

# Traducir a Lope: *El acero de Madrid*

Nadine Ly

Université Bordeaux Montaigne, France

**Abstract** This essay takes on and reorganises the elements brought forth at the time of the round table conference *To translate Lope*, coordinated by Renata Londero in October 2019. It considers the place that the Spanish baroque theatre occupies today in the French context. It mentions some translations of Lope de Vega in accordance with the taste of the public and it analyses a successful Spanish adaptation of *El acero de Madrid*. Attending to the translation in prose of the play (Gallimard, 1994), it evokes the method chosen by translators and presents some ecdotic and linguistic questions and their impact on the translation. It ends on a more personal note.

**Keywords** Translation. Adaptation. France. Comedia. Lope de Vega. Acero de Madrid. Seventeenth century.

**Índice** 1 Introducción: el teatro barroco español en el contexto actual francés. – 1.1 Programación de algunos teatros. – 1.2 Una actividad editorial notable. – 2 Escenificar en traducción a Lope: los gustos del público de hoy. – 2.1 Tres comedias (en traducción) acordes a los gustos del público francés actual. – 2.2 ¿Otra comedia acorde al gusto del público de hoy? – 3 Una adaptación de *El acero de Madrid*: el texto espectacular de Antonio Andrés Lapeña. – 4 La cuestión de la métrica: un imperativo editorial (en parte) desatendido. – 5 Del texto (cuestiones ecdóticas y lingüísticas) a su traducción (adaptar/mantener, corregir). – 5.1 Un ejemplo de confusión paleográfica. – 5.2 Algunas peculiaridades lingüísticas. – 6 Conclusión en forma de homenaje.

## 1 Introducción: el teatro barroco español en el contexto actual francés

La estructura de esta contribución se amolda con cierta flexibilidad a la serie de preguntas propuestas por Renata Londero, moderadora, a los tres traductores participantes de la mesa redonda del pasado 25 de octubre de 2019,



Edizioni  
Ca' Foscari

**Biblioteca di Rassegna iberistica 20**

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-490-5 | ISBN [print] 978-88-6969-491-2

**Open access**

Published 2020-12-22

© 2020 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-490-5/021

*Traducir a Lope de Vega.* No se reproducen aquí las preguntas sino que de ellas se extraen los ejes de la reflexión que sigue.

La primera de las preguntas orienta el debate hacia la escasez de puestas en escena, traducciones y escenificaciones de las comedias españolas en el extranjero. Por innegable que pueda ser esa falta de interés, merece matizarse en lo que se refiere a Francia. La presentación, muy detallada y completa, que en este mismo volumen hace Christophe Couderc de «Las traducciones francesas del teatro español del Siglo de Oro (siglos XIX-XXI)»<sup>1</sup> no solo aporta toda la información deseada al respecto sino que pone de manifiesto las características más relevantes de la actividad traductora y escenográfica observable en el área de Francia entre los siglos XIX y XXI. Sus conclusiones demuestran que a finales del siglo XIX se le ofrecen pocas representaciones del teatro español barroco al público francés, mientras que se va formando un «canon para la lectura». Lope de Vega es el dramaturgo más traducido (32 obras), seguido muy de cerca por Calderón (31 obras), siendo mayores en cambio la difusión y reediciones de las obras de Calderón. Marca el siglo XX un cambio notable, recalcado por Couderc:

la vida teatral, profesional o de aficionados, en algunos momentos muy intensa, dará lugar a lo largo del siglo XX a una actividad traductora vinculada directamente con proyectos de puesta en escena. [...] Tal vez se pueda considerar que la diferencia con la época anterior es que las traducciones van asociadas de manera más sistemática con las puestas en escenas: ya no es, o no es tanto, teatro para leer, sino para ser representado. (p. 62)

En cuanto al siglo XXI, observa Couderc que «las modificaciones en el *ranking* son escasas: tan solo se puede señalar que *El alcalde de Zalamea* ha sido desbancada, a lo largo del siglo XX, por *La vida es sueño*» (p. 72).

Uno de los aportes del análisis de Couderc concierne al interés sorprendente de ciertos traductores actuales por comedias poco conocidas de Lope. Aunque la mayoría de las traducciones se apoyan en versiones existentes, llama la atención el hecho de que el público francés descubre obras menos conocidas, principalmente en los festivales, en pequeños teatros independientes o en el teatro universitario, en el que destaca la labor de Robert Marrast. En el caso de Lope, si se sigue traduciendo, retraduciendo, montando o represen-

---

**1** Le agradezco a Eugenio Maggi haberme facilitado el texto de C. Couderc antes de que se imprima el volumen: dada la proximidad de nuestras intervenciones y el carácter exhaustivo (o casi) de la exposición de Couderc, era imprescindible rendirle homenaje y adaptar mis propias observaciones a tan considerable aportación.

tando un repertorio relativamente fijo de unas diez comedias,<sup>2</sup> Couderc señala iniciativas más originales: *La Découverte du Nouveau monde* (*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*), puesta en escena por Hubert Gignoux en 1953, comedia que no se cuenta entre las más apreciadas pero de la que, además de la adaptación de Georges Raeders, publicada en 1944 (Couderc, p. 68), me parece útil señalar que se beneficia de una nueva edición, establecida por los hispanistas franceses Jean Lemartinel y Charles Minguet, publicada en las Presses Universitaires du Septentrion (Lille, s.d). La tendencia, aunque poco marcada, se prosigue en el siglo XXI (Couderc, p. 72), gracias a la iniciativa del «grupo Scène européenne de la Universidad de Tours, [que] da acceso, en línea, a traducciones más sorprendentes: *Las bizarrías de Belisa*, de Lope (traducción de Nathalie Peyrebonne, 2010) y *El astrólogo fingido* de Calderón (traducción de Catherine Dumas, 2012)».

En una perspectiva más general, alcanza excepcionalmente el estatus de obra ‘clásica’ *La vida es sueño*. Junto a *El caballero de Olmedo* y *El burlador de Sevilla*, las tres comedias podrían dar la impresión de que «se resume el corpus teatral áureo, visto desde Francia, a esa corta serie de títulos» (Couderc, p. 72). Yo diría: ‘visto desde París’. De hecho, el estado de la cuestión realizado por Couderc me da la impresión de poner de relieve un primer contraste entre una actividad escenográfica notable, en cuanto a teatro áureo se refiere, en el territorio francés de ‘provincias’ o en el área universitaria, y una desafección de las grandes escenas de París por ese mismo teatro. En las líneas que siguen, quiero darles un enfoque algo distinto a ciertos elementos que han despertado el interés tanto de Couderc como el mío propio.

