más dichosos en su locura. Si el primero

---

<sup>54</sup> Se inspira en los capítulos 42, 43, 45, 47 y 53 de la Segunda parte del *Quijote*, según la edición de 1639 de la traducción de François Rosset, con la que coincide, en líneas generales, en la grafía de los nombres propios.

curase, se vería pobre y el segundo perdería su esperanza de conseguir riquezas y gobierno:

Aujourd'hui Dom Quichot dans son extravagance  
Gouste tous les plaisirs d'un homme d'importance,  
Aspire à la Couronne, et pense l'aquerir.  
Et sans le rendre pauvre on ne peut le guerir.

Sanche Panse abusé par de belles promesses,  
De ce gouvernement espère des richesses  
Qui pourront l'eslever au rang des plus puissants,  
Et qu'il perd en effet s'il recouvre le sens.

(I, 1, vv. 31-38)

No son locos peligrosos, «L'un recherche l'honneur, l'autre la bonne chère» (I, 1, v. 79). Poco importa que lo que se cree sea un sueño y no una realidad si produce la felicidad. Pues en el mundo todo son máscaras, nada aparece como es. Todos viven de quimeras, nada es sino humo. El mundo entero es un teatro lleno de Quixotes:

Tout le monde est masqué, rien ne paroist à nu,  
Enfin soubz le Soleil le vray n'est point connu.

Les plaisir et les biens n'y sont qu'imaginaires,  
L'esprit s'en peut forger ainsi que des chimères,  
Et quelque extravagant que soit ce qu'il produit  
S'il peut nous satisfaire il fait assez de fruit.

Sçache que tout le monde est plein de Don Quichotes,  
Qu'il est beaucoup de fous qui n'ont point de marotes:

(I, 1, vv. 98-104)

El protagonista es ahora Sanche, al que el duque hace entrega de la ínsula prometida, asegurándole que todos los días serán para él martes de carnaval, en los que comerá sin cesar apetitosos manjares y beberá a placer. Se acentúan los rasgos de farsa: las llaves que recibe Sanche son de tamaño descomunal, rasgo ausente en la

novela. El cortesano disfrazado de doctor celebra en Sanche al poderoso libertador de infantas y huérfanos, lo que suscita las quejas de Dom Quichot, que reclama para sí este honor (I, 4, vv. 175-177). El hidalgo desaparece al final del acto tercero (III, 6). Marcha diciendo que regresará cuando sea rey.

Guérin actúa con gran libertad frente a su modelo, tomando de él únicamente el esquema general. En la novela, en las diversas escenas de juicio se mostraba la sensatez y el acierto de Sancho, guiado solamente por su sentido común y su honradez, sin ningún conocimiento, en unas sentencias que dejaban a todos admirados. De los diversos casos en los que interviene (el del sastre y el labrador, el del ganadero y la prostituta, el del labrador viudo y el insólito enamoramiento de su hijo, el de los dos jugadores que se pelean, el del mozo burlón detenido por un corchete, el de la joven que, vestida de hombre, fue a ver la ciudad o el del puente y la horca), Guérin solo retiene el del campesino que solicita su intervención para casar a su hijo, el del ganadero y la prostituta, transformado en la gitana y un campesino, e inventa el pleito entre el mayordomo del duque y un ladrón. Es decir, conserva las historias más grotescas. No se trata ya de mostrar la lucidez de un hombre de bien, sino de convertir la historia en una farsa burlesca. Así, Sanche manda inmediatamente colgar al ladrón para poder ir a comer, decisión precipitada que acto seguido rectificará.

Al final, hambriento, pues un supuesto médico le impide tocar los manjares que le presentan, y muerto de miedo, ya que se cree atacado por los enemigos y amenazado en su vida, Sanche maldice su ambición y se declara un necio. Renuncia al sueño que había acariciado desde que se hizo escudero de caballero andante, al gobierno

de su ínsula, y proclama que el bien supremo es no desear nada. Él, pastor gobernador, retorna a sus ovejas, añade, tomando una frase de Panurge (*Tiers livre*, 34; Rabelais, 1994: 460), que procedía de la *Farce de Maître Pathelin* (v. 1291). La obra termina con un recuerdo de Rabelais.

