

## Edición paralela de *La verdad sospechosa* y *Le menteur*

### Introducción

[Versión 18-12-2015]

Ricardo Serrano Deza  
Université du Québec à Trois-Rivières  
[ricardo.serrano@uqtr.ca](mailto:ricardo.serrano@uqtr.ca)

### La delimitación de la pregunta de investigación

La cuestión que aquí abordamos quedó planteada en el marco de uno de los proyectos del consorcio Consolider T<sup>C</sup>/12<sup>1</sup>, Patrimonio teatral clásico español, textos e instrumentos de investigación, concretamente en el grupo de trabajo Colección de teatro clásico europeo, que tenía por objeto la publicación de ediciones electrónicas “paralelas” de textos teatrales españoles de los siglos XVI y XVII, integrados con sus versiones en otras lenguas europeas, fueran estas traducciones, adaptaciones, *remakes* o reescrituras. El objetivo era seguir la vida de los textos fuera de sus fronteras de nacimiento, en un marco europeo de lenguas y culturas en contacto.

La cuestión de la maquetación material como edición doble/múltiple en línea –o como ebook– presenta de entrada una problemática ligada a la fluidez de la lectura y de la navegación, pero otra cuestión de más calado se revela enseguida: la de la naturaleza de los elementos textuales que pueden ser ligados entre sí para tal fin: ¿elementos materiales como las frases o las réplicas, o bien elementos de contenido como las situaciones o las “acciones”? Lo primero valdría quizá para el caso hipotético de una traducción muy literal, más difícilmente para una adaptación.

Pero tanto siguiendo el hilo de la materialidad textual como el de su semántica, con el aumento de las diferencias intertextuales se plantea la exigencia de segmentar los textos objeto según un criterio coherente (es decir, que produzca unidades compatibles en ambos textos) como base del establecimiento de la relación. Ahora bien, ¿qué criterio utilizar si, de entrada, las unidades “naturales” de los textos a relacionar no presentan un número semejante ni son siquiera de la misma naturaleza?

---

<sup>1</sup> Se trata del [Proyecto CSD2009-00033](#), dirigido por Joan Oleza, de la Universidad de Valencia, subvencionado dentro del programa europeo Consolider.

Ese es el caso de los textos que nos ocupan, que nos servirán de laboratorio de pruebas para responder a esta cuestión: *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón y la traducción/ adaptación/ reescritura que de este texto hace Pierre Corneille bajo el título *Le menteur*. La primera de estas piezas aparece publicada en la *Parte segunda* de las comedias del poeta, en Barcelona, 1634; la segunda es puesta en escena en 1643 y publicada en Rouen-Paris en 1644, con un éxito tal –al que no es extraña la interpretación de Cliton por Julien Bedeau *Jodelet*– que el autor francés se ve obligado a escribir una *Suite du menteur* (1645) donde vuelven el joven mentiroso y su criado, de nuevo interpretado por *Jodelet*.

En sus prólogos a *Le menteur*, Corneille sitúa su obra a medio camino entre la traducción y la adaptación de la pieza de Ruiz de Alarcón (que él creyó inicialmente de Lope), aunque luego termina saliendo por la tangente y produciendo una magnífica reescritura, extrañamente cercana al modelo desde ciertos puntos de vista, significativamente alejada de este desde otros.

Esta reescritura –que representa un quiebro significativo en el teatro de Corneille y sigue a la famosa controversia de *Le Cid* de la década de 1630– tiene un considerable interés desde el punto de vista de la dinámica de la poética teatral europea ya que el autor francés, al tiempo que acepta el nuevo modelo lopesco, intenta desmarcarse de los “pliegues” metateatrales (específicamente los apartes) que conllevan tanto ese modelo lopesco como concretamente la comedia alarconiana. Por cierto, que ese intento declarado de Pierre Corneille de eliminar o reducir los apartes del original termina fundamentalmente frustrado en la versión francesa, con un aumento real del número de los que van dirigidos a un personaje.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que la cuestión no es únicamente poética: tanto la controversia de *Le Cid* como la declarada adaptación al teatro francés del modelo lopesco tienen lugar en un contexto de enfrentamiento entre ambas coronas que culminará años después con la política económica de Colbert, ministro de Luis XIV, que cortocircuita definitivamente las tradicionales vías comerciales españolas en Europa.

Tanto las declaraciones prologales de Corneille como la simple lectura del argumento de su pieza muestran una filiación evidente con la obra alarconiana. Ahora bien, no hay más que entrar en la primera escena del *Menteur* para empezar a percibir importantes asimetrías entre ambos textos, cuyas unidades son además muy diferentes: dividido el español en 3 actos; el francés, en 5 actos y 36 escenas (respectivamente 6, 8, 6, 9 y 7 en los respectivos actos).

Nuestro objetivo ante el caso es así 1) dilucidar si existe una base de segmentación coherente (o cuál sería la mejor de ellas) que permita ligar los elementos de ambos textos; 2) en caso afirmativo, estudiar su comportamiento, es decir, si cada uno de los elementos de un texto tiene su correspondiente en el otro o si ello no siempre ocurre; 3) establecer así un hilo de lectura hipertextual (un prototexto virtual construido fuera del tiempo) que permita la lectura *entre*

ambos textos. Esta estrategia no pretende evidentemente reconstruir ni texto histórico alguno ni un proceso “mental” de paso del texto A al texto B. No obstante, su establecimiento nos aclarará de manera fehaciente tanto los elementos que fluyen en paralelo entre ambos como las asimetrías más notables que presentan.