## 1.1 Programación de algunos teatros

En lo que atañe al siglo XIX, Christophe Couderc ya recalca (2007, 342-4) un desequilibrio entre una actividad traductora notable y una casi total ausencia de representaciones. En el siglo XX, en cambio, gracias al impulso dado por Charles Dullin a la difusión del teatro español en Francia, con *La vie est un songe* (1922), destacan tres momentos decisivos: la victoria del Frente Popular en febrero de 1936, la Guerra Civil (épocas de verdadera «hispanomanie», Couderc 2007, 343) y la posguerra. El interés de escritores, actores, adaptadores, escenógrafos y directores de teatro franceses se tiñe de una fuerte

<sup>2</sup> *El mejor alcalde el rey*, *El castigo sin venganza* (varias veces), *Peribáñez* (varias veces), *El perro del hortelano* (varias veces), *Fuenteovejuna* (varias veces), *El caballero de Olmedo* (varias veces), *El anzueto de Fenisa*, *Amar sin saber a quién...*

connotación ideológica y política, dándoles por ejemplo un protagonismo notable a varias comedias de Lope: *Le chien du jardinier* (1937, 1955), *Font-aux-Cabres* (*Fuenteovejuna*, en la traducción de Jean Cas-sou y Jean Camp, 1973, 1976), *Les amants de Galice* (otra vez Jean Camp) y *Le meilleur Alcalde est le roi* (Dullin, 1942), *l'Hameçon de Séville* (*El anzuelo de Sevilla*), *Le Chevalier d'Olmedo* (Camus, 1952, 1961, 1992), *Le châtiment sans vengeance* (Jacques Mauclair, 1962)... Se representan esas comedias en teatros como el Théâtre Antoine, el Odéon, el Théâtre du Peuple, el Théâtre de la Cité, etc.

Por lo que toca a la escenificación de *El acero de Madrid* (que traduje en colaboración con Patrice Bonhomme para la «Bibliothèque de La Pléiade» en 1994), solo he encontrado dos referencias: la película de Jean-Claude Nesle (1966) en una adaptación de Jean-Claude Brousse, *Les eaux de Madrid*, y, en 1969, la adaptación de Jacques Destoop, puesta en escena por Jean Darnel y representada en el Théâtre de la Nature de San Juan de Luz, bajo el título *Les Fontaines de Madrid*.

Señala Couderc (nota 30, p. 66 de este volumen) la difusión radiofónica del *Acero de Madrid*, en una adaptación de Jean Camp. Más cerca de nosotros, en 2006, se representa por primera vez en un teatro francés, la Comédie-Française, *Pedro ou le Commandeur* (*Peribáñez*), en la traducción de Florence Delay, notable por la puesta en escena de Omar Porras (Couderc 2007, 344 y en este volumen, p. 71).

En cuanto a la Comédie-Française, es significativa la programación de ese prestigioso teatro, entre los años 2015-20. Desaparecen totalmente Lope y Calderón, reemplazándolos, aunque en proporciones muy reducidas, una obra del siglo XX en 2015-16: García Lorca, *La maison de Bernarda Alba* y, en 2019-20, de Lluïsa Cunillé Salgado, *Massacre - Occisió*. Si la presencia de Lorca en la cartelera de la Comédie-Française incita a pensar que *La casa de Bernarda Alba*, una de sus obras más representadas en Francia, se considera un clásico, en cambio, *Occisió* (compuesta en 2001) le da a la venerable institución un verdadero *coup de jeune*. Parece indicar una voluntad de renovación (por cierto limitada) del repertorio, así como el reconocimiento de la actualidad teatral española, en detrimento, fuerza es constatarlo, de su teatro barroco.

Terminando ya con ese rápido repaso, saludemos la reaparición de Lope de Vega con *Le chien du jardinier* en la programación, en 2002, del Théâtre de l'Opprimé y, en el Théâtre 13, en París, con dos de sus más logradas, divertidas y atrevidas comedias de enredo: en marzo de 2015, *La discrète amoureuse*, y en enero de 2019, *La dama boba, ou celle qu'on trouvait idiote*, ambas puestas en escena por Justine Heynemann, ambas adaptadas por Justine Heynemann y Benjamin Penamaria, y ambas exitosas.

## 1.2 Una actividad editorial notable

Si nos remontamos a los años ochenta y noventa del pasado siglo, destaca la importante actividad editorial de la «Bibliothèque de la Pléiade» (Gallimard) que, entre los años 1983 y 1999, publica tres volúmenes de traducciones del teatro español, bajo la dirección de Robert Marrast: un primer volumen titulado *Théâtre espagnol du XVIe siècle* (1983), con 28 obras traducidas, 12 autores y 11 traductores, todos universitarios, y los dos volúmenes del *Théâtre espagnol du XVIIe siècle* (1994 y 1999) con un total de 50 comedias. El primer volumen presenta 21 textos, entre los que 12 de Lope (incluida *La estrella de Sevilla*), 1 de Guillén de Castro, 1 de Antonio Mira de Amescua, 1 de Luis Vélez de Guevara y 5 de Juan Ruiz de Alarcón, con 14 traductores. El segundo ofrece 29 textos: 6 de Tirso, 1 de Antonio Hurtado de Mendoza, 2 de Luis Quiñones de Benavente, 17 de Calderón, 1 de Rojas Zorrilla y 2 de Agustín Moreto, con 18 traductores.

Otra editorial, las Éditions Théâtrales, en colaboración con la Maison Antoine Vitez, publica entre los años 2004 y 2009 seis traducciones de Calderón: *Le magicien prodigieux* (*El mágico prodigioso*, J-Jacques Préau, 2004), *Le peintre de son déshonneur* (*El pintor de su deshonra*, Denise Laroutis, 2004), *Le grand théâtre du monde* (*El gran teatro del mundo*, Claude Murcia, 2005), *Le prince constant* (*El príncipe constante*, Philippe Minyana y J-Jacques Préau, 2005), *Le Schisme d'Angleterre* (*La Cisma de Inglaterra*, Denise Laroutis, 2009), *La dame lutin* (*La dama duende*, Claude Murcia, 2009).

Las ediciones Garnier Flammarion publican de Lope: *Fuenteovejuna* (ed. bilingüe, Louis Combet, 1992), *Le Chevalier d'Olmedo et Le Duc de Viseu*, *El Caballero de Olmedo*, *El duque de Viseo* (ed. bilingüe, Françoise y Roland Labarre, 2003); de Calderón, *La vida es sueño* (ed. bilingüe, Bernard Sésé, 1992/1976 Aubier), y en 2003 *Le grand théâtre du monde*, a cargo de François Bonfils. En 2006, otra vez de Lope, *La Dorotea* (traducida por Yves Roullière, con presentación, notas, cronología, bibliografía y revisión de la traducción por Nadine Ly).

