

## REFLEXIONES SOBRE LA RECEPCIÓN DE CORNEILLE EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

MONTSERRAT COTS  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Creo que la Universidad española debe agradecer a los editores de esta obra la posibilidad que han brindado de reflexionar sobre la incidencia de las traducciones de los clásicos franceses en la España del siglo XX: en efecto, existe un enorme vacío informativo sobre dicha cuestión crucial para abordar el estudio de las influencias literarias, las actitudes de receptividad e indagar con la ayuda de la historia de la traducción, las conexiones entre las distintas literaturas. A este propósito, Pere Gimferrer evocaba desde una columna periodística (“Molière en España”, *ABC* de 1º de noviembre de 1996,) el desconocimiento existente sobre las traducciones actuales de Molière en España; aducía Gimferrer que sólo una de las versiones tenía por autor a un traductor profesional, “entendiendo por tal a alguien que se haya dedicado de modo habitual y prioritario a la traducción”, aludiendo a Julio Gómez de la Serna; pero también inquietaba a Gimferrer que aún remontándonos a las excelentes traducciones de Marchena y de Leandro Fernández de Moratín, nadie había estudiado la huella que dichas versiones habían podido dejar en la literatura española, cuya historiografía adolece en este campo de una inexplicable laguna.

Y sin embargo, la resonancia encontrada por Molière en España se nos antoja privilegiada si la comparamos con la de Corneille y Racine, sus referentes dramáticos obligados.

La recepción de un autor clásico en un país extranjero es ilustrativa de las corrientes literarias, de los gustos y también de los prejuicios de la cultura que le acoge; dicha asimilación debe enjuiciarse, a mi entender, en un marco evolutivo y sin ignorar la suerte que ha tenido en el país de origen. En el caso de Corneille, se han analizado a menudo las filiaciones de su teatro con el teatro español (véase Huszar 1903 y Segall 1966), pero carecemos de un estudio global sobre la difusión de su obra en España, no sólo por lo que se refiere a traducciones y adaptaciones sino también a los montajes teatrales.<sup>1</sup>

---

1. En el capítulo dedicado a la recepción de Corneille en el extranjero de las actas del coloquio de Rouen (véase Niderst 1985), no hay ninguna *mise au point* referida a España.

La carrera literaria de Corneille va ligada al llamado “milagro” del *Cid*, ya que a pesar de la querrela suscitada, de las acusaciones de plagio de Georges de Scudéry y de las reticencias de doctos y académicos, el público de París, la corte y escritores del *Grand Siècle* se entusiasmaron ante la belleza de la obra; el actor Mondory así lo manifestaba en una carta a Guez de Balzac del 18 de enero de 1637: “Il est si beau qu’il a donné de l’amour aux dames les plus continentes, dont la passion a même plusieurs fois éclaté au théâtre public... La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s’est trouvé si petit, que les recoins du théâtre [...] ont été des places de faveur pour les cordons bleus” (citado en Corneille 1922: III, 10), opinión corroborada por Boileau: “Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue” (sátira IX, cit. en Corneille 1942: I, IV) y por La Bruyère: “*Le Cid* enfin est l’un des plus beaux poèmes que l’on puisse faire” (La Bruyère 1975: 29). El público encontraba al fin en el teatro caracteres verdaderos susceptibles de generar un proceso de ósmosis que sólo las obras maestras teatrales saben despertar.

Sin embargo, el teatro y el genio de Corneille recibían objeciones; el propio La Bruyère comentaba: “Corneille ne peut être égalé dans les endroits où il excelle: il a pour lors un caractère original et inimitable: mais il est inégal. Ses premières comédies sont sèches, languissantes, et ne laissent pas espérer qu’il dût ensuite aller si loin; comme ses dernières font qu’on s’étonne qu’il ait pu tomber de si haut” (1975: 37). Y más tarde incidía en la inevitable comparación con Racine, tópico que la crítica cultiva aún hasta nuestros días. El éxito de *Andromaque* en 1667 marcaba el definitivo cambio de gusto generacional y el arrinconamiento de Corneille a un discretísimo segundo plano en el que permanecería durante el siglo XVIII. Juicios descalificadores de peso, como los de Voltaire<sup>2</sup> o en Alemania, los de Lessing en su *Hamburgische Dramaturgie* y los de August-Wilhelm Schlegel en sus cursos de Viena asentaban la fama de un teatro artificial y pomposo.