Este hilo de texto al que tendemos establecerá en muchos segmentos una lectura a dos bandas y, en algunos de ellos, sólo a una banda, sea en el texto A o en el B. Los enlaces paralelos (o la ausencia de ellos) los estableceremos técnicamente al principio de cada segmento. El doble texto fluirá pues siguiendo los eslabones de los segmentos, bien en paralelo, bien en asimetría. Queda evidentemente por dilucidar la cuestión clave –a ello nos dirigiremos en las próximas páginas– de cuáles son los criterios que nos permitirán decidir si entre un segmento de A y otro de B existe paralelismo o no.

La extrapolación de este proceder nos permitirá de paso fijar los parámetros y el método de trabajo para abordar otros casos semejantes, es decir, los de textos próximos pero no estrictamente paralelos, escritos en tradiciones teatrales y lenguas diferentes.

### **Parámetros cuantitativos globales, segmentación**

Hablemos pues de paralelismo de textos, de los dos que aquí consideramos. Esbochemos una primera hipótesis provisional (no viable), tomando ambos textos como series lineales de elementos significativos (sean estas palabras, frases, versos o réplicas). Podríamos ligar así cada elemento del texto A con su correspondencia en el texto B, lo que permitiría después su presentación paralela. Ahora bien, ni siquiera una traducción declaradamente literal produce habitualmente un texto B en el que un número significativamente alto de esos elementos encuentren en el texto A sus elementos biunívocamente correspondientes y ordenados de la misma manera: en la práctica, un planteamiento de ese tipo se revelaría a menudo no viable de inmediato, ya que tanto el orden de los elementos como su número son casi siempre considerablemente alterados al pasar de uno a otro, y eso tanto si los elementos considerados son palabras, frases, versos o réplicas.

Una segunda hipótesis provisional (cercana a la anterior e igualmente inviable) podría llevarnos a ligar ambos textos sobre la base de la correspondencia entre “contenedores vacíos” (no significativos), tales como las páginas de su edición principal de referencia, pero esos elementos pueden resultar todavía mucho menos homogéneos entre ambos textos, al tiempo que representan un enlace sumamente impreciso (por externo al contenido).

En cuanto al aspecto meramente cuantitativo (porcentaje acumulado de versos o de palabras), no constituye por sí solo una base fiable, pero, como veremos más adelante, sí puede representar un segundo indicio orientador susceptible de apoyar los resultados de otro criterio.

Antes de seguir adelante y dado que nuestro objetivo es casar los elementos o segmentos de dos textos, observemos ante todo los parámetros cuantitativos más significativos de los mismos, así como algunos aspectos que merecen ser señalados acerca de ellos<sup>2</sup>:

**Parámetros textuales cuantitativos de *La verdad sospechosa* y de *Le menteur***

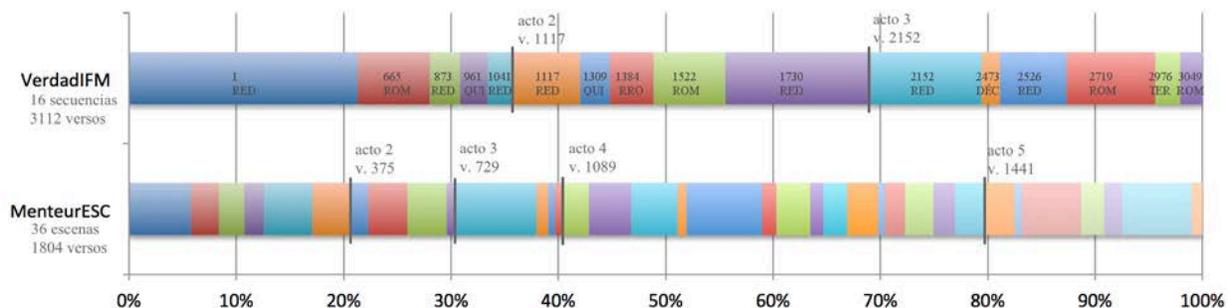
	<i>Verdad</i>	<i>Menteur</i>
Palabras de réplica (PalRép)	16 324	16 302
Formas léxicas (For)	3 203	2 985
Versos (Ver)	3 112	1 804
Réplicas (Rép)	752	652
Apartes (Ap)	39	9
Apartes a un personaje (Apar)	21	56
Prosa (Pr)	1	0
Incisos (Inc)	7	5
Acotaciones internas (AcoInt)	42	53
Acotaciones externas (AcoExt)	39	39
Encabalgamientos (Enc)	193	159
<b>Reagrupaciones de presencia (IGP)</b>	<b>23</b>	<b>22</b>
Secuencias métricas (IFM)	16	
Escenas (ESC)		36
Hablantes	15	10
Media PalRép/Ver	5	9

- El número de palabras de réplica (PalRép)<sup>3</sup>, muy cercano en ambos textos, indica ya que, desde un punto de vista cuantitativo global, estamos ante textos muy homogéneos.
- Con un número de palabras tan próximo, la diferencia en el número de versos obedece al alejandrino utilizado sistemáticamente en el texto francés (12 sílabas más 2 silencios) frente al muy extendido octosílabo del español.
- Las réplicas son más numerosas (un 13%) en la *Verdad*, lo que significa que en el *Menteur* son como media más largas en la misma proporción.
- Sobre los apartes, Corneille reniega en sus prólogos de estos quiebrros de comunicación nada conformes a la preceptiva francesa (el número de los “libres” o no dirigidos a ningún personaje baja en una proporción significativa). Sin embargo, como ya hemos avanzado, su número aumenta al pasar al texto francés en el caso de los “apartes a un personaje”.