No puedo menos de mencionar la fecunda actividad traductora de Florence Delay, cuya adaptación de *La Celestina* para el escenario se representó en la Cour d'Honneur du Palais des Papes (Aviñón), en el Festival del mismo nombre, el 12 de julio de 1989: con la puesta en escena de Antoine Vitez, y entre los actores Jeanne Moreau (Celestina), Lambert Wilson (Calixto) y Valérie Dréville (Melibea). Volviendo a Lope, quisiera expresar un deseo: que un(a) traductor(a) adaptador(a) haga con *La Dorotea* lo que Florence Delay con *La Celestina*. Humorísticamente y como *a contrario* resalta el propio Lope lo que de comedia puede tener su *acción en prosa*, definitivamente irrepresentable: en la escena quinta del primer acto, momento dramático de la ruptura inicial entre Dorotea y Fernando, Celia, la criada de Dorotea, le contesta a Julio, confidente de Fernando, que pide cómicamente

«un hacha» para disipar las tinieblas de la desesperación de su joven amigo: «Calla, pícaro, que no estás en la comedia» (Vega 1980, 103).

## 2 Escenificar en traducción a Lope: los gustos del público de hoy

Cuando, en 1609, Lope (2006, 133) proclama provocativamente y sin rodeos: «escribo por el arte que inventaron | los que el vulgar aplauso pretendieron | porque como las paga el vulgo, es justo | hablarle en necio para darle gusto» (vv. 45-48), rinde homenaje a cuantos dramaturgos le precedieron o fueron sus coetáneos y amigos en esa formidable aventura literaria que fue la ‘invención’ de la comedia nueva. Lejos de atribuirse todo el mérito de la empresa condensa en pocas palabras su deuda hacia aquellos (Oleza 1995) a quienes considera sucesores modernos de Terencio y Plauto. Y plantea con cínica arrogancia el estatus mercantil y socioeconómico del arte dramático y de las representaciones teatrales, convocando el gusto del vulgo, a quien procede («es justo») hablarle «en necio». No conviene analizar aquí la complejidad del concepto de necedad en el teatro de Lope, del que la comedia *La dama boba* es compendio paradigmático (Ly 1995), pero no dejan lugar a dudas el júbilo y la ironía con los que reivindica el Fénix el haberse ganado la aprobación entusiasta del público.

Las cosas, sin embargo, no son tan sencillas: ese vulgo, que a Lope parece dictarle su gusto, hacía tiempo, en 1609, que veía comedias, tanto del propio Lope como de otros dramaturgos, y las apreciaba: aquellas que le habían educado el gusto eran precisamente esas obras teatrales, novedosas en un principio y luego ya fruto de una fórmula dramática eficaz, fecunda y exitosa. Como sintetiza acertadamente Enrique García Santo-Tomás en la sustanciosa introducción de su edición del *Arte nuevo*,

la obra llega a mitad de carrera y no supone nada original en cuanto a su elaboración y sus estrategias retóricas. No es por tanto un texto inaugural ni un «arte nuevo», sino más bien el estado de la cuestión del gusto de los españoles y de sus preferencias estéticas: una radiografía de la naturaleza de sus horizontes de expectativas tras nada menos que 483 comedias escritas. (en Vega 2006, 45)

Y varias o muchas de ellas escenificadas y aplaudidas por el público. Solo la constelación de creadores entre los que destaca Lope ha podido, aprovechando *l'air du temps* y el desgaste de las viejas fórmulas, adaptar el gusto del público a sus innovaciones. Sirva ese preámbulo para sentar que antes de imponerse a los dramaturgos y a sus traductores el gusto del público, esos últimos fueron los que les impusieron gustos nuevos.

## 2.1 Tres comedias (en traducción) acordes a los gustos del público francés actual

Llama la atención, en 2002, la puesta en escena y la representación en el Théâtre de l'Opprimé (París) de la traducción, por Frédéric Serralta (Vega 1994a, 437-511), de *El perro del hortelano* (*Le chien du jardinier*). Dada la orientación ideológica y política de ese teatro, la elección de una comedia en la que la Condesa de Belflor, Diana, y su secretario Teodoro (probable trasunto del propio Lope, también secretario de un Grande, el duque de Sessa) - ambos enamorados, ambos prisioneros, ella de su estatus, él de sus amores con Marcela, y ambos dignos de ser el perro del hortelano, que sí quiere y no quiere amar pero no deja amar -, recalca el tenor sociodramático (y en parte autobiográfico) de la comedia y la doble crueldad del juego amoroso entre los protagonistas. Señala la farsa final, urdida por el gracioso Tristán, el poder de la ilusión teatral y la libertad de la fantasía dramática que resuelve la disparidad entre la aristócrata y su secretario, inventándole a este un padre capaz de allanar el obstáculo socio-dramático, más potente que la evidente superioridad intelectual y poética de Teodoro.

Años más tarde, las representaciones de *La discrète amoureuse* (2015) y *La dama boba, ou celle qu'on trouvait idiote* (2019) confirman que, desde los años treinta del pasado siglo a la actualidad, el gusto de los dramaturgos franceses por el teatro de Lope ha cambiado, debido a un contexto cultural y político radicalmente distinto. Conformando el gusto del público y/o adaptándose a él, las comedias que se le proponen resaltan el paso del compromiso político-teatral a la elección de comedias caracterizadas por una (aparente) ligereza, ese tan alabado ritmo vivaracho de Lope, esas situaciones sentimentales intrincadas y preciosísimas, a veces escabrosas (piénsese en los deseos seniles del padre del galán y de la madre de la dama por cada uno de los jóvenes amantes en *La discreta*, o en el erótico desván de la casa familiar donde la boba Finea encierra a su amante, para poder reunirse con él, a la vista de su mismo padre), esa libertad de tono alegre e insolente, esa deliciosa e irresistible *vis comica* no desprovista de emoción, y una capacidad asombrosa de captación del público a pesar de la distancia temporal, cultural y contextual.

## 2.2 ¿Otra comedia acorde al gusto del público de hoy?

Si se proyectara convertir el díptico que forman *La discrète amoureuse* (1604-08) y *La dama boba, ou celle qu'on trouvait idiote* (1613), en un tríptico coherente, tanto en lo que respecta a las fechas (unos años de oro en los que Lope compone sus comedias más logradas), como al argumento (comedias urbanas de capa y espada o de enredo) y

a la sal y la poesía de los diálogos, y por ser esa comedia la única que traduje, en colaboración con Patrice Bonhomme, propondría que sea *El acero de Madrid* (1606-09), *L'eau ferrée de Madrid* (Vega 1994b), esa comedia «acorde al gusto del público de hoy». Ceñidas a esta única experiencia de traducción del teatro de Lope, las líneas que siguen tendrán forzosamente el alcance limitado de un caso particular.