*Le gouvernement de Sanche Pansa* es una obra esencialmente cómica, incluso con rasgos burlescos y farsescos. A los elementos jocosos tomados de la novela cervantina,<sup>55</sup> se añaden otros que proceden de Rabelais, así como remedos paródicos de obras dramáticas contemporáneas.

Se recuerdan aventuras pasadas, evocación de episodios muy conocidos. Pero, en este caso, es Sanche quien alude a estas hazañas, mostrando lo mal parado que salió de todas ellas (I, 3, vv. 134-148), o bien es el falso doctor el que evoca estas proezas en el panegírico burlesco que hace de Sanche (I, 4). Se introducen largas enumeraciones, con burlescas acumulaciones de «autoridades» (III, 1, vv. 704-715, y IV, 2, vv. 1261-1268), mejor o peor relacionadas con el derecho o la medicina, recordando a Rabelais, al que el doctor cita entre las autoridades que proscriben comer perdices a los señores: «Rabelais les renvoye à la mercy des Pages» (v. 1269).

Guérin parece imitar también a Rabelais (*Pantagruel*, capítulo 10) al hablar de la oscuridad de los procesos judiciales (III, 1, vv. 717-719), o bien al utilizar la mitología en un contexto insólito, como al apoyarse en la desdicha suscitada por una manzana en las bodas de Peleo para impedir a Sanche probar esta fruta (IV, 2, vv. 1231-1238). Tal vez incluso en la reducción al absurdo del pen-

---

55 Así, Sanche multiplica los refranes originales, como en los versos 487-492, II, 1.

samiento platónico, al sostener el falso doctor que la transformación del amante en la persona amada explica el ennoblecimiento del rucio de Sanche, que cambia de naturaleza y de condición, al ascender su amo a gobernador (IV, 1, vv. 1184-1187). Las justificaciones paradójicas del robo (III, 2, vv. 821-841) y del asesinato (III, 5, vv. 1051-1075) recuerdan el elogio paradójico de las deudas en el *Tiers livre* (capítulos 3 y 4).

A estos recursos cómicos se añaden la parodia y el pastiche de obras contemporáneas, especialmente de Corneille. La primera comedia contenía ya una alusión paródica al *Cid*: «Mais, monsieur, quatre mots» (I, 4, v. 375), recuerdo de «À moi, comte, deux mots» (*Le Cid*, II, 2, v. 397), como también a la *Eneida* de Virgilio (vv. 1262-1266). El mismo pastiche del *Cid* reaparece en la segunda comedia («Madame Gonzalez, de grace quatre mots», dice Sanche; II, 3: 75). Los versos paródicos de obras de Corneille se multiplican en esta tercera comedia, no solo del *Cid*, sino también de *Horace*, de *Polyeucte* y de *Cinna*.

*Le gouvernement de Sanche Pansa* solo se imprimió una vez, pero se representó en numerosas ocasiones. Descubrió el carácter cómico de Sancho, al que diversas obras posteriores volverán a tomar como protagonista.<sup>56</sup> Su éxito está vinculado a Molière y a su compañía. Es muy probable que Molière conociese a Guérin cuando en 1647 llegó al sur de Francia. Por entonces Bouscal había abandonado el teatro y la literatura,<sup>57</sup> pero parece que estaba en contacto con el conde de Aubijoux, uno de los

---

56 Molière montó también una farsa, *Sancho Pança*, de su amigo el abogado Fourcroy, no conservada. En el siglo siguiente Sancho será el protagonista de una ópera bufa de Philidor, con libreto de Poinset, *Sancho Pança gouverneur dans l'île de Baratavia* (1762), que tuvo gran éxito en Francia y en otros países, etc.

57 Al menos no volvió a publicar ninguna otra obra.

primeros protectores de Molière, lo que pudo hacer que el dramaturgo y el actor entrasen en contacto. Esto explicaría que, al regresar Molière a París, en 1658, trajese la obra *Le gouvernement de Sanche Pansa* y volviese a montar una obra desaparecida de la cartelera parisina hacía dieciocho años. Probablemente traía también las dos comedias anteriores de Guérin.

