

El teatro de Cervantes desde la mirada de Prosper Mérimée

Jean Canavaggio
(Université Paris Nanterre)

Apartado de los corrales, ignorado, salvo contadas excepciones, del público madrileño de su tiempo, el teatro cervantino, durante muchos años, no ha encontrado más que incompreensión o indiferencia, tanto en España como en el extranjero. En el caso de Francia, su recepción global, hasta el siglo XX, se limitó esencialmente a la libre traducción, además de parcial, que publicó Alphonse Royer (*Cervantès* 1862). Entre los pocos que se aventuraron entonces a leerlo en el texto original, el que mayor relevancia tiene, sin la menor duda, es Prosper Mérimée, destacado hispanófilo que se nos aparece ahora como un precursor del hispanismo galo. Aficionado a la farándula, como se refleja no sólo en sus referencias a la cartelera teatral parisina y en su trato con autores y comediantes, sino en sus ensayos dramáticos, el autor de *Carmen* manifestó un notable interés por una España que ocupó un lugar esencial en su vida, tanto por la constante atracción que ejerció sobre él, como por el volumen y la variedad de las obras que le inspiró (Canavaggio 2016). Por ello no sorprende que este interés abarcara el repertorio teatral áureo.¹ Aun antes de pasar los Pirineos, por los años 1825, se dedica a leer comedias en traducciones, primero, pero también en el original, y esta lectura le sugiere la idea del *Teatro de Clara Gazul*, estupenda superchería literaria, ya que las obritas que forman esta colección se dicen escritas por una supuesta actriz andaluza. Por cierto, el inventario de las fuentes de estos sainetes que anticipan en cierto modo el esperpento valleinclanesco, no revela la impronta del *Arte nuevo de hacer comedias*, sino, más bien, una lectura muy personal de obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón recién traducidas al francés en la colección de los *Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers*, editada por Ladvocat a partir de 1821 (Canavaggio 2017, 89-102). Así y todo, Mérimée no se detuvo allí, ya que, conforme sus viajes por España le iban familiarizando con el idioma del país vecino, también las leyó en el original, como lo confirma la consulta de su epistolario.

Más allá de su conocimiento libresco de aquel repertorio, quedaría por determinar si vio representar comedias durante sus diferentes estancias. Desafortunadamente, sus cartas no nos facilitan informaciones al respecto. Tan sólo podemos señalar lo que declara el 11 de mayo de 1844 a la condesa de Montijo, su amiga: “Recuerdo haber visto en Madrid una comedia de Tirso de Molina, *Lo que son las mujeres*. Por tratarse de un clérigo, me parece haber tenido un buen conocimiento de este tema resbaladizo” (Mérimée 1941-1964: IV, 103).² Ya el 4 de septiembre de 1830, durante su primer viaje, se hacía el eco de las desilusiones de los directores de teatros madrileños, al comprobar que las obras de Eugène Scribe eran las únicas en corresponder a las expectativas del público (Mérimée 1941-1964: I, 72). Cinco años más tarde, el 30 de abril de 1835, declara a Henry Beyle – más conocido como Stendhal – que no hay más que un solo teatro en Valencia, ciudad adonde su amigo se proponía ir de cónsul y en la que, personalmente, había

¹ Mérimée no parece haber concedido mucho interés al teatro español de su tiempo. Entre los autores, ni cita a García Gutiérrez, ni tampoco a Hartzenbusch o Zorrilla. Única excepción, la del duque de Rivas, el autor de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, al que sólo menciona al referirse a los posibles puntos de contacto entre este drama y su propia novelita, *Las almas del Purgatorio*.

² En realidad, el autor de esta obra no es Tirso (el cual, además, fue mercedario y no clérigo), sino Rojas Zorrilla. Sin embargo, bien pudo ser representada a nombre de Tirso en una versión desfigurada por cortes y retoques, de acuerdo con la costumbre que reinaba en aquel momento en España.

permanecido durante tres semanas (Mérimée 1941-1964: XVI, 89). El 15 de noviembre de 1846, mientras está explorando el archivo de la corona de Aragón en busca de documentos sobre el rey Don Pedro de Castilla, confiesa a la condesa de Montijo que los teatros de Barcelona son malísimos (Mérimée 1941-1964: IV, 560). De nuevo en Madrid, el 2 de noviembre de 1853, algo parecido expone a Léon de Laborde: la Villa y Corte tiene un hermosísimo teatro, pero sólo ha visto representar allí un *Rigoletto* en una adaptación dictada por la censura (Mérimée 1941-1964: VII, 196).

