

## Versión e interpretación en la escena francesa renacentista\*

Caridad Martínez

Conocido es el carácter compuesto del teatro, que distingue los textos dramáticos de otros géneros literarios por su dependencia de múltiples elementos extralingüísticos; ello hace que, en relación con él, el concepto de traducción sólo tenga sentido por extensión o metafóricamente. Quiero recordar también sucintamente que el llamado Renacimiento constituye un momento especial, por el cruce de tradiciones en lo que se ha considerado como una «revolución cultural». Ese momento se caracteriza, en lo que nos interesa aquí, por los incipientes conceptos de autoría y originalidad, por la precaria aunque creciente edición, y por la poética de la imitación. Todo lo cual dibuja en la escena francesa renacentista, dominada a la vez por la influencia de los modernos italianos y de la antigüedad clásica, un panorama en el que son difusas las fronteras entre lo viejo y lo nuevo, y es difícil distinguir la creación de la versión y la reinterpretación (por no hablar de la polémica sobre qué obras eran destinadas a ser leídas y cuáles a ser representadas). La diferente naturaleza de estas cuestiones en los bloques constituidos por el teatro cómico y el trágico, nos servirá para articular las consideraciones que siguen.

### Traducción y originalidad

En nuestro uso, son éstos dos conceptos interrelacionados, bien sea al hacer clasificaciones,<sup>1</sup> bien para, comparando texto de partida y de llegada, llegar a conclusiones sobre la originalidad relativa del segundo y los méritos de ambos. La operación de traducir implica siempre una interpretación, pero el cotejo no sólo sirve para calibrar su pertinencia o producir una nueva interpretación, sino que revela a veces lecturas coyunturales, más o menos parciales o deformantes. Podrían citarse como ejemplo la traducción de la *Sofonisba* del Trissino por Mellin de Saint-Gelais representada en Blois

\* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PB91-0240, financiado por la DGICYT (Ministerio de Educación y Ciencia).

1. Véase por ejemplo Raymond Lebègue, *Le théâtre comique en France, de Pathelin à Mélière*, París, Hatier, 1977, pp. 185-187.

ante la Corte en 1553 (en la que pueden verse las huellas de la tijera),<sup>2</sup> o la doble versión de *I tre tiranni* de Agostino Ricchi: pro-francesa al tiempo que pro-turca la una, destinada a ser representada en París ante Francisco I, y pro-española la otra, que fue representada en Bolonia en 1533 ante el emperador y el papa.<sup>3</sup>

La distinción entre obra original y traducción, aunque precaria, parece inocente cuando sólo se trata de establecer una clasificación provisional, pues siempre se puede pasar una obra de una categoría a otra, a tenor de los nuevos descubrimientos. Pero lo cierto es que incita a erigir dato tan frágil en criterio de valor, y el lógico margen de error en tal terreno corre el riesgo de volverse contra la credibilidad de la crítica. Balmas en 1985 llamaba la atención sobre los factores que han presidido al reconocimiento de ciertas obras y a la relativa inflación de sus análisis y comentarios (en círculo vicioso). Refiriéndose concretamente al caso de *Les Contents* de Odet de Turnèbe, su trabajo no sólo abundaba en el refrendo de sus méritos, sino que añadía otros, si se quiere mucho más modernos y sutiles, desde su propia perspectiva.<sup>4</sup> Algunos años después quedaba demostrado que *Les Contents* eran también una versión, cuya inmediata referencia puede verse, no en las más o menos difusos ecos (incluido el título, *I contenti* del Parabosco) que se le habían señalado, sino en una obra concreta, *L'Alessandro*, de 1543, de Alessandro Piccolomini.<sup>5</sup> Lo cual nada resta, sin embargo, al valor intrínseco de la obra ni a la pertinencia de los análisis que de ella se habían hecho. Pues lo cierto es que, en lo referente al teatro renacentista, resulta difícil obrar, no ya con justicia sino ni siquiera con conocimiento de causa, en la cuestión de la originalidad. Menos aún si se tiene en cuenta que tal criterio no debería reducirse al texto: la importancia de algunas versiones radica, no tanto (por no decir mucho menos), en haber imitado el argumento o las palabras, como en haber captado y transmitido una lección de juego escé-

2. Mellin de Saint-Gelais, que ya tenía 65 años (poco después murió), despachó su tarea en cuatro días, y pidió ayuda a Amyot, que tradujo las veinte últimas páginas (véase R. Lebègue, «Sophonisbe au château de Blois» en *Études sur le théâtre français*, París, Nizet, 1977, vol. I, pp. 160-165).

