

La recepción de la novela corta española en Francia: Sorel y Scarron

MANUELA MERINO GARCÍA

Universidad de Jaén

Uno de los capítulos más apasionantes de las relaciones hispano-francesas lo constituye, sin lugar a dudas, el siglo XVII, y más concretamente los años del reinado de Ana de Austria (1615-1666), época en que la cultura española brilló con todo su esplendor en Francia.¹ En el ámbito literario, la huella española se aprecia en todos los géneros (poesía,² teatro,³ novela y novela corta)⁴ y fue la consecuencia directa de unas circunstancias políticas marcadas por la guerra y los matrimonios reales hispano-franceses, así como por el trasvase de población en las dos direcciones. En esta época no destacamos la aportación de importantes grupos de población, contrariamente a lo que podría pensarse tras los matrimonios reales; sin embargo, su repercusión afectaría al ámbito cultural, concretamente a la formación del hispanismo francés, cuyos canales fueron la corte, el hotel de Rambouillet y el teatro.

No vamos a detenernos en la formación del hispanismo francés,⁵ diremos solamente que los medios cultivados de la Francia de Ana de Austria manifestaron un marcado gusto por lo español que parece indicar un deseo de conocer la lengua, la vida y las costumbres del país de la reina. Es en este contexto de mimetismo social en el que hemos de entender la profunda admiración por la literatura española; admiración que abarca todos los géneros, como hemos dicho anteriormente. En todos los casos las traducciones e imitaciones hicieron posible la difusión de la literatura española áurea. Especial atención merece la novela corta, pues con su verosimilitud y su elección de temas contemporáneos sedujo al público francés y contribuyó a la renovación de la técnica narrativa. En efecto, la evolución de la novela en el siglo XVII muestra que las limitaciones de la novela heroica abrirán paso a las historias “cómicar” (entendamos por cómico lo opuesto a lo elevado y noble) y a formas de narración más sencillas: la *nouvelle* de

¹ Para este asunto recomendamos el ensayo de Manuela Merino (2003).

² Ver el texto de Jesús Cascón (1974).

³ Resulta de especial relevancia para este tema el libro de Rafael Ruiz (1990).

⁴ Aconsejamos el ensayo de Lever.

⁵ Ver Cioranescu.

origen cervantino; ambas contribuirán a la constitución de un género nuevo: la novela moderna.⁶ Fue Hainsworth, en 1933, el primero en constatar este hecho, y su trabajo sigue siendo imprescindible para el estudio de la novela corta en el siglo XVII.⁷

En efecto, la publicación en 1613 de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes marca el inicio de un nuevo período, pues el éxito de la obra creará un ambiente favorable hacia la novela corta y determinará la emulación en no pocos escritores; con razón se jacta el autor en el prólogo de ser “el primero que he novelado en lengua castellana” (Cervantes 52), y es que, salida de su pluma, la novela corta ya en nada se parece a la *novella*. La supresión del marco introductorio, el comienzo *in medias res* de algunas novelas (como “El Amante liberal”, “Las dos doncellas” y “La señora Cornelia”), el valor concedido a los diálogos, la originalidad y el carácter heterogéneo de sus intrigas, unas netamente novelescas y otras de corte picaresco y realista — pensemos en “Rinconete y Cortadillo”, “El Coloquio de los perros” y “El Licenciado Vidriera”—, la concepción idealizada de la vida —por ejemplo en “La Gitanilla”— y la inclusión de procedimientos artísticos de la novela griega, sin por ello renunciar al arte de la condensación y de la sugestión propias a la novela corta, dan significado pleno al epíteto “ejemplares” del título. Pero aparte de estas someras características entresacadas de las novelas y que denotan, como principios de creación literaria, la verosimilitud y la imitación de Heliodoro —que, traducido anónimamente al castellano a mediados del siglo XVI, fue, sin lugar a dudas, el gran modelo de la novela barroca—, en el Prólogo, nos enuncia Cervantes su otro postulado estético, el *mixit utile dulci* horaciano, “porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan” (Cervantes 52).

Éstos son, en esencia, los principios teóricos que, cual *topoi*, leemos en los prólogos, si bien a veces hemos de mirar con reservas el pretendido fin moral, y que dan lugar a una práctica literaria muy fecunda hasta 1635, año en que la crítica acostumbra a señalar la decadencia del género.⁸ Así lo hace constar María de Zayas en el Prólogo a sus *Novelas Amorosas y Ejemplares*,

⁶ Para este tema es de gran importancia el texto de Yllera.