¿Cuándo llegó a extender su curiosidad al teatro de Cervantes, poco conocido en Francia por aquellas fechas? A decir verdad, en dos momentos bien distintos y de manera indirecta, en las dos ocasiones en que dedicó su reflexión a la vida y las obras del manco de Lepanto. La primera fue el estudio que compuso en 1826 como preámbulo a una de las múltiples reediciones de la vieja traducción del *Quijote* hecha en el siglo XVII por Filleau de Saint-Martin; la segunda, el prólogo que redactó en 1869, durante los últimos meses de su vida, para encabezar una nueva versión de la inmortal novela, y que salió póstumo ocho años más tarde. Dos textos que, de este modo, enmarcan su propia trayectoria de escritor.

Pocos datos tenemos sobre las circunstancias en que aceptó escribir, a los 22 años, una *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes* (Mérimée 1826: I, I-LXII). La traducción de Filleau de Saint-Martin, publicada inicialmente en 1678, había sido reeditada decenas de veces y, en los años 1824 y 1825, había conocido no menos de cinco reediciones. No obstante, los editores Lefèvre y Sautelet no vacilaron en añadir otra más, publicando en el periódico *Le Globe*, a principios de enero de 1826, un prospecto firmado por el prologuista, pocos días antes de que el libro saliera de las prensas. En aquel momento, Mérimée se había dado a conocer en los círculos literarios por *Les Espagnols en Danemark*, cuya lectura pública se hizo en marzo de 1825, así como por el *Théâtre de Clara Gazul*, lanzado dos meses más tarde y cuyo autor se ocultaba detrás de una identidad prestada. Cuatro años después, iba a emprender el primero de sus seis viajes allende el Pirineo. Su prólogo, que mereció un juicio severo del crítico Gustave Planche (Planche 1832, 590), no volvió a ser editado en vida del autor, aunque sí poco después de su muerte, (Mérimée 1874, 1-54).

Si Mérimée, como era de esperar, dedica la mayor parte de su estudio a la vida de Cervantes y al *Quijote*, no desconoce sus demás obras en prosa, ni tampoco la producción dramática de un autor que tuvo el teatro por vocación primera: un poeta cuyos comienzos precedieron en varios años el advenimiento y el triunfo de Lope de Vega y que, al final de su vida, hizo imprimir sus últimas comedias, a falta de poder convencer a los comediantes que las representasen. Antes de interesarse por él, empieza bosquejando una breve historia de los orígenes y desarrollo del arte dramático en España, a partir de la retrospectiva muy personal que nos ofrece Cervantes en 1615, en el prólogo a las *Ocho comedias y entremeses*, un año antes de su muerte. Con esta finalidad traduce este prólogo cometiendo algunos errores de poca monta.³ Se vuelve luego hacia las obras de la llamada primera época, representadas en Madrid después de 1580, tras el regreso del autor de Argel, y perdidas en su mayoría. Observa que dos de ellas – la

³ El “guadamecí dorado” que guarnecía los pellicos blancos mencionados entre los aparatos de los autores de comedias, en tiempos de Lope de Rueda, se convierte en “franges dorées” [flecós dorados]. En vez del “romance antiguo” que solían cantar los músicos colocados detrás de alguna manta vieja, se nos habla – puro anacronismo – de “une vieille romance” [una vieja romanza]. “El Monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega [que alzóse] con la monarquía cómica y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes,” se perfila ahora como “ce prodige de naturel, le grand Lope de Véga, qui exalta [ensalzó] la monarchie comique [et] étendit son empire et sa juridiction sur tous les farceurs [sic]” (Mérimée 1826: I, XI-XII).