3. Véase Michel Plaisance, «La version pro-française de *I tre tiranni* d'Agostino Ricchi» en *La circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, París, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1992, pp. 247-257. El texto de *I tre tiranni* figura en Ireneo Sanesi (ed.), *Commedie del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1912, t. I, pp. 163-309.

4. Véase Enea Balmas, «À propos des *Contents* de Turnèbe» en *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, Florencia, Olschki, 1985, pp. 131-140.

5. Véase Bianca Concolino Mancini, «*Les Contents* d'Odet de Turnèbe et la tradition comique siennoise» en *La circulation*, op. cit., pp. 189-197.

nico que haya sido de importancia para el futuro de la escena. La escena francesa debe mucho en este terreno a la italiana. Como también la española.<sup>6</sup>

### El teatro cómico

A diferencia de lo que ocurre con la tragedia, los textos cómicos que llegan a nuestras manos no siempre declaran sus fuentes. A veces por indiferencia, ya que, en la vida del teatro, ello no tiene excesiva importancia. También cabe suponer que a veces se la pase por alto, prefiriendo adornarse con plumas de ganso a proclamar una filiación que no siempre habría de reportar un título de gloria. Pero, por otra parte, la insistencia en la novedad hace pensar en un lugar común propio del género:

Nuovo è il poeta, e nuova la commedia che egli ha composto, da nessuno mai prima udita o scritta. [...] Ritieni infatti che sia meglio inventare, che rifriggere roba d'altri; e se anche sia più difficile, crede tuttavia che gli verrà maggior gloria, se userà il cervello piuttosto che quello degli altri, come capita a quelli che traducono in latino le commedie greche, quasi che gli italiani fossero privi di ingegno o non fossero in grado di scrivere nuove commedie.<sup>7</sup>

Las raíces tradicionales del teatro cómico se mezclan con las modernas, muchas veces anónimas o colectivas (piénsese en las producciones de las corporaciones y academias vénéta o sienesas), en las que pervive la tradición greco-latina, con una temática y recursos satírico-cómicos perennes. La *commedia sostenuta*, la comedia regular y erudita, se cruza así en su camino con tradiciones más populares, en un proceso que pertenece a la naturaleza misma del género. El término «cómico» evoca a un tiempo el teatro tal como es en realidad, en su realización concreta, y la vida común y corriente

6. Véase, por ejemplo, P. L. Crovetto, «Limiti di compatibilità ideologica in un caso di traduzione: da *Gli Ingannati* degli Accademici senesi a *Los engañados* de Lope de Rueda» en *Studi in ricordo di Guido Favati*, Génova, Tilgher, 1975, pp. 41-70. Para la dimensión cortesana del teatro en Italia y España, véase *La fête et l'écriture: théâtre de Cour, Cour-théâtre, en Espagne et en Italie. 1450-1530*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1987.

7. *Eteria*, prólogo, cit. por Luigia Zilli, «La commedia *Gli Ingannati* e la sua traduzione francese: due comicità a confronto» en *Commedia e comicità nel Cinquecento francese e europeo*, Florencia, Olschki, 1983, pp. 31-51.

cuyos personajes y situaciones evoca. Los autores de comedias reivindicaban incluso a veces la historicidad de sus argumentos, afirmando por ejemplo que la suya es «une histoire vraye [...] avenue de nostre temps».<sup>8</sup> Lo cual, aunque pueda responder a un tópico, no es menos revelador de lo que se espera de una comedia. La servidumbre al público y a la performance, por una parte, y la intención realista, por otra, determina la reaparición de tipos y situaciones (pues en la vida nada hay nuevo bajo el sol), pero también, paradójicamente, la necesidad constante de su puesta al día, ya que las circunstancias varían sin cesar. Los cambios en la onomástica y la toponimia, la adaptación del vestuario y las alusiones a la más inmediata actualidad, y en definitiva la sujeción a las variaciones históricas, caracterizan las sucesivas y diversas interpretaciones. Con razón se ha dicho, con frase feliz, que «la comedia es la tragedia más el tiempo».<sup>9</sup> Si algún interés extra-dramático quiere buscársele a este teatro, es sin duda el sociológico. Y, en consecuencia, el lingüístico. Por eso no podía escapar a los objetivos de la Pléiade, y así lo manifestaba Baïf al presentar su propia interpretación del *Soldado fanfarrón* de Plauto, *Le Brave*, en 1567.<sup>10</sup> Y si esto era así tratándose de la traducción de un clásico, piénsese en el valor de las obras de un Larivey, del que tan buen lector sería Molière, cuyos puntos de partida son modernos: así por ejemplo, *Les Esprits*, 1579 (su más famosa comedia, que Albert Camus adaptó en 1940), imita concretamente, como el mismo autor dice,<sup>11</sup> el *Aridosio* de Lorenzino de' Medici (aquel extraordinario Lorenzaccio que había protagonizado en 1537 un crimen político de gran resonancia en su tiempo que Margarita de Navarra noveló en su cuento XII, el cual fue asesinado en Venecia y cuya leyenda culminaría en el drama de Musset, pero que Larivey confunde con Lorenzo el Magnífico), representada en Florencia en 1536 y publicada en Venecia, y que nos remite a su vez a la

