

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Lope en Francia entre adaptación y traducción «Habiller à la française» en los siglos XVII, XVIII y XIX

Francesca Suppa
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract During the 17th century, Lope de Vega's plays are adapted in France, whereas the first translation appears in 1700. Thinking about the differences between the concepts of adaptation and translation leads to realize that the critics use similar theoretical instruments to study both phenomena. Under this premise, it seems possible to compare adaptators' strategies with translators' interventions or observations into the paratexts. That could be a useful method to analyze the reader-oriented translations of 18th and 19th centuries, finding innovative characteristics, but also conservative ones related to the aim of translators (that is, giving source-texts to French dramatists) and also to the long lasting influence of adaptations' aesthetic of adaptations. Translators' strategy or commentaries concerning Aristotelian unities or happy ending in Lope's comedies are two examples of this method.

Sumario 1 Introducción. – 2 Las adaptaciones o apropiaciones en el siglo XVII. – 3 Una taxonomía del *modus operandi* de los *rewriters* como instrumento analítico. – 3.1 Opiniones e intervenciones en torno a las unidades aristotélicas. – 3.2 Ideología y poética: en busca del final feliz. – 4 Conclusiones.

Keywords Lope de Vega. French Classical Theatre. Theatre Translation. Adaptation Studies. Translation Studies.

1 Introducción

La fama de Lope de Vega en Francia se remonta a la segunda década de siglo XVII: ilustres viajeros franceses en España relatan anécdotas sobre el enorme prestigio del Fénix en España,¹ dos traducciones de sus obras (*El peregrino en su patria* y *La Arcadia*) se publican y se reimprimen, sus *Rimas* son apreciadas por los poetas franceses, como muestran numerosos *emprunts* de poesías de Lope en importantes poemarios.

El juicio de traductores y *lettrés* ante la obra de Lope péndula entre el aprecio y la crítica, espejo de una postura generalizada ante la cultura

1 Jean de Lingendes, que conoce Lope durante una misión diplomática en 1612 y escribe en una carta a la hermana del embajador un comentario lleno de admiración: «Je vous envoie le sonnet de Lope de Vega qui à mon gré et selon sa réputation est le meilleur esprit et l'homme qui parle le mieux que j'aye vu en toute l'Espagne» (Hainsworth 1931, p. 200).

española: si por un lado esta constituye un modelo de referencia por su prestigio, por el otro la cultura francesa se va definiendo en oposición a su *ennemi* bélico y espiritual.

El clasicismo se impone en los años Treinta a raíz de las famosas *querelles* entre los defensores de la *tragi-comédie* y los *réguliers*: los primeros afirman el fin hedonístico del teatro y la importancia del gusto del público, los segundos llegan a identificar el placer de una obra con su adhesión a las reglas; los primeros se acercan a las ideas expresada por Lope en el *Arte nuevo*, pero sin dejar rastro visible de la epístola métrica (los *préfaces* de Ogier y de Mareschal remiten a lo italianos, en concreto al *Compendio della poesia tragicomica* de Battista Guarini, publicado en 1602); los segundos, en cambio, identifican en el *Arte nuevo* un importante objetivo polémico,² y describen Lope de Vega como un *génie*³ sin reglas, para gustar al vulgo⁴ o por desconocer el arte.⁵ Esta refracción interpretativa en los lectores franceses del *Arte nuevo* reproduce una refracción en la *self-image* de Lope en España; conjuntando el concepto de «arte» con la idea de «nuevo», «el que prefirió presentarse a sí mismo como un continuador decisivo se había convertido ya, gracias a su deslumbrante aureola, en el forjador *ex nihilo* de una tradición» (Pontón 2011, p. 288).

A medida que avanza la *querelle*, aumentan las referencias a Lope como dramaturgo, mientras que a principio de siglo se le recordaba en Francia sobre todo por su producción no dramática.⁶

En 1629 se estrena en el parisino Hôtel de Bourgogne *La bague de l'oubly* de Jean de Rotrou. La comedia se inspira en *La sortija del olvido* de Lope de Vega, así como declara el mismo Rotrou, que en el *Avis au lecteur* afirma tratarse de la «pure traduction» de una comedia de Lope. A partir

2 La primera cita del *Arte nuevo* en Francia se halla en las *Observations sur le Cid* di Scudéry, panfleto polémico contra la obra irregular de Corneille, publicado en ocasión de la *Querelle du Cid* (1637).