<sup>2</sup> Nos referimos a estos textos tal como se hallan establecidos en nuestra [edición paralela](#).

<sup>3</sup> El número de palabras de réplica (PalRép) incluye, para facilitar el recuento, los hablantes y las acotaciones internas.

**Visión paralela del avance de los textos: *Verdad* segmentada en secuencias métricas “IFM” (16) y *Menteur* segmentado en escenas (36)**



El verso indicado para cada acto o secuencia es el inicial.

Verso inicial y forma métrica de las secuencias IFM de *Verdad*: 1, redondillas; 665, romance; 873, redondillas; 961, quintillas; 1041, redondillas; 1117, redondillas; 1309, quintillas; 1384, redondillas seguidas de romance; 1522, romance con nueva rima; 1730, redondillas; 2152, redondillas; 2473, décimas; 2526, redondillas; 2719, romance; 2976, tercetos; 3049, romance.

- Ya en cuanto a la segmentación se refiere, los cortes en escenas del texto francés (36) no tienen evidentemente correspondencia en el original español, cuya materialidad presenta tan sólo, de entrada, unos cambios métricos que permiten establecer 16 secuencias sobre esta base<sup>4</sup>, un número pues nada homogéneo con las escenas francesas, que nos llevará a buscar otra base más coherente para establecer el paralelismo entre ambos textos. Obsérvese, por otra parte, que en todo el primer acto del texto español (1116 versos, algo más de  $\frac{1}{3}$  del total) encontramos únicamente 5 secuencias métricas (empezando por una considerablemente larga de 664 versos en redondillas) que encuentran una contrapartida de 11 escenas en el texto francés. Y el resto de ambos textos sigue una tónica parecida, es decir, la comparación resulta inviable sobre la base de estos criterios diferentes.
- En cuanto al número de personajes hablantes, al pasar al texto francés, quedan reducidos de 15 a 10.

<sup>4</sup>

Se trata de secuencias métricas, cuyo inicio (IFM o inicio de forma métrica) coincide, bien con un principio de acto, bien con la aparición de una nueva forma estrófica de estabilidad no inferior a 14 versos.

## Desde la enunciación

Aprovechemos esta última referencia a los hablantes para describir los parámetros cuantitativos de ambos textos desde el punto de vista de la enunciación. La reducción señalada del número de hablantes afecta a dos tipos de personajes: por un lado, a los secundarios, por otro, a los “graves” o mayores. Ahora bien, esta reducción no es tan significativa como pudiera parecer a primera vista, ya que los 5 personajes que desaparecen al pasar al texto francés representan apenas el 5% de los versos dichos en el español. La interacción se mantiene pues inalterada en lo esencial, desapareciendo tan solo un cierto eco de roles paternos y alguno de los ancilares.

**Los personajes en ambos textos y sus respectivos porcentajes de versos**

	versos%	<i>Verdad</i>	<i>Menteur</i>	versos%
[galán]	34%	GARCÍA	DORANTE	37%
[padre]	18%	BELTRÁN	GÉRONTE	11%
[criado, gracioso]	15%	TRISTÁN	CLITON	15%
[dama]	11%	JACINTA	CLARICE	14%
[oponente]	6%	JUAN	ALCIPPE	7%
[2ª dama]	4%	LUCRECIA	LUCRÈCE	3%
[amigo del oponente]	2%	FÉLIX	PHILISTE	5%
[criada de Jacinta]	3%	ISABEL	ISABELLE	4%
[preceptor]	2%	LETRADO		
[escudero/criada de Lucrecia]	2%	CAMINO	SABINE	4%
[padre de Lucrecia]	1%	JUAN-VIEJO	(ARGANTE)	
[tío de Jacinta]	1%	SANCHO		
[voz]	1%	PAPEL		
[criado de Juan]	0%	PAJE	LYCAS	0%
[criado de Sancho]	0%	CRIADO		
	95%			100%

La suma de los porcentajes de *Verdad*, 95%, se explica teniendo en cuenta que en este total no se incluyen los valores que no encuentran su correspondencia en *Menteur*.

Argante no coincide con JuanViejo más que por su condición de viejo grave. Su única aparición al final de la pieza ([escena 1 del acto 5](#), EIGP01,19) tiene la función de informar a Géronte del comportamiento de su hijo en Poitiers (cosa que en la española había hecho el Letrado desde el principio), pero resulta algo forzada. De hecho, el personaje desaparece en las ediciones siguientes a la de 1644, revisadas por el autor, y sus réplicas son asumidas por Philiste.

