

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)

editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

«Un apoyo que no hay que desdeñar»

Formas y funciones de las acotaciones francesas (siglos XVI y XVII)

Véronique Lochert

(Université de Haute-Alsace, France)

Abstract In the 17th century, French stage directions seem less numerous and more succinct than Spanish stage directions. This article provides an overview of the development of stage directions in French theatre from the 16th to the 17th century. The analysis of several revealing cases shows the diversity of French stage directions and highlights their intricate issues. The division between scripts for performance and texts for reading progressively gives way to a polyvalent dramatic text. The stage directions meet then the expectations of the actors as well as those of the readers and are quite often under the control of the dramatic poet, which enjoys a certain authority.

Sumario 1 Introducción. – 2 Apuntes de dirección escénica y notas de lectura. – 3 El advenimiento de un texto polivalente, bajo la autoridad del poeta. – 4 El caso de Molière: acotaciones autorales, actorales y editoriales.

Keywords French theatre of the sixteenth and seventeenth centuries. Stage directions. Editing, reading, performing dramatic texts.

1 Introducción

Ante las abundantes acotaciones del teatro español del Siglo de Oro y ante la importancia de sus variantes, el teatro francés parece caracterizarse por la escasez y la pobreza de sus indicaciones escénicas, siendo estas contrarias a la autonomía del texto dramático que preconizaban los teóricos clásicos.¹ Sin embargo, de Mellin de Saint-Gelais, que dirigió la representación de su tragedia ante la corte, a Molière, que acumulaba las funciones de actor y de poeta, pasando por Corneille, que invitaba a los poetas dramáticos a «ne pas négliger ce petit secours» (no desdeñar ese apoyo) (Corneille [1660] 1980-87, 3: 162), los dramaturgos franceses

Artículo traducido por Yannick Barne.

1 Para un estudio comparativo de las prácticas didascálicas en Francia, España, Italia e Inglaterra, véase Lochert 2009a.

Biblioteca di Rassegna iberistica 10 e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
DOI 10.30687/978-88-6969-304-5/009 | Submitted: 2018-06-26 | Accepted: 2018-09-17
ISBN [ebook] 978-88-6969-304-5 | ISBN [print] 978-88-6969-305-2
© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

hicieron un uso variado y a menudo importante del aparato de acotaciones.

El análisis de una serie de ejemplos significativos permitirá considerar distintos aspectos de la escritura didascálica en Francia y poner en evidencia las implicaciones de esas «notas» y «apostillas marginales» que llegan a ser un elemento característico de la edición del texto dramático. Del siglo XVI al siglo XVII, las acotaciones se desarrollan a partir de dos modelos: un modelo erudito, que es el de la anotación y del comentario que acompaña los textos literarios desde la Antigüedad, y un modelo espectacular, que es el de los manuscritos dramáticos que sirven de preparación a la representación. Con la profesionalización del teatro y el auge de la edición, la división entre textos para los actores y textos para los lectores da paso, sin embargo, a un texto polivalente que puede servir para distintos usos. Por la variedad de sus formas y de sus contenidos, la función de las acotaciones es precisamente la de asegurar dicha polivalencia, prestándose a las expectativas tanto de los poetas como de los actores o de los editores.

2 Apuntes de dirección escénica y notas de lectura

El teatro antiguo prescindió durante mucho tiempo de las acotaciones: ni los trágicos griegos ni los cómicos latinos recurrieron a ellas para acompañar la representación de sus obras. Las acotaciones solo aparecieron cuando comenzaron a transcribirse las obras teatrales para asegurar su conservación y su transmisión. Se presentan entonces como escolios - o incluso dibujos -,² primero en los manuscritos y posteriormente en las ediciones impresas. En el Renacimiento, los editores del teatro antiguo desarrollan un importante sistema de anotaciones para guiar la lectura. Estos apuntes transmiten esencialmente informaciones de tipo filológico, cultural e histórico, pero algunas de ellas evidencian la especificidad del texto dramático (c. Lochert, Schweitzer 2012). En el siglo IV, Elio Donato subraya la importancia de la pronunciación y del gesto en la comedia latina y algunos de sus comentarios describen la mímica o la entonación asociadas a las réplicas. A partir de este modelo, las ediciones y las traducciones del teatro antiguo contienen notas ocasionales que se afanan en reconstruir su dimensión espectacular, las más de las veces a partir de indicios presentes en el propio texto, y se asemejan de esta forma a verdaderas acotaciones.

Por otra parte, durante la Edad Media se desarrollaron nuevas prácticas teatrales en Europa. La representación de misterios en Francia implicaba la participación de un gran número de actores aficionados, se escalonaba

2 Se da el caso en algunos manuscritos que contienen el teatro de Terencio y que datan de la época carolingia. Sobre las relaciones entre acotación e imagen, véase Lochert 2008.

durante varios días y recurría a efectos espectaculares y sofisticados: exigía por tanto una dirección u organización escénica eficaz. El *Livre de conduite du régisseur*, utilizado para la representación del *Mystère de la Passion* en Mons en 1501 permite vislumbrar el trabajo del 'meneur de jeu', el director de escena. Se compone de acotaciones que ordenan los gestos de los actores o indican qué efecto se pretende producir:

«Ediffions l'autel à Dieu». Lors font semblant de drechier ledict autel qui sera préparé en terre.

«Edifiquemos un altar para Dios». Entonces fingen erigir el dicho altar que ya estará preparado en el suelo.

Ramentevoir à Zacharie de faire signe en hochant la teste, comme s'il fuist muet acertes.

Recordarle a Zacarías que asiente con la cabeza, como si fuera mudo de verdad.

Nota que Joseph doit avoir à se coroye unez pinches et Nicodesme ung martiel.

Obsérvese que José tiene que tener en su cinto unas tenazas y Nicodemo un martillo.

Il fait samblant le tirer aux espinches.

Finge quitarle [los clavos] con las tenazas.

(Cohen [1925] 1974, 32, 52, 389, 390)

Estos apuntes se caracterizan por su tono directivo y su estilo metateatral. Solo unos cuantos aparecen en los manuscritos de la *Passion* de Arnoul Gréban, lo que indica que fueron creados para la dirección de una representación particular y que no fueron considerados como parte integrante del texto.

Estos usos editoriales y estas prácticas escénicas favorecen el desarrollo de dos tipos de acotaciones: el primero es una nota explicativa, destinada al lector; el segundo es una indicación escénica, dirigida a los actores. En el siglo XVI, estos dos tipos de acotaciones no suelen confundirse. Las primeras aparecen en los textos impresos, mientras que las segundas solo aparecen en los textos manuscritos y generalmente de manera efímera, limitada a una representación. Las diferentes versiones de la *Sophonisba* de Mellin de Saint-Gelais evidencian esta dicotomía. En 1556, la reina Catalina de Medici le pide a Mellin de Saint-Gelais, ayudado por Jacques Amyot, que traduzca la *Sophonisba* de Gian Giorgio Trissino, para agasajar al rey con una representación suntuosa en Blois. El prólogo con que se inicia el manuscrito de esta traducción expone claramente las circunstancias de su producción:

Parquoy en telle precipitaton [*sic*] nous ebauchasmes seulement le project qui en ensuyt, pour obeir, et non pour en estre jamais rien veu par escript, apres le jeu finy.