Este clima cambió notablemente en Francia a principios del siglo XIX: “Sous le Consulat et l’Empire, les représentations cornéliennes étaient parmi les plus brillantes et les plus suivies, grâce aux talents de Talma, de Lafon et de Mlle George” (Amonoo 1985: 27). Pero también los grandes románticos como Chateaubriand, Alfred de Musset o V. Hugo contribuyeron a su rehabilitación, llenos de admiración por el joven autor que había osado oponerse a las reglas y a las convenciones. El siglo XX no heredó esta visión romántica y en general

---

2. La actitud de Voltaire con respecto a Corneille oscila entre la fascinación y la crítica despiadada; elijo dos ejemplos de ambas actitudes: “Je n’ose me servir avec vous du langage de la poésie. Je suis si occupé de Pierre Corneille qu’il n’y a pas moyen de faire des vers quand on lit les siens” (carta fechada el 22 de septiembre de 1761 y dirigida a M. Blin de Sainmore; véase Voltaire 1980: VI, 588); “Il semblait que Corneille négligeât son style à mesure qu’il avait plus besoin de le soutenir, et qu’il n’eût que l’émulation d’écrire au lieu de l’émulation de bien écrire. Non seulement ses douze ou treize dernières tragédies sont mauvaises; mais le style en est très mauvais” (en las *Lettres philosophiques*, véase Voltaire 1964: 1344).

juzgó muy diversamente el teatro corneliano: Péguy reconocía en Corneille la supremacía en el uso de la lengua: “Tant que l’on parlera le langage français Corneille demeurera le poète de ce noble jeu” (1957: 1380); Gide, en una carta inédita del año 1923, explicitando su animosidad contra España decía: “tout ce qui m’est odieux de notre littérature, Corneille, Hugo et Rostand vient de là-bas”.<sup>3</sup> Y Claudel, dramaturgo cristiano, disenta de su antecesor: “Je lis pour la première fois *Polyeucte*, qui m’avait tellement embêté au lycée. Ce n’est nullement un chef d’œuvre, oh là là, il s’en faut de beaucoup” (1969: II, 293).

La dimensión ética del teatro de Corneille, el culto a la voluntad, eco de la regla XVII de los *Ejercicios espirituales* ignacianos, la exaltación del sacrificio, la renuncia al egoísmo, el elogio de una moral basada sobre el esfuerzo y el dominio de las pasiones, ejercieron muy pronto una fascinación sobre pedagogos y educadores. Insensiblemente, Corneille se convirtió en el clásico escolar por excelencia, de cuyos textos dimanaban para los adolescentes modelos de conducta, capaces de suscitar el entusiasmo y la emulación. “Pour son malheur, Corneille est un auteur scolaire, dont les millions de petits Français doivent lire quelques pièces (toujours les mêmes) et apprendre par cœur des tirades. Par suite, son image s’est simplifiée à l’excès”. Así resumía Raymond Lebègue la “grandeur et misère” del dramaturgo (Corneille 1963: 7).

Desde la óptica política, las obras de Corneille admitían una lectura oportunista o sesgada: en *Horace*, se nos transmite que en tiempo de guerra, el individuo ha de pensar sólo en servir al Estado: “Vis pour servir l’État”, proclama Tulle (acto V, escena 3, v. 1763), y *Cinna* nos enseña que rebelarse contra el poder es inútil; lo mejor es por tanto respetar el orden establecido. Más allá de la anécdota, recordemos con Lebègue que “pendant la bataille de Verdun, ses tragédies se trouvaient sur la table du général Pétain” (Corneille 1963: 9).