El 30 de enero de 1660 la compañía de Molière representó un *D. Quichot ou les Enchantemens de Merlin*, refundición de Madeleine Béjart de las dos primeras comedias de Guérin.<sup>58</sup> La obra no tuvo mucho éxito, porque solo se representó dos días más. En cambio, *Le gouvernement de Sanche Pansa* fue la segunda obra más repuesta por Molière, fuera de su propio repertorio, después de *Dom Japhet d'Arménie* de Scarron,<sup>59</sup> y se repuso todavía en 1678, después de su muerte (en 1673).

Dancourt, en 1712, hizo representar un *Sancho Pança, gouverneur*, retomando la tercera comedia de Guérin. Los

---

58 Madeleine Béjart fue una de las primeras mujeres en componer (o adaptar) obras dramáticas en Francia. Anteriormente, Jacqueline Pascal, a los once años, compuso con dos amigas una obra perdida; la duquesa de Croy dejó un manuscrito fechado en 1637, con una tragi-comedia, *Cinnatus et Camma*; Mme de Saint-Balmon y Marthe Cosnard publicaron sendas obras religiosas. Posteriormente dos actrices compusieron para las tablas: La Beauchasteau ideó el argumento del que Quinault extraería *Les coups de l'amour et de la fortune* y Madeleine Béjart refundió las dos primeras comedias de Guérin sobre el *Quijote* (Lancaster, 1966, V: 86).

59 La compañía de Molière hizo treinta reposiciones de *Le gouvernement de Sanche Pansa* y treinta y dos de *Dom Japhet d'Arménie* (Caldicott, intr. a Guérin de Bouscal, 1981: 9), obra esta última muchas veces repuesta hasta 1893 (Lancaster, 1966, V: 80). En *Le gouvernement de Sanche Pansa* Molière interpretaba el papel de Sanche. Grimarest, en *La vie de Molière*, cuenta la mala pasada que le jugó el asno, cuando salía a escena montado en su rucio, como todo Sanche que se preciase (Dalla Valle y Carriat, intr. a Guérin, 1979: 4, n. 8).



actores descubrieron el plagio y plantearon negarse a abonarle los derechos de autor, alegando que reproducía casi literalmente la vieja obra compuesta hacía setenta años (Attinger, 1993: 267). La pieza se publicó en 1713. Dancourt sigue muy de cerca *Le gouvernement de Sanche Pansa* de Guérin, añadiéndole unas escenas, al final del quinto acto, inspiradas en la segunda parte de la trilogía. Aparecen D. Lope, D. Quichot y el encantador Arche-laus, quien anuncia que, con sus hazañas, el hidalgo ha logrado desencantar a Dulcinée. El duque propone celebrar el matrimonio de Don Guichot y Dulcinée, y la comedia acaba con cantos en su honor:

Vive, vive mille années  
Le valeureux D. Guichot,  
L'Ecuyer, & Dulcinée  
Du Toboso.

(1729: 296)

El final de la obra se aproxima así a la mascarada, pero Dancourt logró prolongar el éxito de la comedia de Guérin.

Diversos personajes de Molière revelan ciertos recuerdos del *Quijote*. Es muy probable que se deban, al menos en parte, a la trilogía de Guérin, especialmente a su tercera comedia. De ahí que sea Molière,<sup>60</sup> de los grandes

---

60 Bardon (1974: 227-239) destacó ciertas coincidencias entre la novela cervantina y las comedias de Molière. Smoot (1970) analizó las semejanzas entre don Quijote y el Alceste del *Misanthrope* (1666). Caldicott (1979, 1996) subrayó la influencia de la novela de Cervantes sobre el *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665). «C'est une des adaptations les plus surprenantes du roman que l'on ait jamais faites», añade (Caldicott, 1996: 214). Existen evidentes recuerdos de Sanche en el

dramaturgos franceses del siglo XVII, el que presente una mayor influencia de la obra cervantina, ya sea directa o indirectamente recibida a través de Guérin de Bouscal.