Por lo que con tal apresuramiento, preparamos el proyecto siguiente, para obedecer, y no para que cosa alguna sea vista por escrito, una vez acabada la representación.³

Este texto está estrechamente ligado a una representación particular y sus acotaciones no están destinadas a lector alguno, sino a los actores. Como lo indican su estilo imperativo y metateatral y su preocupación por detalles predominantemente técnicos, las acotaciones cumplen la función de dirigir la representación. Recogen cuidadosamente el encadenamiento de las salidas y las entradas;⁴ garantizan la sincronización entre las palabras y los gestos de los actores⁵ y les dan orientaciones escénicas, ordenándoles *feindre* (aparentar), *faire acte* (dar muestra), *faire semblant et geste* (fingir y hacer ademán de), para expresar el carácter y las pasiones de sus personajes.⁶ La mayoría de estas acotaciones son una mera repetición de las informaciones escénicas presentes en el diálogo, pero a veces facilitan detalles que no pueden leerse en las réplicas. Así, durante el primer encuentro entre Sofonisba y Masinisa, una acotación corrige la instrucción que el texto parece darle a la actriz. La réplica de Sofonisba sugiere que ésta se arrodille ante el rey núpida: *Par ces genoux que j'embrasse et par cette victorieuse main, pleine de valeur et de foi que je vous baise* (Por estas rodillas que abrazo y por esta mano victoriosa que beso, llena de valor y de fe). Pero la acotación sugiere que la actriz contenga el gesto: *Sophonisba à Massinissa, et faudra qu'elle se courbe en geste pitoyable sans se mettre à genoux* (Sofonisba a Masinisa, y tendrá que inclinarse con un gesto lastimoso sin ponerse de rodillas).

3 Conservado hoy en una biblioteca privada, el manuscrito ha sido transcrito por Luigia Zilli (1990).

4 Por ejemplo: *Ici fault que Sophonisba et Hermenie se retirent dans le chasteau. Et leurs femmes aussy* (Aquí Sofonisba y Erminia tienen que retirarse en el castillo. Y sus criadas también); *Le chore des Dames demeure encores sur la scene* (El coro de las Damas permanece en el escenario).

5 *Devant qu'elle acheve fault que le premier soldat arrive et luy interrompe son propos sur le dernier mot* (Antes de que acabe tiene que llegar el primer soldado e interrumpirle justo al final de su discurso).

6 *Icy fault que la premiere et seconde femme de la Roine entre en la scene sortant du chasteau, faisant acte de femme fort triste* (Aquí, la primera y segunda dama de la Reina tiene que salir a escena como si saliera del castillo, dando muestra de gran tristeza); *Ici faut que Massinisse entre dans la ville avec une troupe de soldats, auxquels fera semblant et geste de commander ne faire aucune violence* (Aquí Masinisa tiene que entrar en la ciudad con una tropa de soldados, a los que finge y hace ademán de ordenarles que no cometan ninguna violencia); *Faut plus faire de lamentation et feindre évanouissement* (Hay que lamentarse más aparentando un desmayo).

Efectivamente, la actuación debe respetar tanto el aspecto hierático y la dignidad propios del carácter regio del personaje de Sofonisba como el alto rango de los miembros de la corte que actuaban en esta obra.

Cuando se publica el texto en 1559, tres años después de su primera representación, se borran todas las huellas del espectáculo: el editor suprime no solo las acotaciones, sino también el prólogo, los interludios musicales y el colofón que apela a la benevolencia del público. De este modo el texto invita a los lectores a que lean el drama como un poema patético y no como la relación escrita de una representación. En su prólogo, el editor Gilles Corrozet evoca la suntuosidad de la representación como garantía del valor de la obra, pero insiste sobre todo en «la belleza y la elegancia de la materia», en la gran calidad de la elocución y en las lecciones morales que transmiten las sentencias.⁷ De las cuatro acotaciones que se mantienen en el impreso, solo una menciona, de forma muy sucinta, una acción visible en el tablado: un *Evanouissement* (Desmayo). Las otras tres son títulos que orientan la lectura de la escena del enfrentamiento entre Masinisa y el general romano Escipión. Ponen de realce los distintos discursos a los que recurren los dos personajes y hacen una distinción entre la relación de los sucesos pasados y el razonamiento político y moral: *Histoire servant d'argument à cette tragédie* (Historia que sirve de argumento a esta tragedia), *Autre partie de l'argument de cette tragédie* (Otra parte del argumento de esta tragedia), *Raisons de Scipion contre Massinisse* (Razones de Escipión contra Masinisa). La función de estas escasas y breves acotaciones es la de esclarecer la estructura del texto y la de poner de realce ciertas formas retóricas. La disposición del texto en la página, que le resta visibilidad a las acotaciones, subraya más si cabe la distancia entre la presentación erudita y el universo de la escena (fig. 1). La versión manuscrita y la versión impresa de la *Sophonisba* construyen así dos espectáculos distintos: el primero se basa en elementos materiales y se inscribe en el marco de una representación particular; el segundo es únicamente mental y está subeditado al valor literario y dramático de la obra.

7 *Il n'est besoin, lecteur, que je te recommande le petit œuvre présent, parce que l'autorité, savoir, noblesse et expérience de ceux qui l'ont mis en françois (et avec grande pompe et digne appareil ont représenté les mêmes personnages de la tragédie devant la majesté royale, en sa ville de Blois) sont très suffisants témoignages de la beauté et élégance de la matière: laquelle de soi-même se découvre ornée des parties de bien parler, parée des affections, et passions tragiques, et [...] de sentences grandes et morales, démontrant l'instabilité de fortune, et la vanité de la vie humaine* (No necesito, lector, recomendarte el librito que tienes entre manos, porque la autoridad, el saber, la nobleza y la experiencia de los que lo han traducido al francés (y que representaron, con gran pompa y con el digno aparejo, a los mismos personajes de la tragedia ante su real majestad, en su ciudad de Blois) son pruebas muy suficientes de la belleza y elegancia de la materia: la cual por sí sola se revela con el ornato de la retórica, adornada además por los afectos, y pasiones trágicas y [...] sentencias graves y morales, demostrando la inestabilidad de la fortuna, y la vanidad de la vida humana) (Saint-Gelais, Amyot 1559, s.p.).

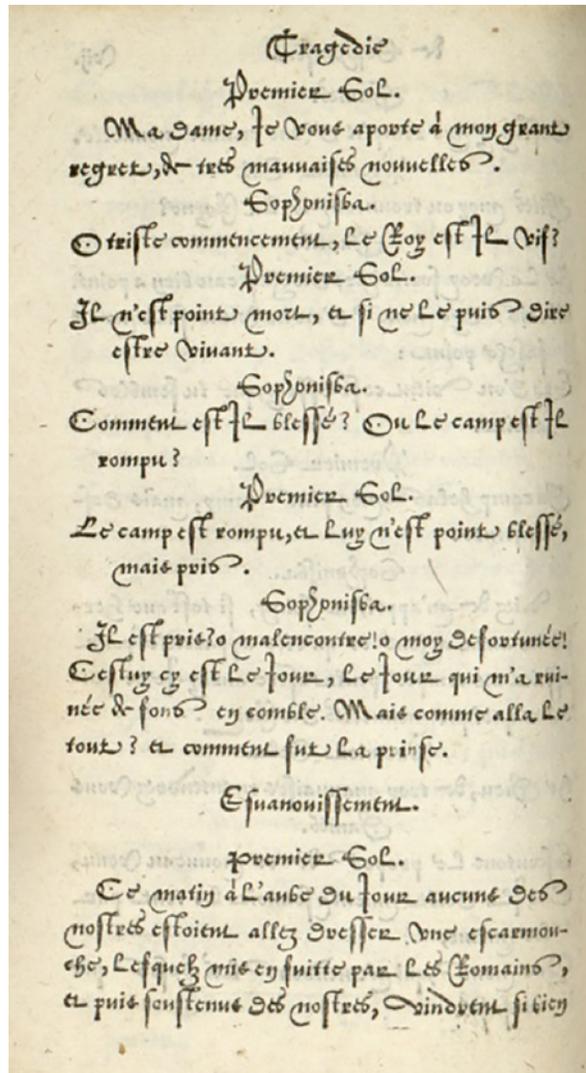


Figura 1. Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*. 1559. Bibliothèque Municipale d'Orléans. Bibliothèques virtuelles humanistes