Como en las otras dos comedias, destaca en ella el protagonismo de la dama, la libre, determinada y astuta Belisa que, frente a la pasividad de su amante Lisardo, inventa la estratagema gracias a la que podrá encontrarse con él en el Prado. Otros ingredientes cómicos, tradicionales pero siempre exitosos, la mojigatería de Teodora, vieja dueña y falsa beata, sensible a los fingidos halagos de un galán y la bufonesca ciencia de Beltrán, criado de Lisardo y médico fingido, dan lugar a verdaderas escenas de teatro en el teatro. Al hacer de médico ridículo, el gracioso se convierte en nuevo personaje para el barba y Teodora, y para Belisa y Lisardo en actor cuyos latinajos asustan al galán. Distinta de las otras dos, ofrece *El acero* elementos originales, como el protagonismo del Madrid del siglo XVII, con sus calles, carreras, iglesias, jardines y parques, perfectamente reconocibles por un espectador francés actual, así como la puesta en escena o la dramatización de una costumbre, tal vez desconocida de ese mismo espectador: la que tenían las niñas de «comer barro» con el objetivo de hacerse una tez blanca, señal de que enfermaban de clorosis (anemia). Se curaban tomando agua acerada y dando un largo paseo antes de que saliera el sol.

Tiene fama *El acero de Madrid* de ser una de las comedias mejor estructuradas de Lope, propiciándole así al público, como lo puede hacer una sinfonía, un marco, unas líneas directrices y unos motivos que orquestan la coreografía de poemas y diálogos. Captando la atención del espectador, le impone, amén de las peripecias de la intriga, estar a la espera de que vuelvan a darse, con variaciones, momentos privilegiados de gracia y poesía. Si bien se mantiene la división en dos intrigas, la principal (Lisardo, Belisa, Otavio) y la secundaria,<sup>3</sup> excepcionalmente doble (Riselo, Teodora, Marcela/Riselo, Marcela, Florencio), la estructuración ternaria de la comedia afecta esencialmente la distribución de los papeles, no ya en dos niveles, superior o serio de galanes y damas (Lisardo, Belisa y Otavio) e inferior y cómico de criados y criadas (Beltrán, Leonor, Salucio), sino en tres niveles, con uno intermedio de personajes híbridos que tanto participan del nivel superior como del inferior por su lenguaje, sus preocupacio-

**3** No considero intriga secundaria la urdida por el padre de Belisa para casarla con su primo Otavio gracias a la dispensación otorgada por «el curial de Roma». El encuentro de Otavio y Marcela, unidos en los celos y el despecho amoroso, en el Prado donde «pasean el acero» Belisa y Lisardo por una parte, Riselo y Teodora por otra, no carece de gracia y eficacia dramática.



nes, los tratamientos que utilizan (Ly 1977) y su actuación: destaca así el personaje de Riselo, amigo de Lisardo, que acepta enamorar a la falsa beata, la dueña Teodora, para apartarla de los jóvenes amantes, en detrimento de sus amores con la apasionada y celosa Marcela. Refuerza esa estructura ternaria la presencia de tres invocaciones líricas a Madrid, en los dos primeros actos (vv. 643-708 y 1891-1931) y en el Prado, cantadas por el galán Lisardo, su amigo Riselo y Beltrán, el gracioso: en la primera invitan a sus amadas a salir antes que el sol y en la segunda se dirigen a los aires y vientos de Madrid.

A esas dos veces tres invocaciones les contesta, en el tercer acto, el dúo Teodora-Belisa que confiesan, arrepentida la primera y lírica la segunda en sus 112 versos hexasilábicos, sus amores: no compartidos en el primer caso, compartidos en el segundo, con la consecuencia de que Belisa cumple con la canción que interpretan los músicos en el acto segundo: «Niña del color quebrado, | o tienes amores o comes barro», reelaboración de la canción anónima de la «falsa opilada» (Arata en Vega 2000, 31); la del *Acero* «tiene la función de *canción de aviso*» (Arata en Vega 2000, 177) dirigida al barba Prudencio y, diría yo, de encantadora recapitulación poética y ‘popular’, en medio de la pieza, del trepidante encadenarse de escenas y acciones.

Esos elementos relativos a la estructura particular de *El acero de Madrid* no son sino argumentos a favor de la posible escenificación de una comedia que, pese a la extrañeza o al exotismo del tema de la «opilación», sí es «desopilante»,<sup>4</sup> divertidísima, además de emocionante y poética. En los párrafos que siguen, se tratan dos de los temas de reflexión propuestos por Renata Londero: los posibles cambios del texto-meta con vistas a su escenificación y el reto de traducir en verso.

### 3 Una adaptación de *El acero de Madrid*: el texto espectacular de Antonio Andrés Lapeña

El día 6 de julio de 1995 se estrenó en el Hospital de San Juan de Almagro la adaptación de Antonio Andrés Lapeña de *El acero de Madrid*, puesta en escena por José Luis Castro y montada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, representándose poco después, el 5 de octubre, en el teatro Lope de Vega de Sevilla con un éxito notable (García Lorenzo 2003). En el libro, publicado por la CNTC en la «Colección Textos de Teatro Clásico», viene precedida la versión escenificada de la comedia de una breve presentación (dos páginas) titulada «La adaptación».

<sup>4</sup> Eduardo Haro Tecglen, «Una opilación», *El País Cultura*, 4 de diciembre de 1995.

Llama la atención la importancia que el adaptador le concede a la necesidad de resaltar la fuerte coherencia de la comedia en torno a la canción *Niña del color quebrado*:

La canción, y estos motivos que dan lugar a ella, han sido fundamentales a la hora de plantearnos la adaptación de esta pieza y, de ahí, que rescatemos la copla, para convertirla en uno de los motivos centrales de nuestra visión de la comedia. La canción será un elemento de articulación de las diferentes escenas, haciendo que sea un grupo de músicos populares el que cuenta-canta la historia nacida de la misma, del mismo modo que Lope efectuó la genial recreación de unas estrofas y de un estribillo que, a buen seguro, serían ya de dominio público y fuente temática para otros autores. Todo, pues, gira alrededor de esa canción. (Vega 1995, 7)