Los dos dramaturgos que llevaron a las tablas la figura del ingenioso hidalgo (Pichou y Guérin de Bouscal), escasamente considerados por historiadores y críticos de la literatura francesa, merecen un reconocimiento mayor del que hasta ahora se les ha otorgado dentro del teatro barroco francés.

En líneas generales, en el teatro francés de los tiempos de Luis XIII, el personaje de don Quijote está mucho menos caricaturizado que en ciertas piezas teatrales españolas. En el *Entremés famoso de los Invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha* de Francisco de Ávila,<sup>61</sup> don Quijote y Sancho salen a escena vestidos «a lo pícaro», «lo más ridículo que ser pudiere», el caballero «con una lancilla y morrión de papel» (2000, I: 198). La pieza adapta muy libremente el episodio en el que el socarrón ventero arma a don Quijote caballero (I, 3), con recuerdos del capítulo 35 de la Segunda parte. Un arriero toma al hidalgo por un borracho y la moza de la venta, aquí llamada Marina, «vestida a lo ridículo» (2000, I: 202), según

---

Sganarelle de esta última obra, personajes ambos interpretados por Molière. En ocasiones las semejanzas son evidentes, como en la escena en la que Sganarelle se ve privado de los manjares antes de que pueda probarlos (*Dom Juan*, IV, 7; *Le Gouvernement de Sanche Pansa*, IV, 2), en otras más difusas, y es posible que algunas semejanzas procedan no de la obra de Guérin sino de la traducción de la novela cervantina. Existen ciertas reminiscencias en *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Femmes savantes*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *L'École des Femmes* y *Le Médecin malgré lui* (véase Caldicott, notas a su ed. de Guérin de Bouscal, 1981).

61 Publicado en la octava parte de las *Comedias* de Lope de Vega (Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles, 1617: ff. 269r-273v).

precisa una nueva acotación, se hace pasar por la infanta Dulcinea del Toboso. Todos se burlan del nuevo caballero, presentándose como los nobles del reino de su «dulce esposa» (2000: 203), que acuden al besamanos, mientras los músicos cantan unos versos cuyo estribillo dice:

Dulcinea y Don Quijote  
son dos reyes de almodrote.

(2000: 202 y 203)

No es el único texto dramático español en el que los protagonistas cervantinos son utilizados para la mofa, acentuando sus rasgos cómicos hasta convertirlos en figuras grotescas. Pasando a la comedia, además de la adaptación de Guillén de Castro, Calderón compuso una obra, hoy perdida, sobre don Quijote, estrenada durante el carnaval de 1637 y de nuevo representada, durante las mismas fiestas, en 1673, como también *El hidalgo de la Mancha* de Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, conservada esta última obra en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Viena y editada en 1982. Un pequeño conflicto amoroso entre dos parejas de nobles sirve de pretexto para evocar o presentar diversas aventuras de don Quijote.<sup>62</sup> Los nobles organizan una burla de carnestolendas para divertirse a costa del hidalgo. La comedia concluye presentando como fin de fiesta una mojiganga que prolonga las aventuras de don Quijote y Sancho, con la aparición de una Dulcinea que no es sino un hombre travestido.

En los *ballets* franceses el ingenioso hidalgo es generalmente un personaje ridículo, que provoca la risa, como

---

62 En algún caso, la aventura no tiene correspondencia en la novela, como la del gallo encantado, de escasísimo interés (vv. 561-631).

en las mascaradas españolas, por muy buena causa que estas defendiesen. Solo en un *ballet*, el hidalgo sirve de pretexto para ridiculizar a los españoles. En la tragicomedia y en las comedias francesas adopta en alguna ocasión (concretamente en la tragicomedia de Pichou) rasgos del fanfarrón cobarde, pero, aun siendo una figura jocosa, está tratado en general con simpatía. Parecería que el personaje cervantino logró zafarse de la hispanofobia de la época.