Numance et les Moeurs d'Alger – se salvaron del naufragio. Contempla la posibilidad de una refundición posterior de *La gran turquesca* y de *La confusa*, con los respectivos títulos de *La gran sultana* y *El laberinto de amor*, hipótesis recogida un siglo más tarde por Armando Cotarelo Valledor, antes de ser descartada por la crítica posterior. En su opinión, no hay motivos para lamentar la pérdida de las veinte o treinta comedias referidas en el ya citado prólogo, si reparamos en el escaso valor de las que se conservan. Gran admirador del *Quijote*, donde cada personaje habla de acuerdo con su debido decoro, se sorprende al ver que, con cualidades tan raras, el autor se haya quedado tan debajo de sí mismo en su teatro. En su opinión, debido a que la norma imperante en su tiempo era el uso del verso, Cervantes tuvo que adaptarse a la pompa y al boato del estilo culto, incompatibles con la necesaria naturalidad del diálogo. Repara también en lo que considera una paradoja: por boca del canónigo del *Quijote*, el escritor, en el capítulo XLVII de la Primera parte de la novela, defendió el respeto a las unidades presumiendo así de docto; pero, movido por el deseo de corresponder a la demanda de los corrales, convino luego en que los tiempos mudaban los gustos y perfeccionaban las artes y no dudó en contradecirse, contraviniendo a este precepto en el diálogo entre Curiosidad y Comedia, al principio de la jornada segunda del *Rufián dichoso*.

Sin llegar a compartir el entusiasmo de los románticos alemanes, admiradores de la *Numancia*, no deja de estimar esta tragedia cuyo texto original, reaparecido en 1784, había sido traducido por Esmenard al francés e incluido en 1823 en los *Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers* (Cervantès 1823, 61-150).

La abnegación heroica de los moradores de esta desdichada ciudad – escribe – es tan famosa en España como las aventuras del Cid, aunque tal vez aquel asunto no encaje tanto como éste en los requisitos de una tragedia. El interés que suscita la ciudad de Numancia es, en cierto modo, el que se merece un ser moral, y se necesita una multiplicidad de episodios aislados para comunicar cierta variedad a un drama que, en última instancia, no ofrece más que una situación única. (Mérimée 1826, XIX)

El mérito esencial de esta obra, según él, radica en una poesía que Cervantes cultivó con especial esmero, introduciendo en la acción, con este propósito, unos personajes alegóricos que pueden y deben hablar el lenguaje de los dioses, algo que hubo de gustar al público de 1584. A dos siglos y medio de distancia, añade, seguimos admirando en ella “una pintura aterradora de los males provocados por un sitio, expresada en verso enérgico y más de una vez con elegante sencillez” (Mérimée 1826, XX). Termina elogiando el episodio en el que un niño pide pan a su madre, por unir lo natural con lo sublime, llegando a compararlo con la conmovedora escena de Joas y Atalía en la famosa tragedia de Racine.

En cambio, no aprecia mucho las obras que forman el volumen de 1615, a las que considera mal construidas y mal escritas, ya que menudean en ellas los embrollos y los golpes de teatro, en detrimento del desarrollo de los personajes. Ahora bien, los artífices de la llamada Comedia nueva tampoco se libran de estos reparos: por cierto, el Fénix triunfó en los escenarios, pero consiguió este éxito aprovechando una colección de tópicos sacados de la historia nacional – serenatas, venganzas, celos, asesinatos –, y convirtiéndolos, lo mismo que sus seguidores, en una veta inagotable, aunque, finalmente, de poco valor. Sólo que en determinados casos se mostró capaz, lo mismo que Calderón, de aunar un enredo atractivo con personajes fuertemente dibujados. Para Mérimée, las ocho comedias cervantinas no pasan en realidad de seis, por no incluir las dos que considera meros *rifacimientos* de obras de la primera época. Sus enredos le

parecen bastante flojos por ser mal concebidos y sus versos muy inferiores a los de sus primeras comedias. Destaca la presencia de moros en algunas de ellas, pero se sorprende de que las costumbres musulmanas resulten tan mal pintadas por parte de quien pudo conocerlas directamente durante su cautiverio. En cuanto a los entremeses, se limita a declarar que son unas secuencias vulgares, sacadas del natural, que debieron de provocar la risa en los corrales. Por cierto, los juzga mucho menos indecentes que la mayor parte de los que se representaban por las mismas fechas, pero, observa acto seguido, “eso no prueba mucho en su favor” (Mérimée 1826, XXI).