⁷ El trabajo más reciente es el de Guiomar Hautcoeur.

⁸ Pacheco-Ransanz comprueba en términos cuantitativos las colecciones originales y reediciones que aparecieron desde 1613 a 1700. Afirma que no se puede hablar de decadencia del género hasta 1665. Matiza la opinión de la crítica, pues, a partir de 1635, tras el entusiasmo de autores y público, se estabilizó el ritmo de las publicaciones, hecho que relaciona con la aguda crisis tras la muerte de Felipe IV.

de 1637, al hablar de sus maravillas “que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novela, título tan enfadoso, que ye en todas partes aborrecen” (Zayas 31). La preferencia por esta denominación en el interior mismo de la obra sitúa a la autora dentro de la corriente poética de la *meraviglia* (Foa 104) que surge en Italia y España en el siglo XVII y que emana directamente de Aristóteles. Cascales dirá que “para engendrar, pues maravilla, suelen los buenos poetas hazer ficciones de cosas provables y verisímiles; porque si la cosa no es provable, ¿quién se maravillará de aquello que no aprueba?” (Cascales 171).

Especial atención merece Lugo y Dávila quien, en el Proemio a su *Teatro Popular* de 1622, expuso la primera teoría española de la novela corta, que él concibe como “un teatro,⁹ donde siempre están representando admirables sucesos, utiles los unos para seguirlos utiles los otros para huyrlos y aborrecerlos” (Lugo y Dávila). Su preocupación moralizante lo lleva un poco más adelante a identificar la novela con “un espejo en que hazen reflexion los sucessos humanos para que el hombre.... componga sus acciones imitando lo bueno, y huyendo lo malo.” El diálogo entre tres amigos (Celio, Fabio y Montano) que sigue al Proemio y que forma la “Introducción a las Nouelas” recuerda las *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales y de los preceptistas del Renacimiento; en él se retoma la preceptiva aristotélica, en lo concerniente a las partes de la fábula, la admiración, entendida ésta como el fin de la novela, pero unida a la verosimilitud, pues “al Poeta no le toca narrar las cosas como ellas fueron, sino verisímiles a lo que deuiéron ser” (Lugo y Dávila 5) y se exige el decoro. Finalmente, el precepto horaciano vuelve a aparecer.

⁹ Esta idea del “teatro del mundo” también había sido ya desarrollada por Ágreda y Vargas, en sus *Doze novelas morales*, de 1620, “debaxo de cuyo título, ay sucessos, dignos de mirarlos cuidadosamente por verdaderos: pero es forzoso para sacarlos al teatro del mundo el ampliarlos....” (Ágreda y Vargas). Por su parte, Lope de Vega, en el Prólogo al “Desdichado por la honra” afirmaría “que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte....” (Lope de Vega 14). La miscelánea colección de Tirso de Molina, *Los cigarrales de Toledo*, de 1621, colección de novelas, cuentos, piezas dramáticas y versos, reunidos dentro de un marco boccacciano “ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo” (Tirso de Molina 13)-, da prueba igualmente de este espacio común para ambos géneros y de sus conexiones e interferencias. En el mismo sentido, el *Para todos* de Pérez de Montalbán, de 1633, se presenta como una recopilación de fábulas, comedias, discursos, autos sacramentales y tres novelas, todo ello precedido de un relato-marco y repartido en una semana.

Este rápido repaso por algunos de los prólogos de las colecciones de novela corta de la época nos muestra casi como una constante la vaga demarcación que existía entre ficción y drama en la época y que es signo de su propia duplicidad y unicidad en la mente del escritor (Yudin 585-594).¹⁰ Este dato es especialmente significativo en el terreno de la literatura comparada, pues abre una importante vía de estudio al trasvase de géneros. En este sentido, es de destacar la reescritura en novela corta que Scarron llevó a cabo de la comedia de Tirso *Palabras y plumas* (*Plus d'effets que de paroles*), o en el ángulo opuesto la adaptación a la escena practicada por Hardy de las *Novelas* de Cervantes.¹¹ Por otra parte, el deseo de entretener anunciado en los prólogos hace que en muchos casos se tome como modelo la narración griega. Ello determinará el comienzo *in medias res* de un buen número de novelas y la inverosímil sucesión de aventuras. Sin embargo, los escritores llevarán a cabo una nacionalización del género eligiendo para sus historias un itinerario básicamente español,¹² hecho que gustó mucho a los franceses. La novela corta se encuentra, de este modo, en una encrucijada de géneros y se nos presenta como un género híbrido que intenta abrirse camino entre los ya consolidados por la crítica. Su éxito traspasó las fronteras y, en forma de traducciones, las colecciones de novela corta fueron muy leídas y apreciadas en Francia a lo largo de todo el siglo XVII. Aquí nos centraremos en la primera mitad, destacando la labor de dos autores: Sorel y Scarron, por cuanto ambos han podido aportar a la renovación del género novelesco en Francia. El primero, por su propia producción de *nouvelles*, y el segundo, por sus traducciones, que, siguiendo su peculiar estilo, son en muchos casos creaciones originales.