En concreto, ‘inventa’ acertadamente Antonio Andrés Lapeña un prólogo (Vega 1995, 11-12) en el que, antes de que salgan al escenario los comediantes, «Salen un grupo de músicos y cantan». Lo que cantan es precisamente la canción «*Niña del color quebrado | o tienes amor o comes barro*» de 1589, que explica claramente el destino de esas niñas que comían barro, enfermaban de opilación y daban a luz a los nueve meses. Otro interés tiene ese añadido: el de insertar la comedia en la historia de la poesía y en la relación entre poesía y teatro, tan magníficamente ilustrada por Lope en sus comedias. Vuelve a oírse la canción, esta vez en la reelaboración de Lope, en la escena VI del primer acto de la adaptación, en el momento en que Prudencio, al ver a su hermana Teodora también opilada, tiene sospecha de que todo sea enredo. Una didascalia, al final del primer acto (Vega 1995, 78) indica: «Se oyen los músicos al fondo cantando la canción». Por fin, sustituyendo la despedida original confiada por Lope al galán Lisardo: «Aquí acaba la comedia, | en vuestro nombre, senado, | del *Aceros de Madrid*. | Bésaos las manos Belardo», la canción, reelaborada por el adaptador, cierra la versión de 1995. Desaparece el estribillo, cuya repetición ya no se necesita y tal vez pudiera percibirse algo machacona. Yo diría que Antonio Andrés Lapeña no solo entendió la unidad y coherencia del texto de Lope sino también el beneficio estético que se deriva de la disimetría. Lope, en efecto, si bien introduce la canción en el centro de la pieza, prefiere recalcar la estructura ternaria que rige acción y personajes. Ya señalé las tres invocaciones de Lisardo, Riselo y Beltrán a los campos o calles de Madrid y luego a sus vientos y nubes, en los primeros dos actos. Pero no las introduce en el tercero: de repetirse, hubieran lastrado la elegancia, la *sprezzatura* de la disimetría, más afín a la gracia, fantasía y alegría del desenlace y al talante poético y dramático de Lope.

El adaptador reduce llamativamente las dos veces triples invocaciones, tan importantes a mi parecer en la estructura lírica de la comedia,

a pesar de que ocupan mucho espacio (107 versos). Pero el cambio estructural más importante que introduce concierne a la división del texto escenificado en *dos* actos en vez de los tres canónicos. Cada acto nuevo se divide en escenas largas: seis en el primero y ocho en el segundo. Una observación: mientras que se admiten para la representación de una ópera dos descansos largos, se supone que la división en dos actos elegida por el adaptador se amolda a la necesidad de un solo intermedio entre dos bloques homogéneos de escenas. En este caso, son exigencias ajenas a la intriga, impuestas por la organización material de la representación en un teatro, las que le dictan al adaptador ciertas modificaciones. El corte se introduce en el acto segundo del texto original, en la línea que separa el momento en que Teodora determina escribir un papel a Riselo para que le avise a Lisardo que Prudencio se prepara a casar a Belisa con Otavio, y la salida al escenario de Lisardo y Riselo. Por primera vez en la comedia Riselo se rebela contra Lisardo: «servir a Teodora sin mi gusto, | por el vuestro, Lisardo, fuera justo; | pero verme olvidado de Marcela, | celoso de Florencio y desdeñado, | no lo puedo sufrir» (vv. 1509-1513). Con respecto a la economía del espectáculo, al desarrollo de la función y también a la configuración de la obra original, no me parece violenta la nueva división.

La lengua de la adaptación difiere realmente poco de la del texto de Lope y son aceptables ‘actualizaciones’ como *bruja* en vez de *Circe*, *quemarme* en vez de *podrirme*, *tapiz* en vez de *telliz* o *ataque mortal* en vez de *gota coral*. Falta espacio para comentar los tizeretazos de Antonio Andrés Lapeña, consultados todos con el director, José Luis Castro, para superar las dificultades de la puesta en escena. Son los tradicionales: suprimir repeticiones, acortar episodios, ‘peinar’ largas tiradas, «buscar la mayor claridad en la exposición [...] y todo ello como excusa para que el entorno de Madrid se convierta en el centro de la comedia» (en Vega 1995, 8). Obviamente, el texto de la adaptación mantiene la variación métrica.

#### 4 La cuestión de la métrica: un imperativo editorial (en parte) desatendido

Precisamente, de lo que trato aquí es de un problema singular que hemos tenido, Patrice Bonhomme y yo, por descuido nuestro, con las ediciones Gallimard, y de la solución que se nos ocurrió darle al desacuerdo. Al emprender y preparar el trabajo de traducción, Patrice Bonhomme y yo acordamos respetar la variación métrica: hexasílabos, heptasílabos u octosílabos franceses en vez de los españoles; en vez del endecasílabo, el decasílabo francés, de ritmo ternario, 4-7-10, o binario: 4-6 o 6-4 y el socorrido pero menos fluido alejandrino francés (6-6), dependiendo la elección de la prosodia y la extensión de las palabras. Aquello a que determinamos no atarnos fue a la rima con-

sonante, que nos hubiera obligado a torcer demasiado sea la sintaxis sea el mismo léxico. Cuando se presentaban de modo espontáneo y natural rimas asonantes o consonantes, las acogíamos con gusto.

Al terminar la traducción la mandamos a La Pléiade. A los pocos días nos la devolvieron diciéndonos que no habíamos respetado las normas de la colección: solo se aceptaban traducciones en prosa. De hecho, no nos habíamos preocupado en absoluto por las normas. Nos percatamos entonces de que, en el «Avant-propos» del *Théâtre espagnol du XVIIe siècle, I*, escribe Robert Marrast (1994, xiv), director del volumen: «Era inconcebible restituir en metros franceses comedias caracterizadas por una sutil polimetría. Dos excepciones a esta regla: se traducen en verso los fragmentos cantados, así como – a costa de inevitables rípios – los monólogos en forma de soneto, cuya traducción literal en prosa se da en nota» (trad. de la Autora).

Discrepo de Marrast en lo de traducción *literal* de una comedia métrica en prosa, ya que la forma del discurso no puede ser ajena al 'sentido literal' de un texto, entendido incluso en su significado más estrecho: una versión considerada como idealmente literal debería respetar la variación métrica es decir, en primer lugar, el diseño tipográfico de la comedia. En el volumen consagrado al teatro del siglo XVI, insistía Marrast (1983, xiv), aunque afortunadamente lo quitó en los dos volúmenes dedicados al teatro del siglo XVII: «El genio y la métrica de las dos lenguas difieren demasiado para que tal empresa logre reflejar fielmente la obra original». Sigo pensando, al contrario, que la traducción en metros franceses hubiera preservado al menos ese diseño o esa traza del texto español. No nos acercamos del mismo modo a los rectángulos de las páginas en prosa que a las figuras variables, sea algo compactas, sea alargadas, de los diálogos en verso, ni los leemos con el mismo ritmo. La forma en verso no puede sino condicionar, estemos conscientes o no de ello, la lectura. En las recomendaciones de La Pléiade, si bien quedan a salvo sonetos y canciones, esa excepción no tiene en cuenta que todos, absolutamente todos los diálogos del teatro barroco se amoldan a tipos de estrofas: romances, romancillos, redondillas, quintillas, octavas, décimas, tercetos, sonetos, etc. Sin hablar de la bien conocida función semántica, estructural y caracterizadora, de las estrofas y de su variación.