El reencuentro de Mérimée con Cervantes, al final de su vida, nació de la petición de Lucien Biart, un farmacéutico aficionado a las letras que había emprendido una nueva versión francesa del *Quijote*. Consultado por el autor de *Carmen* acerca de “algunos puntos oscuros de la filología española,” con la cual se había familiarizado durante una estancia de veinte años en México, se vio incitado a proseguir en su tarea por su interlocutor, muy reservado frente a las anteriores traducciones. Un mes más tarde, si hemos de creerle, o sea en julio de 1869, Mérimée propuso al editor Pierre-Jules Hetzel “escribir un estudio completo de la vida y obra de Cervantes que encabezaría mi traducción; era asociar su nombre a mi labor; no podía desear una aprobación más completa y más halagadora” (Cervantes 1878, 1-2). En realidad, tardó en dar su acuerdo, tras haber expresado unas dudas que no hacen al caso, y dedicó a la redacción del texto la mayor parte del otoño y del invierno durante su estancia en Cannes. Para poder revisarlo, tuvo que esperar su regreso a París, al principio de junio de 1870. El 19 de julio, devolvió a Hetzel un último juego de pruebas, el mismo día en que Francia declaraba la guerra a Prusia. En sus últimas cartas, entre finales de julio y comienzos de septiembre, se revela preocupado por las primeras derrotas, afectado por el desastre de Sedan, desesperado por la caída del Segundo Imperio y la salida para el exilio de la Emperatriz Eugenia, hija de la condesa de Montijo. Cuando regresa por última vez a Cannes, el 10 de septiembre, ya no menciona a Cervantes ni al *Quijote* en su epistolario: sólo le queda morir, el 23 del mismo mes. Será preciso esperar varios años para que Hetzel publique, a principios de 1878, la traducción de Lucien Biart precedida por una nota del editor que encabeza dicho prólogo (Cervantes 1878, 3).⁴

En 1826, Mérimée había titulado su prólogo *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes*; en 1878, Hetzel retoma el título que su corresponsal debió de indicarle: *Notice inédite sur la vie et l'œuvre de Cervantes* (Cervantes 1878, 5-80). Añade la siguiente indicación: “escrita especialmente para la traducción del *Quijote* de Lucien Biart.” Este añadido está en conformidad con una carta del 3 de agosto de 1869 en la que el autor de *Carmen* había declarado a su editor que no quería, a más de cuarenta años de distancia, conservar tal cual su estudio de 1826. De hecho, nos encontramos ante una auténtica refundición: tres veces más extensa que el texto anterior, está basada en una documentación más fidedigna y presenta además una configuración distinta. En ambos casos, Mérimée sigue el desarrollo de la vida de Cervantes, examinando sus obras una tras otra; pero, en 1826, se había aplicado a marcar las etapas de una existencia rica en acontecimientos; ahora nos ofrece un texto más segmentado, donde la parte biográfica va alternando con el examen de las obras, especialmente el *Quijote*, cuyo significado ocupa por entero la secuencia final.

Mérimée, lo mismo que en su primer estudio, se muestra más bien reservado ante la producción dramática de Cervantes. Para él, el trato que mantuvo al volver del cautiverio con

⁴ Una primera versión manuscrita de este texto se encuentra en los fondos de la Bibliothèque Nationale de Francia (BNF Manuscrits, ms. NAF 16979). Pocas semanas antes, su versión definitiva se había publicado de forma anticipada (Mérimée 1877, 721-768).

“directores, actores y quizás actrices [...] fue, seguramente, lo que le llevó a escribir comedias” (Cervantes 1878: 28). Una vez más, hace hincapié en el prólogo de 1615, citado sólo parcialmente esta vez y en una versión más exacta. Tras haber recordado las veinte o treinta piezas mencionadas en él por su autor, observa que se representaron todas en apenas tres años, prueba de que en una época en que triunfaba la improvisación, no se tenía en cuenta el *labor limae et mora* horaciano.⁵ Se detiene en *Los tratos de Argel*, inspirada en el cautiverio argelino, pero del resumen que nos ofrece de su argumento se infiere que está mezclando dos episodios de esta obra (la súplica de Saavedra a Felipe II, derivada de la *Epístola a Mateo Vázquez*, y el encuentro de un esclavo fugitivo con un león herido) con la historia de la hija de Agi Morato, intercalada en la Primera parte del *Quijote* y tema central de *Los baños de Argel*, comedia incluida en el volumen de 1615.