8. Así el anónimo autor de *Les Néapolitaines*, publicada en París en 1584, que se esconde bajo el seudónimo de Tierri de Timofile: véase «Le Prologue ou avant-jeu» en Enea Balmas (ed.), *Comédies du XVI<sup>e</sup> siècle*, París-Milán, Nizet-Viscontea, 1967, p. 183. El contexto incide en la paradoja de la ficción.

9. La cita el personaje del pariente productor y triunfador del protagonista (éste, claro, el propio autor), en el film de Woody Allen *Delitos y faltas*.

10. Véase Luigia Zilli, «Lodovico Dolce e Jean-Antoine de Baïf interpreti del *Miles gloriosus*» en *Saggi*, op. cit., pp. 103-129. Sobre el tipo del «bravo», véase también Françoise Decroisette, «Les traductions françaises des *Bravure del Capitan Spavento* de Giovan Francesco Andreini» en *La circulation*, op. cit., pp. 199-214. Para otros tipos, véase por ejemplo Mazouer, *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux*, París, Klincksieck, 1979.

11. *Les Esprits*. Ed. de Madeleine Lazard y M. J. Freeman, Ginebra, Droz, 1987 («T.L.F.»).

*Mostellaria* de Plauto y a los *Adelfi* de Terencio.<sup>12</sup> En cuanto a *Le Laquais* (publicada también en 1579), es traducción de *Il ragazzo* del Dolce, publicado en 1541.<sup>13</sup> Pues bien, ciertos rasgos lingüísticos de sus traducciones, bastan a modificar la sustancia del mensaje.<sup>14</sup>

### La tragedia

Ni el lenguaje ni el atrezzo de la tragedia responden a ese propósito de inmediatez de la comedia. A diferencia de ésta, que, desdénando la utilidad mnemotécnica del verso, pronto reivindicó la prosa por mor de la verosimilitud, la tragedia conservó la versificación, aunque la profusión rítmica fue poco a poco cediendo el paso al alejandrino, que caracterizará la escena clásica. No se ha impuesto completamente todavía la adopción de un vestuario a la antigua, pero lo cierto es que las extraordinarias historias y graves problemas que plantean, se mantienen en una atemporalidad que contrasta con la comedia, y que tales ropajes contribuyen ya a garantizar.<sup>15</sup>

Las fuentes de la tragedia son patentes no sólo por el respeto de la topografía y la onomástica, que podrían remitir a una tradición mítica viva, sino por una transmisión textual proclamada con orgullo, y en la que a la pasión humanista por los clásicos tampoco le faltó el estímulo de los modernos italianos (el Dolce o el Trissino están sin duda en la base de las *Sofonisbas* o *Marianas* de la escena francesa, por citar brevemente algún ejemplo). Cuando son varias las fuentes puestas a contribución, la retórica

12. *L'Aridosia. Commedia di Lorenzino de' Medici esemplata sulle antiche rarissime stampe con in fine l'apologia ch'egli scrisse di sè medesimo per aver ucciso Alessandro de' Medici duca di Firenze*, Trieste, Dalla sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1858. Una edición más moderna de la comedia puede verse en *Commedie del Cinquecento*. Ed. de Aldo Borlenghi, Milán, Rizzoli, 1959, vol. I.

13. *Le Laquais*. Ed. de M. Lazard y L. Zilli, París, Nizet, 1987 («STFM»). El texto de *Il ragazzo* del Dolce puede verse en Ireneo Sanesi (ed.), *Commedie, op. cit.*, t. II.