Frente a tal rechazo y ya enterados de las exigencias de la colección, fuerza nos fue volver a reelaborar toda la traducción. Sin embargo, decidimos mantener lo más posible nuestra transposición métrica – por imperfecta que fuera, nos parecía más fiel al original que la ancha y holgada prosa – usando de una treta tipográfica. En vez de fragmentar el texto en versos, acordamos colocar los versos uno detrás del otro, de modo que ocuparan las líneas tipográficas como si fueran renglones de un texto en prosa. El paso del metro a la disposición prosaica nos llevó a veces a ampliar la brevedad métrica, añadiendo una que otra palabra o modificando la sintaxis.

Una de las correctoras de las pruebas, dotada de un finísimo oído mental y musical, nos escribió que nuestra versión en prosa tenía un ritmo extraño, a no ser que restituyera el ritmo de los metros españoles... Y aceptó nuestra «prosimétrica» traducción. Nos sentimos aliviados por ese juicio, tan clarividente. Pero si quiero ser completamente sincera, debo reconocer que la soltura y el espacio más amplio que ofrece la prosa nos permitió ocultar metros incorrectos o torpes. En cambio, nos llevó también a sobrecargar a veces la traducción, quitándole vivacidad y brío.

Si se escenificara y representara nuestra traducción de *El acero*, lo primero que cambiaría en el texto-meta sería la forma del discurso: trataría de volver a una traducción métrica mejorada. En cuanto a la elaboración de un texto 'espectacular', destinado a la puesta en escena, mi experiencia es nula. Afortunadamente, me libra de arriesgarme a practicar ese ejercicio difícil la existencia de la adaptación de Antonio Andrés Lapeña, ya evocada, que a cambio de algunas inevitables modificaciones bien se podría pasar, en verso, al francés.

## **5 Del texto (cuestiones ecdóticas y lingüísticas) a su traducción (adaptar/mantener, corregir)**

La participación en el volumen dedicado al teatro barroco de La Pléiade no solo suponía la traducción de una o varias comedias sino también una edición de las mismas y la redacción de «Notices, notes bibliographiques, notes et variantes»: presentación y análisis de cada comedia, bibliografía que diera cuenta de las ediciones, estudios y traducciones al francés de cada pieza y aparato de variantes y notas, tanto ecdóticas como lingüísticas, textuales, históricas, literarias, eruditas (ver Vega 1994b, 1394-432), a las que remito globalmente por no repetirlas. Nuestra edición subsana errores de puntuación y deturpaciones de palabras así como varias atribuciones equivocadas de réplicas. En cuanto a las notas y a pesar de no compartir el juicio de Marrast acerca de si se puede o no mantener la forma métrica de los diálogos, quiero repetir aquí mi profundo agradecimiento y respeto por el cuidado con que las leyó, revisó y, cuando le pareció oportuno, enmendó y enriqueció, dejándome en cambio totalmente libre de presentar e interpretar la comedia.

A los seis años de publicarse nuestro trabajo en el volumen de Gallimard, Clásicos Castalia publica en 2000 la espléndida edición del malogrado Stefano Arata que nos hace el honor de acercarse a él rindiéndole un generoso homenaje y rectificando algunos errores, sin dejar de comentar los fragmentos de difícil comprensión que señalaríamos y a los que aporta luminosas soluciones cuando no confiesa que tampoco él da con el sentido.

## 5.1 Un ejemplo de confusión paleográfica

En el parlamento de Florencio (rival de Riselo) a Marcela (I, vv. 587-588), una confusión paleográfica (Arata en Vega 2000, 126-7, nota 588) entre las preposiciones *a* y *de* tiene consecuencias en el sentido, dando lugar a dos lecciones opuestas pero que se pueden justificar alegándose en cada caso argumentos a favor de la verosimilitud de una y otra opción. Florencio, ansioso de seducir a Marcela, le revela que Riselo tiene algo que ver con Teodora, la dueñesca tía de Belisa: «Mas no sé si la anafaya [...] tiene desta noble dueña | los pensamientos a raya | porque la veo mirar | **a/de** Riselo atentamente | como a hurto de la gente, | ya al salir y ya al entrar».

Los testimonios antiguos proponen «de Riselo», lectura que adopté, mientras que Hartzenbusch lee «a Riselo», y lo sigue Arata. Le parece poco lógica la lectura con «de» y de sintaxis algo dudosa, pero su explicación es pura hipótesis (nota 588): le parece difícil imaginar que Riselo se hubiese fijado en tan poco atractiva señora, mientras que juzga verosímil que Teodora ya llevase tiempo mirándole. Último argumento: «Además, el sujeto de toda la descripción de Florencio es claramente Teodora, y no Riselo» (nota 588). Yo apoyaría la elección de Arata alegando que el hecho de mirar a Riselo se deriva de los pensamientos poco honestos de Teodora.

A favor de la lectura «la veo mirar | de Riselo»: no hay ningún indicio en el primer encuentro, a la salida de la iglesia, de que Teodora se haya fijado en la presencia de Riselo, mientras que él, en cambio, le pregunta a Lisardo quién es la «arpía» que a Belisa «la convierete» (vv. 86-87); le entusiasma a Riselo (vv. 200-204) la treta imaginada por Belisa en los encantadores tercetos encadenados de su billete: «llévate al lado algún discreto amigo | y dile que con ella finja amores» (vv. 193-194). Además, Florencio quiere que sepa Marcela «a quien tiene amor | Riselo» (vv. 549-550), no Teodora y hasta le enseña la calle, rondada por Riselo, donde vive la tía: «Bien sé yo | que le hallarás por allí» (v. 626).