Se refiere brevemente a dos de las comedias perdidas, *La batalla naval* y *La confusa*, antes de volver sobre *La Numancia*, “amplificación rimbombante de lo poco que nos enseñan Plutarco y Apiano sobre aquel noble pueblo que se suicidó para no ser esclavo de los Romanos.”⁶ Se le aparece ahora como “una monótona descripción de los apremios del hambre, entreverada con unos parlamentos más bien triviales sobre el amor a la patria” (Cervantes 1878, 29). Considera sus versos “rastreros y pesados” y condena el recurso a vocablos groseros, cuando, entre otros ejemplos, un profeta numantino increpa a Plutón llamándolo “cornudo.” Destaca la atención dedicada por el autor al decorado, a las apariencias y a las tramoyas, como en la secuencia del sacrificio frustrado de los numantinos a los dioses, pretexto para una escenografía efectista descrita con todo detalle en una acotación específica. En cuanto a la introducción de figuras alegóricas – Duero, Hambre, Peste, Guerra⁷ – no merece ser un motivo de gloria para quien la reivindicó como innovación suya: además de carecer de cualquier interés, estas figuras pueden encontrarse desde el siglo XV en obras anteriores y lo mismo puede decirse de la división de las comedias en tres jornadas, adoptada por otros poetas por las mismas fechas, entre los cuales Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués.⁸ Finalmente, la premura con que Cervantes solía trabajar nos da a entender que lo que pidió al teatro no fue tanto la fama literaria, sino más bien los medios que necesitaba para mantener a su familia.

Tras caracterizar más bien brevemente el *Quijote* de 1605, las *Novelas ejemplares* y el *Viaje del Parnaso*, Mérimée se aplica a comentar la llamada segunda época del teatro cervantino, recordando las condiciones en que el autor dio a la imprenta sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, a falta de poder hacer representar estas obras. Admite que el éxito de Lope de Vega, en plena concordancia con las expectativas del público, contribuyó a sustentar la negativa de los comediantes; pero reprocha al Fénix haber ignorado el “admirable precepto” de Horacio – *respicere exemplar vitae morumque*⁹ – al llevar el teatro de su tiempo por una vía deplorable, la que le abrió un “arte nuevo” definido por él sin convicción. Por cierto, Cervantes fue, posiblemente, el que menos siguió esta moda bárbara, pero no por ello tiene mejor estilo

⁵ “El lento y delicado trabajo de la lima” [de los poetas], Horacio, *Arte poética*, v. 291.

⁶ En realidad, Cervantes se inspiró en la *Crónica general de España*, de Ambrosio de Morales (1574), donde se cuenta el sitio de la ciudad por los Romanos, así como el suicidio colectivo de sus moradores.

⁷ No figura la Peste entre estas figuras, sino la Enfermedad.

⁸ A decir verdad, no sabemos si Cervantes adoptó para *La confusa* la división en tres jornadas. En cuanto a *La Numancia*, tiene cuatro jornadas y no tres.

⁹ “*Respicere exemplar vitae morumque iubebo / doctum imitatore et vivas hinc ducere voces*” (Horacio, *Arte poética*, vv. 319-320): “Le invitaré a que observe la vida, imitándola sapiente y arrancándole sus voces vivas.”

dramático. En sus versos alternan un énfasis ridículo y una ramplonería desalentadora. Sus enredos son flojos y faltos de invención.

Después de pasar revista a las obras que componen el volumen de 1615, Mérimée se centra en tres comedias. En primer lugar, *La entretenida* (“Poisson d’avril” o sea “Inocentada”), desarrolla una situación escabrosa, debida a la confusión que se establece entre una Marcela, siempre entre bastidores, de la que un caballero, Don Antonio, se dice enamorado, y la hermana de éste, presente en las tablas y que lleva el mismo nombre. En su opinión, esta fea idea de incesto carece de cualquier efecto dramático y no tiene ninguna gracia. En segundo lugar, *El rufián dichoso* (“L’heureux libertin”) nos hace pasar de la vida libre de un tunante sevillano, Cristóbal de Lugo, a la vida grave y santa del mismo, después de su conversión. Mérimée, si bien concede cierta originalidad a la figura del protagonista, lamenta un desarrollo demasiado rápido de la intriga y se limita a resumir la trama de esta obra. Haciendo hincapié en una de las acotaciones escénicas, destaca la preocupación de Cervantes por “la verdad de la historia”. Finalmente, *Pedro de Urdemalas* nos ofrece las aventuras de una especie de Fígaro que se dedica a multiplicar las tretas y hasta se atreve a burlarse de la devoción a las almas del Purgatorio: burla tradicional que no debió de despertar las sospechas de los inquisidores. Para Mérimée, las tres jornadas de que consta no pasan de ser la mera exposición de un drama que el autor se limitó a bosquejar. Lo mismo puede decirse de la protagonista femenina, Belica, una gitana que se cree princesa y acaba por revelarse tal cual.