3 La categoría de *génie* en esta época no tiene una connotación positiva en absoluto. El poeta ideal necesita la genialidad y el arte: si falla la segunda, la primera no es suficiente, como muestran numerosas citas recolectadas por René Bray ([1927] 1966). Hasta el punto de asociar el significado de la palabra «génie» al desordenado instinto creativo que no puede llevar a la perfección artística. Por ello, definir Lope un genio sin más no supone una absoluta apreciación de la calidad de su obra.

4 Scudery, en sus *Observations sur le Cid* (1637) es el primero en difundir unos versos del *Arte nuevo* (vv. 15-17 y 22-48), aquellos donde Lope declara infringir los preceptos para gustar al vulgo. Le siguen, en la interpretación del *Arte nuevo* como *mea culpa*, Jules de La Mesnadière (1639) y Gilles Ménage (1688).

5 Chapelain, en sus *lettres* a Carel de Sainte-Garde (1662), es el primero en afirmar la ignorancia de los preceptos por parte de Lope; le sigue, en esta línea interpretativa, René Rapin (1674).

6 Como resulta de los datos recogidos por Hainsworth (1931), Esquerria (1936) y Cioranescu (1983).

de este momento Rotrou, d'Ouille, Boisrobert, Corneille y Molière entre otros proponen numerosas adaptaciones de comedias, mayoritariamente de Lope de Vega y de Calderón, seguidos por Cervantes (se adaptan episodios del *Don Quijote*) y, con distancia, por Tirso de Molina y Mira de Amescua.

Hasta el 1700 no hay ninguna traducción destinada a la lectura de comedias de Lope, ni de otros autores dramáticos españoles. En aquella fecha Lesage publica un volumen de *Théâtre espagnol* con dos traducciones de comedias, de las cuales una es de Lope de Vega (*Don Felix de Mendocce*, traducción de *Guardar y guardarse*). El traductor, que en aquellos mismos años pone en escena dos adaptaciones, utiliza una estrategia muy cercana a la adaptación, colocándose en la cumbre de un *turning point* entre adaptación y traducción: inserta nuevas escenas, distribuye los tres actos en cinco, adapta la obra a la unidad de lugar.

Los *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol*, traducidos por Louis-Adrien Du Perron de Castera (1738) contienen traducciones de extractos de comedias y entremeses, sobre todo de Lope de Vega. La elección de los títulos remite a la posesión de un ejemplar de la parte primera de las comedias de Lope en la edición de 1609 (*princeps: Las comedias del famoso poeta Lope de Vega*, recopiladas por Bernardo Grassa, Zaragoza, Tavanno, 1604) conservado en la *Bibliothèque Nationale de France*. El volumen (que actualmente contiene solo las últimas cuatro comedias de la recopilación de Bernardo Grassa) está encuadernado con dos sueltas (*Las pobrezas de Reinaldos* y *Los novios de Hornachuelos*) ambas traducidas por Castera en este mismo volumen.

El tomo primero del *Théâtre espagnol* de Simon-Nicolas-Henri Linguet (1770) contiene las traducciones de tres comedias de Lope: *La constance à l'épreuve* (*La esclava de su galán*), *Le précepteur supposé* (*El domine Lucas*), *Les vapeurs* o *La fille délicate* (*La dama melindrosa*), esta última leída muy probablemente desde una suelta de principios del siglo XVIII, puesto que el traductor deja constancia del título de la suelta (en la *Parte IX* la comedia se titula *Los melindres de Belisa*) y de su división en jornadas. A diferencia de Castera, que traduce los textos contenidos en un volumen a su disposición, Linguet parece elegir comedias urbanas acomodadas por la centralidad del disfraz y del tema de la esclavitud; posiblemente el traductor acceda a la posesión de las sueltas durante su permanencia en España entre 1762 y 1764.

En el siglo XIX aumentan considerablemente las traducciones de comedias de Lope. Sin embargo, las primeras de este siglo aparecen solo en 1822, en dos tomos de la amplia colección *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*.