La recepción del teatro corneliano en España, sometido en su propio país a tantos vaivenes, requeriría un amplio y profundo estudio que no haré más que esbozar, ya que tal empeño debería abarcar no sólo la traducción de sus obras, sino también su presencia en los escenarios, la acogida de la crítica y el interés que ha despertado en la enseñanza universitaria. Cabría suponer que aquí este teatro se asimiló sin extrañeza por la huella que nuestros clásicos y nuestra historia habían marcado en él; el mismo Corneille lo reconocía abiertamente en la *Épître* que precede a *Le menteur*: “Ce n’est ici qu’une copie d’un excellent original qu’il a mis au jour sous le titre de *La vérité suspecte*, et [...] j’ai cru que, nonobstant la guerre des deux couronnes, il m’était permis de trafiquer en Espagne” (1942: II,145).

Sin embargo, desde el punto de vista de la traducción, el haber histórico de Corneille es muy reducido: Francisco Pizarro Picolomini traduce *Cinna* en 1713, obra que también merece una imitación-adaptación, así como,

---

3. Debo esta cita a la gentileza del Sr. Pierre Masson, director del *Bulletin des amis d’André Gide* y del Centre d’Études Gidiennes.

más tardíamente, *Horace* y *Le Menteur* (Lafarga 1983: 62, 72, 102, 196). En 1803, Tomás García Suelto traducía *Le Cid*, versión aún reproducida en el siglo XX y que merecía el siguiente comentario del editor que decidió incorporarla de nuevo: “La traducción de García Suelto -recomendada y elogiada por Quintana- ni fue literal, ni podía serlo. Se trata de una refundición en castellano, fiel, ante todo, al espíritu y al sentido del original. [...] García Suelto nos dice que se ha permitido hacer algunas rectificaciones: por ejemplo, colocar la acción en Burgos [...] acentúa la unidad de acción de la obra, suprimiendo los amores de Leonor y de la infanta. [...] Para corresponder a la unidad métrica de la obra francesa, García Suelto adopta para los cinco actos el verso de la tragedia neoclásica española, o sea, el endecasílabo asonantado. En fin, enmienda igualmente el lenguaje del rey en el acto IV. [...] El resto se ajusta al original” (Corrales Egea en Castro & Corneille 1968: 31). El tomo V del *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero* seleccionado y anotado por Francisco José Orellana y Cayetano Vidal y Valenciano incluía las traducciones en prosa de *El Cid*, *Horacio* y *Cinna* por Marcial Busquets y de *Polixto* y *El Mentiroso* por Antonio Llabería y Magarola.<sup>4</sup>

Después de esta obra, llegamos a las traducciones del siglo XX, de las que intentaré destacar la intencionalidad que las guió, las primacías que otorgaron al *corpus* comeliano y las reediciones que tuvieron, todo lo cual nos puede permitir extraer algunas consideraciones respecto a la recepción de Corneille.

Una de las más evidentes es que, salvo dos excepciones, las ediciones castellanas de Corneille responden a criterios antológicos, es decir, priman la visión selectiva, condicionada sin duda por razones apriorísticas de índole literaria o de canon; también el hecho de que este teatro selecto aparezca a menudo integrado en colecciones de obras esenciales permite deducir que se le considera uno de los autores que “hay que leer”.

Por orden cronológico, estas traducciones, todas ellas en prosa, se presentan de la siguiente forma: la primera, del año 1947, comprende *El embustero*, *Polixto*, *Don Sancho de Aragón* y es debida a María Alfaro; se integró en la colección “Crisol” de la editorial Aguilar, aquellos libros en papel biblia, encuadernados en piel y de diminuto formato que invitaban a una lectura recogida y atenta; tuvo una segunda edición en 1963. La segunda traducción, en 1957, comprendía, bajo el título de *Teatro trágico*, las tragedias *Medea*, *El Cid*, *Horacio* y *Cinna*. Ignacio Gallego había preparado la traducción con notas explicativas e introducción; inauguraba la edición didáctica para un público que prima el interés de la documentación sobre el placer de la lectura pura; pertenecía a la colección “Obras maestras” de la editorial Iberia y conoció una segunda edición en 1967. Espasa Calpe, en 1966, incluía *El Cid* y *Nicomedes* en el magno proyecto divulgador de la colección “Austral”, sin citar el nombre del