## 5.2 Algunas peculiaridades lingüísticas

Un primer problema, común a todas las obras del Siglo de Oro, y sin solución, es el de la variación de los tratamientos y fórmulas de cortesía, más compleja en español que en francés. Un ejemplo: no existe en francés ningún equivalente de la tercera persona alocutiva *él/ella*, o de la tercera persona sin pronombre explícito, ya que los pronombres *lui/elle*, incluso cuando se usan para dirigirse a alguien (en ocasiones limitadas), mantienen su papel delocutivo. En *El acero* se da el alocutivo *él/ella* (o la tercera persona sin tratamiento) en los diálogos paródicos entre criados y criadas (I, vv. 988-992, Leo-

nor/Beltrán) o en encuentros en que galanes y damas se piden celos. En varias escenas de *El acero* (I, vv. 1607-1610, II, vv. 1759-1766, III, vv. 2510-2529) Marcela pasa del *tú* o del *vos* (con los que suele tratar a Riselo) a la tercera persona, variación que el francés solo puede restituir con la alternancia *tu/vous*. Siendo esta variación la habitual entre amantes, lo que se pierde en la traducción francesa de *él/ella* es la insolencia del tratamiento asociado al furor de los celos (Ly 1977). En la primera salida de los amantes al Prado (I, vv. 924-981), el tratamiento de tercera persona acentúa el carácter burlesco del enamoramiento de Teodora. No tiene equivalente francés la sutilísima variación de las fórmulas con que se saludan Riselo y Teodora: un *vuestra merced* cortés por parte del galán, un *vuesa merced* algo alterado y más agresivo en la respuesta de la dueña. En una perspectiva más general, destaca el porcentaje elevado que alcanza este alocutivo, un 9,3%, con respecto a *La discreta enamorada*, un 1,8%, o a *La dama Boba*, un 2,5%. En cuanto a la historia del sistema español de tratamientos, *El acero de Madrid* ofrece datos de interés. En varios diálogos entre Belisa y su insoportable tía, la joven la trata de *su merced* o peor, de *vusted*, penúltimo avatar de la forma *vuestra merced* en el proceso evolutivo que la lleva a transformarse en *usted* (Ly 1981, 50-61).

Otro problema, léxico, concierne a las palabras claves de la comedia: *opilación* y *acero*. *Opilación* y *opilada* y sus equivalentes franceses *opilation* y *opilée* son palabras que hoy en día casi nadie usa, y hace treinta años parecían tan anticuadas y extrañas como hoy. A eso se junta el que los diccionarios franceses, antiguos y actuales, hasta donde yo sepa, si bien definen la palabra como obstrucción de las vías naturales y de los humores, nunca relacionan la palabra con ninguna costumbre que pueda recordar la de comer barro ni con ningún remedio que tenga que ver con el agua acerada. Littré da para la enfermedad llamada «chlorose», ‘clorosis’, propia de las jóvenes que sufrían amenorrea, detalles relativos a la excesiva palidez de su cara, sin más. La farsa de Molière, *Le médecin volant* (1645), la que más parecido tiene con *El acero* (parecido limitado sin embargo a la sola invención, por el galán Valère, de la treta del lacayo convertido en médico), nunca nombra la enfermedad fingida de Lucile sino con el término general de *maladie*, designándola a ella solo como *malade*. El público francés de hoy se encuentra, pues, frente a una palabra desconocida, extraña y más aún, frente a una costumbre rara, exótica, señalada brevemente a Otavio por Prudencio y comentada por Belisa (I, vv. 299-302). Sin embargo, optamos por mantenerla: «P: Belisa, pour avoir consommé de cette argile du Portugal ...// B [, à part]: Il parle juste, en vérité; amour aussi est portugais; il a causé l’opilation. // P: Je soupçonne une opilation». Desde un principio se repite la palabra y, precisamente por ser opaca y extraña y por repetirse de modo casi mecánico, debería de surtir el efecto deseado:

la risa del público. La aparición, poco después, en boca del fingido médico, de sus antónimos *desopilar*, *desopilado*, *desopilada*, más conocidos, si no disipa la oscuridad referencial, supone la comicidad y condiciona la recepción.

En cuanto a *acero* (palabra *comodín* para Arata), remite al metal, la espada, la fortaleza, y en la comedia al *agua acerada*, en la que se echaba un hierro ardiente para curar a las niñas *opiladas*, enfermas de clorosis, anemia y amenorrea a fuerza de comer barro. Se la tomaban muy temprano para luego dar un largo paseo, *pasear el acero*, antes de que saliera el sol, permitiendo esos paseos encuentros amorosos que convertían la opilación en embarazo, como en la canción del acto segundo. Se repite tanto que, además de *comodín*, funciona como cifra críptica, erótica y cómica usada por los protagonistas de la estratagema de la falsa enfermedad. El equivalente francés más adaptado, aunque no cubre todas las significaciones de *acero*, es *le fer* (*hierro*) o *acier* si se trata del metal o de la fortaleza. *Fer* tiene tres derivados *ferrement* (acción de *herrar*) y los verbos *ferrer* y *enferrer* (*herrar*), que, fuera de su sentido corriente, tienen un sentido marcadamente erótico en el siglo XVI (*ferrement* designa el *pene*, y *ferrer/enferrer* es *copular*). En cuanto a *acero* o *agua acerada*, existía un término específico de la farmacología, presente en Littré, *chalybé*, e aplicado al vino o al agua que contenían acero o hierro, pero obviamente inservible en una traducción. Procedía pues conservar el título francés elegido por Eugène Baret (1870, 93-175): *L'eau ferrée de Madrid* (no 'ferruginosa' como creyeron algunos, sino *acerada*).

La extensión de la *opilación* a otros personajes así como el proceso de erotización del léxico médico, remotiva el valor erótico del *jarabe* por ejemplo o del *pico de oro* así como el de los verbos *ver* y *hablar*, tanto en español como en francés (Guiraud [1978, 1984] 1993). Valga como ejemplo que, además, me permite proponer una enmienda, un corto fragmento de la primera escena del Prado (I, vv. 899-900) al que precede un intercambio entre Belisa y Teodora sobre el tema de «*ver* gente y *hablar* gente, | y *andar* con gente» (Belisa, vv. 765-766). Ya repuesta la dama, gracias a Lisardo, de su fingido desmayo, exclama: «¡Qué dulce consolación!», «*Quel délicieux réconfort!*». Sigue un brevísimo intercambio entre Riselo y Teodora: «Riselo. ¿Habló? -Teodora: Sí, después de hablada», con un participio pasado que no tiene, sintácticamente hablando, equivalente en francés y un juego con el sentido erótico de *hablada*, reforzado por la forma del participio. La traducción «-Elle a parlé ? / -Oui, après qu'il lui a parlé», muy decente, no da cuenta del doble sentido. Ahora bien, cuando Chateaubriand traduce al francés el poema de Milton, *Paradise Lost*, señala en sus «*Remarques à propos de la traduction de Milton*» (Berman 1999, 97-114): «*J'ai calqué le poème de Milton à la vitre: je n'ai pas craint de changer le régime des verbes*