La relativa escasez de acotaciones en las obras impresas en Francia en los siglos XVI y XVII no solo se debe a esta dicotomía entre el manuscrito y el texto impreso, sino también a la difusión del modelo dramático antiguo. En Francia, el desarrollo del teatro moderno corre parejas con un importante trabajo teórico que pone en valor el modelo antiguo respecto a las prácticas medievales y que reanuda con la concepción aristotélica de la autosuficiencia del texto dramático. Aunque considere el espectáculo

(*opsis*) como parte de la tragedia, lo que asienta su superioridad respecto a la epopeya, Aristóteles insiste varias veces en el carácter secundario y facultativo de la representación. Según él, el poeta debe construir la intriga de tal manera que la lectura de la obra sea perfectamente equivalente a su representación (*Poética* 50b 15-20 y 53b 1-7). Las teorías de Aristóteles parecen hallar confirmación en el redescubrimiento del teatro antiguo en el Renacimiento. El proceso de transmisión, que no conserva sino el texto escrito, conlleva una deformación en la percepción del fenómeno teatral, reducido de hecho a su dimensión textual. El texto aparece entonces como el único elemento significativo y el teatro como un género literario. Para d'Aubignac, la autonomía del texto dramático queda así demostrada con la lectura del teatro antiguo:

Et j'ose dire que les Anciens ont en cela travaillé si sagement, que si on m'avait donné une Tragédie de Sophocle et d'Euripide, ou bien une Comédie de Térence et de Plaute [...] sans titre, sans distinction, sans aucun nom d'Acteurs, et sans aucun caractère qui les pût faire connaître, ni la séparation des Actes, et la variété des Scènes; je découvrirai d'abord et sans aucune peine, le nom, la qualité, les habits, l'équipage, les gestes, et les intérêts de tous ceux qui parlent, ce que chacun doit dire, le lieu de la Scène et ses décorations, l'étendue du Poème et tout ce qui doit faire partie de l'Action Théâtrale. (Aubignac [1657] 2011, 100)

Y me atrevo a decir que los antiguos trabajaron con tanta sabiduría esta materia, que si se me hubiera dado una tragedia de Sófocles o de Eurípides, o bien una comedia de Terencio y de Plauto [...] sin título, sin distinción, sin ningún nombre de actor y sin ningún elemento que permitiera identificarlas, ni la separación en actos, ni la variedad de las escenas, descubriría inmediatamente y sin dificultad alguna, el nombre, la calidad, los trajes, el aparejo, los gestos y los intereses de todos los que hablan, lo que cada uno tiene que decir, el lugar de la escena y sus decorados, la extensión del poema y todo lo que tiene que formar parte de la acción teatral.

Sin ninguna acotación ni anotación, el diálogo dramático es suficiente para que se perciba su propia estructura y contiene todas las indicaciones necesarias para la representación. El modelo antiguo, que llega a ser el modelo dominante en Francia, no ofrece por lo tanto ningún fundamento a la escritura didascálica, ni a nivel teórico, ni a nivel práctico. Este modelo favorece también la división de la obra en actos y escenas, permitiendo que desaparezcan las acotaciones que señalan las salidas y las entradas de los actores. Razón por la cual las obras francesas contienen generalmente menos acotaciones que las obras inglesas y españolas, aunque existan

importantes variaciones en función del autor, del periodo y del género dramático.⁸ Esto no significa que los dramaturgos franceses no se preocupen por la representación de sus obras, ni que no deseen que los lectores la recuerden. A lo largo del siglo XVII, para satisfacer estas necesidades, las acotaciones se convierten en herramientas polivalentes, cada vez más eficaces.

3 El advenimiento de un texto polivalente, bajo la autoridad del poeta

El teatro francés del Renacimiento, que rompe con las prácticas medievales, incluye pocas acotaciones: el texto dramático se presenta como un texto poético que contiene escasas huellas de una posible representación. Pero hay excepciones: algunos dramaturgos llevan a cabo interesantes experimentaciones tipográficas para insertar efectos visuales o vocales en la obra impresa. Así, en 1579, Pierre de Larivey consigue anotar la pronunciación simultánea de varias réplicas, por diferentes personajes, gracias a unas letras situadas en el margen (fig. 2). En 1578, el pedagogo flamenco Gérard de Vivre, profesor de francés en Colonia, inventa un código tipográfico para regir la declamación de sus alumnos y apuntar algunos de sus gestos (fig. 3). Estos autores preparan de esta manera la posible reutilización de sus textos dramáticos por otros actores e invitan así al lector a que recree los efectos visuales y sonoros de la representación.

Todos los ejemplos evocados hasta ahora han ilustrado prácticas teatrales no profesionales, sean textos creados en un contexto festivo o para una ocasión especial en la corte, sean obras concebidas como herramientas didácticas en los colegios. Evidentemente los retos y las modalidades de la escritura dramática cambian de manera significativa cuando el teatro se convierte en una actividad profesional lucrativa, lo que se produce en Francia durante los años 1620 y 1630. Asistimos entonces a un fuerte desarrollo de la publicación de obras que coincide con la multiplicación de las representaciones comerciales. El texto dramático se vuelve cada vez más polivalente para adaptarse a sus distintas reutilizaciones sucesivas. Su circulación más allá de las circunstancias primeras de su producción y fuera del control directo del autor favorece la mezcla de distintos tipos de acotaciones, con miras a adaptarlo a todos los públicos posibles y a asegurar que el texto sobreviva conforme se van diversificando sus usos. Es una de las razones por las cuales Pierre Corneille, a diferencia de

⁸ El reconocimiento del papel del espectáculo (actuación física del actor, tramoyas, decorados) y la libertad de los géneros 'menores' parecen alentar el desarrollo de las acotaciones, mientras que la prohibición clásica que formula d'Aubignac tiene cada vez más peso en los géneros mayores. Véase Lochert 2004.

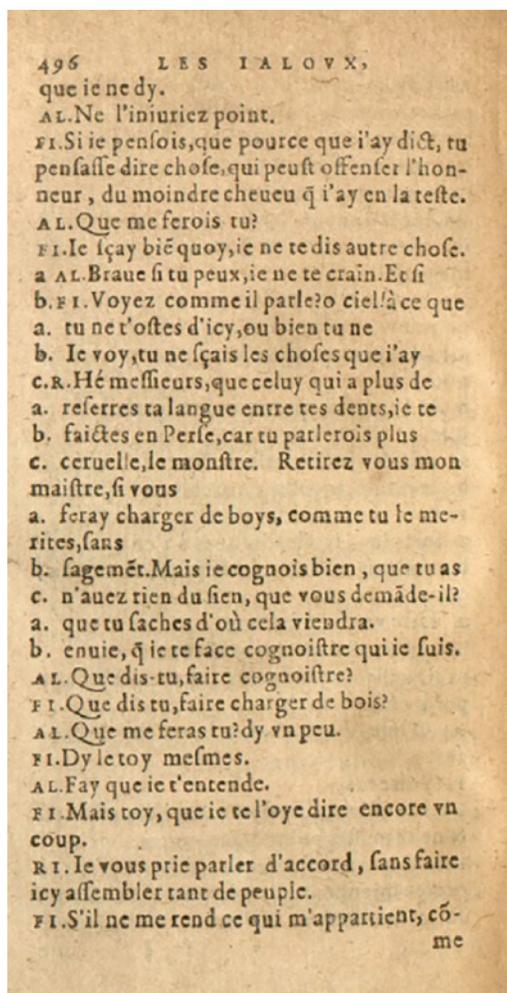


Figura 2. Larivey, *Les Comédies facétieuses*. 1597. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Bibliothèque Virtuelles Humanistes