---

4. Publicado en Barcelona en 1868 por la editorial de Salvador Manero: véase Marco 1996.

traductor; después de esta edición siguieron las destinadas gran público de la editorial Ramón Sopena en 1972, traducción de Mauro Armíño, y dos años más tarde, la editorial Bruguera en su colección “Libro clásico” introducía la primera comedia de Corneille, *Melita* junto con *El Cid*, *Horacio* y *Nicomedes*, con estudio preliminar y bibliografía a cargo de Teresa Suero Roca.

Atendiendo, sin duda, a las necesidades de un público universitario, Planeta incorporaba *El Cid* y *Horacio* en 1985 en su colección de “Clásicos universales”, con traducción de Mauro Armíño e introducción de nuestra colega Caridad Martínez.

De forma aislada, *El Cid* acaparaba lógicamente la atención: la editorial Taurus -ya lo hemos mencionado- publicaba la versión de García Suelto junto al texto de Guillén de Castro en 1968; Carlos R. de Dampierre lo traducía y editaba para Cátedra en 1986, aún dentro de una colección, esta vez “Letras universales”, con buena acogida entre el público, ya que en 1996 se reeditó en la colección “Clásicos de la literatura universal” de Ediciones Altaya.

Señalemos que fuera de España, el Instituto Cubano del Libro encargó la traducción y edición de *El Cid* a Miguel Pérez y a Rafael Santos Torroella: recordemos que Santos Torroella (Port-Bou 1914), además de ser unos de los más destacados críticos de arte español, fue un poeta temprano, que en los años cincuenta publicó diversos libros (*Sombra infiel*, *Hombre antiguo* y *Cerrada noche*) y obtuvo el prestigioso premio Boscán; la editorial Visor y la Residencia de Estudiantes han publicado en 1997 una antología de su obra poética, prologada por César A. Molina que se cierra con un homenaje a Walter Benjamin. Por sus personales cualidades literarias, la atención que Rafael Santos Torroella prestó a *El Cid* de Corneille merece un recuerdo significativo.

Personalizada y poniendo de relieve el sugerente caudal barroco que la obra encerraba, *L'Illusion comique*, bajo el título de *La comedia de las visiones*, fue traducida y editada por Alain Verjat en la colección “Erasmus” de textos bilingües de la editorial Bosch; prototipo de edición erudita, nos permite situarla en el contexto de 1976 como exponente de las necesidades de un público universitario y sin duda coincidente con una buena implantación de los estudios de filología francesa en nuestro país.

Un rasgo común caracterizaba también este conjunto de esfuerzos para dar a conocer Corneille en España: ninguna de estas traducciones tenía como finalidad una previsible puesta en escena, circunstancia que ha de ser tenida en cuenta porque supone un planteamiento específico y en cierto sentido, una desviación de la concepción original; en efecto, como observa Jacqueline Ferreras-Savoye nos encontramos en el caso “del teatro traducido para ser editado en libro con la intención de poner al alcance de cualquier lector curioso aspectos desconocidos de otra cultura”, con lo cual “la especificidad genérica esencial desaparece, asimilándose el texto teatral a cualquier discurso literario escrito para ser leído en silencio por un lector solitario” (1996: 69-70). Pero esta lectura silenciosa e introvertida no es la que favorece un texto teatral; así lo observa certeramente Georges Couton reflexionando sobre el teatro de Corneille, aunque tal reflexión sea extrapolable a la obra de cualquier

dramaturgo: “La lecture n’assure à un théâtre qu’une vie diminuée et précaire. Des pièces non jouées acquièrent inévitablement la réputation de pièces médiocres qui ne méritent que d’être lues, puis qui ne méritent pas même d’être lues. Notre compréhension ou nos incompréhensions de Corneille sont, pour une bonne part, le résultat d’une amputation sévère, injuste, qui a été pratiquée dans une œuvre trop ample et, sans doute, plus difficile qu’il n’y paraît d’abord. L’incuriosité du théâtre amène l’incuriosité de la lecture” (en Corneille 1980: LXXXI-LXXXII). Atendiendo a esta dicotomía, intentaremos analizar la correlación existente entre el Corneille *lu* y el Corneille *joué*.