Por lo que se refiere a los entremeses, Mérimée se muestra tan reservado como lo fue en 1826. Los considera unas escenas inconexas, al estilo de las representaciones que se suelen improvisar en un castillo entre dos biombos. Sólo que, a diferencia de estos sainetes destinados a un público selecto, adolecen de varias bufonadas vulgares. Como botón de muestra, cita la secuencia de *La guarda cuidadosa* donde la fregona Cristina se queja de haber sido deshonrada por uno de sus pretendientes en medio de la calle de Toledo, cuando éste no hizo más que increparla, llamándola deshonesto y de poca vergüenza. A decir verdad, no deja de sorprender que, en contra de sus hábitos, nuestro escritor se revele aquí censor quisquilloso, escandalizado por esta concertada equivocación. Concede eso sí la presencia en estas obritas de algunos detalles costumbristas que siguen suscitando nuestro interés; pero, desgraciadamente, el ejemplo que aduce procede de *Los habladores*, una obrita cuya paternidad cervantina ha dejado de admitirse.

Así pues, a pesar de los años transcurridos entre sus dos prólogos, Mérimée se mantuvo fiel a sus primeras impresiones. En ambas circunstancias dedicó al teatro cervantino unas consideraciones que no dejan de desentonar por parte de un hispanófilo que se sintió atraído por la personalidad y la vida del manco de Lepanto y se reveló un lector apasionado del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*. Sus reservas, a fin de cuentas, se deben a que Cervantes, para él, si bien manifestó su disconformidad con la estética de la comedia lopesca, ni supo independizarse del todo de ella, ni tampoco elaborar un sistema dramático original. Ahora bien, aunque el autor de *Carmen* compartió al respecto la actitud de sus contemporáneos, el caso que nos ofrece es el de un hombre que, lejos de limitarse a seguir el tono medio de su época, quiso forjar su propia opinión a partir de una lectura atenta de los textos originales. En este sentido, marca un hito significativo en la historia de la recepción de este teatro en Francia.¹⁰

¹⁰ A Francisco Florit, primer lector de este trabajo, mis más expresivas gracias por sus observaciones.

Obras citadas

- Canavaggio, Jean. *Les Espagnes de Mérimée*. Madrid: CEEH, 2016.
- . "Prosper Mérimée y el teatro del Siglo de Oro." En Luciano García Lorenzo ed. *Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Revista Hipógrifo* 5.1 (2017): 89-102.
- Cervantès, Miguel de. *Numance*, tragédie de -, traduite en prose par Esménard, précédée d'une notice biographique. En *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*. Paris: Ladvocat, vingt-quatrième livraison, 1823. 61-150.
- . *Théâtre de Michel Cervantès. Traduit pour la première fois par M.A. Royer*. Paris: Michel Lévy, 1862.
- . *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Traduction nouvelle de Lucien Biart. Précédée d'une notice sur la vie et l'œuvre de Cervantes, écrite spécialement pour cette traduction par M. Pr. Mérimée. Paris: J. Hetzel, 1878.
- Mérimée, Prosper. "Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes." En Miguel de Cervantes, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche* [...]. Paris: A. Lefèvre et A. Sautélet, 1826. 6 vols. Tomo I, I-LXII.
- . "Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes." *Portraits historiques et littéraires*. Paris: Michel Lévy, 1874. 1-54.
- . "La vie et l'œuvre de Cervantes." *Revue des Deux Mondes* 24, 3^e période, 47^e année (15 décembre 1877): 721-768.
- . *Correspondance générale* [1823-1870]. Établie et annotée par Maurice Parturier, avec la collaboration de Pierre Josserand et Jean Mallion. Tomes I à VI, Paris: Le Divan, 1941-1947. Tomes XVI à XVII, Toulouse: Privat, 1953-1964.
- Planche, Gustave. "Poètes et romanciers modernes de la France III. Prosper Mérimée." *Revue des Deux Mondes* 13 (1832): 590.