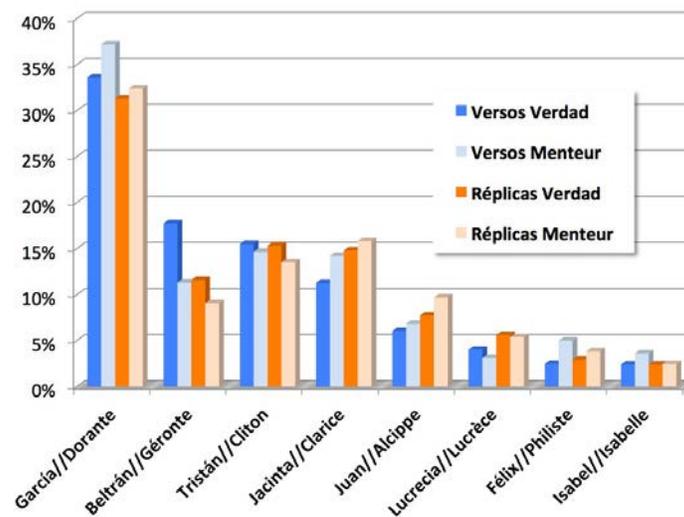
La supresión inicial del Letrado en la pieza francesa, solo en apariencia anodina, fuerza de hecho a introducir tardíamente una información sobre la vida que Dorante había llevado en Poitiers, a alterar sutilmente varias relaciones entre personajes y a cambiar las informaciones con las que juega el espectador.

Consecuentemente a esta reducción del número de personajes, el porcentaje de lo dicho por los que se mantienen en el *Menteur* aumenta ligeramente en proporción, pero esto no ocurre así

en dos casos notables: Lucrecia, la dama cuyo nombre es la causa del embrollo, que pasa del 4% al 3%, y Beltrán, el padre de García, que pasa del 18% al 11%. Efectivamente, la figura del padre se difumina significativamente al pasar al texto francés.

He aquí algunos parámetros cuantitativos que pueden permitirnos comparar ambos textos desde el punto de vista de la enunciación:

#### Distribución de versos (3 112 / 1 804) y réplicas (752 / 652) entre los principales personajes



Los personajes aquí recogidos cubren el 93% del texto español y el 96% del texto francés, es decir, su conjunto es ampliamente representativo de cada uno de los totales. El cuadro establece para cada personaje “doble” las siguientes medidas, todas en porcentaje: 1) los versos dichos en *Verdad*; 2) los versos dichos en *Menteur*; 3) las réplicas dichas en *Verdad*; 4) las réplicas dichas en *Menteur*.

Aparte de las diferencias entre los personajes, entre los que destaca claramente García/Dorante con algo más del 30% del texto dicho, es interesante observar en cada caso la articulación interna de la doble medida por versos (volumen) y réplicas (tomas de palabra) en cada texto. A este respecto, el caso de Jacinta/Clarice y Juan/Alcippe (casi contrario al de Beltrán/Geronte) muestra un aumento de volumen al pasar al texto francés; pero además, en ambos casos, el porcentaje de réplicas es superior al de versos, es decir, estos personajes intervienen más veces que la media proporcional (naturalmente, con réplicas relativamente más breves). Ese es también el fenómeno observable en Lucrecia/Lucrèce, pero ahí con pérdida de volumen (versos) al pasar al texto francés.

Estas diferencias de textura de enunciación entre un texto y otro –entre un tipo de personajes y otro– nos permiten confirmar la idea de que la recreación que nos propone Corneille

no es simplemente la traducción de un texto sino también la reescritura del mismo dentro de la nueva tradición teatral y de la nueva preceptiva en la que va a vivir con su pluma.

### **Hacia un criterio coherente para enlazar los textos**

¿Dónde encontrar en esos dos contextos textuales diferentes un mismo criterio que nos permita establecer la relación entre los segmentos de ambos? Este criterio no pueden ser las escenas francesas, que fueron añadidas al texto español en las ediciones decimonónicas<sup>5</sup> sobre el modelo de las francesas, pero que están lejos de apoyarse en una definición estricta que las vincule a la materialidad del texto.

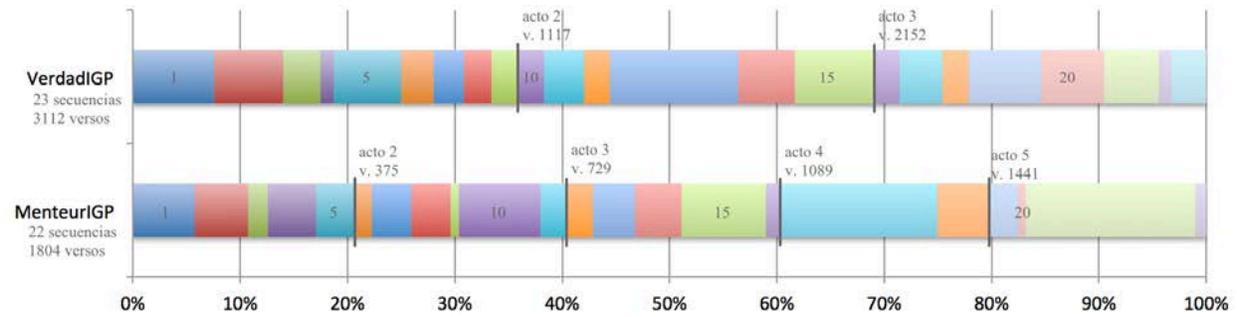
Partiendo sin embargo de un análisis riguroso de las reconfiguraciones de los grupos de personajes en escena (marcadas por cambios significativos en el grupo de hablantes, definidos estrictamente, que denominaremos “inicios de grupos de personajes” o IGP<sup>6</sup>), obtenemos en ambos textos un número de segmentos manejable y muy próximo, 23 en *Verdad* y 22 en *Menteur*. Este criterio, que evidentemente está lejos de producir “aplanamiento” alguno (los desequilibrios siguen existiendo), tiene la virtud de dejarnos ante conjuntos más fácilmente comparables. ¿Por qué? Porque aplica un mismo criterio objetivo (perfectamente convencional, entendámonos), relativamente independiente de tradiciones y preceptivas pero enraizado con todo en la base material de los textos.