Desde el punto de vista teatral, algunas de las obras cornelianas denotan un agudo instinto dramático, reflejado especialmente en el hábil empleo de la *suspension* (véase Zimmermann 1966-1967 y Garapon 1984), es decir, de elementos generadores de tensión e interés. Ejemplos culminantes de dicha técnica son sin duda el acto quinto de *Rodogune*, el acto cuarto de *Horace*, con la sucesión de aparente derrota y total triunfo del partido de los romanos, o el gesto de magnanimidad de Augusto con los conspiradores en *Cinna*. Sin embargo, como ponía de relieve la excelente edición del tricentenario que comenta los montajes más relevantes hasta tal fecha, existen obras en el repertorio corneliano que, desde su estreno, jamás han sido representadas: *La Galerie du Palais*, *Mélite*, *Clitandre*, *La Veuve*, *La Suivante*, *Médée*, *Héraclius* y *Pertharite* (véase Corneille 1984-1985: I,1 y II,1 y 2).

El impulso teatral que ha beneficiado a Corneille en Francia en el siglo XX va ligado, más que a los méritos de su obra en sí, al prestigio de actores míticos, al de directores prestigiosos y también a novedosas o arriesgadas puestas en escena: en febrero de 1937, la Comédie-Française hizo una representación célebre de *L’Illusion comique* con Louis Jouvet; el 17 de julio de 1951, Jean Vilar dirigió en el Palais des Papes de Aviñón *Le Cid* con Gérard Philippe en el papel de Rodrigo y Sylvie Montfort en el de Jimena; el éxito clamoroso de esta iniciativa del TNP en París contribuyó sin duda alguna a la actualización del teatro de Corneille. Existieron otras puestas en escena memorables como la de *L’Illusion comique* en 1965 por el TNP, la versión de *Cinna* este mismo año de Jean-Pierre Miquel o en 1987 un sobrio *Polyeucte* de Lavelli en la Comédie-Française. A veces, el deseo exagerado de *dépoussiérer* Corneille suscitaba la reacción de la crítica, como la introducción de una guitarra, una moto y una canción de Johnny Hallyday en el montaje de *La Place Royale* de Hubert Gignoux en 1973.

En 1956, la celebración del 350 aniversario del nacimiento del poeta originó nuevas perspectivas: en febrero de ese año, se creó en Barentin, pueblo cercano a Rouen, un festival Corneille que se proponía recuperar las obras olvidadas al mismo tiempo que rehabilitar la obra de su hermano Thomas; también aquel año la Comédie-Française incorporó cinco obras menores a su repertorio, iniciativa saludada con agrado por los críticos: “Ces représentations (*La mort de Pompée*, *Le menteur*, *Nicomède*, *Psyché* y *Suréna*) constituent un effort sans précédent et donneront au public l’occasion de découvrir certaines pièces bien délaissées d’ordinaire. Un nouveau Corneille nous sera-t-il révélé en cette

año de su 350º aniversario? (*Les Nouvelles Littéraires* de 7 de junio de 1956, cit. en Andrieu-Gritancourt 1994).

¿Qué ocurría entre tanto en España?

En nuestro país, un autor clásico, extranjero por añadidura, constituye una operación comercial arriesgada; por ello el índice de autores clásicos es bajísimo si se compara con la totalidad de la producción escénica.<sup>5</sup> Constituye una empresa compleja que suscita además los tan consabidos problemas de traición-fidelidad, los límites posibles de la manipulación del texto, el espacio escénico, la atmósfera histórica y la adecuación a un nuevo público; aún en estas condiciones, un hábil adaptador puede contribuir eficazmente al éxito de la obra: ejemplo de ello fue el rotundo triunfo que obtuvo *El Tartufo* en la versión libre de Enrique Llovet durante la temporada 1969-1970: “Posiblemente fue el estreno de esta obra el acontecimiento teatral de la temporada en Madrid. Éxito grande y efervescente. Ocho meses en el cartel a lleno diario. Comentarios apasionados. Críticas en alto grado panegíricas al texto y a los intérpretes” (*Teatro español* 1971: XXIII).