Con estas rápidas premisas contextuales, introduzco una propuesta metodológica para el análisis de las traducciones *for the page* de comedias de Lope. Ausentes hasta 1700, estas traducciones se van emancipando gradualmente a partir de un modelo cercano a la adaptación, y desarrollan

estrategias propias de un texto destinado a la lectura. Esta hipótesis se funda en la comparación de algunos rasgos específicos de las traducciones *for the stage* del teatro de Lope con las traducciones *for the page*.

2 Las adaptaciones o apropiaciones en el siglo XVII

En la *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle* (Losada Goya 1999) se hallan una treintena de voces relativas a comedias de Lope, con lo cual el Fénix resulta uno de los autores más utilizados en las adaptaciones, junto a Calderón.

Como destaca Julie Sanders «the vocabulary of adaptation is highly labile» (2006, p. 3): varias propuestas terminológicas se ofrecen a quien estudia el fenómeno de la re-escritura, infinitos matices fragmentan un *continuum* semántico que no se presta a una delimitación categórica.

Utilizando como criterio la relación con el hipotexto, la distinción entre adaptación y traducción resulta débil, no alejándose del juicio de ‘fidelidad’; por ello, resultan útiles propuestas terminológicas neutras como *rewriting* (cfr. Lefevre 1992) o *transfer* (cfr. Even Zohar 1990) que apuntan a abarcar todo fenómeno de reescritura, dentro del cual se observan distintas estrategias: desde la *adequacy* (adecuación filológica) hasta la aceptabilidad en el contexto meta (*acceptability*), según Gideon Toury (1995); André Lefevre (1984, pp. 191-192), describe el proceso de re-escritura como *refraction* («a rewriting of a text in function of different linguistic, cultural, ideological and poetological constraints»), abarcando tanto la adaptación como la traducción, e identificando tres ámbitos de cambios: *language, ideology, poetics*.

Además del criterio de la relación con el hipotexto, se pueden analizar las reescrituras a través de un criterio receptivo: el concepto de «assumed translation» acuñado por Gideon Toury ([1995] 2012, pp. 26-34), toma en cuenta la presentación del texto y su recepción como traducción, puesto que los conceptos de traducción y de adaptación son relacionados con la recepción y por ello históricamente determinados.

Sanders propone una distinción entre *adaptation* y *appropriation* con la cual conjunta el criterio ‘receptivo’ con una valoración sobre la autonomía respecto al hipotexto, mayor en caso de apropiación. La adaptación «will still be recognized as the work of the original author, where the original point of enunciation remains» (Sanders 2006, p. 28); en cambio, en la apropiación el autor puede ocultar la presencia de un texto origen, y a la vez el receptor puede prescindir del texto origen como herramienta hermenéutica.

Cabe preguntarse, pues, cómo se recibían en Francia las adaptaciones del teatro de Lope: el adaptador firma la obra con su propio nombre, y solo en pocos casos hay paratextos (*Avis au lecteur, Préface*) donde se

menciona la presencia de un hipotexto lopesco.⁷ Siguiendo la terminología de Sanders, podríamos hablar de «apropiaciones» considerando los textos donde una comedia es fuente temática⁸ para una *pièce*, que utiliza el *sujet* del texto español.

Con estas premisas podemos colocar apropiaciones y traducciones en un *continuum*, observando empíricamente los rasgos específicos de cada forma de reescritura e investigando sobre la relación entre los dos fenómenos a lo largo del tiempo.

3 Una taxonomía del *modus operandi* de los *rewriters* como instrumento analítico

Si es cierto que «La réécriture reste en effet une aventure individuelle» (Couderc 1997, p. 19), cabe destacar que las adaptaciones están sometidas a *constraints* relativos al lenguaje, a la ideología y a la poética del contexto receptor. El desarrollo de la estética clasicista y de sus reglas teatrales no deja de ejercer su influencia en las traducciones del siglo siguiente, que a veces comparten las estrategias de las adaptaciones. En todo caso, la identificación de una taxonomía en las intervenciones de los adaptadores me parece un útil criterio de análisis con respecto a las traducciones *for the page* de los siglos XVIII y XIX, permitiendo de individuar rasgos conservadores e innovadores entre las dos tipologías textuales. Por razones de espacio, me limitaré aquí a enunciar dos ejemplos de este método.