14. Véase Anna Maria Raugei, «Un esempio di comicità verbale: il jargon pedantesco nelle commedie di Pierre Larivey» en *Saggi, op. cit.*, pp. 141-166, cuyo objetivo queda desbordado por tal constatación: «Con l'ultimo rilievo ci si sposta però su un diverso piano, quello relativo agli interventi che modificano la sostanza del messaggio, estraneo dunque per quanto seducente possa apparirne l'approfondimento- dall' assunto iniziale della nostra analisi: eppure anche attraverso le sole risultanze d'ordine specificamente tecnico-lingüístico è dato cogliere alcune delle linee di forza che hanno sotteso il più vasto processo di francesizzazione degli originali» (p. 164).

15. Véanse algunos datos sobre la presencia de tal vestuario y su coincidencia con el moderno, en franco anacronismo, respecto de la *Antigone* de Garnier, en Raymond Lebègue, «Sophonisbe», *op. cit.*, p. 160.

habla de «contaminatio». Así, en la tragedia, la comparación es posible, y aunque más o menos laboriosa, abocará a una correcta depuración de responsabilidades. Es lo que hace Lucien Pinvert, por ejemplo, en sus notas a la *Antigone* de Garnier, sobre la que luego volveré, observando los lugares en que el autor se aparta de las fuentes confesadas y añadiendo algunas referencias adicionales. Pero el resultado de la *contaminatio* es, dicho sea con todos los respetos, una versión o adaptación. La historia de la literatura no les ha regateado por ello un puesto en la creación original. Y con justicia, pues la habilidad de su autor para combinar los *disjecta membra* de la tradición, y sus dotes para suscitar resonancias en la sensibilidad contemporánea, deslizaron sutilmente elementos nuevos, que revitalizaron el mito.

Y aquí convendría, para mi propósito, precisar este término. Entiendo por mito la formulación, mediante una historia, de un aspecto de la realidad (ya sea ésta material y concreta, o moral o filosófica), difícilmente explicable de otro modo, o que en cualquier caso queda perfectamente ilustrado con un cuento, una ficción poética (de ahí su acepción común de 'mentira', cuando tantas veces evoca una profunda verdad). Tal formulación narrativa nada tiene de irracional, si no es por oposición a una argumentación razonada y científica, que efectivamente poco o nada tiene que ver con ella. Es término griego que pertenece al campo del lenguaje, de la palabra. Como el latino «fabula», que también designa estas historias míticas, y que se usa en la tradición textual para designar las obras de los grandes trágicos que las dramatizaron.<sup>16</sup> Pues bien, son éstas y cada una de las versiones de todo género que las han utilizado como tema, quienes las han consagrado precisamente como mitos, cuya esencia habría que abstraer de sus sucesivas interpretaciones. En el teatro parece hallarse en su medio natural, pues la dramatización y la mimesis preservan su relativa ambigüedad, sólo aparentemente destruida por el coro. Pero cabe también mencionar su pervivencia como imagen paradigmática, cuya mención arrastra tácitamente consigo toda una historia.

Las tragedias francesas renacentistas cumplieron debidamente esta función de relanzamiento del mito, desbordando así el propósito de ilustrar la lengua francesa que animaba a la Pléiade. Los relativos estatismo y lirismo que las caracterizan (relativos porque sólo lo son desde la perspectiva de una concepción distinta del drama), contribuyen a resaltar su interpretación, no siempre concordante con la de otras versiones. Por otra parte, existe la posibilidad de que el lirismo no sólo redundara en la primacía de los

16. Así puede verse en los ejemplares del fondo antiguo de la Universidad de Barcelona, por ejemplo, o en la referencia a la transmisión textual en las modernas ediciones de Sófocles, Eurípides, Séneca.

valores poéticos y discursivos sobre los dramáticos, sino en una hipotética musicalización.<sup>17</sup> Nuestra falta de información sobre la interpretación propiamente dicha (incluidas las indicaciones que hoy se incluyen ya en el texto, como las didascalias, por no hablar del gesto),<sup>18</sup> nos impiden calibrar todo el alcance de los valores fónicos y rítmicos (en la línea de lo cual estaban los «vers mesurés» y la academia de música de Baïf). Pienso que hay ahí un campo importante a investigar. Si la tragedia tenía una dimensión sacra que el humanismo cristiano tal vez se planteara recuperar, estos valores tuvieron que ser fundamentales, aunque fuera fiándolos ya sólo a los efectos musicales del verso y del lenguaje, como es un hecho tras el divorcio de la poesía y la música propiamente dicha, que está consumándose en la época. Piénsese en la importancia de la música religiosa en el siglo de la Reforma, de la que los polémicos salmos dan fe. Como también, en el extremo opuesto, y en una dimensión profana, en el nacimiento de la ópera. Todas estas circunstancias contribuyen a diversificar los niveles de traducción y reinterpretación, a cada nueva versión de viejas y nuevas fuentes.