Sorel, gran conocedor de la literatura española, historiador, crítico y escritor reconoce en la *Bibliothèque française* que las narraciones de caballería que tanto gustaron en el siglo pasado han cansado a los lectores “parce qu'on y troue des choses hors de raison, & que d'un autre costé on ne s' imagine point qu'il y ait aucun sens mystique là dessous” (Sorel 1970, 175); la

¹⁰ Para un estudio más detallado, ver nuestra Tesis Doctoral (Merino 2002).

¹¹ Ver Ruiz (1995).

¹² Pensamos que la elección por la precisión geográfica, cercana al lector, está en la base de la teoría de la verosimilitud y fundamenta la búsqueda ejemplaridad. Fue Céspedes y Meneses quien en sus *Historias peregrinas y ejemplares*, de 1623, elaboró un marco narrativo nuevo, distinto al boccacciano, en el que ensarta una larga serie de elogios a España, bajo el título de “Breue resumen de las excelencias de España, teatro digno destas peregrinas historias” (Céspedes y Meneses 1). Al principio de cada novela prodiga alabanzas a las ciudades en que cada historia tiene lugar.

novela pastoril tampoco satisfizo plenamente, “plusieurs ont jugé qu'il y auoit là encore quelque chose d'incroyable, de faire parler & agir des Bergers & Bergeres avec la plus grande politesse du Monde, & comme pourroient faire les Courtisans les plus adroits” (Sorel 1970, 177). La novela heroica por sus anacronismos terminó desviando la atención del público hacia la novela breve y verosímil de origen español. Fue, por lo tanto, el grado de verosimilitud el que condicionó el gusto por este tipo de narraciones:

On commençoit aussi de connoistre ce que c'estoit des choses Vray-semblables, par de petites Narrations dont la mode vint, qui s'appelloient des *Nouvelles*; On les pouuoit comparer aux Histoires veritables de quelques accidens particuliers des Hommes. Nos auions déjà veu les *Nouvelles de Boccace* et celles de *la Reine de Nauarre*. Le Liure du *Prin-temps d'Yuer* auoit esté estimé fort agreable pour les cinq Nouuelles qu'on y racontoit; Nous auions veu encore les *Histoires Tragiques de Bandel*, qui estoient autant de Nouuelles: mais les Espagnols nous en donnerent de plus naturelles et de plus circonstanciées qui furent les *Nouvelles de Miguel de Ceruantes*, remplies de naiuetez et d'agremens; On a veu depuis celles de *Montaluan* et quelques autres qui ont toutes eu grandcours, à cause que les Dames les pouuoient lire sans apprehension, au lieu que quelques-unes d'aparauant estoient fort condamnées, comme celles de Boccace, qui sont de tres mauuais exemple (Sorel 1970, 178-9).

Sorel resume en esta cita la historia de la novela corta en Francia desde el Renacimiento hasta su época. Aquí deja en evidencia que el público al que iban dirigidas estas novelas era mayoritaria, si no exclusivamente, femenino y que las novelas cortas españolas son las preferidas debido a que guardan la verosimilitud y no atentan contra la moral. Verosimilitud y moral están, pues, en la base de la creación literaria del siglo XVII.