3.1 Opiniones e intervenciones en torno a las unidades aristotélicas

Las reglas del teatro clasicista, es decir, las unidades pseudo-aristotélicas, la aversión hacia el hibridismo de lo tragicómico y los principios de *vraisemblance* y de *bienséance*, se afirman gradualmente también en las adaptaciones. Los traductores no dejan de interesarse a las infracciones a las unidades por parte de Lope.

[*Don Felix de Mendoza*, Lesage 1700] En el principio de la comedia *Guardar y Guardarse*, ambientada en Zaragoza, don Felix encuentra Elvira en una aldea en Villareal. Lesage comienza su traducción a partir de la primera escena en Zaragoza con el posible intento de respetar la unidad

7 Cabe añadir que en esta época de traducciones creativas, las llamadas *Belles Infidèles* (cfr. Zuber 1984), la *imitatio* es percibida y aceptada en Francia como medio de creación artística, no existiendo el concepto de plagio.

8 «La fonte tematica si pone all'avvio dei processi genetici, o altre volte all'avvio di svolte importanti di questi processi. Viceversa la fonte verbale può inserirsi in qualunque momento dell'elaborazione del testo» (Segre 2001, p. 124).

de lugar, tal y como declara en el *préface*: «Je mets la Scene de ces sortes de Pieces dans une Ville, où à la verité cette Scene change de lieu, quand l'interest des Acteurs et l'action le demandent» (pp. 6-7).

[*Les plaisanteries de Matico*, Du Perron de Castera 1738] «Après ce qu'on a remarqué dans l'examen du Théâtre Espagnol en général, il seroit superflu d'attaquer la Comédie précédente sur l'infraction des trois Unités: on ne doit jamais les demander aux Poètes Castillans» (p. 44).

[Linguet 1770] En el *Avvertissement* observa que «Un des grands reproches que l'on fait aux Poètes Espagnols, c'est la longue durée de leurs Pieces et la quantité d'événemens qu'elles embrassent». Según Linguet los franceses deberían atenuar este desprecio considerando que los españoles dividen sus comedias en tres jornadas: «Ils offrent donc à l'esprit et à l'œil du spectateur, un champ plus vaste» (p. XXIV). Además, tampoco en el teatro francés el tiempo de la representación coincide con el tiempo de la acción:

Si nous avons pû étendre par tolérance jusqu'à vint-quatre heures une action qui n'en occupe réellement pas plus de deux à la représentation, pourquoi ne seroit-il pas permis aux Espagnols de reculer aussi un peu les bornes qu'ils se sont prescrites, et de prendre huit jours, quinze jours, au lieu de trois qu'ils ont annoncés? (p. XXIV)

[*Le chien du jardinier*, La Beaumelle 1822] «L'unité d'action es entière», «l'unité de lieu [...] passablement respectée» (p. 132). La obra está ambientada en varios lugares del mismo barrio de Nápoles, la unidad de tiempo, en cambio, sufre unas infracciones individuadas en el intervalo de un mes entre primero y segundo acto y de varios días entre segundo y tercero.

3.2 Ideología y poética: en busca del final feliz

En *La bague de l'oubli* (1629), adaptación de *La sortija del olvido*, Jean de Rotrou descarta el amargo final de Lope, con la separación de los amantes: los dos son exiliados, pero juntos. En la *Diane* (1635) el casamiento de Diane y Lysimant se consigue gracias al expediente romancesco de la anagnórisis, mientras que en el hipotexto, *La villana de Getafe*, esto ocurre gracias a la acción de la misma Inés, la villana. En las tragicomedias *Les occasions perdues* (1636) y *Laure persectuée* (1639) Rotrou introduce un final feliz reproduciendo la situación inicial, estorbada por los acontecimientos en el medio de la obra. Si por un lado esta búsqueda de *happy ending* refleja una tendencia al sentimentalismo pastoral, por el otro coincide con la prescripción del final feliz tanto en la comedia, como en la tragicomedia.

Una traducción no permite estas mismas libertades; sin embargo,

considerar la comedia como un repertorio para la *comédie* conlleva una valoración de las mismas tramas por parte de los traductores, que se toman la libertad de proponer nuevos epílogos.