Al iniciar mis pesquisas sobre la presencia teatral de Corneille en las carteleras españolas,<sup>6</sup> he tenido la impresión que el teatro francés, comparado con otros, ha quedado un tanto relegado y aún más, en la década de los cincuenta era considerado con prevención: “*Cuando el fuego se apaga* [...] de Jean-Jacques Bernard [...] comedia genuinamente francesa, de psicología caprichosa” (*Teatro español* 1958: 22); “*Un sombrero de paja de Italia*, de Eugène Martin Labiche, mediocre comediógrafo francés. ¡Inexplicable exhumación de un cadáver absolutamente corrupto!” (*Teatro español* 1959: XVIII); “En el *Rinoceronte* todo es oscuro, absurdo, aburrido. En una palabra: el teatro de Ionesco [...] deslumbramiento de bobos o de cucos” (*Teatro español* 1962: XXIII). También es cierto que el repertorio depara sorpresas inauditas con la inclusión de obras difíciles o poco presentes en las carteleras: así, por ejemplo, durante la temporada 1965-1966 se representa *El zapato de raso* de Claudel en traducción de Antonio Gala o en la temporada 1966-1967 *Dirección prohibida* de Armand Salacrou; incluso en 1969 se estrena en Madrid una refundición realizada por Juan Cervera Borrás de farsas francesas del siglo XV. Pero Corneille se mantiene en el olvido: hay que esperar el año 1975 para que el teatro nacional María Guerrero acoja el Théâtre Oblique de París con una representación de *Rodogune*, dirigida por Henri Ronse que la crítica elogia calurosamente: “Asistimos en fin a un rito bárbaro que seduce tanto como horroriza. El teatro se acerca a una ópera barroca” (*Ya*); “Son admirables [...] la armonización de los complejísimo factores que tienden a elevar a la más alta jerarquía estética el

---

5. A. Fernández Lera 1984 comenta las cantidades fabulosas que el Estado francés invierte en la representación de sus clásicos.

6. He consultado *Teatro Español*, Madrid, Aguilar, 1949 a 1973; *Primer Acto. Revista del teatro*, Madrid, publicación mensual, 1957-1967; segunda época 1968-1993; *El Público*, Dirección General de Música y Teatro, Madrid, publicación mensual, 1983-1992

verso de Corneille” (*Pueblo*); “Tenemos que subrayar [...] que el director ha realizado su experiencia sin sacrificar nada del texto original, y esto es importante en una época en que se destrozan los mejores textos de la manera más irresponsable para lucimiento exclusivo de los directores” (*El Alcázar*); “Se exige una colaboración paciente del espectador, pero tal cosa es participación de la que tanto se habla y tanto cuesta practicar” (*Nuevo Diario*); “Un espectáculo lleno de audacia y nobleza, que obtuvo el éxito unánime que se merece en la noche de su presentación” (*ABC*). Corroborando estos elogios, le fue otorgado el premio “El Espectador y la Crítica 1975” como mejor conjunto extranjero con actuación en Madrid.

En 1984, tercer centenario de la muerte de Corneille, la conmemoración pasaba prácticamente inadvertida: el Instituto Francés de Barcelona celebró la efemérides con una puesta en escena de *L’Illusion comique* en catalán con unos jóvenes actores dirigidos por Marta Català; la traducción, en alejandrinos, había sido realizada por Carmen Miralda con la colaboración de Català y destinada a la puesta en escena de la obra que fue representada en otros escenarios catalanes; posteriormente fue publicada (véase Corneille 1987).