Con anterioridad y en base a estos principios estéticos, había publicado Sorel en 1623 *Les Nouvelles françoises où se trouuent les divers effets de l'Amour et de la Fortune*, la primera colección de *nouvelles*, en las que, influido por la novela corta española al estilo cervantino se aleja de la *nouvelle-fabliau* del Renacimiento. En el Prefacio se dirige a las “Belles Dames” a quienes quiere “charmer les ennuys que la longueur du temps apporte quelquefois” (Sorel 1972, 2). En esta intencionalidad puramente delectante no podemos dejar de ver la huella de

Boccaccio. También justifica el título, en un deseo de nacionalizar el género: “Je leur baille le tiltre de Françoises, d'autant qu'elles contiennent les auantures de beaucoup de personnes de nostre nation” (Sorel 1972, 2). No cabe duda que Sorel sigue en estas palabras la reclamación de primacía cervantina y se propone a sí mismo como escritor original, que no sólo reacciona frente a la novela corta anterior sino también frente a la narrativa heroica que centra la acción en un plano espacio-temporal lejano al lector. Así, él propone para sus *nouvelles* un espacio propiamente francés: “À cinq ou six lieuës de la ville de Toulouse” (Sorel 1972, 5) o “À six lieuës de la ville de Paris” (Sorel 1972, 238), comienzan las *nouvelles* primera y tercera, respectivamente.

París es también el escenario de la cuarta *nouvelle* y Tours el de la quinta y última. Si bien, a veces, los protagonistas no pueden escaparse al obligado periplo del héroe barroco y se ven inmersos en viajes por tierra y mar para luchar contra los infieles y, de este modo, poder recuperar su honor ante la sociedad, que los ve dignos de poseer a su amada. Éste es el caso de los protagonistas de las *nouvelles* primera y quinta, Floran y Méléigène, respectivamente. En el caso de la tercera, “Les Mal mariez”, los protagonistas, Alerio y Orize, se ven expuestos a viajes por el Mar del Norte y Alemania hasta que consiguen llegar a Francia y casarse. Calificada por Hainsworth “une turquerie septentrionale” (Hainsworth 131), debe mucho por su comienzo *in medias res* al “Amante liberal.” Y también cervantina es la fuente de la quinta *nouvelle*, “La reconnoissance d'un fils”, inspirada en “La Ilustre fregona” (Hainsworth, 133). Cervantes es, pues, para Sorel, un modelo a seguir, y no sólo por la invención y la elaboración de algunas historias, sino también por la naturalidad del estilo. Así, frente a la grandilocuencia del *roman héroïque*, él prefiere unas historias “plus naturelles” y “remplies de naiuetez”; es en la cuarta *nouvelle* en la que introduce una abierta crítica a las largas conversaciones entre los amantes, crítica no exenta de una fina ironía:

Je ne diray point icy de point en point leurs reparties pleines de subtiles pointes. Il faudroit auoir beaucoup de loisir pour s'amuser à reciter inutilement ces choses-là, que tout le monde iuge sans les auoir ouyes : d'autant que l'on scait assez de quelle façon l'on se comporte en de semblables occasions. Mon dessein n'est pas d'imiter plusieurs de nos escriuains, qui remplissent leurs histoires de ces discours ennuyeux (Sorel 1972, 371).

Años más tarde, en *La Maison des jeux*, de 1642, novela metafórica y antinovela como su *Berger Extravagant*, también dejaría Sorel la misma huella de su ironía. Al principio de la obra ataca la costumbre de dar a los personajes nombres antiguos, sin ninguna justificación:

Leur donnerons-nous aussi d'abord des noms Grecs ou d'autre nation plus éloignée, sans en dire le suiet comme les faiseurs de Romans les donnent d'ordinaire à leurs personnages ? Si nous faisons cela, il est bon d'y employer quelque industrie agreable ; afin de trouver un remede à cette coustume extrauagante (Sorel 1977, 10).

Justo después los personajes toman nombres antiguos, precisamente de una tragicomedia escrita por un miembro del grupo y aún sin representar. De este modo, el tema principal de la obra, el juego, se convierte a su vez en metáfora de la vida en sociedad y de la vida misma; el tópico del *theatrum mundi* barroco también hace su aparición en Sorel como veíamos en los autores españoles y, de nuevo, descubrimos ese espacio dialógico, esas escenas comediescas, en las que la novela se instaura y desarrolla. A partir de este momento, la novela es un laboratorio literario y la ironía del narrador la inunda toda. La parodia contra el *roman héroïque* vuelve a hacerse presente cuando el narrador de manera desenvuelta habla de sus personajes:

Nous voyons icy que la compagnie estoit mêlée, comme cela arriue d'ordinaire, de telle façon que toutes les choses que l'on peut rapporter, sont plus croyables que ce qui se treuve dans plusieurs Romans, dont les Auteurs s'imaginent qu'il iroit de leur honneur, s'ils ne faisoient tous leurs personnages Princes & Chevaliers, ne considerant pas que les auantures les plus agreables arriuent parmy le mélange des conditions... (Sorel 1977, 30)

Es esta representación de la vida a través del lenguaje, de los juegos de sociedad, de la conversación y de la mezcla de condiciones la que hace de la *Maison des Jeux* la “métaphore du monde” (Gavarini 189).