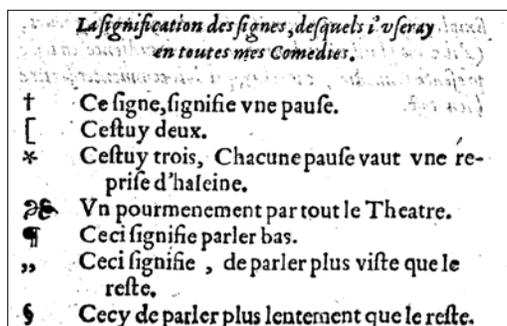


Figura 3. Vivre, *Comédie de la fidélité nuptiale*. 1578. Bibliothèque Nationale de France. Gallica.bnf.fr

d'Aubignac, defiende el uso de las acotaciones, que no se dirigen solamente a los lectores, deseosos de recordar o de imaginar una representación, sino también a los actores, en particular a los que viajan fuera de París:

Nous avons encore une autre raison particulière de ne pas négliger ce petit secours comme ils ont fait: c'est que l'impression met nos pièces entre les mains des comédiens qui courent les provinces, que nous ne pouvons avertir que par là de ce qu'ils ont à faire, et qui feraient d'étranges contretemps, si nous ne leur aidions par ces notes. (Corneille [1660] 1980-87, 3: 182)

Todavía hay otro motivo concreto para no desdeñar ese apoyo, al contrario de lo que se ha hecho hasta ahora: y es que la imprenta pone nuestras obras entre manos de actores que recorren las provincias, a los que solo con las acotaciones podemos decirles qué es lo que tienen que hacer, y que cometerían extrañas faltas, si no les ayudásemos con esas notas.

El teatro de Corneille ofrece numerosos ejemplos de esta doble función de las acotaciones. En 1641, el dramaturgo publica *Horace*, una tragedia que lleva a los escenarios el combate entre los Horacios y los Curiacios, relatado por Tito Livio, impreso un año después de su primera representación. El asesinato de Camila por su hermano no se produce en escena, como en las obras de Laudun d'Aigaliers o de Lope de Vega,⁹ sino entre bastidores. Sin embargo, ningún elemento en las réplicas especifica que los actores tengan que acudir al vestuario en el momento del crimen. En el texto impreso, Corneille añade pues tres acotaciones para enmendar los errores cometidos por la actriz que hacía de Camila, que no salió de escena para morir: *Horace mettant la main à l'épée, poursuivant sa sœur qui s'enfuit* (Horacio a punto de desenvainar su espada, persiguiendo a su hermana que huye), *Camille blessée derrière le théâtre* (Camila herida detrás del escenario), *Horace revenant sur le théâtre* (Horacio regresa a escena) (*Horace*, 4, 5). El añadido obedece también a la necesidad de justificarse ante los lectores doctos, que podrían reprocharle el haber mostrado en escena una muerte sangrienta. Cuando Corneille publica el conjunto de su *Teatro* en 1660, explica la función de esas acotaciones en el Examen de su *Horace*:

Tous veulent que la mort de Camille en gête la fin, et j'en demeure d'accord: mais je ne sais si tous en savent la raison. On l'attribue communément à ce qu'on voit cette mort sur la Scène, ce qui serait plutôt la faute

9 Así lo indican las acotaciones: «CN. VICT. HOR. tue sa sœur» (Laudun d'Aigaliers, *Horace*, 1596); «Mátela» (Lope de Vega, *El honrado hermano*, 1623). Véase Lochert 2009b.

de l'actrice que la mienne, parce que quand elle voit son frère mettre l'épée à la main, la frayeur si naturelle au sexe lui doit faire prendre la fuite, et recevoir le coup derrière le théâtre, comme je le marque en cette impression. (Corneille [1660] 1980-87, 2: 839)

Según la opinión general, la muerte de Camila echa a perder el final de la obra, y estoy de acuerdo: pero no sé si todos saben el porqué. Se atribuye normalmente al hecho de que se vea esta muerte en el escenario, lo que sería más bien culpa de la actriz que culpa mía, porque cuando ve que su hermano está a punto de desenvainar la espada, el miedo propio de su sexo ha de moverle a huir y recibir el golpe detrás del escenario, como lo señalo en esta versión impresa.

Al culpar a la actriz de faltar al decoro, Corneille evidencia el conflicto potencial entre el poeta y los actores, conflicto que favorece el desarrollo de las acotaciones. Sin embargo, estas están destinadas también a los lectores: Corneille dirige la representación imaginaria provocada por la lectura de sus obras y responde así a las teorías de los doctos que consideran a los lectores como mejores jueces que los espectadores.

El estudio de las prácticas editoriales en el siglo XVII pone de manifiesto diferencias importantes entre Francia y España. Es destacable que no se haya conservado casi ningún manuscrito teatral en Francia, lo que reduce significativamente el número de versiones disponibles de un mismo texto - facilitando asimismo la tarea del editor moderno - e imposibilita las comparaciones entre las acotaciones de las distintas versiones. La edición teatral francesa se caracteriza en cambio a partir de los años 1630 por la calidad de sus obras impresas en hermosos volúmenes en cuarto y por el cuidado que se le da a la puesta en página del texto dramático (fig. 4), que contrastan con la impresión más descuidada de las comedias sueltas e incluso de las *Partes* de comedias en España. Esta divergencia debe relacionarse sin duda con el advenimiento en Francia de la figura del poeta dramático, que toma el control de la publicación de sus textos de forma muy temprana. La posición dominante del autor se ve confirmada por la cantidad de prefacios autorales publicados en Francia a lo largo del siglo XVII y por su tendencia a teorizar la escritura dramática.¹⁰

10 Como lo ha mostrado el proyecto *Les Idées du Théâtre*, dirigido por Marc Vuillermoz, y sus publicaciones, en particular Cayuela et al. 2014.

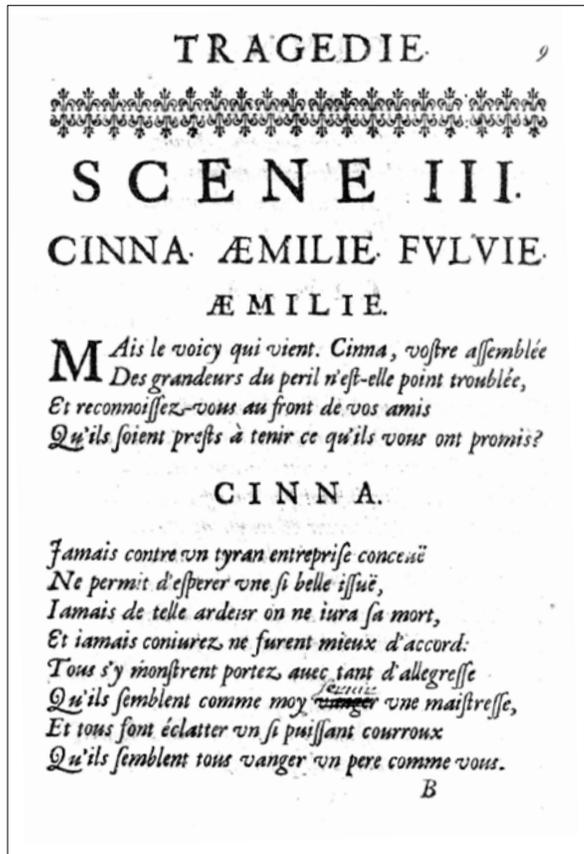


Figura 4. Corneille, *Cinna*. 1643. Bibliothèque Nationale de France. Gallica.bnf.fr

Aunque todos los dramaturgos franceses no se comprometen tanto como Corneille en la publicación de sus obras, se implican cada vez más en el proceso editorial. En calidad de poeta contratado del Hôtel de Bourgogne en los años 1620, Alexandre Hardy dice haber escrito más de seiscientos obras, pero solo publicó treinta y cuatro.¹¹ Su sucesor, Jean Rotrou, se enfrentó con el director de la compañía, Bellerose, y logró obtener la restitución de sus obras para publicarlas a su conveniencia.¹² Su contemporáneo, Pierre Corneille, es el primer autor dramático que obtiene un privilegio editorial a su nombre, para su *Horace* impreso en 1641. A lo largo de su carrera, este

11 En el prefacio del quinto y último tomo de su *Teatro*, evoca entre «six cents poèmes et plus de ce genre» (entre seiscientos poemas y más de este género) (Hardy 1628, s.p.).