[Du Perron de Castera, *Les plaisanteries de Matico*, 1738] En las *Reflexions* el traductor propone un plan de adaptación. Se situaría la escena en un único lugar y se eliminarían los donaires de los dos fingidos campesinos, que en realidad son dos nobles disfrazados. Se propone, además un desenlace nuevo, basado en una anagnórisis. En la comedia de Lope la pareja inicial Sancho-Matico queda separada con el casamiento de Juana/Matico con Belardo y de Sancho con la hija del conde de Barcelona. Castera propone un final circular, que restablezca las condiciones iniciales, deresponsabilizando,⁹ además, el personaje de Juana (que en la comedia de Lope decide casarse con Belardo, provocando el desenlace): Roger (Sancho) resulta ser hijo del conde de Barcelona, lo que le permite casarse con la princesa disfrazada de Matico; a la vez, la hija del conde de Barcelona (Rosemonde) renunciaría a su amor por él, siendo su hermano, y se casaría con otro galán, Riquelme.¹⁰

[Linguet, *La fille delicate*, 1770] No traduce el tercer acto, añadiendo esta explicación:

Depuis ce moment jusqu'à la fin, le reste de cette piece n'est plus qu'une suite de disparates révoltants et qu'on ne sauroit traduire. Le sujet prètoit cependant. Il ne falloit que faire instruire Tiberio de la condition de Felisardo et de Celia, l'engager par ce moyen, à se prêter à leur bonheur pour sauver sa sœur et son neveu de leurs extravagances. [...] C'est ce que n'a point exécuté Lopes de Véga. Il a horriblement négligé la fin de sa piece. (p. 402)

Felisardo y Celia son dos nobles disfrazados de esclavos; Lisarda y Don Juan, hermana y sobrino de Tiberio, se enamoran de los dos fingidos esclavos, que trabajan en la casa. Lisarda y Don Juan, aprendida la verdadera identidad de los dos esclavos, esperan casarse con ellos. A partir de allí, se desarrollan unas series de equívocos cómicos. Linguet propone un desenlace llano, a través del uso de un *deus ex machina* como Tiberio, figura paterna que podría, con su autoridad, arreglar la situación evitando las torpes acciones de los enamorados, que resultan 'deresponsabilizados'.

9 La deresponsabilización de los personajes es un rasgo de las estrategias de los adaptadores, como destaca Couderc (1998, p. 275).

10 «On découvroit que Roger est le fils de Don Raymon: pour lors tout s'accomoderoit, Rosemonde épouserait Riquelme, et verroit sans douleur son frère marié avec une belle Princesse» (Du Perron de Castera 1738, p. 50).

4 Conclusiones

Itamar Even-Zohar (1990) destacó la importancia de las traducciones en la evolución de una literatura, siendo estas instrumentos de interferencias entre 'polisistemas' literarios. La introducción de novedades, la capacidad de crear el futuro desarrollo de una literatura ocurre cuando las traducciones ocupan el centro del polisistema, es decir, en tres casos:

(a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is «young», in the process of being established; (b) when a literature is either «peripheral» (within a large group of correlated literatures) or «weak», or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature. (Even-Zohar 1990, p. 47)

Las adaptaciones tienen su época dorada en una fase de *turning point*, mientras se va constituyendo el teatro *régulier*, y tienen un papel innovador en la creación de una tradición teatral francés. En el siglo sucesivo, frente al declino de las adaptaciones, comienzan a aparecer traducciones *for the page*. ¿Cuál es lo *skopos* de estas traducciones o, más precisamente, el *aim* de los traductores (cfr. Nord 1997, pp. 28-29)?

Du Perron de Castera¹¹ y Linguet¹² consideran el teatro español como repertorio de *sujets* para el teatro francés: la finalidad explícita de sus traducciones es proporcionar hipotextos a los dramaturgos franceses y por ello las estrategias de Castera y Linguet se acercan en algún momento a la estética de las adaptaciones. Sin embargo se trata de traducciones *for the page*, más orientadas hacia el texto origen, privilegiando la componente diegética y el *universe of discourse* sobre el valor artístico autónomo de una *belle infidèle*. El interés hacia un teatro para lectores es consecuencia del prestigio del teatro moderno en Francia (cfr. Scherer 1975, pp. XVI-XVII; Martin 1969, pp. 290-291), y en nuestro caso del *théâtre étranger*: a esta denominación los traductores del siglo XIX añaden el apelativo de *Chefs-d'œuvre*. El prestigio que lleva a traducciones más cuidadosas y *source-oriented* como las del siglo XIX se acompaña con la fascinación exótica por unas traducciones situadas en la periferia del polisistema,

11 «Il ne faut qu'adopter l'invention, simplifier les matieres, élaguer les aventures, saisir les images, presser les mouvemens et relever quelquefois le Comique, cette espece d'imitation pratiquée avec goût pourroit nous procurer des copies qui vaudroient des Originaux» (Du Perron de Castera 1738, p. 8).