Más adelante, en el Prefacio a su novela *Polyandre histoire comique*,¹³ de 1648, alaba el autor las traducciones de obras españolas “composez selon les coutumes de leur país & de leur siecle” y critica de nuevo los “Romans” [héroiques] que presentan solamente “des affaires des Roys & d’Empereurs, de Princes & de Princesses.” Su elogio de la “vraye Histoire Comique” que “ne doit estre qu’une peinture naïue de toutes les diuerses humeurs des homes, avec des censures viues de la pluspart de leurs deffaux, sous la simple apparence de choses ioyeuses”, muestra una clara preferencia por la verosimilitud y la sencillez del estilo, que se convierten así en pilares de su estética.

Para los estudiosos de Scarron es harto conocida su defensa de la novela corta a la española, en el interior del *Roman Comique*, reflexión metaliteraria en la que se propone un modelo de narración más sencillo:

Le Conseiller dit qu’il n’y avoit rien de plus divertissant que quelques Romans modernes; que les François seuls en sçavoient faire de bons, et que les Espagnols avoient le secret de faire de petites histoires, qu’ils appellent Nouvelles, qui sont bien plus à nostre usage et plus selon la portée de l’humanité que ces Heros imaginaires de l’antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d’estre trop honnestes gens [...]; enfin, que les exemples imitables estoient pour le moins d’aussy grande utilité que ceux que l’on avoit presque peine à concevoir. Et il conclud que, si l’on faisoit des Nouvelles en François, aussy bien faites que quelques-unes de celles de Michel de Cervantes, elles auroient cours autant que les Romans Heroïques (Scarron 1958, 645).

Scarron nos muestra aquí que los dos puntos de partida de su estética son la imitación de lo cotidiano y de la novela corta española como modelo narrativo. Esta reivindicación heterodoxa en lo que concierne a la representación conlleva la creación de ficciones alejadas de la novela heroica y de la novela cómica. Entre una y otra se instala la creación de Scarron que,¹⁴ como traductor más o menos infiel, optará en muchos casos por la parodia, propia al estilo burlesco.

¹³ Advertimos que las citas relativas a esta obra están extraídas del “Advertissement aux lecteurs”, que no está paginado, y que proceden del sitio <http://www.gallica.bnf.fr>.

¹⁴ Ya en su día el propio Sorel lo reconoció: “M. Scarron en a fait imprimer d’autres qu’on ne peut pas dire auoir esté simplement traduites, parce qu’il y a adjousté beaucoup de choses agreables, & qu’il les a écrites

Muy influido también por Cervantes, y siguiendo la técnica cervantina del relato intercalado en su *Roman Comique*, publicado en dos partes en 1651 y 1655, intercaló cuatro *nouvelles*: “Histoire de l'Amante Invisible” adaptación de “Los efectos de haze Amor” de Castillo Solórzano y “À trompeur, trompeur et demy”, adaptación de “A un engaño otro mayor” y “A lo que obliga el honor”, del mismo autor, en la Primera Parte; y “Le juge de sa progre cause”, adaptación de “El juez de su causa” de María de Zayas, y “Les deux frères rivaux”, adaptación de “La confusión de una noche” de Castillo Solórzano, en la Segunda Parte. En 1655 obtuvo el privilegio para publicar sus *Nouvelles tragi-comiques traduites d'espagnol en français*, que fue publicandolo por separado a lo largo de varios años: así, el mismo año publicó las dos primeras, “La Précaution inutile”, adaptación de “El prevenido engañado” de María de Zayas y “Les Hypocrites”, adaptación de *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo. En 1656, publicó “L'Adultère innocent”, adaptación de “Al fin se paga todo” de María de Zayas. En 1657, publicó “Plus d'effets que de paroles”, adaptación de la comedia de Tirso *Palabras y Phumas*. A título póstumo, en 1663 en *Les Dernières Oeuvres de M. Scarron* aparecería la quinta novela “Le Chastiment de l'avarice”, adaptación de “El castigo de la miseria”, de María de Zayas.