12 Sobre las relaciones de Rotrou con los impresores, véase Riffaud 2007.

controla con esmero la edición y la reedición de sus obras. Esta preocupación por la publicación coincide significativamente con un gran cuidado puesto en las acotaciones. Las variaciones cuantitativas y formales de las acotaciones en las ediciones sucesivas revelan los esfuerzos del dramaturgo en adaptar el texto dramático a sus distintos usos potenciales, pero también dan informaciones acerca de la evolución de la estética dramática.

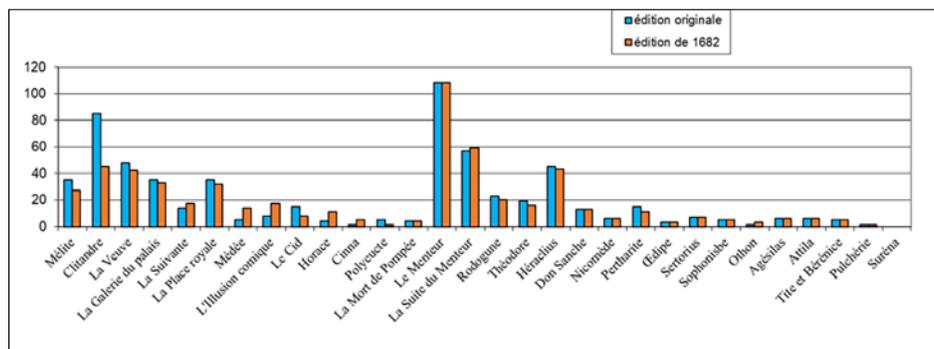


Gráfico 1. Número de acotaciones por obra en el teatro de Corneille

Globalmente, se observa el paso de un teatro rico en efectos espectaculares a un teatro regular, en el que el relato viene a sustituirse a la acción y en el que las acotaciones escasean. Alcanzan su mínimo en las tragedias a partir del *Horace* (1641), a pesar de un repunte de la escritura didascálica a partir del *Menteur* y de *La Suite du Menteur*,¹³ que marcan un cambio en la producción dramática de Corneille, caracterizada por una vuelta a la comedia y un aumento de las acotaciones que se prolonga hasta su *Héraclius*.

La transformación de los textos escritos para la escena en hermosas antologías impresas para la lectura conlleva numerosas modificaciones que atañen tanto a las réplicas como a las acotaciones. Las diferencias más significativas entre la edición original y la antología final de 1682 tienen que ver con las comedias y tragicomedias compuestas durante la primera mitad del siglo XVII, como lo ilustra el ejemplo de *Clitandre*, la segunda obra de Corneille, representada durante la temporada 1631-32 y publicada en 1632. En esta tragicomedia, el joven dramaturgo multiplica las peripecias en una intriga cuya duración se limita artificialmente a veinticuatro horas. Cuando Corneille reúne sus obras en 1660, las revisa para someterlas a las reglas que se han ido imponiendo. Hace de *Clitandre* una tragedia y el número de acotaciones

13 Sin duda por influencia de la dramaturgia española, puesto que *Le Menteur* está adaptado de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón y *La Suite du Menteur* de *Amar sin saber a quién* de Lope de Vega.

pasa de 85 a 45. Las acotaciones eliminadas con el paso del tiempo se reparten en cuatro grandes categorías. El primer tipo de supresión se explica por la división en actos y en escenas: la estricta aplicación del principio según el cual cada salida o entrada crea una nueva escena hace que las acotaciones que señalan una salida o una entrada desaparezcan. La segunda categoría es la de las acotaciones que repiten informaciones contenidas en el diálogo y que parecen por lo tanto superfluas. La tercera atañe a las acotaciones que comentan la intriga facilitando explicaciones de índole narrativa:

Lysarque va les quérir dans la caverne, où tous trois s'étaient déjà déguisés.
Lysarque va a buscarlos a la cueva, en la que los tres ya están disfrazados. (1, 4)

Elle regarde Rosidor, le prend pour un des assassins.
Mira a Rosidor, cree que es uno de los asesinos. (1, 7)

Il montre un cartel qu'il avait reçu de Rosidor avant que d'entrer.
Enseña un cartel que le había dado Rosidor antes de salir. (3, 1)

Finalmente, el cuarto motivo de supresión de acotaciones corresponde al caso en que estas describen acciones que no respetan el decoro. Al evocar la sensualidad de las relaciones amorosas, las siguientes acotaciones desaparecen en las reediciones de la obra:

Elle se jette à son col.
Se le echa al cuello. (1, 7)

Il veut user de force.
Quiere recurrir a la fuerza. (4, 1)

Caliste entre, et s'assied sur son lit.
Calisto entra, y se sienta en su cama. (5, 2)

Il la baise sans résistance.
La besa sin que ella se resista. (5, 3)

Algunas de las acotaciones conservadas sufren modificaciones que discurren por la misma senda: se actualiza el vocabulario, se simplifica el estilo y se respeta el decoro («Rosidor metido en su cama» pasa a ser «Rosidor sobre la cama», 5, 2).

A través de estas variaciones se manifiesta también la utilidad que se les sigue dando a las acotaciones, de la escena al libro. Su eficacia se explica precisamente por su excepcionalidad y por su relativa concisión, características propias de las acotaciones francesas del siglo XVII: permiten

al lector recordar el espectáculo, en todos aquellos momentos en que la representación escénica resulta significativa, y señalan al mismo tiempo a los actores cuáles son los principales aspectos de la interpretación.

4 El caso de Molière: acotaciones autorales, actorales y editoriales

La historia editorial del teatro de Molière pone de manifiesto la complejidad de la interpretación de las acotaciones, que tienen su origen en causas diversas y cumplen por ende con funciones distintas.¹⁴ Debido a su éxito, los textos de Molière fueron a menudo objeto de ediciones piratas, en las cuales los actores o los editores añadieron diversos tipos de acotaciones. Lejos de permanecer indiferente a su publicación, el mismo Molière planificó y controló cuidadosamente la edición de sus textos, al menos a partir de la edición pirata de las *Précieuses Ridicules* en 1660, que le hace tomar consciencia de la importancia de la impresión de su teatro. Al editarlo, recurre en sus textos a varios tipos de acotaciones: las de un autor que escribe una obra, las de un actor que organiza la representación y las de un editor que la revisa para su publicación. Si todas las acotaciones que aparecen en las obras de Molière no son de su puño y letra, todas revelan sin embargo el deseo de transmitir a los lectores ciertos aspectos de la representación.