Pichou y sobre todo Guérin proporcionaron a los protagonistas cervantinos una presencia sobre la escena francesa muy superior a la que tuvieron en los restantes países europeos, incluso en España. Su tratamiento fue, además, menos burlesco que en su país de origen. Los dramaturgos franceses acomodaron el personaje a las tendencias del teatro de su país en ese momento, sometiéndolo a la simplificación que conlleva el cambio de género y también a la «traición» que supone pasar un texto literario a una lengua distinta de aquella en la que fue creado. Ya lo reconocía Cervantes, al hablar, por boca de su protagonista, de las «miserias» de la traducción, utilizando una imagen no infrecuente en la época:<sup>63</sup>

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que los oscurecen y no se ven con la lisura y tez de la haz [...]. (II, 62: 2001: 1144).

---

63 Luis Zapata, en el prólogo a su traducción del *Arte poética* de Horacio, publicada en 1592, decía: «me parece que son los libros traducidos tapicería del reves, que esta allí la trama, la materia, y las formas, colores, y figuras como madera, y piedras por labrar faltas, y del lustre, y de pulimiento» (1954: 2).

## Bibliografía

- AKHAMLICH, Marie-Line (1983): «Adaptation théâtrale du *Don Quichotte* de Cervantes par Guyon Guérin de Bouscal», *Cahiers de Littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, 5: 33-43.
- (1984): «Dulcinée à la française: Cervantes revu par Guérin de Bouscal», *Cahiers de Littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, 6: 5-11.
- ANTÓN PRIASCO, Susana (2007): «El *Quijote* en una celebración cortesana en el Perú colonial. La fiesta como reflejo del funcionamiento de la sociedad virreinal», en Begoña Lolo (ed.): *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 151-170.
- ARELLANO, Ignacio (2005): «Mascaradas quijotescas», *Príncipe de Viana*, 236: 947-961.
- ATTINGER, Gustave (1993): *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*. Ginebra: Slatkine, 1993. [1.<sup>a</sup> ed., 1950].
- ÁVILA, Francisco de (2000): *Entremés famoso de los Invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Edición facsímil. Estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, t. I, pp. 198-203.
- BARDON, Maurice (1974): *Don Quichotte en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, 1605-1815*. Ginebra: Slatkine Reprints. [1.<sup>a</sup> ed., 1931, 2 vols. Trad. esp., Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010].
- BECKER, Danièle (1994): «Images de l'Europe, de la France et de l'Espagne dans le ballet de cour français et dans le théâtre espagnol de la première moitié du dix-septième siècle», en *Le théâtre et l'opéra sous le signe de l'histoire*. París: Klincksieck, pp. 53-73.
- BORBÓN, Paz de (1905): «Torneo en el Palatinado en 1613», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9-5: 340-344.
- BUEZO, Catalina (1990): «El triunfo de *Don Quijote*: una máscara estudiantil burlesca de 1610 y otras invenciones», *Anales Cervantinos*, 28: 87-98.

- CALDICOTT, C. Edric J. (1979): «The Trilogy of Guérin de Bouscal: a phase in the progression from *Don Quixote* to Molière's *Dom Juan*», *The Modern Language Review*, 74-3: 553-571.
- (1996): «De *Don Quichotte* à *Dom Juan*: les étapes d'une inversion ironique», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 48: 205-223.
- CANAVAGGIO, Jean (2006): *Don Quijote, del libro al mito*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Espasa-Calpe.
- (2007): «Don Quijote pasa el Pirineo: algunos hitos de una primera recepción (1615-1700)», en Begoña Lolo (ed.): *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 21-38.
- CASTRO, Guillén de (1971): *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Luciano García Lorenzo. Madrid: Anaya.
- CERVANTES, Miguel de (1614): *L'Ingénieux Don Quixote de la Manche composé par Michel de Cervantes, traduit fidèlement d'espagnol en français et dédié au Roy par Cesar Oudin, Secrétaire Interprete de Sa Majesté, és langues Germanique, Italienne, & Espagnole: & Secret. Ordinaire de Monseigneur le Prince de Condé*. París: Jean Fouët.
- (1618): *Seconde Partie de l'Histoire de l'ingénieux et redoutable chevalier Don Quichot de la Manche. Composée en espagnol par Miguel de Cervantès Saavedra, et traduite fidèlement en notre langue par François de Rosset*. París: Veuve de Jacques du Clou & Denis Moreau.
- (2001): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico, con la col. de Joaquín Forradellas. Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Prólogos de Jean Canavaggio, Sylvia Roubaud y Anthony Close. Barcelona: Crítica.
- CIORANESCU, Alexandre (1954): *Estudios de literatura española y comparada*. La Laguna: Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones.
- (1983): *Le masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français*. Ginebra: Droz.