### El caso de Garnier

Conocido por su militancia en el bando católico, Robert Garnier es considerado el mayor dramaturgo de su tiempo. Pese a sus repetidas solicitudes, su teatro no consiguió el apoyo de la monarquía, pero su éxito fue notable en otros círculos, y su huella profunda se deja sentir hasta en el gran Racine.<sup>19</sup>

17. Véase Michel Dassonville, «Une tragédie lyrique? Pourquoi pas?» en *Saggi, op. cit.*, pp. 1-16.

18. Para un resumen de la cuestión, que incluye el concepto brechtiano del «gestus», véase Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1984, y «Mise au point sur le Gestus» *Silex* 7 (1978). Y como un ejemplo del uso de tal noción por la crítica, véase Deborah R. Geis, «Wordscapes of the Body: Performative Language as Gestus in Maria Irene Fornet's Plays» *Theatre Journal* 42,3 (1990), pp. 291-307.

19. Véase Raymond Lebègue, «Succès et influence de Robert Garnier» en *Études, op. cit.*, vol. I, pp. 221-252. En general sobre Garnier puede verse la introducción de Lebègue en el primer tomo de su edición de las obras completas, *Porcie. Cornélie*, París, Les Belles Lettres, 1973, así como Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1979, y John Holyoake, *A Critical Study of the Tragedies of Robert Garnier (1545-1590)*, Nueva York, Peter Lang, 1987. Sobre la presencia de Edipo en su versión de *Antígona*, véase Robert Garapon, «L'Antigone de Robert Garnier et la légende de Edipe» en *Edipo in Francia*, Florencia, Olschki, 1989, pp. 33-39.

Su *Antigone* (publicada en 1580), es un buen ejemplo de introducción de la problemática contemporánea en un mito eterno, preservando sin embargo sus fuentes y detalles.<sup>20</sup> Eterno lo es por la triste vigencia, sin cesar renovada, del tema de la guerra. (Huelga quizá decir «civil» o «fratricida» —como la que protagoniza la estirpe de Edipo, a la que Antígona, tanto como Eteocles y Polinices, pertenecen—, pues que todas lo son). Tema también eterno por la energía renovada que desprende el ejemplo de su heroína a través de las múltiples versiones: lo que en filosofía político-moral se denomina precisamente la «moral de Antígona».<sup>21</sup> A este respecto cabe citar una contundente sentencia «precorneliana» al principio del acto IV, que no estaba en Sófocles (de quien deriva sin embargo el pasaje en que se inscribe), y que es pronunciada por Antígona cuando su hermana Ismena confunde la justicia con la fuerza del poder: «Il faut toujours bien faire, en cor qu'il le défende» (p. 169).

En lo referente a la recreación de Garnier, sólo mencionaré para concluir estas notas, y como hermosa ilustración de las mismas, su acierto al dar forma al juego retórico entre el amor, la mujer, la vida y la muerte, la culpa y el castigo: función amorosa y materna de la muerte, generadora, paradójicamente, de libertad. Es este concepto el que resalta victorioso en su reinterpretación, tanto laica como religiosa, del mito. Es de notar el vuelco dado en su versión al concepto de culpa, y en consecuencia la significación no ya cristiana sino concretamente católica, que recibe el de «piété». Piedad filial, piedad fraterna, y respeto de la ley divina frente a la ley humana, caracterizaban en efecto a Antígona a lo largo de la tradición. Garnier la hace figurar en el título, *Antigone ou la piété*. Tengamos en cuenta también que ninguna historia hay tan representativa de la culpa como la de Edipo. Al operar su personal *contaminatio* de las fuentes, Garnier abre la acción de su obra (tras situarla «a las puertas de Tebas», circunstancia que acentúa la di-

20. El propio autor cita las fuentes en el «Argument»: «Ce sujet est traité diversement par Eschyle en la tragédie intitulée Des sept Capitaines à Thèbes, par Sophocle en l'Antigone, par Euripide aux Phénisses, et par Sénèque et Stace en leurs Thébaidés» (*Œuvres complètes*. Ed. de Lucien Pinvert, París, Garnier, 1923, vol. 2, p. 109). Véase también Robert Garnier, *Antigone, La Troade*. Ed. de Raymond Lebègue, París, Les Belles Lettres, 1952. Las referencias textuales de nuestro trabajo remiten a la edición de L. Pinvert.