Como dirigía en persona a los actores que representaron sus obras, Molière no necesitaba escribir las instrucciones que quería dar a los miembros de su compañía. La transcripción por escrito de dichas prácticas de dirección oral corre a cargo de otras instancias. De hecho, los «impresores-libreros» franceses intuyeron muy pronto el valor comercial de las obras de Molière en el mercado de la edición. El éxito en el escenario garantiza un público significativo de lectores, constituido a la vez por espectadores que desean prolongar el deleite que experimentaron en el teatro y por aquellos lectores que no pudieron asistir a una representación. Para satisfacer su curiosidad, se publican descripciones de las representaciones de ciertas comedias.¹⁵ Estos informes revelan que es necesario describir la actuación de Molière para hacerse una idea de su arte, que es a la vez el de un actor y el de un autor. Así, en 1660, el editor Jean Ribou se asocia con el joven autor Jean Donneau de Visé para publicar una edición pirata de *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, en la que cada escena es precedida por

14 Para un estudio más completo de las acotaciones de Molière, véase Lochert 2007.

15 Como el *Récit en prose et en vers de la farce des Précieuses* de Catherine Desjardins, la *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* de Donneau de Visé, publicada con la obra citada en el título, y la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, que nos da informaciones acerca de la primera representación de *Tartuffe*.

un argumento «pour [...] montrer que, quoique cette pièce fût admirable, l'auteur en la représentant lui-même, y savait encore faire découvrir de nouvelles beautés» (para mostrar que, aunque esta obra era admirable de por sí, el autor, al interpretarla en persona, supo revelar en ella nuevas lindezas) (Molière 1660, dedícace, s.p.). La función de estos argumentos, presentados como el sustituto escrito del espectáculo, es la de incluir en el texto impreso los «jeux de théâtre qui sont de certains endroits où il faut que le corps et le visage jouent beaucoup et qui dépendent plus du comédien que du poète, consistant presque toujours dans l'action» (juegos teatrales, que son aquellos momentos en los que se requiere que el cuerpo y el rostro actúen mucho y que dependen más del actor que del poeta, y son casi siempre momentos de acción) (Molière 1660, préface, s.p.). Sin embargo, estos argumentos se contentan a menudo con señalarle al lector aquellas lagunas que provoca el paso de la representación al texto escrito, sin llegar a subsanarlas: por ejemplo, mencionan ciertos «gestes qui sont inimitables et ne se peuvent exprimer sur le papier» (gestos que son inimitables y que no se pueden expresar en el papel) (Molière 1660, 14).

En la edición pirata del *Sicilien* publicada en 1668, la descripción del espectáculo no se dirige a los lectores sino a los actores. Sin duda destinada a las compañías de actores que recorrían Francia, esta edición contiene notas del director de una de esas compañías, que aclara algunos elementos de la actuación y adapta el texto al talento de sus compañeros. En estos apuntes, reunidos al principio del libro bajo el título «Sujet de la pièce» (Argumento de la obra), resulta evidente que la tarea principal de los actores es la de deducir los gestos a partir del texto, de eliminar o modificar algunas escenas en función de sus competencias y de encontrar maneras ingeniosas de producir los efectos escénicos necesarios. En las dos primeras escenas, que no contienen ninguna acotación, el director de la compañía se apoya en las réplicas de los personajes para precisar «dans la première Scène qu'Hali se poste devant la porte de D.P. qui est au côté droit du Théâtre; et qu'en la Scène deuxième Adraste sort du côté gauche, précédé de deux flambeaux que portent ses deux laquais, dont l'un se met à droite du théâtre et l'autre à gauche» (en la primera escena, que Ali se aposte delante de la puerta de D.P. que está del lado derecho del escenario; y que en la segunda escena, Adrasto salga por el lado izquierdo, precedido por dos hachas que llevan sus dos lacayos, de los cuales uno se pone a la derecha del escenario y el otro a la izquierda) (Molière 1668, s.p.). Más adelante, explica cómo representar la escena en la que Adrasto pinta el retrato de Isidora, recurriendo a un truco ingenioso:

Et quand Adraste dit, allons apportez tout, ses deux laquais apportent le châssis à peindre, et le soutien avec la palette où sont les couleurs et des pinceaux. Il faut observer que le châssis est de couleur blanche, qu'il y a un visage représentant l'Actrice, lequel visage est couvert de

blanc, lequel s'efface fait à fait que le pinceau touche dessus, et ôte le blanc; ce qui fait paraître que l'Acteur peint: pour les couleurs de dessus sa palette elles sont sèches, et ne servent que d'apparence, si bien que tout le blanc qui est sur le visage étant ôté, il semble que l'Acteur l'ait peint lui-même. (Molière 1668, s.p.)

Y cuando Adrasto dice «venga, traedlo todo», sus dos lacayos traen el bastidor para pintar, y el caballete con la paleta en la que están los colores y los pinceles. Hay que señalar que el bastidor es de color blanco, que hay un rostro que representa a la actriz, rostro que está cubierto de color blanco, que se borra a medida que el pincel lo toca, y quita lo blanco; así, parece que el actor esté pintando. En cuanto a los colores en la paleta, están secos y no son sino ilusión, de tal manera que cuando se ha borrado todo el blanco que está encima del rostro, parece que fue el mismo actor el que lo pintó.

Estos detalles técnicos, destinados únicamente a los actores, contrastan con la indicación imprecisa que da la acotación que aparece en el diálogo: «On apporte tout ce qu'il faut pour peindre Isidora» (Le traen todo lo necesario para pintar a Isidora) (escena 11). Los apuntes de los actores son meramente prácticos, como lo muestra por otra parte su concentración al principio del libro. A la manera del *Livre du régisseur de la Passion de Mons*, las acotaciones reunidas de esta manera ofrecen a los actores una visión de conjunto de los elementos concretos necesarios para la representación, mientras que las acotaciones menos precisas que acompañan el diálogo siguen siendo útiles tanto a los actores como a los lectores.

Cuando Molière retoma el control sobre sus obras, usa las acotaciones para compensar la ausencia del espectáculo. Las acotaciones difieren de las relaciones y de las descripciones por su brevedad y su objetividad, y también por su posición dentro del texto dramático. Las variaciones en el uso de las acotaciones por Molière ponen en evidencia los principales factores del desarrollo de la escritura didascálica.

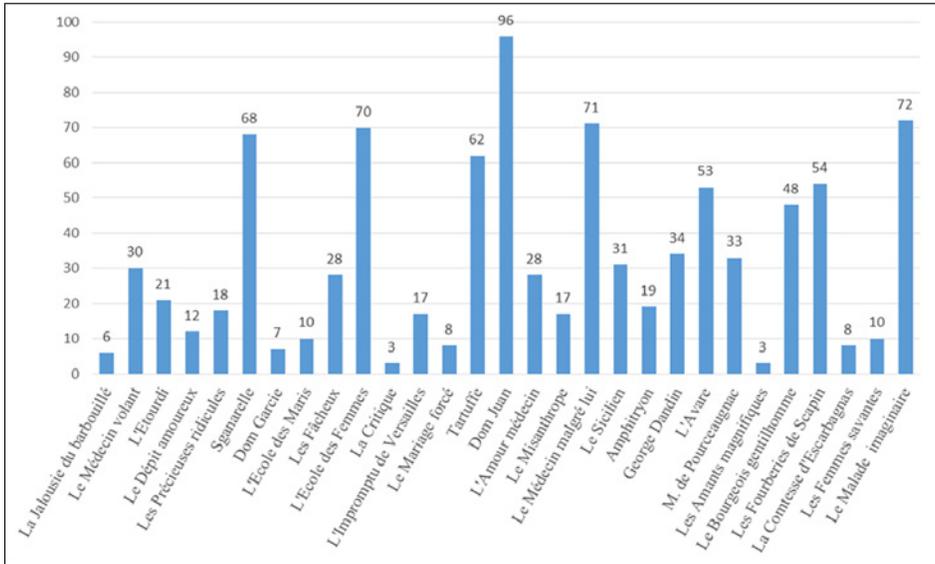


Gráfico 2. Número de acotaciones por obra en el teatro de Molière

Una docena de obras contienen numerosas acotaciones, que superan con creces la media de treinta y dos acotaciones por obra en el conjunto de su producción. *Le Cocu imaginaire*, que contiene sesenta y ocho, le permitió a Molière darse cuenta de la importancia de una descripción detallada de la actuación, como queda dicho. *L'École des femmes* (70 acotaciones), *Tartuffe* (62 acotaciones) y *Dom Juan* (96 acotaciones) provocaron violentas querellas que le hicieron detallar la índole del espectáculo en el texto impreso. El número de acotaciones varía luego principalmente en función del género: las «grandes comedias» en verso y divididas en cinco actos, como *Le Misanthrope* (17 acotaciones) y *Les Femmes savantes* (10 acotaciones), reducen las acotaciones a lo estrictamente necesario, mientras que las comedias cercanas a la farsa, *Le Médecin malgré lui* (70 acotaciones) y *Les Fourberies de Scapin* (54 acotaciones) contienen numerosos *lazzis*. Finalmente, *Le Malade imaginaire* (72 acotaciones), cuyas acotaciones son numerosas y muy detalladas, es producto de una serie de correcciones «a partir del original del autor» y se publica a título póstumo en 1682, quizás antes de la «limpieza» que hubiera realizado Molière en el aparato de acotaciones.