- COLÓN, Germán (2005): *Las primeras traducciones europeas del «Quijote»*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.
- CORNEILLE, Pierre (1963): *Œuvres complètes*. Pref. de Raymond Lebègue. Pres. y notas de André Stegmann. París: Le Seuil, «L'Intégrale».
- COUDERC, Christophe (2007): «Don Quichotte et Sanche sur la scène française (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-2: 33-49.
- CROOKS, Esther J. (1931): *The Influence of Cervantes in France in the Seventeenth Century*, Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- (1969): «Translations of Cervantes into French», en Ángel Flores y Mair Jose Bernardete (eds.): *Cervantes Across the Centuries*. Nueva York: Gordian Press, pp. 304-314. [1.<sup>a</sup> ed., 1947].
- DALLA VALLE, Daniela (1979a): «Don Quichotte et Sancho dans la France de Louis XIII: la trilogie comique de Guérin de Bouscal», *Revue de Littérature Comparée*, 53-4: 432-461.
- (1979b): «Don Chisciotte in commedia (la trilogia cervantina di Guérin de Bouscal)», en *Forme del comico. Atti del V Convegno della Società Universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese*, Bologna, 1977, pp. 9-25.
- (1991): «De la nouvelle espagnole à la tragi-comédie française. Deux nouvelles de Cervantès et cinq tragi-comédies de Hardy, Sallebray, Scudéry, Bouscal et l'Estoile», en Charles Mazouer (ed.): *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*. Burdeos: Éditions Interuniversitaires, pp. 303-313.
- (1996): «Sancho Pança gouverneur: de Cervantès à Guérin de Bouscal et à Dancourt», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 48: 185-203.
- DANCOURT, Florent Carton (1729): *Sancho Pança, gouverneur, comédie en vers*, en *Les Œuvres de Monsieur d'Ancourt*, 3.<sup>a</sup> ed. París: Veuve de Pierre Ribou, vol. 8, pp. 117-236.
- EGIDO, Aurora (1983): «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)», en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 9-78.

- GIRARD, René (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París: Bernard Grasset.
- GUÉRIN DE BOUSCAL, Daniel (1981): *Le Gouvernement de Sanche Pansa*. Ed. de C. E. J. Caldicott. Ginebra: Droz.
- (1986): *Dom Quixote de la Manche, seconde partie*. Ed. facsímil de Marie-Line Akhamlich. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail. Centre XVII<sup>e</sup> siècle.
- GUÉRIN DE BOUSCAL, Guyon (1979): *Dom Quixote de la Manche*. Ed. de Daniella Dalla Valle y Amédée Carriat. Ginebra-París: Slatkine-Champion.
- GUICHEMERRE, Roger (1972): *La comédie avant Molière, 1640-1660*. París: Armand Colin.
- HAINSWORTH, Georges (1933): *Les Novelas exemplares de Cervantes en France au XVII<sup>e</sup> siècle: contribution à l'étude de la nouvelle en France*. París: H. Champion.
- JURADO SANTOS, Agapita (2005): *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII): para una bibliografía*. Kassel: Reichenberger.
- KNOWLES, Edwin B. (1969): «Cervantes and English Literature», en Ángel Flores y Mair Jose Bernardete (eds.): *Cervantes Across the Centuries*. Nueva York, Gordian Press, pp. 277-303. [1.<sup>a</sup> ed., 1947].
- LACROIX, Paul (1968): *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*. Ginebra: Slatkine Reprints, 6 vols. [1.<sup>a</sup> ed., 1868-1870].
- LAGRONE, Gregory Gouch (1937): *The Imitations of «Don Quixote» in the Spanish Drama*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- LANCASTER, Henry Carrington (1966): *A History of French dramatic literature in the seventeenth century*. Nueva York: Gordian Press, 5 partes en 9 vols. [1.<sup>a</sup> ed., 1929-1942].
- LESURE, François (1973): «Le recueil des ballets de Michel Henry (vers 1622)», en *Les fêtes de la Renaissance*. París: CNRS, pp. 205-219. [1.<sup>a</sup> ed., 1956].
- LOBATO, M.<sup>a</sup> Luisa (1994): «El Quijote en las mascaradas populares», en *Cervantes: estudios en la víspera de su centenario*. Kassel: Reichenberger, t. II, pp. 577-604.