Destacaremos el afrancesamiento que llevó a cabo de los originales españoles con el principal objetivo de perfeccionarlos desde el punto de vista estilístico y presentarlos en su país como una alternativa a la novela heroica, ya en clara decadencia.¹⁵ Ello ya queda adelantado en los títulos mismos de las obras, pues el uso del epíteto *comique*, para calificar al *roman* resultaba chocante en la época. En efecto, sabemos que al *roman* le correspondía narrar elevadas acciones de nobles personajes, en torno al tema central del amor.¹⁶ Pues bien, con este oxímoron, Scarron

d'un stile si particulier qu'il les a fait toutes siennes” (Sorel 1970, 179).

¹⁵ Recordemos aquí que la traducción de la novela de María de Zayas “El Prevenido engañado” le ocasionó una querrela literaria con D'Ouvville, quien también la tradujo, ambas datan de 1655. D'Ouvville critica a Scarron “un stile comique qui luy est particulier et auquel il a toujours reussi, et que de mon costé j'ay affecté de m'attacher au sens tout pur, comme au stile tout serieux de la Dame que j'imite” (Haisworth 195). Este respeto al original corre paralelo a la profunda admiración que sentía el autor por María de Zayas. En el caso de Scarron ocurre lo contrario y en el Prólogo a *La Précaution Inutile*, critica no sólo a d'Ouvville sino también el estilo de María de Zayas. Es la infidelidad por principio de traducción, con el fin de mejorar el original, y una abierta crítica al estilo de María de Zayas, si bien esto no constituye una constante en Scarron.

¹⁶ Ver Huet (3).

adelanta la mezcla de lo elevado y lo trivial e instauro su juego de la ambivalencia burlesca, de la misma manera que en sus *Nouvelles tragi-comiques*.¹⁷

La lectura de las traducciones y de sus modelos muestra en esencia un respeto profundo hacia la historia que, en líneas generales, se mantiene intacta. Recordemos, como salvedad, *Le juge de sa propre cause*, novela en que Scarron altera el orden lineal de Zayas por un comienzo *in medias res*, en las proximidades de Fez. Esta diferente disposición de la historia da lugar a la entrada de nuevos personajes de la morería, en los que vemos las huellas de la novela de Pérez de Hita, tan leída y apreciada a lo largo del siglo XVII en Francia.¹⁸

...la belle Esclave fut conduite chez un Maure nommé Zulema, homme de condition, Espagnol d'origine, et qui avoit abandonné l'Espagne pour n'avoir pu se resoudre à se faire Chrestien. Il estoit de l'illustre maison de Zegrís, autrefois renommée dans Grenade; et sa femme Zoraïde, qui estoit de la mesme maison, avoit la reputation d'estre la plus belle femme de Fez et aussi spirituelle que belle. (Scarron 1958, 729)

No cabe duda que la concesión al exotismo en esta novela estuvo fuertemente condicionada por el gusto de la época. Así, la intertextualidad a partir de *Las Guerras civiles de Granada*, reclaman la presencia de un narratorio que gustaba de leer aventuras exóticas y de un narrador, en nada parecido al tímido narrador del original, dispuesto a satisfacerlo. La gran originalidad de Scarron hay que verla en la introducción de un narrador que con sus comentarios y digresiones critica a menudo la novela heroica. Este hecho es una constante en la "Histoire de l'amante invisible", que podemos considerar un relato fundado sobre la intertextualidad utilizada con fines paródicos, a través de los cuales el narrador pretende proponer un modelo de narración más sencilla, acorde con la estética de la novela corta española. El exceso de información sobre la historia y el héroe es parodiado en esta cita tan conocida para los estudiosos de Scarron:

Je ne vous diray point exactement s'il avoit soupé, et s'il se coucha sans manger, comme font quelques faiseurs de Romans qui reigent toutes les heures du jour de leurs Heros, les

¹⁷ Ver Merino 2004.

¹⁸ Para un estudio más detallado de la influencia de Pérez de Hita en Francia, ver Cascón Marcos (2002).

font lever de bon matin, conter leur Histoire jusqu'à l'heure du disner, disner fort legerement et après disner reprendre leur Histoire ou s'enfoncer dans un bois pour y parler tous seuls, si ce n'est quand ils ont quelque chose à dire aux arbres et aux rochers; à l'heure du souper, se trouver à point nommé dans le lieu où l'on mange, où ils souspirent et révent au lieu de manger, et puis s'en vont faire des chasteaux en Espagne sur quelque terrasse qui regarde la mer, tandis qu'un Escuyer revele que son maistre est un tel, fils d'un Roy tel et qu'il n'y a pas un meilleur Prince au monde et qu'encore qu'il soit pour lors le plus beau des mortels, qu'il estoit encore tout autre chose devant que l'amour l'eust defiguré (Scarron 1958, 555-556).