lorsqu'en restant plus français, j'aurais fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie [...]» y da el ejemplo del verbo 'emanar' que no es verbo activo ni transitivo en francés: «un firmament n'émane pas de la lumière, la lumière émane d'un firmament; mais traduisez ainsi, que devient l'image?». Lo que hoy me parece imprescindible en la traducción de «después de hablada» es prestarle a la fórmula francesa la densidad, la concisión y la malicia de la construcción española. Siguiendo a Chateaubriand, bastaría con cambiar el régimen de *parler à*, intransitivo y sin participio pasado pasivo, con el riesgo evidente de incumplir la sintaxis correcta: «-Elle a parlé? / -Oui, après qu'il l'a parlée». El empleo, rayano en incorrección, de *il l'a parlée* en vez de *il lui a parlé*, tal vez tenga la ventaja de llamar la atención del lector, ya avisado, sobre la 'conversación' de los cuerpos en la que cada uno de los amantes 'habla' y 'es hablado'. En resumidas cuentas, si tuviera que revisar la traducción, me ceñiría más estrechamente a la configuración literal del texto de Lope hasta lograr un calco aceptable en francés, más fiel al brío, al ritmo, a la concisión y a la naturalidad de su lenguaje dramático.

## 6 Conclusión en forma de homenaje

Esta experiencia traductora se vincula a una época de mi vida de hispanista en que trabajaba sobre varias comedias de Lope o de Tirso y, por otra parte preparaba, también para La Pléiade, la antología bilingüe de la poesía española. Pero se vincula también a una relación de amistad excepcional que iluminó mi vida, no solo profesional sino personal.

Patrice Bonhomme, que había sido mi estudiante de *Agrégation*, mi doctorando con una tesis sobre *La Poétique du vers*. «*Aire nuestro*» de Jorge Guillén, defendida en 1990, y daba clases en las llamadas *Classes préparatoires aux concours des Grandes Écoles*, era un amigo muy entrañable, el mejor y más fiel que he tenido jamás, y un excelente conocedor de la poesía y la métrica tanto española como francesa. Desgraciadamente, murió prematuramente en 1993, sin ver publicado el volumen en el que figura *El acero*. Me emociona recordar cómo trabajamos juntos y me alegra poder rendirle homenaje hoy, a los 27 años de su desaparición.

## Bibliografía

- Baret, E. (1870). *Œuvres dramatiques de Lope de Vega*. T. 2, *Comédies*. Paris: Hachette; BNF.
- Berman, A. (1999). *La Traduction ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- Couderc, C. (2007). *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*. Paris: PUF.
- García Lorenzo, L. (2003). «*El acero de Madrid*: de las puestas en escena a la edición de Arata», en «*Estaba el jardín en flor ...: Homenaje a Stefano Arata*», *Criticón*, 87-88-89, 325-32. [https://cvc.cervantes.es/Literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089\\_331.pdf](https://cvc.cervantes.es/Literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_331.pdf).
- Guiraud, P. [1978, 1984] (1993). *Dictionnaire érotique*. Paris: Éditions Payot et Rivages.
- Ly, N. (1977). «Valeur et fonction de la troisième personne d'adresse dans la *comedia* de Lope de Vega *El acero de Madrid*». *Bulletin hispanique*, LXXIX, 301-28.
- Ly, N. (1981). *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- Ly, N. (1995). «La poética de la *Bobería* en la *Comedia* de Lope de Vega. Análisis de la literalidad de *La Dama boba*». Canavaggio, J. (ed.), *La Comedia*. Madrid: Casa de Velázquez, 321-47.
- Marrast, R. (dir.) (1983). *Théâtre espagnol du XVIe siècle*. Introduction générale par J. Canavaggio. Textes présentés, traduits et annotés par J. Canavaggio, F. Delay, J.-L. Fleckniakoska et al. Paris: Gallimard. Bibliothèque de La Pléiade.
- Marrast, R. (dir.) (1994). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle I*. Introduction générale par J. Canavaggio. Textes présentés, traduits et annotés par É. Arnaud, P. Blasco, P. Bonhomme et al. Paris: Gallimard. Bibliothèque de La Pléiade.
- Marrast, R. (dir.) (1999). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle II*. Introduction de J. Canavaggio. Textes présentés, traduits et annotés par P. Alzieu, E. Arnaud, L. Barbe et al. Paris: Gallimard. Bibliothèque de La Pléiade.
- Oleza, J. (1995). «El nacimiento de la *comedia*: estado de la cuestión». Canavaggio, J. (ed.), *La Comedia*. Madrid: Casa de Velázquez, 181-226.
- Serralta, F.; Vitse, M. (1971). Compte rendu de Lope de Vega, *El acero de Madrid* (1971). *Caravelle*, 17, 261-6.
- Vega, L. de (1971). *El acero de Madrid*. Texte établi avec une introduction et des notes par A. Bergounoux, J. Lemartinel et G. Zonana. Paris: Éditions Klincksieck.
- Vega, L. de (1980). *La Dorotea*. Ed. de E.S. Morby. Madrid: Castalia. Clásicos Castalia 102.
- Vega, L. de (1992). *Le nouveau monde découvert par Christophe Colomb*. Trad. de S. Estorach et M. Lequenne. Paris: La Différence.
- Vega, L. de (1994a). «*Le chien du jardinier*». Trad. par F. Serralta. Marrast, R. (dir.), *Théâtre espagnol du XVIIe siècle I*, 437-511; Notices et notes par F. Serralta, 1482-506.
- Vega, L. de (1994b). «*L'eau ferrée de Madrid*». Trad. par N. Ly et P. Bonhomme. Marrast, R. (dir.), *Théâtre espagnol du XVIIe siècle I*, 151-220; Notice et Notes par N. Ly, 1394-432.
- Vega, L. de (1995). *El acero de Madrid*. Adaptación de A.A. Lapeña. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico; Ministerio de Cultura. Colección Textos de Teatro Clásico 16.
- Vega, L. de (2000). *El acero de Madrid*. Ed. de S. Arata. Madrid: Castalia.

- Vega, L. de (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. de E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- Vega Carpio, L. de (2010). *Les coups d'éclat de Belisa (Las bizzarías de Belisa)*. Introduction, édition, trad. et notes de N. Peyrebonne. Scène européenne. Traductions introuvables. <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/traductions/belisa>.
- Vega, L. de (2015). *La discrète amoureuse*. Trad. de B. Penamaria, adaptation de J. Heynemann et B. Penamaria. Paris: Les Cygnes.
- Vega, L. de (2019). *La dama boba, ou celle qu'on trouvait idiote*. Trad. de B. Penamaria, adaptation de J. Heynemann et B. Penamaria. Paris: Les Cygnes.
- Vega, L. de (2020). *El acero de Madrid*. Ed. de J. González Barrera. Madrid: Cátedra.