- LOSADA GOYA, José Manuel (1999): *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle: présence et influence*. Ginebra: Droz.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, Juan Bautista DIAMANTE y Juan VÉLEZ DE GUEVARA (1982): *El Hidalgo de la Mancha*. Ed. de Manuel García Martín. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MAZOUER, Charles (1996): «L'illusion dans la trilogie dramatique de Guérin de Bouscal», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 48: 165-184.
- MCGOWAN, Margaret M. (1963): *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Antonio (1957): «Dos estudios. I. El ingenioso Don Quijote en la España del siglo XVII», *Anales Cervantinos*, 6: 1-48.
- NEUMANN, Max-Hellmut (1930): «Cervantes in Frankreich (1582-1910)», *Revue Hispanique*, 79: 1-309.
- PANO ALAMÁN, Ana, y Enrique Javier VERCHER GARCÍA (2010): *Avatares del «Quijote» en Europa*. Madrid: Cátedra.
- PAQUOT, Marcel (1932): *Les Étrangers dans les divertissements de la cour de Beaujoyeux à Molière (1581-1673): contribution à l'étude de l'opinion publique et du théâtre en France*. Bruselas: Palais des Académies-Lieja: H. Vaillant-Carmanne.
- PARTZSCH, Henriette (2004): «El Quijote en el mundo», en *La imagen del Quijote en el mundo*. Centro de Estudios Cervantinos-Lunwerg Editores, pp. 101-127.
- PÉREZ CAPO, Felipe (1947): *El «Quijote» en el teatro: repertorio cronológico de 290 producciones escénicas, relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*. Barcelona: Millá.
- PICHOU (1931): *La Filis de Scire: comédie-pastorale*. París: François Targa.
- (1989): *Les folies de Cardenio: tragi-comédie suivie des Autres Œuvres poétiques (1630-1629)*. Ed. de Jean-Pierre Leroy. Ginebra: Droz.
- POMPEJANO NATOLI, Valeria (1994): «Il quichottisme nella letteratura francese preclassica. Situazione e prospettive della cri-

- tica». en Giovanni Doloti (ed.): *Il Seicento francese oggi: situazione e prospettive della ricerca*. Bari: Adriatica-París: Nizet, pp. 233-258.
- RABELAIS (1994): *Œuvres complètes*. Ed. de Mireille Huchon, con la col. de François Moreau. París: Gallimard, «La Pléiade».
- RICO OSÉS, Clara (2007): «El *Quijote* y el *ballet de cour* francés del siglo XVII», en Begoña Lolo (ed.): *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 609-626.
- RIUS, Leopoldo (1895-1904): *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, 3 vols., Madrid-Villanueva y Geltrú: Librería de M. Murillo-Oliva, impresor.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1911): *El «Quijote» y don Quijote en América*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1921): *Don Quijote en América en 1607: relación peruana*. Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- SMOOT, Jean J. (1970): «Alceste: the incomplete Don Quijote», *Romance Notes*, 12-1: 169-173.
- Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades (La)*. Ed. de Aldo Ruffinato. Madrid: Castalia, 2001.
- ZAPATA, Luis (1954): *El arte poética de Horacio*. Edición facsímil por acuerdo de la Real Academia Española. Madrid.