---

<sup>5</sup> 41 es el número de estas escenas en las ediciones consultadas.

<sup>6</sup> Llamamos inicio de grupo de personajes o IGP cada una de las nuevas agrupaciones de personajes en escena que, presentando una estabilidad de al menos una réplica completa y al menos 14 versos, se producen en uno de los siguientes casos: a) a principio de jornada o tras breve vacío de escena; b) por salida a escena de nuevos personajes, cuando el número de presencias resultante equivalga a un cambio de al menos el 100% con relación al precedente –el doble–, por ejemplo, pasando de 3 a 6; c) por desaparición de personajes de escena, cuando el número de presencias resultante equivalga a un cambio de al menos el 50% con relación al precedente –la mitad–, por ejemplo, pasando de 2 a 1.

**Visión del avance de los textos, ambos segmentados según el criterio de reagrupaciones de personajes en escena “IGP” (23 en *Verdad*, 22 en *Menteur*)**



Sin abordar de momento la correspondencia de contenidos entre ambas series de secuencias IGP, una primera observación global de la extensión de los segmentos muestra una diferencia entre la primera mitad y la segunda de los textos: en ambos casos las secuencias de la primera mitad son más breves que en la segunda o, visto de otro modo, las primeras mitades están más segmentadas que las segundas, particularmente en el caso del texto francés. Esto apunta que el avance de los textos dista de ser homogéneo, primeramente entre cada mitad, pero sobre todo entre ambos textos.

La última secuencia del texto francés reúne –en un final festivo de bodas– a la práctica totalidad de los personajes: 8 sobre 10. En el texto de Ruiz de Alarcón, a pesar del tinte menos gozoso de su final, la última secuencia reúne la misma cantidad de personajes, 8, aunque aquí este número es menos significativo en proporción a un total de 15. A pesar de estar lejos de mostrar un paralelismo estricto entre ambos textos, este criterio de segmentación por reconfiguración del grupo de personajes en escena se revelará, como veremos, una de las claves sólidas para enlazar ambos textos, pero ello nos lleva a hablar de presencias de hablantes en escena.

## Secuencias y presencias en escena

El número de hablantes presentes por secuencia –parámetro independiente de la extensión de esta en número de versos– puede ofrecernos ya algunas indicaciones sobre la naturaleza “dialogal” de los textos: en términos generales, ambos presentan un número de presencias por secuencia bastante reducido, especialmente en la pieza francesa, donde la media y la mediana del número de personajes presentes por secuencia equivalen a 3, mientras que la moda (el valor más repetido) es de 2. En el caso de la *Verdad*, estas tres medidas nos arrojan 4 personajes presentes por secuencia. En resumen, los diálogos se centran en una comunicación interpersonal, a veces con terceros que ocupan a menudo un papel (metateatral) de observadores.



la 21 de *Verdad* en la 19 y la 20 de *Menteur*. La correspondencia de *Verdad* 12 con *Menteur* 14, marcada con flecha punteada, es más débil y no es contabilizada como tal. Finalmente, algunas secuencias encuentran una correspondencia (interna), no con una secuencia del otro texto, sino con una parte de ella (por ejemplo, la 9 de *Menteur*).

He aquí el resumen de la situación, que permite constatar la existencia de alguna forma de correspondencia en el 74% de los encuentros/desencuentros de las secuencias de ambos textos:

Encuentros/desencuentros	31	
Correspondencia	14	45%
Corres. "desordenada" (flecha)	7	23%
Corres. interna (int)	3	10%
Sin correspondencia (Ø)	7	23%

Algo que al mismo tiempo revela y esconde este resumen es, primero, la proporción bastante significativa de las correspondencias desordenadas; segundo, el hecho que esas turbulencias no se producen en el primer tercio de las piezas (el primer acto en el caso de *Verdad*), empiezan a darse en el segundo tercio y se manifiestan plenamente en el tercero. ¿Va cobrando autonomía la argumentación de la pieza francesa en relación con el original español?

Pero incluso en el primer tercio hay un desfase en las correspondencias. Acerquemos la lupa para observarlo con mayor claridad, dejando sólo los personajes principales: rápidamente podemos descubrir que las secuencias del mismo número en un texto y en otro no contienen las mismas presencias.