Todas estas acotaciones constituyen un documento de gran valor para estudiar la renovación de la interpretación actoral, cómica, llevada a cabo por Molière. Inspirada por los italianos, la actuación de Molière desarrolla la expresividad de todo el cuerpo, con el apoyo de los trajes y de los accesorios. Su arte se manifiesta a través de la notable coherencia que instaura entre

todos los aspectos de la representación. En el ámbito de la interpretación, primero, las acotaciones muestran que los actores de Molière no recurrían solo al rostro, a los brazos, las manos o los hombros, sino también al «estómago», el «culo» e incluso, para las actrices, los «pechos» y los «rodillas».¹⁶ Lejos de ser un mero acompañamiento retórico del discurso, los gestos desarrollan aquí un lenguaje autónomo, que equivale a las palabras pronunciadas y que es capaz de completarlas, de contradecirlas o incluso de remplazarlas. La mayoría de las acotaciones en una obra incumben al personaje que el mismo Molière interpretaba: diez de las dieciocho acotaciones de las *Précieuses Ridicules* corresponden a la actuación del personaje de Mascarilla, treinta de las sesenta y ocho acotaciones del *Cocu imaginaire* describen los gestos de Sganarelle y cincuenta de las setenta acotaciones de *L'Ecole des femmes* los de Arnolfo, personajes todos a cargo de Molière. Estas acotaciones revelan también la coherencia del lenguaje gestual propio de un personaje. El arrebatado continuo de Argan se visualiza así gracias a sus idas y venidas alrededor de su silla. Cada personaje se distingue también por su traje que, además de permitir la identificación convencional, se convierte en un verdadero elemento de la comedia: contribuye por ejemplo al retrato satírico de los médicos, de los marqueses ridículos y del burgués gentilhomme. De hecho, las acotaciones que describen los elementos del traje los detallan de manera poco común en la época, como lo atestiguan la riqueza y la precisión de los términos empleados.¹⁷ Asimismo, los accesorios y los elementos del decorado, adaptados al tema, son un soporte eficaz para la interpretación, como lo son el retrato de Lelio en *Le Cocu imaginaire*, el anillo y la arquilla en *L'Avare*, el sillón, los cojines y las jeringas en *Le Malade imaginaire*, la mesa en *Tartuffe*, la puerta y la ventana en *Georges Dandin*. El espectáculo llega a ser así un elemento determinante de la comedia, tan significativo como el diálogo.

16 *Le Docteur troussant sa robe derrière son cul* (El Médico, levantando su blusa por encima de las nalgas) (*La Jalousie de Barbouillé*, 2); *Sganarelle, se donnant des coups de poing sur l'estomac et des soufflets pour s'exciter* (Sganarelle, dándose golpes en el estómago y bofetones para excitarse) (*Le Cocu imaginaire*, 21); *Sganarelle, en lui passant la main sur le sein: « Elle est froide de partout »* (Sganarelle, pasándole la mano por el pecho: 'Está completamente helada') (*Le Cocu imaginaire*, 4); *Il lui serre le bout des doigts* (le aprieta la yema de los dedos), *Il lui met la main sur le genou* (Le pone la mano en la rodilla) (*Tartuffe*, 3, 3); *Sganarelle, en voulant toucher les tétons de la Nourrice* (Sganarelle, al querer tocar los pezones de la Nodrizas).

17 *Il embrasse son chapeau et sa fraise qu'il a mis au bout de son coude* (Abraza su sombrero y la gorguera que se ha colocado en el codo) (*Le Médecin volant*, 15); *Mascarille, mettant la main sur le bouton de son haut-de-chausses* (Mascarilla, poniendo la mano en el botón de sus calzones) (*Les Précieuses ridicules*, 11); *La Flèche, lui montrant une des poches de son justaucorps* (La Flecha, mostrándole uno de los bolsillos de su jubón) (*L'Avare*, 1, 3); *Il entrouvre sa robe et fait voir un haut-de-chausses étroit de velours rouge, et une camisole de velours vert, dont il est vêtu* (Abre la bata y deja ver su calzón ceñido de terciopelo rojo y su camisola de terciopelo verde) (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1, 1).



Figura 5. Molière, *Le Cocu imaginaire*. 1682. Oxford, Taylor Institution Library. Cesar.org.uk

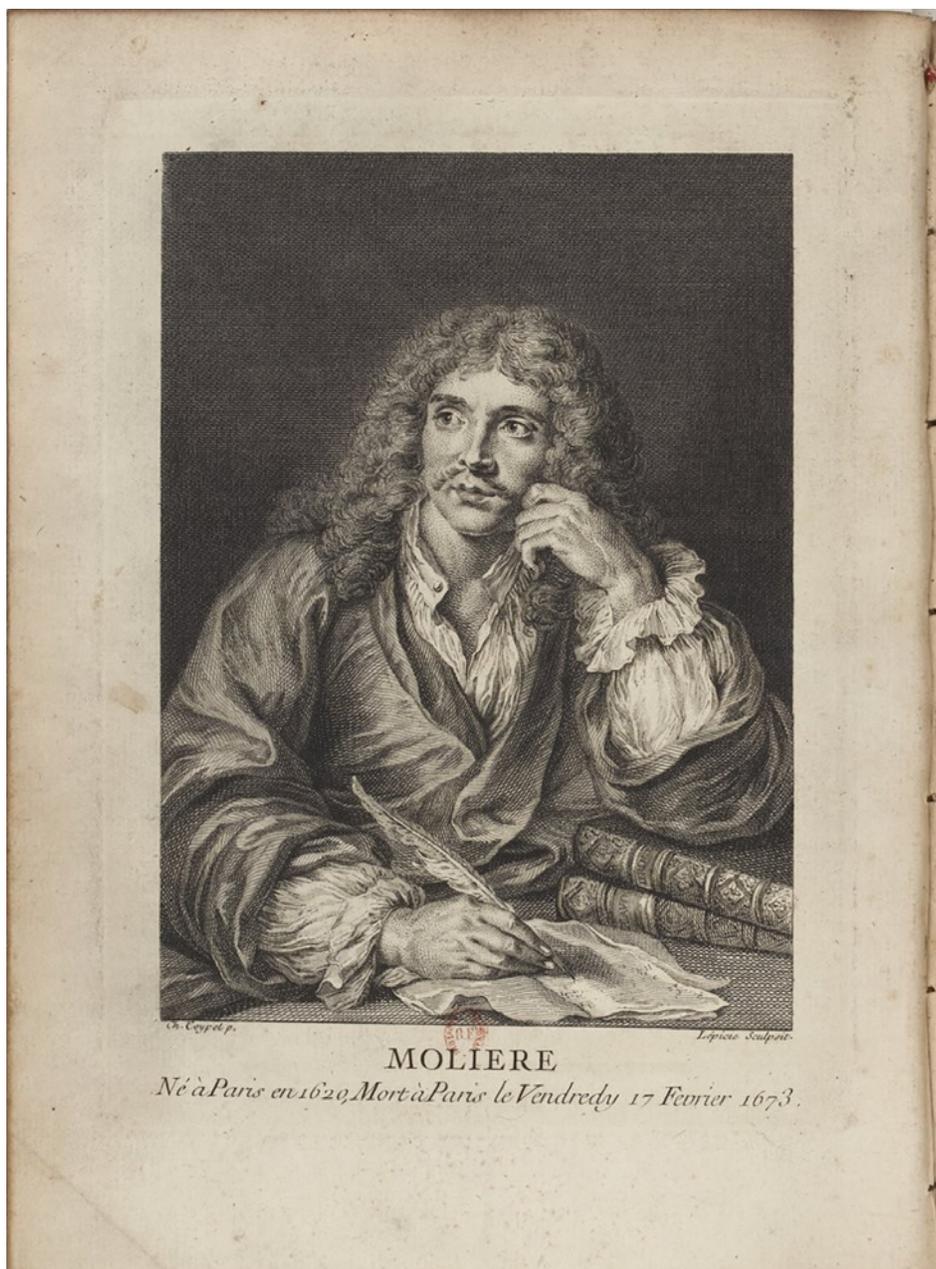


Figura 6. Molière, *Œuvres complètes*. 1734. Bibliothèque Nationale de France. Gallica.bnf.fr