Ciertamente, el teatro es un texto y cualquier texto necesita, para lograr una proyección universal, la ayuda de la traducción; pero el destino legítimo de la obra teatral requiere siempre escenario y público. Esperemos que el teatro de Corneille salga en nuestro país de este profundo letargo y que los futuros traductores no olviden la dimensión escénica del texto para que podamos tener, hoy y mañana, los clásicos más cerca y siempre contemporáneos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMONOO, R. F. 1985. “Corneille et les Romantiques” en Niderst 1985.
- ANDRIEU-GRITANCOURT, A. 1994. *Le festival Corneille. Vingt ans de théâtre à Barentin 1956-1975*, París, Éditions Médiannes.
- CASTRO, Guillén & Pierre CORNEILLE. 1968. *Las mocedades del Cid. El Cid*. Edición e introducción de J. Corrales Egea, Madrid, Taurus.
- CLAUDEL, Paul. 1969. *Journal*, París, Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”).
- CORNEILLE, Pierre. 1922. *Œuvres*, París, Hachette (“Les Grands Écrivains de la France”).
- CORNEILLE, Pierre. 1942. *Théâtre complet*, París, Garnier (“Classiques Garnier”).
- CORNEILLE, Pierre. 1963. *Œuvres complètes*, París, Seuil (“L’Intégrale”).
- CORNEILLE, Pierre. 1980. *Œuvres complètes*, París, Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”).
- CORNEILLE, Pierre. 1984-1985. *Théâtre complet*. Édition critique par Alain Niderst, Rouen, Université de Rouen, 2 vols. (“Édition du Tricentenaire”).
- CORNEILLE, Pierre. 1987. *La il·lusió còmica*, Barcelona, Edicions 62 (“Els llibres de l’escorpí/Teatre”).
- FERNÁNDEZ LERA, A. 1984. “Comparaciones odiosas. Los dineros del teatro francés” *El Público*, octubre, 16-17.
- FERRERAS-SAVOYE, Jacqueline. 1996. “Teatro clásico en Francia. Contexto, texto y representación: hacia nuevos planteamientos” en Pujante & Gregor 1996: 69-88.

- GARAPON, Robert. 1984. "La recherche de la surprise dans le théâtre de Corneille" *Cahiers de littérature du XVIIe siècle* 6, 191-196.
- HUSZAR, Georges. 1903. *Pierre Corneille et le théâtre espagnol*, Paris, Bouillon.
- LA BRUYÈRE, Jean de. 1975. *Les Caractères*, Paris, Gallimard ("Folio").
- LAFARGA, Francisco. 1983. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. I. *Bibliografía de impresos*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- MARCO GARCÍA, Antonio. 1996. "Traducciones españolas del teatro clásico francés: la colección *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero* (1866-1869)" en Pujante & Gregor 1996: 427-436.
- NIDERST, Alain (ed.). 1985. *Pierre Corneille. Actes du Colloque organisé par l'Université de Rouen*, Paris, PUF.
- PÉGUY, Charles. 1957. "Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne" en *Œuvres en prose 1909-1914*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade").
- PUJANTE, Ángel-Luis & Keith GREGOR (ed.). 1996. *Teatro clásico en traducción. Texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad de Murcia.
- SEGALL, J. B. (ed.). 1966. *Corneille and the Spanish Drama*, Nueva York, AMS Press.
- TEATRO ESPAÑOL. 1971. *Teatro español 1969-1970*, Madrid, Aguilar.
- TEATRO ESPAÑOL. 1958. *Teatro español 1952-1953*, Madrid, Aguilar.
- TEATRO ESPAÑOL. 1959. *Teatro español 1953-1954*, Madrid, Aguilar.
- TEATRO ESPAÑOL. 1962. *Teatro español 1960-1961*, Madrid, Aguilar.
- VOLTAIRE. 1965. *Mélanges*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade").
- VOLTAIRE. 1980. *Correspondance*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade").
- ZIMMERMANN, E. M. 1966-1967. "L'agréable suspension chez Corneille" *French Review* 40, 15-26.