#### Correspondencia "adelantada" de las presencias de personajes en las secuencias 1-9 de *Verdad* y *Menteur*

<i>Verdad</i>		1	2	3	4	5	6	7	8	9	
	<i>Menteur</i>		1	2	3	4	5	6	7	8	9
García	Dorante	•	•	•	•	•	•				
Tristán	Cliton	•	•	•	•	•	•				
Beltrán	Géronte	•						•	•		
Jacinta	Clarice			•	•			•	•	•	•
Isabel	Isabelle			•	•			•	•	•	•
Lucrecia	Lucrece			•	•						
Juan	Alcippe					•	•			•	•
Félix	Philiste					•	•				•

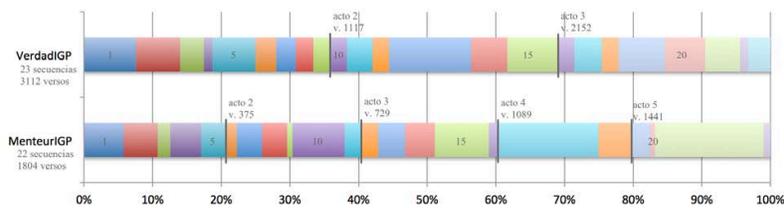
Sin embargo, si casamos cada secuencia de *Menteur* con la de número siguiente en *Verdad*, ahí sí obtenemos un paralelismo casi completo. El texto francés ignora efectivamente la secuencia 1 del español (el letrado, preceptor de García, queda eliminado) y "se adelanta" sistemáticamente a este. De esta manera, para empezar, en la secuencia 2 de *Verdad* y en la 1 de

*Menteur* asistimos a la conversación de García, novicio en la corte, con su experimentado criado Tristán, es decir, Dorante y Cliton en la pieza francesa.

Obtenemos así un alto nivel de correspondencia en este primer tercio de las piezas, y esto unido a dos fenómenos: 1) el aislamiento de la primera secuencia de *Verdad* y 2) un “déficit” relativo de la masa textual de *Menteur* en el porcentaje acumulado de versos de este bloque de secuencias, que cubren en el texto español el 36% de los versos mientras que en el francés sólo el 30%. ¿Mayor “economía narrativa” del autor francés?

Pero recopilemos el estado de nuestro avance antes de seguir adelante: 1) tenemos ambos textos segmentados en cadenas de secuencias homogéneas, sobre la base de la reconfiguración de reagrupaciones de personajes; y 2) hemos apuntado cómo caracterizar esos segmentos desde un punto de vista enunciativo, es decir, considerando el grupo de personajes que toman la palabra en cada uno de ellos.

A partir del primero de esos parámetros (la segmentación), la consideración meramente cuantitativa del porcentaje acumulado de versos permite esbozar una serie de correspondencias entre las secuencias del texto español y las del francés. Ello permite constatar la aludida economía narrativa del texto francés (aparentemente su “retraso”, en curioso contraste con el adelanto que las presencias señalaban). Recordemos el gráfico de avance de los textos segmentados en IGP, donde podremos observar que, considerado el porcentaje acumulado de versos de una secuencia del texto español, el mismo porcentaje corresponde en muchos casos a una secuencia del francés de un número de orden superior:



Así, el 30% del texto acumulado se alcanza en *Verdad* en la secuencia 7, mientras que en *Menteur* lo hace en la 9, economía de medios que se debe compensar en el último tercio con dos secuencias particularmente largas (la 17 y la 21).

A partir de la consideración de una segmentación coherente y del flujo de las presencias de hablantes, hemos observado hasta aquí que el texto francés de “adelanta” por una parte y, por otra, presenta una mayor economía narrativa que le permite “cumplir” con un menor porcentaje de versos. En cuanto a la correspondencia entre las secuencias de ambos textos, hemos observado que el francés parece liberarse progresivamente del orden argumentativo del original español.

## La semántica

Pero tras la segmentación y la enunciación, falta todavía un tercer parámetro, y es la determinación semántica que nos permita confirmar las correspondencias apuntadas, ahora sobre la base de los temas en interacción en cada momento. ¿Cómo abordar este aspecto, y ello utilizando, como en los casos anteriores, una base empírica verificable? He aquí la estrategia que hemos utilizado:

- En primer lugar, hemos extraído la lista completa de formas léxicas de cada uno de los dos textos, con sus respectivas frecuencias, y hemos seleccionado las formas llenas estables de frecuencia  $\geq 5$  (v. cuadro siguiente).

**Formas léxicas frecuentes y semánticamente llenas en *Verdad* y en *Menteur*: emparejamiento de grandes grupos semánticos ( columnas), de sus subgrupos y de las formas léxicas que los componen**

"amor"				"mentira"/"verdad"				"estatuto"			
Verdad		Menteur		Verdad		Menteur		Verdad		Menteur	
for	ocu	for	ocu	for	ocu	for	ocu	for	ocu	for	ocu
amor	42	amour	28	boca	5	bouche	6	casado	18	marié	10
amante	5			5				casamiento	11	mariage	7
amiga	8			creer	8	croire	17	marido	5		
amigo	5			8				17			
	28			mentir	16	mentir	9	hombre	11	homme	24
balcón	9	fenêtre	12	mentira	9	fourbe	20	caballero	11		
	9			mentiras	6			22			
bella	5	belle	20	miente	9			hijo	20	fil	6
beldad	5	beauté	6	embustero	6			6			
hermosa	19			engañado	5			edad	6	âge	6
	26			29				canas	5		
favor	5	faveur	5	vicio	6	vice	6	viejo	8	vieux	5
	5			6				10			
vida	20	vie	10	falsa	3	faux	6	honor	8	honneur	8
	10			falsedad	3			8			
alma	14	âme	18	6				conocido	5	connaître	10
	14			verdad	45	vérité	4	5			
ojos	8	yeux	20	verdades	5	vérités	1	sangre	4	sang	10
	8					vrai	18	sangres	1		
deseo	7	flamme	12	23				5			
	7			palabra	6	parole	6				
dichosa	7	plaisir	6			mots	10	<b>Total</b>		<b>formas</b>	<b>ocurrencias</b>
dichoso	5	joie	6	6				<b>Verdad</b>	<b>49</b>		<b>507</b>
gusto	21			música	5	musique	10	<b>Menteur</b>	<b>37</b>		<b>399</b>
	12			5							
pena	8	peine	10	12				<b>Parejas</b>			
	8							<b>subgrupos</b>		<b>formas</b>	
				cena	8	collation	11	"amor"	10		127
				8				"mentira"	12		132
				Madrid	13	Paris	11	"estatuto"	7		73
				11				29			332
				Salamanca	18	Poitiers	13				
				13							
17 For	193	12 For	153	19 For	201	16 For	160	13 For	113	9 For	86