Otras veces el narrador explica una palabra cuyo sabor hispano le interesa conservar, por ejemplo, “un Alouzil, que nous appellons à Paris un Commissaire” (Scarron 1958, 662). Estos no son más que algunos ejemplos de lo que constituye una constante en el estilo de Scarron y cuya principal originalidad es la voz del narrador, quien, siguiendo la ironía cervantina, inaugura un espacio dialógico con el narratario, cuya inteligencia es continuamente requerida para captar el sentido paródico, lúdico, satírico o cómico de su discurso en cada momento. Su traducción es, en muchos casos, una reescritura basada en un constante desvío estético del original, que hace de sus *nouvelles* modelos para su época y para la prosa en general. Pensemos, por ejemplo, en Molière, Furetière o Diderot.

Al lado de Scarron, los traductores contribuyeron favorablemente a la hispanofilia propiciada por la monarquía, lo que conllevó un enriquecimiento cultural en este período de formación del gusto clásico, en el que también latió con más o menos fuerza el sentimiento hispanófobo. La expresión que define el espíritu de las traducciones es la de *belles infidèles*, acuñada por Ménage para la traducción de Luciano hecha por Perrot d'Ablancourt en 1654. Efectivamente, los traductores, guiados por el deseo de mejorar los originales, en lugar de permanecer fieles, optan por adaptar las obras al gusto de la época, con el fin de insertarlas en el sistema literario francés, como si fuesen nuevas creaciones originales.¹⁹ En esta infidelidad casi

¹⁹ Junto a este deseo de infidelidad de Perrot d'Ablancourt, Sorel en la *Bibliothèque française* propone una teoría de la traducción basada en la fidelidad: “Je diray premierement que pour paruenir à l'excellence des Traductions, il faut garder un milieu judicieux; C'est de ne se point trop attacher au sens ny aux mots d'un Auteur, & de ne s'en point trop écarter aussi, pource qu'en s'y attachant trop, on dit les choses sans grace, & que s'en éloignant ont fait tort à ce premier Escruain, dont on prend le dessein sans suiure ses

constante, pues, subyace un sentimiento hispanóphobo y un nacionalismo que está en la base del incipiente clasicismo. La lectura de los prólogos de las traducciones nos descubre las estrategias del traductor, siempre preocupado por la norma estética del sistema literario de llegada. En efecto, sus meditaciones sobre la lengua española justifican sus estrategias. El ejercicio de la traducción, por su inevitable confrontación de las dos lenguas, llevaba a los traductores a tomar conciencia de las cualidades respectivas de una y otra y suscitaba en ellos un sentimiento de emulación que, a la larga, beneficiaría la prosa francesa. Hispanofobia, sí, pero con una cierta dosis de hispanofilia, que conlleva siempre la mirada al Otro, fueron, por lo tanto, los componentes esenciales de la traducción que hizo posible un enriquecimiento del sistema literario francés.²⁰ Junto a los traductores hemos destacado la labor de Sorel y, a medio camino entre el traductor y el creador, a Scarron. Atribuyamos a unos y a otros el mérito de haber sido los intermediarios culturales que hicieron posible la recepción de esta novela corta española, cuya influencia sería decisiva en la formación de la novela moderna.

OBRAS CITADAS

Agreda y Vargas, Diego. *Doze novelas morales*. Madrid: Tomas Iunti, 1620.

Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

paroles, ny mesmes ses pensées, comme si on vouloit substituer un autre ouvrage au sien" (Sorel 1970, 232-233).