21. De la importancia del tema así como de tan polémica moral, dan fe las múltiples versiones hasta nuestros días. Véase George Steiner, *Antigones*, Nueva York, 1984 (traducción castellana, Barcelona, Gedisa, 1987). La Edad Media no había olvidado a Antígona (sólo citaré, por su difusión, el *De Claris Mulieribus* de Boccaccio), y entre las traducciones renacentistas de la obra de Sófocles cabe mencionar dos francesas, la de 1542 por Calvy de La Fontaine, y la del poeta Jean-Antoine de Baif en 1573 (cuyo padre, el humanista Lazare de Baif, había traducido probablemente en 1529 y publicado en 1537, la *Electra* del mismo Sófocles.



mención cívica de su problemática, y que él es el primero en realizar), con un largo diálogo entre Edipo y Antígona. La idea de este diálogo procede de Séneca,<sup>22</sup> en el que «pius» y sus derivados aparecen repetidamente.<sup>23</sup> Pero Garnier extiende la piedad de Antígona a intentar liberar a su padre de una idea de la culpa que no tiene en cuenta la voluntad y libertad humanas. Esta tesis es de gran trascendencia si la situamos en el contexto de las polémicas religiosas de la época, e introduce respecto de las fuentes una novedad relativamente importante. A lo largo de la obra, el binomio 'crimen y castigo' será eficazmente desarrollado, para acabar cayendo sobre el antagonista de Antígona en el drama, es decir Creonte, que dirá en su desesperación:

Ce jour fasse noyer mon crime et mon angoisse  
 Au fond de l'Acheron, non pas mon crime, hélas!  
 Car il faut qu'avec moy je le porte là-bas,  
 Et le monstre à Minos, pour recevoir la peine  
 Que mérite l'aigreur de mon âme inhumaine.

(acto V, p. 213)

De este modo, y con el acto V, la catástrofe de la obra, que es la muerte de Antígona, queda reforzada con un drama que completa la oposición Antígona-Creonte: la dialéctica entre ambos ha girado en torno a la ley. La de él es la de la ciudad, la de ella se mantiene totalmente al margen. Pero el rigor que las caracteriza a ambas hará, respectivamente, de ella una heroína, de él sólo un «vieillard obstiné» (p. 210), un personaje patético.

Podemos concluir, pues, que el desarrollo efectuado por Garnier en esta temática, no sólo acentúa su dimensión laica, sino que manifiesta un relativo desplazamiento del género hacia el drama moral y de costumbres.

Temas tan graves, como son la ley, el rigor, la autoridad, concretamente los paternos, presiden, mutatis mutandis, muchas comedias de esta época y la siguiente, algunas de las cuales ya hemos mencionado, subrayando de paso sus ecos en Molière. Al recordar este hecho, quiero concluir resaltan-

22. Se trata del primer fragmento de *La Tebaida*, como la llama Garnier, de acuerdo con la tradición A, conocida como *Las Fenicias* en la tradición C. Véase Séneca, *Tragedias*. Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1979, vol. I, pp. 244-263.

23. Es interesante la presencia del concepto en la siguiente frase de Erasmo: «Sententia pia est, sed a Creonte impia anima dicta» («Pensée pieuse, mais énoncée par Créon dans un esprit impie»), *Adagia*, 4095, refiriéndose al verso 1044 de la *Antígona* de Sófocles. (Véase «Personne ne peut nuire à Dieu» en Érasme, *Œuvres choisies*, trad. de Jacques Chomarat, París, Le Livre de Poche, 1991, p. 440). Dicho verso, cuyo alcance aún discuten los filólogos debido al *μταινειν* que constituye su núcleo, contiene quizá la clave del «caso Antígona».

do el enorme interés (aunque lleno de trampas y dificultades) que ofrece para el comparatista este vasto campo del teatro renacentista, en el que varias tradiciones y géneros se relacionan, a la vez que se van desglosando otros, y en el que el texto se enriquece con tantos otros lenguajes de la expresión artística.<sup>24</sup>

24. Para una relación general de las ediciones de la época, véase Halina Lewicka, *Bibliographie du théâtre profane français des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, C.N.R.S., 1980.