Cada columna doble contempla un grupo semántico ("amor", "mentira"/"verdad" y "estatuto social"). Dentro de cada columna se reúnen varios subgrupos semánticos compuestos por una o

varias formas léxicas, de las que se mencionan sus ocurrencias respectivas. Todos los subgrupos están representados en ambas piezas, pero no así todas las formas léxicas. Los subtotales en naranja recogen el número de emparejamientos, que quedan resumidos en la zona punteada inferior tanto para los subgrupos como para las formas.

- Hemos estudiado las agrupaciones posibles de esas formas por el significado, concluyendo en tres grupos semánticos: “amor” (17 y 12 formas respectivamente en el texto español y en el francés), “mentira”/“verdad” (19 y 16 formas respectivamente) y “estatuto social” (13 y 9 formas respectivamente).
- Dado que el número de formas así seleccionadas (y generalmente también el número de ocurrencias de las mismas) es inferior en el texto francés que en el español, el número de parejas potenciales entre cada forma (o subgrupo de formas) y la que puede estimarse correspondiente en la otra lengua queda reducido a la frecuencia más baja de ambas, generalmente la de lengua francesa.
- Para construir subgrupos y parejas de formas emparejados, se ha adoptado una gran flexibilidad morfológica (un sustantivo, por ejemplo, puede ser emparejado a un adjetivo o a un verbo) o contextual (Madrid queda emparejado a París, ya que así ocurre en el proceso de reescritura). Por otra parte, especialmente en el caso de parejas o subgrupos que quedaban cojos (con menos de 5 ocurrencias en una de las lenguas), hemos aceptado diferentes formas de un vocablo a condición de que el conjunto sobrepase el umbral fijado (frecuencia  $\geq 5$  ocurrencias). En resumen, para las 29 parejas resultantes de subgrupos, se dan 332 emparejamientos de formas entre ambos textos.
- Suponiendo que la distribución léxica de los textos fuera “plana” y regular –supuesto evidentemente falso–, esas 332 ocurrencias de parejas se repartirían a razón de 15 en cada una de las secuencias IGP. Ahora bien, en la realidad, nuestras secuencias presentan extensiones diferentes en número de palabras y además, lo que es más determinante, todo texto (y particularmente el teatral, polifónico por naturaleza) es un discurso que no está siempre en el mismo lugar semántico, que avanza. ¿Avanzarán nuestros dos textos en paralelo? Para responder a esa pregunta, que nos dará la clave de la tercera determinación del maridaje entre ambos textos, hemos observado la distribución del doble conjunto de formas (49 en la *Verdad*; 37 en el *Menteur*).

¿Nos servirá la distribución de esas formas semánticamente llenas para corroborar el emparejamiento “adelantado” que hemos observado con ayuda de las presencias? Acerquemos de nuevo la lupa al mismo primer tercio ya observado (primer acto en el caso de *Verdad*). Sobre la base de la distribución de estas formas, el fenómeno parece apuntar de nuevo, pero se muestra ahora con mucha menos nitidez, ya que el conjunto de las formas retenidas para el ejercicio (las más frecuentes dentro de las semánticamente significativas) alcanzan en el fragmento tan sólo 65

ocurrencias en *Verdad* y 36 en *Menteur*, lo que permite, eso sí, emparejar algunas secuencias en concordancia con lo ya señalado a partir de las presencias de personajes.

**Distribución de algunas formas léxicas semánticamente llenas en las secuencias 1-9  
de *Verdad* y de *Menteur***

<i>Verdad</i>		1	2	3	4	5	6	7	8	9	
	<i>Menteur</i>		1	2	3	4	5	6	7	8	9
amor	amour	3	3 4	1	1	1			2		
vicio	vice	4	1 1								
verdad	vérité/vra	3	1 1	1 1	1	1 2	1 1		1	2	
música	musique					5				1	
noche	soir	1	1			4 2		1		1 2	
cena	collation					4 6				1	
Madrid	Paris	2	6	1		1 3		1			
marido	marié							1	2		
hombre	homme	3	2	1		2	2 1				
hijo	fiis	3						1	2	2 1	

Según el criterio ahora utilizado, la secuencia 1 de *Menteur* parece corresponder a la 1 y la 2 de *Verdad*. La secuencia 4 de *Menteur* parece corresponder a la 5 de *Verdad*.

En resumen, estos dos textos están unidos entrañablemente, desde un trazado estructural, enunciativo y semántico muy próximo, respondiendo con todo cada uno a contextos culturales y formas teatrales diferentes. La comprensión de su paralelismo queda patente al aplicar sobre ambos un criterio de segmentación homogéneo, y al considerar tanto la materialidad de su enunciación como la distribución de sus formas léxicas más significativas.