²⁰ Molinié analiza la controvertida presencia española en la novela francesa del barroco y concluye con estas palabras que resumen muy claramente la situación: "On a une contradiction entre le goût et la fascination pour les romans espagnols, et le réflexe politique anti-espagnol; on a une confusion entre l'admiration incoercible pour ces oeuvres d'art et l'artifice par lequel les traducteurs prétendent dissocier l'unité littéraire en en extrayant radicalement la composante langagière, verbale; on a peut-être, plus inconsciemment et plus profondément, tiraillement entre deux esthétiques, à l'intérieur d'un même vaste mouvement baroque européen, sans quoi le succès de la romanesque espagnole en France serait incompréhensible; on a enfin exacerbation de cette passion franco-espagnole au moment de la plus massive influence des fictions espagnoles en France, vers le début de la période, alors que vers le milieu du siècle, après l'effondrement de la prépondérance politico-militaire de l'Espagne au profit de la France, on constate comme neutralisation, un effet de lointain, une fascination entièrement dépolitisée et quasi mythifiée...." (Molinié 373).

- Cascón Marcos, Jesús. *La influencia española en la poesía francesa del siglo XVII*. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 1974.
- _____. "La materia de Granada: primeros ecos de la literatura maurófila". *La historia de España en la literatura francesa*. Ed. Mercedes Boixareu y Robin Lefère, Madrid: Castalia, 2002. 273-288.
- Cioranescu, Alexandre. *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Droz, 1983.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *Novelas Ejemplares*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo. *Historias peregrinas y ejemplares*. Zaragoza: Iuan de Larumbe, 1623.
- Foa, Sandra M^a. *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*. Valencia: Albatros Hispanofila, 1979.
- Gavarini, Fausta. *La Maison des Jeux. Science du roman et roman de la science au XVIIe siècle*. Trad. Arlette Estève. Paris: Champion, 1998.
- Hainsworth, Georges. *Les "Novelas Ejemplares" de Cervantes en France au XVIIe siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle*. Paris: Champion, 1933.
- Hautcoeur, Guiomar. *La nouvelle espagnole du Siècle d'Or en France (1610-1715). Contribution à une poétique du roman français au XVIIe siècle*. Tesis Doctoral, Université de Paris III, 1999.
- Huet, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- Lever, Maurice. *Le roman français au XVIIe siècle*. Paris: P.U.F., 1981.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. *Novelas dirigidas a la Señora Marcia Leonarda*. Madrid: Atlas, 1950.
- Lugo y Dávila, Francisco. *Teatro popular*. Madrid: Viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622.
- Merino García, Manuela. *La novela corta en el siglo XVII: Scarron y sus modelos españoles*. Tesis Doctoral: Universidad de Granada, 2002.
- _____. "La cultura española en la Francia de Ana de Austria". *Estudios culturales*. Ed. Genara Pulido Tirado. Jaén: Universidad, 2003. 73-89.

- _____. "El título literario en la obra narrativa de Paul Scarron". *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Ed. Magdalena León Gómez, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004. 243-251.
- Molinié, Georges. "L'image d'Espagne dans la cultura romanesque baroque". *L'âge d'or de l'influence espagnole en France*. Mont-de-Marsan: Éditions InterUniversitaires, 1991. 365-373.
- Pacheco-Ransanz, Arsenio. "Varia fortuna de la novela corta en el S. XVII". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 10-3 (1986): 407-421.
- Pérez de Montalbán, Juan. *Para todos*. Madrid: Pedro Escuer, 1633.
- Ruiz Álvarez, Rafael. *Las comedias de Paul Scarron y sus modelos españoles*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1990.
- _____. "Rosset traductor e intermediario: de la novela de Cervantes al teatro de Hardy", *Teatro y traducción*. Ed. Francisco Lafarga y Roberto Dengler. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995. 339-347.
- Scarron, Paul. *Le Roman Comique*. Ed. Antoine Adam. Paris: Gallimard, 1958
- _____. *Les Nouvelles Tragi-Comiques*. Ed. Roger Guichemerre. Paris: Nizet, 1986.
- Sorel, Charles. *Polyandre. Histoire comique*, 1648.
<http://www.gallica.bnf.fr>
- _____. *La Bibliothèque Française*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- _____. *Les Nouvelles Françaises*. Genève: Slatkine Reprints, 1972.
- _____. *La Maison des Jeux*. Genève: Slatkine Reprints, 1977.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Yllera, Alicia "Teoría de la novela en el siglo XVII (Los principios de la constitución del género novelesco)", *Téleme* (1986): 95-128.
- Yudin, Florence. "Theory and Practice of the *Novela Comediesca*", *Romanische Forschungen* 81-4 (1969): 585-594.
- Zayas y Sotomayor, María. *Novelas Amorasas y Ejemplares*. Ed. Agustín González de Amezúa. Madrid: Biblioteca Selecta de Clásicos españoles, 1948.