12 «Mon dessein étoit de faire un ouvrage utile. Celui-ci, à ce que je crois, peut l'être dans la situation actuelle de notre théâtre [...]. Il faut aujourd'hui des grans mouvemens sur la scene. Il faut des actions intriguées; on cherche à affecter les yeux et l'esprit, plus encore que le coeur. Les pieces Espagnoles sont des trésors inépuisables de ces espèces de ressources, dont le génie peut tirer un très-grand parti» (Linguet 1770, p. XIV).

y justificadas ya por un fin de mediación cultural, en línea con las ideas de Madame de Staël (*De l'esprit des traductions*, 1816): una mediación que substituye las intervenciones directas sobre el texto origen con el desarrollo de un espacio dedicado a la *manipulation*: el paratexto.

Bibliografía

- Bray, René [1927] (1966). *La formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet.
- Cioranescu, Alexandre (1983). *Le masque et le visage: Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Droz.
- Couderc, Christophe (1998). «La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII: transformación de un género». En: Pedraza Jiménez, Felipe; González Cañal, Rafael (eds.), *La comedia de enredo = Actas de las XX Jornadas de teatro clásico* (Almagro, 8-10 de julio de 1997). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Teatro Clásico de Almagro, pp. 269-283.
- Du Perron de Castera, Louis-Adrien (1738). *Extraits de plusieurs pieces du Théâtre Espagnol; avec des reflexions et la Traduction des endroits les plus remarquables. Par M. Du Perron de Castera*. Paris: Veuve Pissot.
- Esquerra, Ramón (1936). «Note sur la fortune de Lope de Vega en France pendant le XVIIe siècle». *Bulletin Hispanique*, 38 (1), pp. 62-65.
- Even-Zohar, Itamar (1990). *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press.
- Hainsworth, Georges (1931). «Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVIIe siècle)». *Bulletin Hispanique*, 33 (3), pp. 199-213.
- La Beaumelle, Victor (1822). «Notice sur Le chien du jardinier». Dans: *Chefs-d'œuvres du Théâtre Espagnol: Lope de Vega*. Paris: Ladvoat, pp. 131-134.
- Lefevere, André (1984). «Refraction: Some Observations on the Occasion of Wole Soyinka's *Opera Wonyosi*». In: Zuber-Skerrit, Ortrun (ed.), *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, pp. 191-198.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London-New York: Routledge.
- Lesage, Alain-René (1700). *Le théâtre espagnol ou les meilleures Comédies des plus fameux auteurs espagnols, traduites en français*. Paris: Moureau.
- Linguet, Simon-Nicolas-Henri (1770). *Théâtre Espagnol*. Paris: De Hansy.
- Losada Goya, José Manuel (1999). *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*. Genève: Droz.
- Martin, Henri-Jean (1969). *Livre, Pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle*. Genève: Droz.
- Nord, Christiane (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.

- Pontón Gijón, Gonzalo (2011). «Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690)». En: Pozuelo Yvancos, José María (ed.), *Historia de la literatura española: Las ideas literarias*. Barcelona: Crítica, pp. 145-249.
- Sanders, Julie (2007). *Adaptation and Appropriation*. London-New York: Routledge.
- Scherer, Colette (1983). *Comédie et société sous Louis XIII: Corneille, Rotrou et les autres*. Paris: Nizet.
- Scherer, Jacques (éd.) (1975). *Théâtre du XVIIe siècle*. Paris: Gallimard.
- Segre, Cesare (2001). *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi.
- Toury, Gideon [1995] (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Zuber, Roger (1968). *Les 'Belles Infidèles' et la formation du goût classique*. Paris: Armand Colin.