## Primeras ediciones. Traducciones/adaptaciones más notables

### Primera edición de *La verdad sospechosa*

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La verdad sospechosa*, en *Parte segunda de Las Comedias del licenciado don Iuan Ruyz de Alarcon y Mendoça*, Barcelona, por Sebastian de Cormellas..., 1634. [4], 246 h., 4°. [*La verdad sospechosa*, en h. 89-110]. BNE (R/11289, T/3765, U/6739); Biblioteca del Palacio Real; RAE; Universidad complutense; GoogleBooks.

**Primeras ediciones más significativas de *Le menteur***

- CORNEILLE, Pierre, *Le menteur*, imprimé à Rouen et se vend à Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, **1644**. 4 ff. non ch., 130 pp., fig., in-4. BNF (FRBNF30271717).
- CORNEILLE, Pierre, *Le Menteur, comédie par le Sieur Corneille*, Paris, G. de Luyne, **1653**. 124 pp., in-4. BNF (FRBNF38650405).
- CORNEILLE, Pierre, *Le Menteur*, en el vol. 2 de *Théâtre de P. Corneille*, Imprimé à Rouen et se vend à Paris, chez Augustin Courbé, au Palais, en la Galerie des Merciers, à la Palme et Guillaume de Luyne, Libraire Juré, dans la mesme Galerie, à la Iustice, **1660**. 3 vol. in-8. BNF (FRBNFEAD000035357).
- CORNEILLE, Pierre, *Le Menteur, comédie*, Paris, G. de Luyne, **1663**. (2)-76 pp., front., 12. Bibliothèque de Rouen, Bibliothèque Villon, Patrimoine Réserve (Resp-171).

**Traducciones más notables de *La verdad sospechosa* al francés**

- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La vérité suspecte* [prosa, escenas francesas], en *Théâtre d'Alarcón traduit pour la première fois de l'espagnol en français*, trad. Alphonse Royer, Paris, Michel Lèvy Frères, **1865**, pp. 22-99.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La vérité suspecte* [prosa, escenas francesas], trad. Charles Simond, Paris, Henri Gautier, **1893**, pp. 264-288.
- [Citado en Margarita Peña Muñoz, “La corriente de la crítica francesa sobre el teatro de Juan Ruiz de Alarcón: Siglo XIX”, *AIH Actas XII*, 1995, pp. 121-129] RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La verdad sospechosa*, ed. Edouard Barry [précédée d’une notice biographique et littéraire et accompagnée de notes, de variantes et des imitations de Pierre Corneille], Paris, Garnier Frères, **1897**.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La vérité suspecte*, en *Pièces choisies du Théâtre Espagnol, traduction nouvelle avec notices biographies et litteraires et notes*, ed. Louis Dubois et François Oroz, Paris, P. Mouillot, **1899**. BNE (T/18426).
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La vérité suspecte*, trad. A. Moutgivray, Paris, Hatier, [A. Taffiu-Lefort], **1925**. BNE (T/31150).

**Traducciones más notables de *La verdad sospechosa* al inglés**

- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, “*The Truth suspected*” [prosa, escenas francesas], trad. Robert C. Ryan, en *Great Spanish Plays in English Translation*, ed. Angel Flores, Mineola (NY), Dover Publications, **1962**, **1991**. ISBN 0-486-26898-5. [En GoogleBooks, p. 135-178, falta el final de la comedia.]

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Love's true lies* [versificada], trad. Kenneth Stackhouse, 1994 (performance at El Chamizal National).

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, “*The truth can't be trusted or The liar*” [versificada], trad. Dakin Matthews, New Orleans, University Press of the South, 1998.

### **Traducciones más notables de *La verdad sospechosa* al italiano**

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La Verità sospetta*, en *Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, ed. Manuela Benuzzi Billeter, Milano, Bompiani, 1977.

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La verità sospetta*, trad. Carlo Emilio Gadda, Scrittori tradotti da scrittori, 1993, también en el Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 2005. [V. Juan Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Piccola Biblioteca Einaudi Ns, 2001.]

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La verità sospetta. Tre traduzioni* [Prosa, escenas francesas], ed. M. Benuzzi Billeter, Instituto de linguistica Computazionale “Antonio Zampolli”, 1977.

### **Bumerán de traducciones**

Para completar el ciclo de reescrituras de *La verdad sospechosa*, no deberíamos dejar en olvido *Il bugiardo* de Carlo Goldoni, estrenada en Mantua el 23 de mayo de 1750 (publicada en Florencia en 1753). GoogleBooks reproduce este ejemplar de la University of Michigan de una edición de 1809 de las obras de Goldoni (el texto de *Il bugiardo* está entre la página 265 y la 350). Las relaciones de esta pieza con *La verdad sospechosa* (también con *Le menteur* de Corneille) están sólo tenuemente hilvanadas.

CORNEILLE, Pierre, *El mentiroso*, trad. Antonio Llabería y Mazarola, Barcelona, Salvador Manero, 1868. [Citado en: Montserrat Cots, “Reflexiones sobre la recepción de Corneille en la España del siglo XX”, in *Los clásicos franceses en la España del Siglo XX: estudios de traducción y recepción*, ed. Francisco Lafarga Maduell y Antonio Domínguez, 2001, p. 89-98, Barcelona, PPU, 2001.].