Por todo ello queda claro que los lectores tienen que apelar a su experiencia de espectadores para reconstruir, en el proceso de la lectura, los efectos producidos por la representación escénica. Para ayudarles, las ediciones sucesivas del teatro de Molière añaden acotaciones, que transcriben parte de la tradición oral. La edición de 1682, que emprenden tras la muerte de Molière dos actores de su compañía, La Grange y Vivot, reúne todas las obras del actor-poeta en ocho hermosos volúmenes ornados con grabados que evocan la actuación de Molière mediante la representación de varias escenas (fig. 5). En 1734, Jolly publica una nueva edición de las *Obras* de Molière con nuevos grabados y nuevas acotaciones, como lo indica el prefacio. En este volumen, ya no se representa a Molière como actor, sino como autor (fig. 6). En su «Advertencia», el editor afirma que ha restablecido los textos en su versión original y los ha expurgado de todo tipo de interpolación actoral. Las acotaciones mantienen sin embargo la función de «mettre sous les yeux du lecteur tout ce qui se passe dans la représentation» (poner ante los ojos del lector todo lo que ocurre durante la representación) (Molière 1734, ix). Como Molière no tuvo tiempo, según él, de revisar sus textos ni de escribir todas las indicaciones necesarias, el editor desarrolla las acotaciones apoyándose en las representaciones contemporáneas y en las informaciones que se les daban a los actores. Pero en las *Obras* de 1734, las acotaciones están destinadas no tanto a «aquellos que frecuentan los espectáculos», que pueden fácilmente imaginarse los efectos visuales, sino a los «extranjeros», a «aquellos que se contentan con leer este tipo de obras» y a los «siglos venideros» (Molière 1734, x). El prefacio comparte así el punto de vista de Corneille, que defendía el uso de las acotaciones, contra d'Aubignac, convencido de que el teatro antiguo no las necesitaba:

Il serait à souhaiter que les comédies de Plaute, et de Térence nous eussent été transmises avec le même soin: il y aurait, sans doute, moins d'obscurité en beaucoup d'endroits; et nous y découvririons des beautés que nous ne connaissons pas. (Molière 1734, x)

Hubiese sido deseable que las comedias de Plauto y de Terencio nos hubiesen sido transmitidas con el mismo cuidado: habría, sin duda, menos oscuridad en muchos lugares, y descubriríamos lindezas que desconocemos.

Las acotaciones de Molière no colman los vacíos dejados por la ausencia de la representación, pero son un indicio, la huella de una interpretación actoral que les daba a las réplicas todo su sentido. El carácter parco de estas acotaciones les asegura una gran eficacia dramática pues les permite funcionar a la vez como un trampolín para la imaginación o la memoria del lector y como una guía no restrictiva para los actores. Las indicaciones de

Molière se limitan a subrayar unos cuantos elementos entre los muchos que componen el conjunto del espectáculo, pero anuncian la expansión de la escritura didascálica en el siglo XVIII al señalar la necesaria conjunción del gesto y de la palabra.

Este recorrido sucinto por las prácticas didascálicas francesas de los siglos XVI y XVII sugiere que las acotaciones forman parte del texto, en la medida en que contribuyen a su significado, sea cual sea la persona que las escribió. Deben por lo tanto ser editadas con cuidado e interpretadas a la luz del contexto cultural e histórico de su producción. En la época considerada, las acotaciones no son el reflejo del conflicto entre autor y director escénico que llegarán a plasmar en el siglo XX. No expresan tampoco necesariamente la intención del autor, pero dependen fuertemente de las relaciones establecidas entre los autores, los actores y los editores. Constituyen un texto inestable e híbrido, que requiere ser descifrado, pero que es fundamental para la comprensión de la especificidad del texto dramático, entre la representación y la lectura.

Bibliografía

- Aubignac, François Hédelin, abbé d'[1657] (2011). *La Pratique du théâtre*. Éd. par Hélène Baby. Paris: Champion.
- Cayuela, Anne; Decroisette, Françoise; Louvat-Molozay, Bénédicte; Vuillermoz, Marc (éds.) (2014). «Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVIe et XVIIe siècles)». *Littératures classiques*, 83, pp. 330.
- Cohen, Gustave (éd.) [1925] (1974). *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*. Genève: Slatkine Reprints.
- Corneille, Pierre (1980-87). *Œuvres complètes*. 3 tomes. Éd. par Georges Couton. Paris: Gallimard.
- Hardy, Alexandre (1628). *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien*, tome 5. Paris: François Targa.
- Larivey, Pierre (1579). *Les Six Premières Comédies facecieuses*. Paris: A. l'Angelier.
- Lochert, Véronique (2004). «La didascalie dans le théâtre français au XVIIe siècle : une pratique mineure?». *Littératures classiques*, 51, 43-67.
- Lochert, Véronique (2007). «Les didascalies de Molière : du jeu de l'acteur à l'œuvre de l'auteur». Calas, Frédéric; Elouri, Romdhane; Hamzaoui, Saïd; Salaaoui, Tijani (éds.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Pessac; Tunis: Presses universitaires de Bordeaux; Sud Editions, 145-57.
- Lochert, Véronique (2008). «Illustrations and Stage Directions: Reading Theater between Text and Image». Ravel, Jeffrey (ed.), *Clark/CE-*

- SAR Symposium *Visions of the Stage: Theater, Art and Performance in France, 1600-1800* (Williamstown, MA, September 11-13, 2008). URL http://www.cesar.org.uk/cesar2/conferences/conference_2008/lochert_08.html (2018-01-17).
- Lochert, Véronique (2009a). *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*. Genève: Droz.
- Lochert, Véronique (2009b). «Dans les coulisses du crime: théorie et régie de la mort violente dans le paratexte dramatique». *Littératures classiques*, 67, 33-43.
- Lochert, Véronique; Schweitzer, Zoé (éd.) (2012). *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XVe-XVIIIe siècle)*. Amsterdam: Rodopi.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit (1660). *Sganarelle ou le cocu imaginaire. Comédie. Avec les arguments de chaque scène*. Paris: Jean Ribou.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit (1668). *Le Sicilien, ou l'amour peintre*. Paris: Nicolas Pépingle.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit (1734). *Œuvres de Molière*, tome 1. Paris: Prault.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit (2010). *Œuvres complètes*. 2 tomes. Éd. par Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris: Gallimard.
- Vivre, Gérard de (1578). *Comédie de la fidélité nuptiale*. Paris: N. Bonfons.
- Riffaud, Alain (2007). «'Je demeure à seize lieues de l'imprimerie'. Jean Rotrou et ses livres». *Littératures classiques*, 63, 11-32
- Saint-Gelais, Mellin de; Amyot, Jacques (1559). *Sophonisba. Tragedie*. Paris: P. Danfrie et R. Breton.
- Zilli, Luigia (1990). «Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia *Sophonisba*». *Studi di letteratura francese*, 17(231), 7-29.